

La mostra *Fotografie astratte* all'Obelisco nel 1951: il sodalizio fra Pasquale De Antonis e Corrado Cagli

Abstract

This essay reconstructs the exhibition *Fotografie astratte di De Antonis* held at L'Obelisco Gallery in Rome in 1951. Focusing on the relationship between photographer Pasquale De Antonis and prominent painter and art critic Corrado Cagli, who wrote the catalogue essay, this study offers new insights about the nexus between abstract painting and photography in the cultural renaissance of post-WWII Italy. Close analysis of the Pasquale De Antonis Archive provides significant new information about his work. Special attention is devoted to the role played by L'Obelisco, at that time the most international and eclectic gallery in Rome.

Keywords

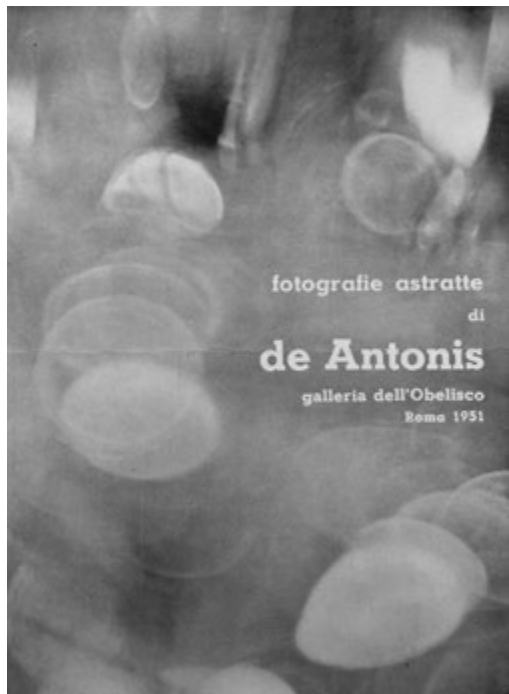
1950s; ABSTRACT PAINTING; ABSTRACT PHOTOGRAPHY; ART GALLERY SYSTEM; CAGLI, CORRADO; DE ANTONIS, PASQUALE; L'OBELISCO GALLERY; ROME

Il 28 aprile 1951 Pasquale De Antonis inaugura alla galleria romana L'Obelisco la sua prima mostra di fotografie astratte. Il testo di presentazione è firmato da un artista e critico che, già affermatosi come pittore muralista negli anni Trenta, dopo l'esilio americano aveva inaugurato nella capitale una nuova fase della sua ricerca pittorica, sensibile al nuovo clima astratto-informale: Corrado Cagli. La mostra è cruciale sotto diversi profili: per la prima volta il fotografo teramano presenta una monografica d'autore in una galleria d'arte, inserendosi a suo modo in una tendenza di sperimentazione astratta che aveva trovato nel dopoguerra rinnovato vigore⁻¹. Si tratta di un *unicum* nel panorama romano, che lo pone in precoce confronto con

altre esperienze sul territorio nazionale condotte da autori come Luigi Veronesi, Franco Grignani, Paolo Monti, Nino Migliori e altri⁻². Ma soprattutto il testo di Cagli testimonia di un sodalizio con De Antonis, di un dialogo profondo tra fotografia e pittura, in una dimensione nella quale le fonti visive e le aspirazioni poetiche di entrambi i protagonisti si mettono in gioco e si alimentano reciprocamente: dialogo quindi che, verosimilmente, si colloca all'origine della stessa proposta espositiva⁻³. Infine la sede, la galleria L'Obelisco, costituisce qualcosa di più che una sede appropriata e *à la page* nel panorama romano dei primi anni Cinquanta. Non solo perché ospiterà ancora nel 1957 la seconda mostra del fotografo-artista, presentata da Leonardo Sinisgalli, ma anche perché le innovative aperture verso il mondo della moda, del cinema e della fotografia introdotte all'Obelisco da Irene Brin erano state all'origine delle riprese di modelle in musei e *location* d'arte, immagini che costituiscono uno dei contributi più originali di De Antonis del periodo romano. Questo saggio si propone di ricostruire la mostra del 1951 e il suo contesto, ragionando sulle interferenze e sulla circolazione di modelli figurativi favorite dal vivace ambiente della galleria e verificatesi, nello specifico, nella relazione tra il fotografo De Antonis e l'artista Cagli, legati in quegli anni da uno stretto rapporto di amicizia⁻⁴.

In assenza di specifica documentazione sull'esposizione, si può avere qualche idea dei lavori presentati nel 1951 tramite testimonianze indirette. La prima di queste è il pieghevole della mostra *Fotografie astratte di De Antonis*, che in copertina riporta il particolare di una stampa in bianco e nero (fig. 1). L'immagine presenta una serie di forme ovoidali bianche, di differente intensità luminosa e messa a fuoco, che sembrano propagarsi l'una dall'altra, con inclinazioni e curvature variate. Questa fotografia appartiene, infatti, al gruppo classificato come "luci in movimento", delle quali nell'archivio dell'autore rimangono 36 negativi su vetro 9 × 12 cm⁻⁵. Per realizzare questa serie l'apparecchio fotografico veniva puntato su una serie di luci filtrate da cartoncini forati e, per effetto della scarsa profondità di campo dell'obiettivo e del movimento delle luci (o eventualmente della stessa macchina), si otteneva un trapasso fluido e dinamico di una forma nell'altra. Altri 17 negativi su vetro 13 × 18 cm della stessa serie conservati in archivio presentano, invece, la ripetizione seriale di forme luminose più geometrizzate (come triangoli, sfere, stelline, brevi segmenti) (fig. 2) o inquadrano dettagli di vetri smerigliati.

Oltre alle stampe in bianco e nero, la mostra comprendeva una serie di pellicole invertibili a colori montate su un supporto in legno e retroilluminate. Il fotografo raccontava che alcune di queste *lightboxes* furono vendute in quell'occasione: l'informazione, finora non rilevata dalla letteratura critica, fu riferita da Pasquale al figlio ed è corroborata dal ritrovamento in archivio di una ventina di diapositive a colori di diverso formato⁻⁶, alcune di queste ritagliate in forme di rettangoli più o meno allungati. Da quanto si può dedurre dalla tonalità giallo-rossastra delle pellicole invertibili conservate, provocata dal deterioramento del



01

Pieghevole della mostra
*Fotografie astratte di
Pasquale De Antonis,*
Roma, Galleria L'Obelisco,
1951



02

Pasquale De Antonis,
"Fotografia astratta", 1951.
Negativo su vetro alla
gelatina bromuro
d'argento, 9 × 12 cm.
Roma, Archivio Pasquale
De Antonis. Courtesy
Archivio Pasquale De
Antonis

ciano ⁻⁷, le combinazioni di forme sono del tutto analoghe, quando non identiche, a quelle delle stampe in bianco e nero coeve (figg. 3, 4) ⁻⁸.

Per l'ambientazione in dimensioni spazio-temporali indefinite e la connotazione dinamica, le morfologie prevalenti in queste fotografie astratte alludono a un immaginario cosmico o micro-cellulare. Come nei fotogrammi di Luigi Veronesi, condotti sull'esempio di László Moholy-Nagy già dall'inizio degli anni Trenta, il soggetto della fotografia è la luce indagata nelle sue valenze costruttrici di spazio. Le possibili rifrazioni, i rispecchiamenti, le distorsioni e le trasparenze dei fasci luminosi sui diversi materiali determinano lo spazio dell'immagine, che viene concepita nella sua temporalità, come "sviluppo e successione che percorre e riconosce lo spazio" ⁻⁹. A differenza, però, di quanto avviene nel fotogramma e negli altri procedimenti *off-camera*, come la schadografia o il rayogramma, De Antonis utilizza sempre l'apparecchio fotografico: l'immagine nasce, infatti, dal gioco attentamente calibrato tra la messa a fuoco, la profondità di campo e la distanza dell'obiettivo dagli eventi luminosi. Anche la fotografia che ne risulta si differenzia dall'astrattismo costruttivo di Veronesi, per rivestire connotazioni più vicine alla pittura informale: le forme ellissoidali che si susseguono e si sovrappongono non sono trasparenti ma acquisiscono una consistenza quasi liquida, che fa pensare a fluidi in ebollizione. Altre volte la luce si fa graffio e impronta, con una connotazione più marcatamente gestuale, come se nel suo passaggio incontrasse una materia che le oppone resistenza. Per queste qualità materiche, il suo lavoro può essere collocato sulla stessa lunghezza d'onda delle sperimentazioni astratte condotte dalla fine degli anni Quaranta – e più diffusamente nel corso dei Cinquanta – da fotografi come Paolo Monti, Nino Migliori, Enrico Genovesi e Eugenio Petraroli, segnalate nel 1959 nel celebre volume *Nuova fotografia italiana* di Giuseppe Turrone, il quale, tuttavia, non menzionava il lavoro di De Antonis ⁻¹⁰.

La mostra del 1951 all'Obelisco segna un improvviso *exploit* nel mondo dell'arte per De Antonis, che, prima di allora, aveva esplorato generi fotografici diversi senza mai giungere a un grado di sperimentazione così radicale e, soprattutto, senza mai svincolarsi dalla finalità di una registrazione obiettiva del reale. Nel 1930, la non comune qualità del suo lavoro lo aveva portato a partecipare, appena ventiduenne, al I Concorso fotografico nazionale all'Aranciera di Roma, due anni dopo alla I Biennale internazionale di arte fotografica e, nel 1933, alla *Mostra internazionale di fotografia* allestita all'interno della V Triennale di Milano ⁻¹¹; inoltre, nel 1936, aveva preso parte a diversi concorsi internazionali ⁻¹².

Tuttavia De Antonis aveva sempre guardato con grande attenzione alla pittura come modello di riferimento, fin da quando, recatosi a Bologna nel 1931 per affinare il mestiere presso uno studio fotografico commerciale, insoddisfatto per il livello poco gratificante del suo lavoro, aveva cominciato a frequentare parallelamente corsi di pittura e scultura, che lo avevano aiutato "a perfezionare una sua naturale

inclinazione per la forma e il colore” -¹³. Sin dai ritratti del periodo bolognese, sono evidenti i riferimenti alla pittura antica, rinascimentale e barocca: l'inquadratura ritaglia le forme con sensibilità per la volumetria complessiva, mentre lo studio dell'illuminazione consente di far risaltare i soggetti da uno sfondo nero, quasi caravaggesco -¹⁴, ovvero di controllare sapientemente i passaggi tra zone illuminate e zone in ombra e di curare il rapporto tra parti a fuoco e fuori fuoco -¹⁵. A questa attenzione formale si aggiungeva una particolare dedizione nella ricerca sul colore, che lo portava a dipingere a mano le stampe fotografiche con una maestria della quale era fiero. Dichiarò infatti: “I fotografi che coloravano le fotografie [...] erano moltissimi, ma credo di essere stato l'unico a farlo avendo come preciso riferimento gli effetti luministici della pittura cinquecentesca” -¹⁶. Che l'immagine pittorica fosse un modello ben presente lo si capisce anche dalla curiosa ripresa di uno spettacolo teatrale del 1932, rimasta a lungo inedita: la stampa 15 × 35 cm derivava da un negativo anomalo, nel quale l'inceppamento del sistema di trascinamento della Leica aveva provocato la parziale sovrapposizione degli scatti -¹⁷. Il risultato dell'incidente dovette apparire interessante al fotografo, che lo stampò e lo colorò manualmente. In effetti è difficile non vedere l'ispirazione futurista dell'immagine, tanto più plausibile se si considera che si era, da parte del movimento d'avanguardia, nel momento culminante di lancio della fotografia, promossa con il manifesto del 1930 e la presenza organizzata del gruppo nelle principali esposizioni di settore di quegli anni; tra queste, anche la Biennale internazionale di arte fotografica del 1932, nella quale, come si è visto poc'anzi, era presente un giovanissimo De Antonis -¹⁸. Non è noto l'utilizzo di quella stampa, né cosa ne pensasse davvero il suo autore, ma essa è indizio tanto della serietà con cui egli guardava all'arte quanto della sua inclinazione sperimentale.

Fu, però, con il trasferimento a Roma che i rapporti con il mondo dell'arte e degli artisti si fecero centrali, tanto nella sfera delle amicizie personali quanto nell'attività professionale. Dopo il pendolarismo con Pescara negli anni in cui frequentava il Centro Sperimentale di Cinematografia (tra il 1935 e il 1937), nel 1939 acquisì lo studio di Arturo Bragaglia a Piazza di Spagna, ereditando con esso una posizione centralissima nella capitale, oltre ad alcune attrezzature fotografiche di cui si sarebbe servito negli anni a venire. La nuova collocazione gli consentì di sviluppare rapidamente la sua attività di ritrattista per una clientela composita, che, insieme all'aristocrazia e all'alta borghesia romana, includeva numerosi visitatori stranieri, ivi compresi i soldati che presidiavano la capitale negli anni della guerra, dai tedeschi agli americani. In via Leonida Bissolati, non lontano dunque dallo studio di De Antonis, si trovava La Margherita, galleria-libreria antiquaria che Irene Brin aveva cominciato a gestire dal 1943 per arrotondare gli introiti in tempo di guerra, mentre il marito, Gaspero del Corso, era costretto a restare nell'anonimato perché disertore. La scrittrice e giornalista, già inserita in una prestigiosa rete internazionale di relazioni, seppe attrarre, alla

03

Pasquale De Antonis,
"Fotografia astratta", 1951.
Diapositiva a colori,
17,5×23,5 cm.
Roma, Archivio Pasquale
De Antonis. Courtesy
Archivio Pasquale De
Antonis



04

Pasquale De Antonis,
"Fotografia astratta",
1980-1990 ca.
Diapositiva a colori,
13×18 cm (ricostruzione
dell'originale del 1951).
Roma, Archivio Pasquale
De Antonis. Courtesy
Archivio Pasquale De
Antonis



Margherita prima e all'Obelisco poi, una clientela composta di intellettuali, poeti, critici, aristocratici, diplomatici, attori, registi e, naturalmente, artisti. De Antonis si inserì in questo contesto, individuando rapidamente nella riproduzione delle opere d'arte un nuovo e promettente territorio di specializzazione professionale. I rapporti con Irene Brin si sarebbero trasformati, poi, in un sodalizio creativo negli anni dell'Obelisco, la galleria aperta nel 1946 dai coniugi del Corso in via Sistina, a poche centinaia di metri dal suo studio di Piazza di Spagna ⁻¹⁹.

L'attività di riproduzione di opere d'arte, testimoniata da migliaia di negativi ancora da inventariare, non è stata ricostruita; sappiamo, però, che diversi artisti si avvalevano dei servizi di De Antonis, che grazie all'ironica affabilità e all'amore per l'arte e la cultura stabilì con molti di essi duraturi rapporti professionali, oltre che personali. Tra questi, l'amico Corrado Cagli fu sicuramente uno dei clienti più affezionati e costanti, ma anche Mirko Basaldella, che fece riprodurre l'intero catalogo delle sue opere da De Antonis, e il fratello Afro; da ricordare ancora Renato Guttuso, Renzo Vespignani, Antonio Donghi, Nino Caffè, gli scultori Pericle Fazzini, Leoncillo Leonardi, Assen Peikov e alcuni artisti internazionali transitati per l'Obelisco come Roberto Matta e Alexander Calder. Molti di questi frequentavano la galleria dei Del Corso, mentre altri importanti legami si sarebbero sviluppati e approfonditi negli anni seguenti con Giuseppe Capogrossi, Carla Accardi e Achille Perilli ⁻²⁰.

Fu proprio all'Obelisco che avvenne l'incontro con Cagli. Tornato stabilmente a Roma nel 1947 dopo il periodo americano, aveva avviato una stagione di insistito sperimentalismo linguistico che, alternando opzioni astratte e figurative, caratterizzerà la sua partecipazione alla cultura informale, memore delle suggestioni surrealiste e gestuali conosciute negli Stati Uniti e in rinnovato dialogo con le ricerche dei più giovani compagni di strada come Afro, Mirko e Capogrossi ⁻²¹.

Così lo ricorda De Antonis:

—

L'ho conosciuto [...] quando lascio l'esercito americano, col quale era giunto in Italia. Ci siamo incontrati alla galleria l'Obelisco, in occasione della mostra di Morandi. Il ritratto glielo feci nell'albergo in cui abitava, qui dietro al mio studio. Da allora siamo stati amici. Siamo stati vicinissimi sino a quando lui è morto. È stato lui a farmi incontrare Cartier-Bresson e a scrivere la presentazione della mia prima mostra ⁻²².

—

Il testo di presentazione scritto dal pittore per la mostra *Fotografie astratte*, oltre a tradire un sincero apprezzamento per le ricerche dell'amico, dichiara una sorprendente comunità di intenti e finalità espressive.

Così esordisce Cagli nella sua presentazione:

—

Nuovi intendimenti dello spazio e attuali indagini sulle dimensioni pongono la fotografia oggi, non meno della cinematografia, di fronte a un dilemma che la pittura ha già anticipatamente vissuto nella sua

storia. Le tre dimensioni, espressive di un ciclo ormai esausto, non bastando più ad esprimere la coscienza di un evo al suo albero, ci hanno lasciato al bivio del consuetudinario con l'inesemplato ⁻²³.

Nel maggio del 1949, il pittore marchigiano aveva presentato alla galleria Il Secolo di Roma i suoi *Disegni di quarta dimensione*, influenzati dalle costruzioni del matematico americano Paul S. Donchian ⁻²⁴, che riflettevano più in generale il contatto con le ricerche post-surrealiste e astrattiste conosciute a New York, dove era tornato ancora nel 1946 dopo i quasi due anni trascorsi sul fronte europeo come soldato dell'esercito americano (dicembre 1943-estate 1945). Le idee di Donchian attualizzavano le teorie della realtà a N dimensioni e le geometrie non euclidee che avevano avuto grande impatto sulle ricerche astratte nella prima metà del secolo, dall'ambito cubista a *Kn* di Carlo Belli. Tramite alcuni modelli in carta e fil di ferro che Cagli aveva potuto vedere, il matematico intendeva rendere percepibile la realtà quadridimensionale che si celerebbe dietro ai solidi tridimensionali. Secondo l'artista, una simile investigazione para-scientifica avrebbe aiutato i pittori contemporanei a dipingere "secondo la coscienza del tempo", ovvero ad attingere alle nuove dimensioni dischiuse dall'esplorazione psichica dell'inconscio. "I pittori d'avanguardia si trovano [...] nella necessità di dover distinguere il loro operare secondo una coscienza spaziale che propone non più 'generi', ma 'modi' di 'II', di 'III', di 'n dimensione'", scriveva ancora Cagli nel 1950 ⁻²⁵. I disegni, che raffiguravano griglie di segni sovrapposti in modo da moltiplicare i piani, gettavano le basi, operative e ideali a un tempo, per le serie dei "motivi cellulari" e delle "impronte dirette", presentate nel giugno di quell'anno alla galleria Il Secolo. Secondo Enrico Crispolti, queste ricerche esercitarono un'importante sollecitazione nell'ambito dell'informale romano, i cui effetti saranno visibili sia nelle declinazioni segniche di Capogrossi, sia in diverse sperimentazioni materiche, da Edgardo Mangucci ad Alberto Burri ⁻²⁶.

Tornando al testo sulle fotografie astratte, secondo Cagli sono proprio le nuove indagini sulle dimensioni spaziali a collocare la fotografia (ma anche la cinematografia) su una strada di superamento del realismo, già indicata dagli artisti d'avanguardia. Esprimendo riserve su alcuni grandi fotografi, "amici e colleghi [che] abbiamo potuto osservare da vicino, da Erwin Penn [sic] che, nonostante il suo forte ingegno, è totalmente dominato dal Parnaso dei Sommi del Louvre o del Prado, a Henri Cartier-Bresson, che, per essere il più grande fotografo realista lascia nel silenzio le corde più profonde del suo strumento creativo" ⁻²⁷, Cagli apprezza, invece, la svolta attuale di De Antonis per il coraggio di aver abbandonato la sua "vena documentaria" ed essersi lasciato così alle spalle i "fantasmi del Michetti o del D'Annunzio".

Un fotografo che da Degas è partito, ma per finalmente approdare alle rive della coscienza della pittura del nostro tempo, è De Antonis di cui l'Obelisco ora espone i più recenti risultati che non soltanto investono

in modo perentorio l'arte della fotografia ma già contengono le premesse di nuovi intendimenti cinematografici ⁻²⁸.

Nella stessa direzione processuale e non figurativa è da leggere la citazione *in esergo* del passo di Herbert Read su Paul Klee, che evidenzia come l'allontanamento dalle apparenze della natura sia giustificabile attingendo alle sue forze creative, riconducendo cioè la forma alla sua *Gestaltung* ["formazione", intesa come processo che dà vita alla forma]. Il carattere dinamico impresso da De Antonis alle sue fotografie, nelle quali l'inquadratura sembra bloccare per un istante un moto spazio-temporale fluido e inarrestabile, era stato dichiarato d'altra parte dall'autore stesso in un'intervista riferibile alle medesime opere in mostra: "Con l'obbiettivo della macchina, la realtà viene sorpresa nella sua più fluida essenza; in ciò consiste il suo incanto. C'è una falsa stabilità, una falsa permanenza" ⁻²⁹. Il riferimento a una cosmogonia originariamente dinamica del mondo visibile va considerata, a mio avviso, non tanto come segnale di acume interpretativo da parte di Cagli, quanto, piuttosto, come sintomo di una più profonda sintonia tra le ricerche dei due amici.

Cagli, infatti, aveva da poco verificato la ricerca sulla realtà pluridimensionale su un nuovo territorio, quello delle "impronte indirette", realizzate senza toccare la tela con il pennello. Questi lavori erano stati esposti alla galleria Il Secolo nel novembre 1950, quindi solo cinque mesi prima della mostra di De Antonis. Sagome di carta e *textures* di vari materiali (paglia di Vienna, garza, stoffa decorata, rete metallica e altro) venivano appoggiate sulla tela e ricoperte di colore vaporizzato con l'aerografo; al termine del processo venivano eliminate, lasciando così una traccia negativa, un'impronta ⁻³⁰.

L'esigenza di superare la bidimensionalità della pittura, già immaginata nel testo del 1950 ⁻³¹ nei termini di un'estensione dalla tela all'architettura, portava ora Cagli a usare una sorta di metodo proiettivo per visualizzare l'immagine: le impronte delle sagome testimoniavano un transito avvenuto in un momento passato e non più attuale, un contatto spazio-temporale che rimaneva ora percepibile solo come traccia di un'assenza, un calco, in ultima analisi un'ombra. La profondità spaziale dell'immagine così ottenuta, nella quale le forme risparmiate emergono da uno sfondo più scuro, quand'anche non nero, si caricava di uno spessore temporale, che si amplificava ulteriormente grazie alla stratificazione di diversi livelli d'immagine. Questo processo aveva condotto Cagli a esiti molto simili alla fotografia *off-camera*: alcuni olii su carta intelata del 1950 come *Chimera* (fig. 5) o *Chemalis R D* hanno, infatti, l'apparenza di rayogrammi o, meglio ancora, di schadografie.

Con l'aerografo, Cagli scopre le potenzialità linguistiche e simboliche dell'ombra, per eccellenza territorio intermedio tra fotografia e pittura. Prima di lui, anche Man Ray aveva trovato nella vaporizzazione del colore su sagome od oggetti lo strumento elettivo per passare da una pittura astratta post-cubista alla fotografia come nuovo territorio

Corrado Cagli, *Chimera*,
1950.
Olio su carta intelata,
71×102 cm.
Roma, collezione privata.
Courtesy Archivio Corrado
Cagli, Roma



di sperimentazione formale: in particolare, il rayogramma avrebbe costituito l'esito più diretto della sua ricerca verso una pittura immateriale e condotta in negativo, cioè per sottrazione di immagine. E non è forse un caso che il ricorso all'aerografo da parte di Man Ray fosse avvenuto a stretto contatto con Marcel Duchamp nel momento in cui, a New York, questi era intento nell'elaborazione del *Grande vetro*: all'interno, dunque, di una ricerca speculativa che nella quarta dimensione cercava la possibilità di tradurre la realtà visibile in una sfera mentale, governata da una temporalità ultra-sensoriale ⁻³².

Consapevole del proprio percorso, Cagli riconosce anche all'amico di aver gettato un ponte tra fotografia e pittura:

—
Da anni De Antonis non poteva sopportare una soluzione di continuità tra l'intendimento fotografico e quello pittorico e oggi, tra l'arte della fotografia come De Antonis la rinnova e l'arte della pittura come noi l'intendiamo, non esiste soluzione di continuità. De Antonis è entrato in questo nostro cantiere dove lentamente si va edificando l'unità della nostra coscienza e c'è entrato umilmente, lavorando alla cofana 'portando la scimmietta' e chi l'ha visto sul lavoro non si potrà sorprendere di ritrovarsi all'Obelisco di fronte alla poetica di un nuovo, profondo poeta ⁻³³.

—
Cagli interpreta le fotografie astratte come la ricomposizione finale di un dissidio tra fotografia e pittura, tra mestiere e arte: certamente è questo il primo momento in cui De Antonis si presenta pubblicamente, e in una galleria d'arte, come un artista che lavora con gli strumenti del fotografo. Si tratta di un passaggio importante e, sin lì, inedito. Anche le due *Solarizzazioni* pubblicate sulla rivista "Mediterranea" nel 1950, l'anno prima della mostra all'Obelisco, sono, in realtà, due varianti di

natura morta con candelabri sullo sfondo di foglie secche: dunque, ancora, una fotografia che si relaziona con il referente reale, sebbene le finalità interpretative siano evidenti per la ricerca formale, la ripetizione del soggetto e il titolo (*Solarizzazione*)⁻³⁴. Il numero della rivista è, peraltro, assai interessante per gli scambi intellettuali che testimonia: dedicato ai principali eventi culturali del 1949, l'annuario accoglie numerosissime fotografie di De Antonis nelle diverse sezioni del teatro (da Visconti in poi), della moda e dell'arte, dove compaiono alcuni ritratti di artisti, amici di De Antonis e gravitanti attorno all'Obelisco (Vespignani, Donghi, Cagli, Afro, Guttuso). Non stupisce, a questo punto, di ritrovare tra gli autori dei testi Irene Brin per la moda e Cagli per l'arte, con un estratto del suo testo sui *Disegni di quarta dimensione*.

La presenza di Cagli non fu il solo elemento ad agire da stimolo verso una ricerca personale che, secondo i ricordi del figlio⁻³⁵, De Antonis considererà tra le sue più importanti realizzazioni. L'ambiente dell'Obelisco, la cui programmazione fu particolarmente effervescente ed eclettica nel corso degli anni Cinquanta, fece il resto.

Nel gennaio 1951, dunque solo tre mesi prima della mostra di fotografie astratte, Piero Dorazio aveva presentato nella stessa galleria una personale di Kandinsky, che faceva seguito alla partecipazione dell'artista russo alla Biennale di Venezia dell'anno prima. Una relazione suggestiva con il padre dell'astrattismo (definito in una recensione di allora "un gotico dei circoletti [...] un mistico degli angoli isosceli e scaleni, un asceta della squadra e del compasso")⁻³⁶ è riscontrabile nelle 17 lastre 13 × 18 cm in bianco e nero dell'Archivio Pasquale De Antonis (fig. 2), che mostrano figure geometriche (sfere, cerchi righettati, piccoli punti di luce) in movimento oppure ripetute serialmente, collocabili nello stesso periodo di quelle più organiche esposte nel 1951⁻³⁷. Considerate dal punto di vista strettamente iconografico, le prime ricerche astratte del fotografo teramano appaiono più vicine a modelli provenienti dal mondo della pittura, piuttosto che da quello della coeva fotografia sperimentale⁻³⁸. A uno sguardo retrospettivo, anche l'allestimento di luci dietro teatrini di cartone forati può far pensare a quanto Fontana stava esplorando, a partire dal 1949, con i *Concetti spaziali*, sebbene si tratti di una suggestione tutta da verificare. Senz'altro, però, queste fotografie si inseriscono in una proiezione immaginativa pluridimensionale già evidenziata nelle parole di Cagli, e che aveva trovato nello spazialismo un'esplicita tematizzazione.

Una testimonianza del valore attribuito dallo stesso autore alle sue fotografie astratte è da rinvenirsi nella pubblicazione a tiratura limitata *DeAntonisseide 1951*, realizzata a quattro mani con l'amico Achille Perilli nel 1991 per ricordare l'anniversario della prima mostra all'Obelisco. Cinque stampe a contatto delle lastre in bianco e nero di De Antonis del 1951 sono affiancate da altrettante acqueforti/acquetinte a colori di Perilli e dalla riproduzione anastatica del manoscritto di Leonardo Sinigalli, che introduceva la seconda mostra di De Antonis all'Obelisco, *Fotografie*, del 1957⁻³⁹. Sarà questo il secondo e ultimo momento nel

quale egli presenterà in una mostra monografica la sua ricerca fotografica recente.

Nella mostra del 1957 espone fotografie a colori e in bianco e nero: si tratta di carte da stampa inserite nell'apparecchio al posto dei negativi, che nascono dalla ripresa zenitale di alcuni liquidi oleosi in sospensione, versati su un piano di vetro illuminato dal basso. La frammentazione in piccole particelle e goccioline causata dalla diversa composizione chimica delle sostanze si trasfigurava nella stampa finale in una serie caleidoscopica di organismi microcellulari ("un verminaio o una galassia", azzardava Sinisgalli) ⁻⁴⁰, grazie all'intervento aggiuntivo di una leggera solarizzazione. La nuova serie conferma che De Antonis non sceglie mai la strada della fotografia *off-camera*, che pure aveva trovato nuova vitalità nel dopoguerra in ambito fotografico, ad esempio, con i fotogrammi e poi i chimigrammi di Paolo Monti ⁻⁴¹ o con i pirogrammi, le ossidazioni e gli idrogrammi, tutte serie sulle quali Nino Migliori lavorava dalla fine degli anni Quaranta raggiungendo esiti assai vicini alla pittura informale e in anticipo sulle ricerche più radicali di Burri ⁻⁴².

Con la fine del decennio si chiude sostanzialmente la ricerca artistica di De Antonis, fatto salvo il tentativo di un film astratto su cui lavorerà nel 1970. Fanno eccezione alcune isolate sperimentazioni sul colore, grazie anche alla disponibilità dagli Stati Uniti di carte a stampa (le invertibili Ansco). Ancora negli anni Cinquanta, il fotografo gioca con l'interazione di luci di diverso colore (rosso e blu) su alcuni ritagli di carta bianca, disposti verticalmente su un piano chiaro: nell'immagine finale, i ritagli e le loro ombre si trasformano in segmenti intrecciati dei due colori (fig. 6), complicati in una variante con l'introduzione di una luce giallastra ⁻⁴³. Il risultato mostra una sorprendente affinità con il coevo lavoro degli artisti di Forma, come Pietro Consagra, Accardi, Dorazio, Perilli. Con alcuni di questi pittori, di almeno una generazione più giovani di lui, De Antonis aveva stabilito rapporti piuttosto stretti: in particolare con Perilli e Carla Accardi; tanto che, a questo proposito, Pasquale riferiva al figlio di alcune discussioni con la pittrice sui colori e sulle luci complementari, che potrebbero essere collegati, in quel periodo, alle ricerche di entrambi ⁻⁴⁴. Basti qui notare la presenza di riferimenti al processo fotografico nei quadri di Accardi della metà degli anni Cinquanta: in alcuni di essi, l'artista gioca sull'inversione di tono dei segni, che hanno l'apparenza di filamenti continui, rispetto allo sfondo (nero su bianco e bianco su nero), cui corrispondono titoli come *Negativo* e *Positivo* (o *Labirinto Positivo* e *Labirinto Negativo*).

Sulla via dell'astrazione e della sintesi cromatica va ricordato, infine, un altro grande amico di De Antonis in quegli anni, Giuseppe Capogrossi, che nel 1950 aveva esposto alla galleria Il Secolo la sua radicale sperimentazione informale. I possibili scambi tra il fotografo e il pittore, che erano impegnati negli stessi anni sulla strada dell'astrazione, ciascuno nel suo proprio linguaggio, trovavano in Cagli un punto di riferimento comune. Non è un caso che fu proprio quest'ultimo a presentare nella mostra al Secolo la svolta informale di Capogrossi, svolta che, secondo



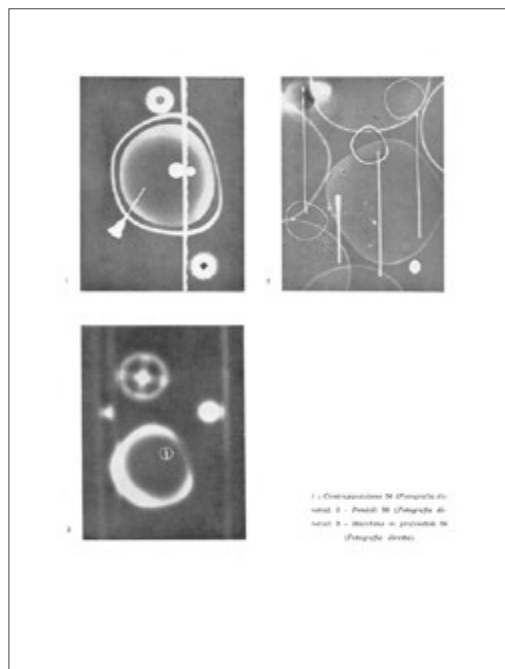
06

Pasquale De Antonis,
"Fotografia astratta", 1956.
Stampa a colori,
22×29 cm.
Roma, Archivio Pasquale
De Antonis. Courtesy
Archivio Pasquale De
Antonis

Crispolti, non sarebbe stata pensabile senza lo stimolo del più anziano amico ⁻⁴⁵.

Il ruolo di Cagli nel rinnovamento artistico post-bellico romano fu, dunque, decisivo per l'influenza che egli seppe esercitare su ricerche non necessariamente omologhe alla sua, oltre che per le nuove possibilità di mediazione con gli Stati Uniti: basti pensare al successo americano di Afro e Mirko, suoi giovani assistenti prima della guerra. E in questa congiuntura l'Obelisco fornì una cornice di apertura e di libero confronto: nell'ottobre 1948, dopo l'inaffabile esordio del 1947 allo Studio d'Arte Palma – vivacemente contestato per ragioni politiche dai futuri artisti di Forma – Cagli vi tenne la seconda mostra romana del dopoguerra; e vi continuerà a esporre con personali nel 1950, nel 1952 e nel 1962 ⁻⁴⁶.

Fotografie di Gastone Novelli riprodotte nella sua prima monografia a cura di Corrado Cagli, 1956



La complessità del personaggio, pittore sperimentale e curioso, eccentrico rispetto agli opposti schieramenti di astrattisti e realisti, nonché critico generoso e teorico aperto alle novità che attraversavano la cultura al di là degli specialismi, favori senz'altro lo stabilirsi di confronti particolarmente stimolanti e a prima vista insospettati con ricerche anche piuttosto lontane. In particolare, per la circolazione della sperimentazione fotografica nata dal confronto con De Antonis, vale la pena di segnalare un esito poco noto, riscontrabile nella prima monografia di Gastone Novelli scritta da Cagli nel 1956⁻⁴⁷. Il testo di Cagli, in realtà, tenta di estendere la ricerca del giovane pittore sulla realtà pluridimensionale a tutta una generazione, della quale egli è considerato il “pirometro del grado di incandescenza”⁻⁴⁸. Le parole che seguono individuano nel cubismo orfico un momento di fondamentale dialogo con la geometria non euclidea e le teorie dell'iperspazio, che l'autore intende coniugare con lo scandaglio dell'inconscio inaugurato dalle scuole psicanalitiche di Freud e Jung. Alcuni lavori di Novelli riprodotti in catalogo sono realizzati con l'aerografo, secondo modalità derivate da Cagli. E che tutto ciò sia legato anche alle sperimentazioni fotografiche è confermato indirettamente da alcune fotografie dirette di Novelli, anche queste riprodotte nel testo (fig. 7)⁻⁴⁹.

Da quanto sin qui mostrato, il dialogo tra Cagli e De Antonis fecondò nuove prospettive nella ricerca artistica coeva. In chiusura, vorrei accennare a un ultimo possibile esito del mutuo scambio tra il pittore e il fotografo in un ambito limitrofo ma collegato, quello del documentario

d'arte. Si tratta di un sorprendente film su Cagli diretto nel 1959 dallo storico dell'arte Corrado Maltese, che propone alcune interessanti chiavi di lettura del processo creativo del pittore consapevolmente debitrice del linguaggio fotografico ⁻⁵⁰. Scrive Maltese a proposito del film *Immagine e materia. La nuova pittura di Cagli*:

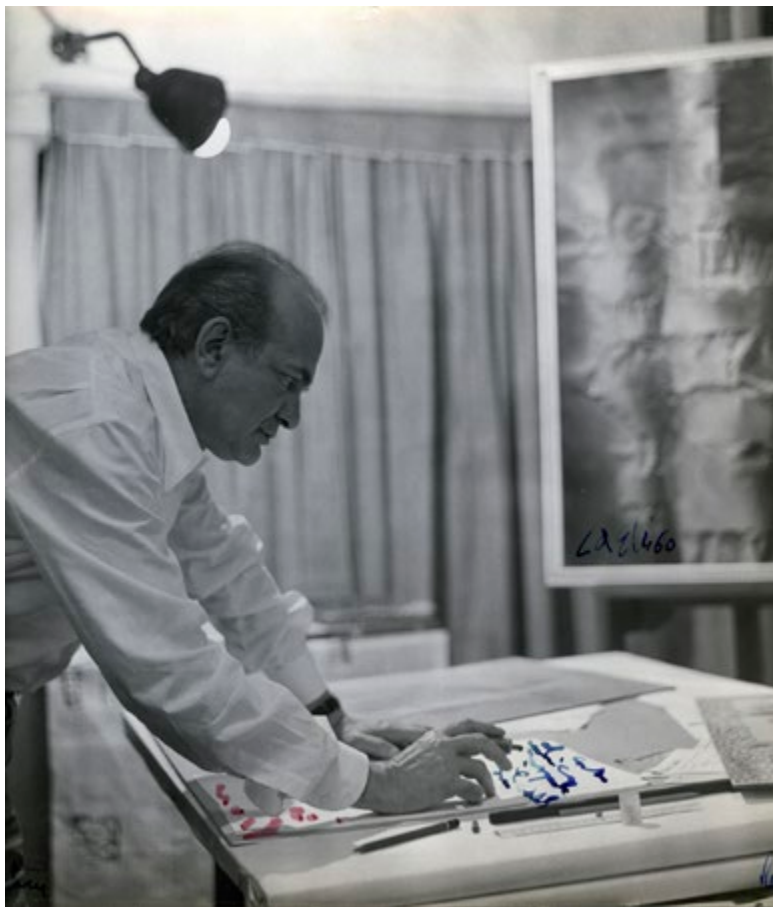
—
L'idea [...] mi è nata riflettendo sull'importanza assunta oggi dalle tecniche nella costruzione di un qualunque messaggio poetico. In sostanza mi è parso di riscontrare nella sua opera l'impegno più rigoroso di modernità e al tempo stesso il rifiuto più categorico dell'indistinzione e della confusione tra essere e conoscere e in definitiva tra materia e immagine ⁻⁵¹.

—
La critica di Maltese si applica in particolare a due serie, quella delle sagome policromate (di cui si è parlato sopra) e quella delle carte increspate, alle quali Cagli si dedica tra il 1958 e il 1959: in quest'ultima, grandi fogli di carta avvolti attorno a solidi tridimensionali sono poi dispiegati e ricondotti a una bidimensionalità che, nell'evidenza delle pieghe, reca traccia fisica della dimensione sottratta.

Il punto di vista del critico, che nasce da uno scambio di idee con l'artista, si concentra sulla relazione che si innesca tra la materia e l'immagine nel processo di creazione, sull'esempio di quanto avviene in natura con l'orma sulla sabbia, i fossili di felci, etc. Anche in pittura, l'immagine è concepita come traccia di un processo, come evento fissato entro un divenire, dove il ricordo della materia permette di associare tempi e spazi diversi, ottenendo così "una profondità che va al di là della profondità materiale, uno spazio che ha una durata e un tempo lontano" ⁻⁵². La lettura critica di temi propri della ricerca di Cagli nel corso di un decennio viene restituita mediante un film privo di commento parlato (peraltro inizialmente previsto), che vuole scommettere sulla proposta di un nuovo tipo di "critofilm", secondo il neologismo coniato da Carlo Ludovico Ragghianti, ovvero di un testo critico realizzato secondo le logiche del linguaggio cinematografico ⁻⁵³. L'azione filmata, principale protagonista del messaggio, è confortata, invece, dalla musica – composta "con precisione e rapidità sorprendenti" da Franco De Masi – e dalla fotografia, affidata all'"iniziativa e alla intelligente collaborazione del direttore della fotografia, Mario Bernardo, il cui difficile lavoro è risultato alla fine superiore a ogni elogio" ⁻⁵⁴. Di cosa si tratta?

In entrambe le serie di Cagli analizzate, il colore polverizzato sostituisce il pennello e l'immagine finale è la traccia negativa lasciata da uno spessore tridimensionale (la sagoma o la piega della carta) che interdetta la vaporizzazione cromatica. Si tratta, quindi, di modalità operative molto affini al processo fotografico, ricondotto al grado minimale dell'impronta su supporto sensibile. La matrice tecnica del processo – che sarà, poi, uno dei contributi più originali dati da Maltese all'analisi del linguaggio artistico – viene evidenziata nel film mediante due inserti che interrompono la ripresa dell'esecuzione dell'opera. Il primo

Pasquale De Antonis,
 “Corrado Cagli nello
 studio”, 1960.
 Stampa alla gelatina
 d’argento con intervento a
 penna blu e rossa di Cagli,
 24×24 cm.
 Roma, Archivio Pasquale
 De Antonis. Courtesy
 Archivio Pasquale De
 Antonis



esempio riguarda la serie delle sagome di carta: i ritagli, immediatamente prima di essere ricoperti dal colore, sono illuminati da una forte luce direzionata che ne evidenzia l’ombra nera. Per un attimo ombre e ritagli si trasformano in segni neri sospesi su uno sfondo bianco, una sorta di composizione di graffiti primitivi dal chiaro sapore informale ⁻⁵⁵. Nel secondo esempio, invece, la carta, ancora corrugata come un rilievo orografico per essere stata avvolta attorno a un cilindro, viene distesa e illuminata per evidenziarne le ombre. A questo segue la proiezione di una luce rossa che, muovendosi sulle creste di carta, produce forme colorate di diversa ampiezza; l’ulteriore sovrapposizione di una luce azzurro-verde modifica ancora la composizione astratta, moltiplicando le forme e complicando la sinfonia cromatica ⁻⁵⁶. L’intermezzo è curioso anche perché gli spruzzi di colore effettivamente vaporizzati dall’aerografo nella sequenza successiva, e impiegati da Cagli nella serie delle “carte”, si muovono piuttosto su tonalità terrose e metalliche, di allusione geologica: sono, quindi, assai distanti dalle luci di colore puro esemplificate nella dimostrazione.

Il secondo stacco introdotto nel film appare, in realtà, molto vicino a quello che De Antonis aveva in quegli anni sperimentato con i ritagli di carta bianca, sopra paragonati alle ricerche degli artisti di Forma (fig. 6). Anche lì si giocava sugli effetti cromatici delle luci colorate, e in particolare sulla combinazione delle luci complementari rossa e azzurro-verde. Non sappiamo a chi sia da ricondurre la paternità di questi intermezzi, se a Cagli e alle sue conversazioni con De Antonis, a Maltese, a Bernardo o, più plausibilmente, a un confronto a più voci⁻⁵⁷. Quel che è particolarmente interessante è il tentativo di dimostrare cinematograficamente una relazione strutturale tra linguaggio pittorico e linguaggio fotografico. E che questo legame passi per la capacità della luce di creare immagini mediante il suo opposto, l'ombra. Concluderei sul rapporto tra Cagli e De Antonis con una fotografia realizzata da quest'ultimo che riprende l'amico intento a scrivere nel suo studio, mentre sul cavalletto si vede una delle carte della serie appena citata (fig. 8). La fotografia è ritoccata a mano dall'artista, che firma il quadro sul cavalletto e scrive sul foglio con pennellate di colore rosso e blu: un omaggio scherzoso alle sperimentazioni sul colore dell'amico e il segno di una sintonia e di una scherzosa complicità mai tramontate.

⁻¹ Pasquale De Antonis (Teramo, 1908-Roma, 2001), dopo una formazione da autodidatta tra Teramo, Pescara e Bologna e i primi riconoscimenti in alcune rassegne internazionali di fotografia dei primi anni Trenta, nel 1934 apre uno studio fotografico di ritratti a Pescara. Alla metà del decennio si dedica a campagne di documentazione antropologica sulle feste di Rapino, Spoltore, Pretoro e San Gabriele in compagnia dell'amico Tommaso Cascella, accanto a reportage giornalistici. La frequentazione del Centro Sperimentale di Cinematografia a Roma tra il 1936 e il 1937 gli apre nuovi ambiti di applicazione come operatore cinematografico

e come fotografo di scena (su questo aspetto della sua produzione, conservata nel Museo Biblioteca dell'Attore a Genova, cfr. Tinterri 1998). Tale esperienza lo induce a trasferirsi, nel 1939, nella capitale e a rilevare lo studio di Bragaglia a piazza di Spagna. Tramite l'attività di ritrattista, cominciano le intense frequentazioni con il mondo dell'arte gravitante attorno alla vicina galleria La Margherita e poi, soprattutto, all'Obelisco, gestiti entrambi da Gaspero del Corso e Irene Brin. Dalla conoscenza con quest'ultima, nascono i celebri servizi di moda (su cui il fondamentale Frisa 2008), mentre alla frequentazione dell'ambiente artistico e culturale si devono le sue

fotografie astratte, esposte esclusivamente in due mostre all'Obelisco nel 1951 e nel 1957 (riferimento monografico su questa produzione è Mormorio 2003). Per ulteriori aggiornamenti biografici si rimanda a De Antonis R. 2015.
⁻² Russo 2011, pp. 347-357.
⁻³ Cagli 1951.
⁻⁴ La conoscenza risale ai primi tempi del ritorno a Roma di Cagli, durante l'inaugurazione della mostra di Morandi all'Obelisco nel novembre 1946 (Mormorio 1989, p. 48; Mormorio 2003, p. 52).
⁻⁵ Nell'Archivio Pasquale De Antonis (Roma) rimangono 3 scatole Ferrania contenenti 36 negativi su vetro alla gelatina bromuro d'argento in b/n formato 9x12 cm,

—
Note

un'altra serie di 17 negativi su vetro in b/n formato 13×18 cm, insieme a 20 stampe *vintage*, tra cui quella utilizzata per il pieghevole. È presente, inoltre, un numero imprecisato di ristampe successive, alcune delle quali realizzate a contatto dai negativi originali nel 1981 per una pubblicazione realizzata con Achille Perilli (Perilli / De Antonis 1991). Desidero ringraziare sentitamente Riccardo De Antonis, figlio di Pasquale, per la grande disponibilità nel mostrare il materiale dell'archivio paterno e per i ricordi personali riferiti con precisione e generosità, che costituiscono una fonte primaria per ricostruire la figura del padre. Riccardo cominciò a fotografare con lui all'inizio degli anni Settanta e da quel momento lo seguì nella professione. Per la denominazione delle serie di fotografie astratte ci si riferisce a quanto descritto da Mormorio in base alle testimonianze dirette di Pasquale De Antonis (Mormorio 2003, p. 55).

– ⁶ La notizia mi è stata riferita da Riccardo De Antonis durante la visita all'Archivio Pasquale De Antonis a Roma (11 e 18 marzo 2016). Le diapositive hanno diversi formati (13×18, 18×24 e 24×30 cm).

– ⁷ Negli anni Ottanta, Pasquale e Riccardo De Antonis tentarono di riprodurre le cromie originali mediante uno studio comparato dei materiali dell'epoca e del loro invecchiamento (fig. 4).

– ⁸ In un caso, l'immagine della stampa invertibile a colori (Mormorio 2003,

tav. XVII) è identica al negativo su vetro in bianco e nero (a parte il colore, naturalmente); altre volte sono simili (*ivi*, tavv. XVII e XXII).

– ⁹ Paolo Fossati, in Veronesi 1983, p. 73. Sull'opera fotografica dell'artista si veda anche Bonini / Fossati 1975. Per la fotografia astratta in Italia: Scimé 1993; Valtorta / Bianchi 2008.

– ¹⁰ Turrone 1959, soprattutto pp. 49-52 e 71-72. L'assenza di De Antonis è rilevata da Pierangelo Cavanna in Cavanna / Paoli 2016, p. 50 e nota a p. 64.

– ¹¹ V Triennale di Milano 1933, p. 531.

– ¹² *IV Internationale Photo-Ausstellung*, Wien 1936; *XXXI Salon international d'art photographique*, Paris 1936; *Mezinárodní výstava fotografie*, Praha 1936 (Mostra internazionale di fotografia, Praga 1936).

– ¹³ Mormorio 2003, p. 20. Riccardo De Antonis scrive che frequentò i corsi all'Accademia di Belle Arti (De Antonis R. 2015, p. 116), mentre Antonella Russo riferisce di un apprendistato di un anno presso lo scultore Cleto Tomba all'Accademia Regazzi di Bologna (Russo 2011, p. 350).

– ¹⁴ Cfr., ad esempio, il giovanile *Ritratto di 'don Donato' De Antonis, padre del fotografo* (1933) o *Ritratto di una signora romana* (1947), riprodotti in Mormorio 2015, pp. 16-17.

– ¹⁵ Cfr. *Ragazza alla Prima Comunione* (1934), esposta a Parigi nel 1936 e *Lea*, presentata alla Mostra internazionale di Vienna nello stesso anno.

– ¹⁶ Mormorio 2003, p. 20.

– ¹⁷ Mormorio 2015, p. 17.

– ¹⁸ Nella mostra De Antonis esponeva tre foto, tutte descritte come "processo a colori": *Natura morta* (291), *Ritratto* (292), *Paesaggio* (293): cfr. I Biennale internazionale d'arte fotografica 1932, p. 53. In quel contesto, i futuristi avevano una sezione a parte.

– ¹⁹ Secondo Riccardo De Antonis, i rapporti di Pasquale con Irene Brin risalgono al periodo della Margherita e furono inizialmente legati all'attività di riproduzione delle opere d'arte, alla quale, dal 1946, si aggiunse la fotografia di moda con l'inaugurazione dell'Obelisco. Cfr. la sua testimonianza di prossima pubblicazione negli atti del convegno *Irene Brin e la galleria L'Obelisco*, a cura di Vittoria Caterina Caratuzzolo, Ilaria Schiaffini, Claudio Zambianchi (Roma, MLAC Sapienza, 2015).

– ²⁰ L'elenco costituisce solo una prima approssimazione, restituita dalla testimonianza di Riccardo (cfr. la nota precedente). Sullo scultore bulgaro Assen Peikov, cfr. Mormorio 2003, p. 28 e Mormorio 1989, p. 48. Un'altra fonte interessante per ricostruire i contatti sono i ritratti fotografici realizzati da De Antonis, come quelli di Antonio Donghi, di Achille Perilli e soprattutto di Cagli, come vedremo più avanti.

– ²¹ Pittore, scultore e critico di grande influenza sull'arte italiana del Novecento, Corrado Cagli (Ancona 1910 – Roma 1976) era stato negli anni Trenta uno dei protagonisti della stagione del muralismo, a cui aveva

preso parte come pittore e come autore del *pamphlet Muri ai pittori* (1933). Promotore, con Cavalli e Capogrossi, di un recupero del mito e del primordio all'interno della scuola romana, aveva diretto con Libero De Libero le attività della galleria La Cometa della contessa Anna Laetitia Pecci Blunt in direzione anti-novecentista. Costretto all'esilio negli Stati Uniti per le persecuzioni razziali, dopo aver combattuto nell'esercito americano in Europa contro i nazi-fascisti era tornato a Roma nel 1947, dove continuerà ad affiancare la ricerca pittorica e scultorea alle attività di critico, scenografo e costumista. Per ulteriori approfondimenti su Cagli si rimanda soprattutto a Crispolti 1964 e 1982; Benzi 2006 e 2010.

– 22 Mormorio 1989, p. 48.

– 23 Cagli 1951.

– 24 Luciano Caramel, *Cagli "astratto"*, in Benzi 2006, pp. 49-50. Cfr. Colombo 2013 e Castellani 2014.

– 25 Corrado Cagli, *Le correnti d'avanguardia a Roma*, in *Mediterranea* 1950, p. 368.

– 26 Crispolti 1964, p. 190 e Crispolti, *Nel segno di Cagli, e proprio sul suo segno*, in Benzi 2010, p. 249.

– 27 Cagli 1951. I riferimenti fotografici citati da Cagli sono legati a conoscenze dirette: come accennato sopra, De Antonis riferisce che fu Cagli a presentargli Cartier-Bresson. Sul reportage a Scanno di quest'ultimo commissionatogli da Irene Brin nelle vesti di

Rome Editor per "Harper's Bazaar", cfr. Brin 2015. "Erwin Penn" sta per Irving Penn, che aveva ritratto Cagli insieme al compositore Vittorio Rieti, la danzatrice Tanaquil Le Clercq e il coreografo George Balanchine nel 1948, in occasione del balletto *The Triumph of Bacchus and Ariadne* all'Opera di New York, per il quale aveva realizzato scene e costumi. È ancora di Penn la celebre fotografia di artisti e scrittori al Caffè Greco, sempre del 1948.

– 28 Cagli 1951.

– 29 Manzini 1953.

– 30 Per una prima osservazione della possibile influenza di De Antonis sul Cagli di questo periodo, cfr. Benzi 2010, p. 42.

– 31 Corrado Cagli, *Le correnti d'avanguardia a Roma*, in *Mediterranea* 1950, p. 368.

– 32 Per una lettura della ricerca duchampiana in relazione alla fotografia, all'ottica e alle geometrie non euclidee si fa riferimento soprattutto a Clair 1977.

– 33 Cagli 1951.

– 34 *Mediterranea* 1950. Curiosa è la collocazione apolide delle immagini, che affiancano le illustrazioni di alcuni reperti in un articolo su un ritrovamento archeologico in Crimea (*Notiziario: a Neapolis nel cuore della Siberia un mausoleo dell'epoca romana*). Mormorio cita due *Solarizzazioni* di De Antonis nel numero del 1948-1949 della rivista, pp. 264-265), che però non mi è stato possibile reperire.

– 35 Si rimanda alla testimonianza citata alla nota 19.

– 36 Kandinsky 1951.

– 37 Alcuni di questi corrispondono alle stampe riprodotte in Mormorio 2003, tavv. II e VII.

– 38 Propende per questa interpretazione Riccardo De Antonis, che non ricorda di rapporti di Pasquale con fotografi sperimentali coevi (interviste rilasciate all'autrice a Roma l'11 e il 18 marzo 2016). A conferma dell'influenza di suggestioni dal mondo dell'arte, va ricordata l'unicità della sperimentazione astratta di De Antonis a Roma, che Antonella Russo legge nell'ambito del riconquistato primato della capitale sulla scena artistica nazionale grazie all'attività di artisti, studiosi e gallerie, tra le quali L'Obelisco (Russo 2011, p. 350).

– 39 Perilli / De Antonis 1991. A testimonianza del rapporto tra i due si veda anche Perilli, *Pasquale De Antonis, poeta/fotografo*, in Tinterri 1998, pp. 9-10.

– 40 Sinisgalli 1957.

– 41 Sulla ricerca astratta di Paolo Monti si veda Zannelli 2016. Accostabile alle fotografie di De Antonis del 1957 sembra il *Fotogramma* del 1950-1953 riprodotto in Cavanna / Paoli 2016, p. 151 (inv. B. 125.01.03/03).

– 42 Turrone 1958. Per Migliori si fa riferimento ai testi di Quintavalle (1977 e 1993).

– 43 Secondo Riccardo De Antonis, queste immagini (riprodotte in Mormorio 2003, tavv. XIX e XXI) furono realizzate con l'aggiunta di filtri polarizzati sull'obiettivo e sulla fonte di illuminazione.

- **44** Per le relazioni con il primo cfr. Perilli / De Antonis 1991 e Perilli, *Pasquale De Antonis, poeta/fotografo*, in Tinterri 1998, pp. 9-10. I rapporti amichevoli con Carla Accardi sono riportati da Riccardo De Antonis (interviste rilasciate all'autrice a Roma l'11 e il 18 marzo 2016).
- **45** Secondo Crispolti, si tratta di una paternità ideologica e linguistica, che andrebbe estesa anche ad altri artisti più giovani come Sanfilippo, Sterpini, Perilli etc. Crispolti, *Cagli da New York a Roma*, in Galeazzi 1980, pp. 61-62.
- **46** Cfr. i cataloghi Cagli 1948, 1952 e 1962. Inoltre nel 1950 vi tiene la mostra *I boschi del Lemery. I viaggi*.
- **47** Ringrazio Giuseppe Briguglio (Fondazione Cagli) per la cortese segnalazione e Marco Rinaldi per la consulenza.
- **48** Cagli 1956.
- **49** *Ivi*, ill. 1-3.
- **50** *Immagine e materia. La nuova pittura di Cagli*, 1959. Regia di Corrado Maltese, musica di Franco De Masi, fotografia e realizzazione di Mario Bernardo; assistente operatore Sergio Martinelli, montaggio Misa Gabrini, tecnico del colore Giuseppe Petrarca. Ringrazio Tommaso Casini per avermi mostrato il film in occasione di un intervento nell'ambito delle conferenze del Dottorato di Ricerca in Storia dell'Arte alla Sapienza (2 marzo 2017). Ringrazio anche Flavia Morabito e Viridiana Rotondi della Cineteca Nazionale per la disponibilità.
- **51** Maltese 1959, p. 17.
- **52** *Ivi*, p. 17.
- **53** Il termine fu impiegato per la prima volta da Ragghianti nel 1948. Cfr. Ragghianti 1957 [1948], p. 264.
- **54** Maltese 1959, p. 16.
- **55** Il primo intermezzo è ai minuti 1:30-1:40.
- **56** Il secondo stacco è tra i minuti 7:58 e 8:22 circa.
- **57** Si apre qui un campo di indagine tutto da esplorare: sull'attività di Mario Bernardo, sui rapporti tra Maltese e Cagli (sul quale aveva scritto alcune recensioni su "l'Unità") e tra Maltese e De Antonis (che fece riproduzioni di immagini per molte pubblicazioni dello storico dell'arte).

Bibliografia

- Benzi 2006** Fabio Benzi (a cura di), *Cagli*, catalogo della mostra (Ancona, Mole Vanvitelliana, 2006), Milano, Skira, 2006.
- Benzi 2010** Fabio Benzi (a cura di), *Corrado Cagli e il suo magistero. Mezzo secolo di arte italiana dalla Scuola Romana all'astrattismo*, catalogo della mostra (Pordenone, PArCo Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea "Armando Pizzinato", 2010), Milano, Skira, 2010.
- Bonini / Ferrari 1975** Giuseppe Bonini / Giuliana Ferrari (a cura di), *Luigi Veronesi*, catalogo della mostra (Parma, Scuderie della Pilotta, 1975), Parma, CSAC, 1975.
- Brin 2015** Irene Brin, *L'Italia Esplode. Diario dell'anno 1952*, con testi di Claudia Palma, Vittoria Caterina Caratozzolo, Ilaria Schiaffini, Roma, Viella, 2014.
- Cagli 1948** *Corrado Cagli. Disegni e monotipi*, catalogo della mostra, con testi di Luc Bouchage e Massimo Bontempelli, una poesia di Charles Olson, Roma, Galleria L'Obelisco, 1948.
- Cagli 1951** Corrado Cagli, *De Antonis*, in *Fotografie astratte di De Antonis*, pieghevole della mostra, Roma, Galleria L'Obelisco, 1951.
- Cagli 1952** *Corrado Cagli. Ritratto di Johanna e La rotta del Po. Monotipi a olio su carta di riso*, catalogo della mostra, Roma, Galleria L'Obelisco, 1952.

- Cagli 1956** Corrado Cagli, *G. Novelli*, numero unico edito della rivista "Dimensione. Periodico d'arte e di documentazione", Roma, 1956.
- Cagli 1962** *Corrado Cagli. Sculture*, catalogo della mostra, testo di Aldo Palazzeschi, Roma, Galleria L'Obelisco, 1962.
- Castellani 2014** Carlotta Castellani, *Corrado Cagli e Charles Olson. La ricerca di nuovi linguaggi tra esoterismo e geometria non euclidea*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz", a. LVI, n. 2, 2014, pp. 215-235.
- Cavanna / Paoli 2016** Pierangelo Cavanna / Silvia Paoli (a cura di), *Paolo Monti. Fotografie/Photographs 1935-1982*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 2016-2017), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2016.
- Clair 1977** Jean Clair, *Duchamp et la photographie. Essay d'analyse d'un primat technique sur le développement d'une oeuvre*, Chêne, Paris, 1977.
- Colombo 2013** Davide Colombo, *Geometria non euclidea e quarta dimensione nello scambio intellettuale tra Charles Olson e Corrado Cagli*, in "L'uomo nero", n. 10, 2013, pp. 166-197.
- Crispolti 1964** Enrico Crispolti, *Corrado Cagli*, Torino, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1964.
- Crispolti 1982** Enrico Crispolti (a cura di), *I percorsi di Cagli*, catalogo della mostra (Napoli, Castel dell'Ovo, 1982), Roma, De Luca, 1982.
- De Antonis R. 2015** Riccardo De Antonis (a cura di), *Pasquale De Antonis: la fotografia di moda*, catalogo della mostra (Pesaro, Palazzo Mosca-Musei Civici, 2015), Fano, Grapho5, 2015.
- Donazzolo Cristante 2003** Cristina Donazzolo Cristante (a cura di), *Cagli dei fotografi*, catalogo della mostra (Udine, Civici Musei, 2003), Giugliano in Campania, Felice Cervino Editore, 2003.
- Frisa 2008** Maria Luisa Frisa (a cura di), *Pasquale De Antonis: la fotografia di moda 1946-1968*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 2008), Venezia, Marsilio, 2008.
- Galeazzi 1980** Giancarlo Galeazzi (a cura di), *Corrado Cagli e la critica*, atti del convegno (Ancona, Palazzo degli Anziani, 26-27 settembre 1980), Ancona, Tipografia Pucci, 1980.
- I Biennale Internazionale d'Arte Fotografica 1932** *I Biennale internazionale d'arte fotografica*, catalogo della mostra (Roma, 1932-1933), Roma, Edizioni Enzo Pinci, 1932.
- Kandinsky 1951** S.a., *Kandinsky*, in "Il Popolo", 2 febbraio 1951.
- Maltese 1959** Corrado Maltese, *Immagine e materia nella pittura di Corrado Cagli. Un documentario cinematografico realizzato da Corrado Maltese*, in "Arte Oggi", a. I, n. 2, giugno 1959, pp. 16-18.
- Manzini 1953** Gianna Manzini, *Il fotografo magico*, in "Giornale di Sicilia", 10 settembre 1953.
- Mediterranea 1950** "Mediterranea. Almanacco di Sicilia", Palermo, I.R.E.S., 1950.
- Mormorio 1989** Diego Mormorio, *De Antonis. Una galleria di ritratti di amici artisti*, in "Photo Italia", a. XIV, n. 170, agosto 1989, pp. 48-55.
- Mormorio 2003** Diego Mormorio, *Pasquale De Antonis: fotografie astratte, 1951-1957*, Teramo, Teramo Nostra, 2003.
- Mormorio 2015** Diego Mormorio, *Pasquale De Antonis. L'impareggiabile maestro*, in De Antonis R. 2015, pp. 16-17.

- Perilli / De Antonis 1991** Achille Perilli / Pasquale De Antonis, *DeAntonisseide 1951*, La Librericiuola, Roma, 1991.
- Quintavalle 1977** Arturo Carlo Quintavalle (a cura di), *Antonio Migliori*, catalogo della mostra (Parma, Palazzo della Pilotta, 1977), Parma, Grafiche STEP, 1977.
- Quintavalle 1993** Arturo Carlo Quintavalle (a cura di), *Muri di carta. Fotografia e paesaggio dopo le avanguardie*, catalogo della mostra (Venezia, Padiglione Italia della Biennale, 1993), Milano, Electa, 1993.
- Ragghianti 1957 [1948]** Carlo Ludovico Ragghianti, *Critica d'arte e cinema*, in *Atti del Primo Convegno internazionale per le Arti figurative* (Firenze, 1948), Edizioni U, Firenze 1948, poi in Id., *Cinema arte figurativa*, Torino, Einaudi, 1957.
- Russo 2011** Antonella Russo, *Storia culturale della fotografia italiana dal Neorealismo al Postmoderno*, Torino, Einaudi, 2011.
- Scimé 1993** Giuliana Scimé (a cura di), *Bauhaus e razionalismo nelle fotografie di Lux Feininger, Franco Grignani, Xanti Schawinsky, Luigi Veronesi*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Fonte d'Abisso Arte, 1993), Milano, Mazzotta, 1993.
- Sinigalli 1957** Leonardo Sinigalli, *De Antonis*, in *Fotografie di De Antonis*, pieghevole della mostra, Roma, Galleria L'Obelisco, 1957.
- Tinterri 1998** Alessandro Tinterri (a cura di), *Pasquale De Antonis, un fotografo a teatro: da Visconti a Strehler, da Gassman a Mastroianni*, catalogo della mostra (Genova, Politeama Genovese; Roma, Galleria Il Segno; Teramo, Pinacoteca Civica, 1998), Roma, De Luca, 1998.
- Turrone 1958** Giuseppe Turrone, *Fotografie astratte di Antonio Migliori*, in "Ferrania", a. XII, n. 8, agosto 1958, pp. 2-5.
- Turrone 1959** Giuseppe Turrone, *Nuova fotografia italiana*, Milano, A. Schwarz, 1959.
- V Triennale di Milano 1933** *V Triennale di Milano*, catalogo ufficiale della mostra, Milano, Ceschina, 1933.
- Valtorta / Bianchi 2008** Roberta Valtorta / Arianna Bianchi (a cura di), *Fotografia astratta dalle avanguardie al digitale*, Venezia, Marsilio, 2008.
- Veronesi 1983** Luigi Veronesi, *Fotogrammi e fotografie*, a cura di Paolo Fossati, Torino, Einaudi, 1983.
- Zannelli 2016** Diletta Zannelli, *La sperimentazione astratta nella fotografia di Paolo Monti (1950-1970)*, in "Rivista di studi di fotografia", n. 3, 2016, pp. 74-93.