

«Toujours le même signe!» Giuseppe Capogrossi alla prova delle ricerche astratto-surrealiste nell'Europa del secondo dopoguerra

Un inedito carteggio testimonia il rapporto di collaborazione fra l'artista romano e il poeta francese Édouard Jaguer, primo tra gli stranieri a interessarsi alla sua pittura e intenzionato a farla conoscere in Europa attraverso la sua rete di contatti internazionali

«Toujours le même signe!»¹, scriveva Giuseppe Capogrossi a Édouard Jaguer² nel luglio del 1966, a pochi mesi dall'uscita del catalogo ragionato delle sue pitture curato da Giulio Carlo Argan e Maurizio Fagiolo dell'Arco³. E quasi a dispetto dell'abbondanza di superfici scrupolosamente catalogate, che l'artista aveva iniziato a dipingere sin dal 1949, anno in cui aveva definitivamente rotto con la pittura figurativa e tonale per avventurarsi in un nuovo territorio – primo tentativo di instillare a Roma il germe di una pittura segnico-materica priva di precedenti –, la cartolina rappresenta una scena popolare di 'Costumi sardi' (fig. 1 a-b): omaggio, forse, a quella breve ma significativa fase della sua pittura, caratterizzata dall'utilizzo dei colori puri, che l'avrebbe poi accompagnato nella svolta più definitiva, rivelatasi, appunto, dopo una visita a Stintino in Sardegna⁴.

L'incontro di Jaguer con l'opera di Capogrossi, come riferito dallo stesso in un'intervista a chi scrive⁵, risale all'estate del 1950 quando, in compagnia della moglie Simone, il critico aveva intrapreso il primo di una lunga serie di viaggi in Italia, quell'anno in occasione della XXV Biennale Internazionale d'arte a Venezia. Nel corso della sua visita Jaguer era rimasto particolarmente colpito dalle tre tele⁶ di Capogrossi e, spinto dall'esigenza di conoscere più nel dettaglio la poetica dell'artista, aveva avviato un contatto epistolare che si sarebbe presto trasforma-

to in una collaborazione. Nel 1952 Capogrossi, in segno di amicizia, inviò come regalo a Jaguer *Superficie 549* (fig. 2, tav. 6), tela tra le più materiche del periodo, che arrivò via posta priva di telaio e arrotolata⁷ e che nel 1955 fu esposta alla mostra *Phases de l'art contemporain. Première confrontation internationale d'art expérimental à Paris* presso la Galerie R. Creuze⁸. Nella presentazione del catalogo della personale dell'artista presso la Galleria d'Arte Selecta di Roma nel 1956, Carlo Cardazzo riferisce che le opere presentate a Venezia nel 1950 erano mal collocate e pertanto sfuggirono alla critica italiana, mentre «due tra i più vivi personaggi della nuova Parigi» si accorsero «dell'intelligenza e della superiorità di quella pittura»⁹: questi erano Jaguer, appunto, e Michel Tapié.

La prima lettera è del 1951¹⁰ ed è tra le più eloquenti alla luce delle ricerche che Jaguer e Capogrossi conducevano in quello stesso periodo. Vi si legge che, se nel padiglione italiano della Biennale anche le opere di Alberto Magnelli e Atanasio Soldati avevano attirato l'attenzione del poeta francese, il «souci de construction»¹¹ presente nelle tele di questi due artisti andava però a svantaggio dello slancio poetico che, secondo lui, l'opera d'arte aveva il compito di trasmettere. Jaguer aveva già intuito quel senso di profonda poesia che Argan richiamerà ad apertura del catalogo generale del 1967:

La sua pittura ha cessato di essere elaborazione di materiali poetici ed è diventata poesia nel senso tecnico e strutturale del termine, come movimento metrico o tessitura ritmica che precede la parola e la formula solo in quanto segno¹².

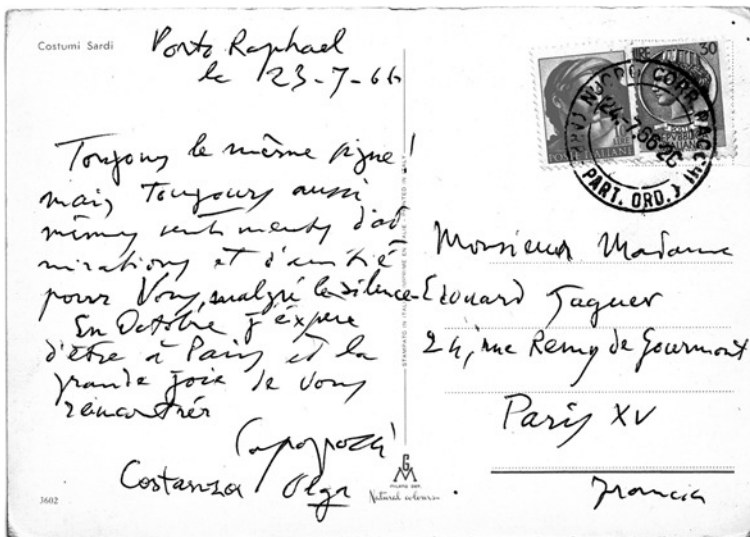


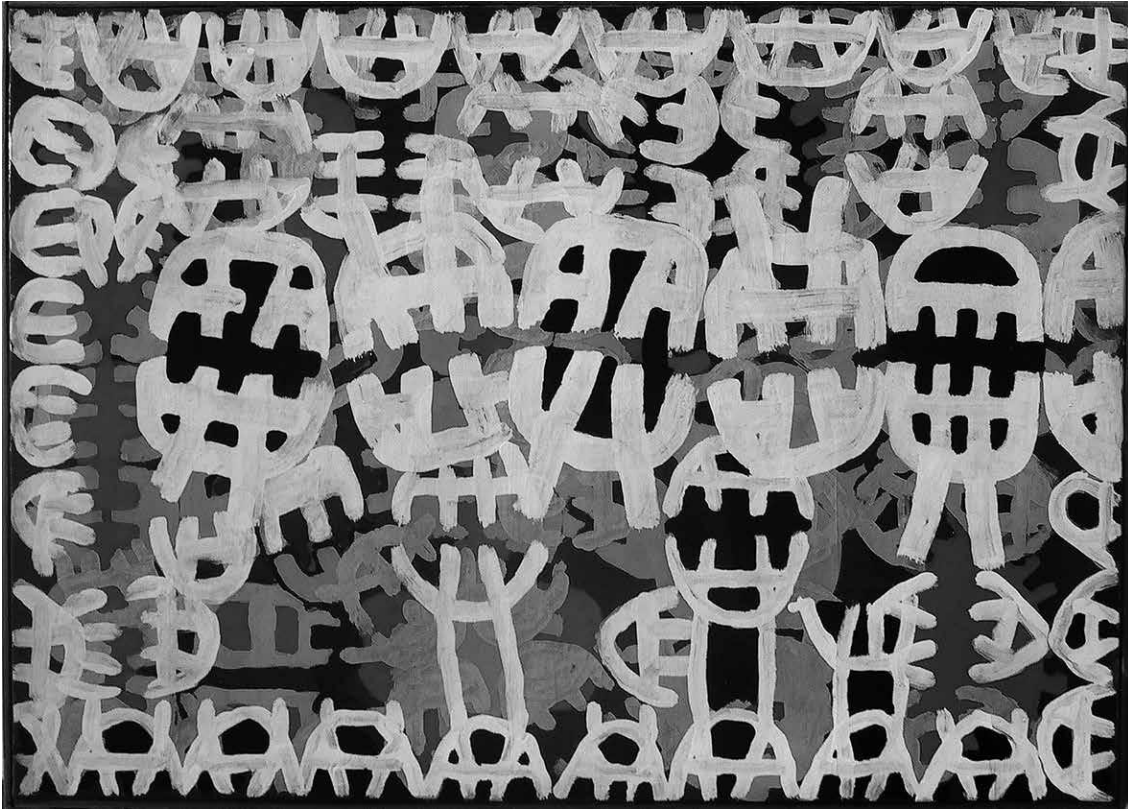
1 a-b. Cartolina postale di Giuseppe Capogrossi a Édouard Jaguer datata 24.7.66, recto/verso, Archives Édouard Jaguer, Paris.

Nella stessa lettera, Jaguer mette in relazione Capogrossi e l'artista austriaco surrealista Wolfgang Paalen in chiave di superamento dell'astrazione e del surrealismo che si attua grazie alla creazione di un segno peculiare¹³. Il parallelo non riguarda una presunta somiglianza formale, peraltro del tutto assente, quanto una metodologia comune e strettamente pittorica legata alla ripetizione ossessiva di uno stesso segno. Quello capogrossiano è un linguaggio, secondo Jaguer, primitivo nella sua essenza¹⁴. Egli parla di «retour naturel de certains rythmes dans le gestes de l'homme»¹⁵, ma anche di «signes, qui ont la beauté élémentaire des empreintes rupestres, [qui] deviennent émouvants par la vérité de leurs modes d'association»¹⁶, evocando a questo proposito l'opera del pittore messicano di origini tedesche Mathias Goeritz, ispirata alle grotte di Altamira e alle pitture preistoriche a cui, peraltro, seppur con un senso differente, ricorrerà ancora Argan quando assegnerà all'opera capogrossiana valore di «etnografia moderna»¹⁷. Jaguer parla anche di «êtres à mi-chemin entre l'animal et le végétal, tel le corail»¹⁸, quest'ultima suggestione di chiara derivazione surrealista, legata all'ibridazione degli esseri viventi. L'intento è proiettare, grazie a una lettura fuori dagli schemi, l'opera capogrossiana in una dimensione internazionale e di metterla in dialogo con le ricerche coeve di artisti lontani dalla sua poetica.

L'altro punto chiave che Jaguer mette in luce è la semplicità del segno capogrossiano che richiama l'arte popolare:

simplicité qui rejoint celle de l'art populaire, plus encore que celle d'un Miró. Cette simplicité se retrouve d'ailleurs dans le choix des couleurs, presque brutales.





2. Giuseppe Capogrossi, *Superficie 594*, 1952, olio su tela, cm 50 x 70, collezione privata, già collezione Jaguer, Paris.

Une telle conjugaison et une telle unité dans le choix du signe – herse ou trident, mais à coup sûr écho d'un monde matériel – et celui des couleurs font de vos 'superficies' une inépuisable pièce de délectation¹⁹.

Nel 1962, nel testo di presentazione alla personale di Capogrossi alla Galleria L'Attico a Roma, Emilio Villa riprenderà questo stesso paragone con l'opera di Miró²⁰. L'individuazione di un filo conduttore che legherebbe le culture popolari al segno dell'artista romano, deriva dall'attenzione sviluppata da Jaguer nel corso dell'esperienza all'interno del gruppo Cobra, le cui riflessioni sulle forme d'arte popolare furono in più occasioni esplicitate tra le pagine della rivista e nelle opere degli artisti. Capogrossi è colpito dall'analisi di Jaguer, al quale scrive di essere «admiré de ce que vous dites au regard de mes recherches actuelles [...] je suis particulièrement touché à votre analyse sur mes signes, sur mes 'superficies'!»²¹. Se nella nota prefazione alla prima personale alla Galleria del Secolo a Roma, che Capogrossi invia a Jaguer, Corrado Cagli aveva fatto ricorso al metodo della psicologia analitica dell'arte poetica junghiana, riferendosi alle nuove pitture come a

un «ciclo simbolico [...] mosso da un'estrema necessità di libertà e di funzione, [...] finché, nelle cadenze ripetute di un ostinato automatismo, ha potuto inconsciamente sondare il fondo dei nostri 'primordi'»²², nella sua lettera Jaguer riconduce, con estrema lucidità, il segno di Capogrossi a una derivazione dal reale. Quest'ultima considerazione non solo precede l'idea di Argan, secondo cui le superfici di Capogrossi deriverebbero anche da una «regressione della forma a stilema e poi a segno»²³, ma è in linea con quello che lo stesso artista racconterà della propria pittura qualche anno dopo:

Avevo dieci anni e mi trovavo a Roma. Un giorno andai con mia madre in un istituto per ciechi. In una sala due bambini disegnavano. Mi avvicinai: i fogli erano pieni di piccoli segni neri, una sorta di alfabeto misterioso, ma così vibrante che per quanto a quell'età non pensassi affatto all'arte, provai una profonda emozione. Sentii fin da allora che i segni non sono necessariamente l'immagine di qualcosa di visto, ma possono esprimere qualcosa che è dentro di noi [...]. Fin da principio, ho cercato di non contentarmi dell'apparenza della natura: ho sempre pensato

che lo spazio è una realtà interna alla nostra coscienza, e mi sono proposto di definirlo. Al principio ho usato immagini naturali, paragoni e affinità derivate dal mondo visibile: poi ho cercato di esprimere direttamente il senso dello spazio che era dentro di me e che realizzavo compiendo gli atti di ogni giorno. Non posso dimenticare il piccolo cieco che con i suoi segni vibranti e muti trovava la forma dello spazio che i suoi occhi non vedevano ma che tuttavia intensamente sentiva e viveva. Il ragazzo cieco, mio primo maestro, rappresentava come tempo lo spazio che non poteva vedere. La mia ambizione è di aiutare gli uomini a vedere quello che i loro occhi non percepiscono: la prospettiva dello spazio nel quale nascono le loro opinioni ed azioni²⁴.

L'attenzione data alle forme di linguaggio in ambiente romano è da ricondurre al ruolo decisivo che in quegli anni ebbe Emilio Villa²⁵, che aveva preso le distanze dal primitivismo delle avanguardie, sostenendo l'idea di una ripresa del «gesto puro»²⁶ e accogliendo l'eredità dell'entusiasmo suscitato dal surrealismo etnografico²⁷.

Dal carteggio emergono anche altre interessanti notizie, quali ad esempio la volontà da parte di Capogrossi, che per il tramite di Matta già conosceva la rivista di Jaguer, di distribuire «Rixes» in Italia tramite l'editore Hoepli²⁸, o il contatto creato da Jaguer tra Capogrossi e l'artista tedesco Karl Otto Götz, che pubblicava a Francoforte sul Meno la rivista «Meta»²⁹ che si occupava della diffusione e della promozione delle ricerche oscillanti tra surrealismo e astrazione. A questo proposito, dalle lettere³⁰ emerge la bozza di un progetto per un numero speciale di «Meta» de-

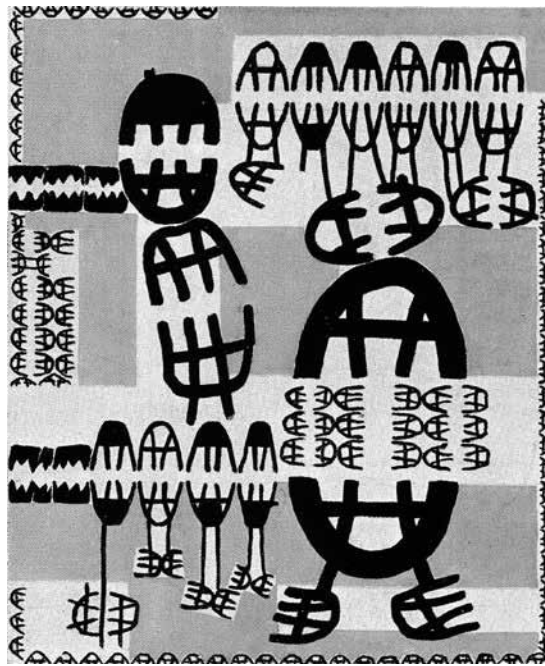
dicato all'avanguardia italiana, che doveva essere accompagnato, su indicazione di Capogrossi, da una prefazione di Angelo Canevari, artista e collaboratore della rivista «Spazio»³¹. L'individuazione da parte di Jaguer, nelle *Superfici* di Capogrossi, della 'semplicità popolare' prima citata, può di certo aver incuriosito Götz e averlo spinto a proporre a Capogrossi il progetto per questo numero. Per Götz, infatti, che amava la pittura di Capogrossi – tanto che per il tramite di Jaguer curerà una personale dedicata all'artista italiano inaugurata il 19 giugno 1952 a Francoforte sul Meno presso la Zimmergalerie Franck – l'arte popolare ha origine nelle «sources originelles de la création artistique»³². Sono le stesse fonti primordiali cui guardava Capogrossi, come, ad esempio, il «significato spirituale del 'momento di partenza' e del suo umano riproporsi in seno alla coscienza dell'artista»³³, dichiarato nel coevo *Manifesto del Gruppo 'Origine'* che Tapié aveva, tra l'altro, pubblicato nel catalogo della mostra *Véhémences Confrontées* (fig. 3) presentata nel marzo del 1951 presso la Galerie Nina Dausset a Parigi, in cui erano presenti opere di Camille Bryen, Willhelm De Kooning, Hans Hartung, Georges Mathieu, Jackson Pollock, Jean-Paul Riopelle, Rymond Russel, Wols e lo stesso Capogrossi. La rosa di artisti proposti da Capogrossi per il fascicolo monografico di «Meta» raggruppava un nucleo significativo di ricerche legate alla forma astratta nelle sue più diverse accezioni, come quelle condotte da Atanasio Soldati, Enrico Prampolini, Mirko, Corrado Cagli e Antonio Corpora. Questa proposta potrebbe

3. Pieghevole della mostra *Véhémences Confrontées*, Parigi, Galerie Nina Dausset, marzo 1951, recto/verso.



a posteriori sembrare un tentativo di allargare il campo d'azione degli artisti dell'Art Club che da poco più di un anno avevano avviato rapporti con Parigi³⁴ e tendevano a rafforzare quelli con la Germania. Tuttavia, il progetto non ebbe alcun esito perché le ricerche condotte in quegli anni dagli artisti segnalati da Capogrossi vennero giudicate troppo formaliste da Götz³⁵, più attento agli sviluppi in ambito informale e surrealista. Inoltre, se si analizzano gli sviluppi e le provenienze di questi pittori, si noterà che per quanto concerne le ricerche di Soldati (negli anni immediatamente precedenti legato al MAC), esse s'ispiravano all'applicazione dei principi elaborati dalla linea di Van Doesburg, confluendo in seguito nel gruppo parigino *Espace*, legato alla rivista «Art d'Aujourd'hui» – di cui «Spazio» era il corrispettivo italiano – che proponeva un modello artistico opposto a quello di «Rixes» e in seguito a quello di «Phases», i cui interessi vertevano sulle ricerche astratto-surrealiste concentrate soprattutto sull'evoluzione della pratica automatica³⁶. Antonio Corpora, invece, faceva parte del *Gruppo degli Otto*, la cui definizione venturiana di 'astratto-concreto' era incompatibile con le ricerche condotte da Jaguer e da Götz. Quanto, infine, all'arte di Prampolini, Mirko e Cagli, seppur così diverse tra loro, esse manifestavano la stessa preoccupazione 'costruttiva' che contrastava con la sperimentazione delle forme libere verso cui andava sempre più concentrandosi l'attenzione di Jaguer e del suo *entourage*. Inoltre, l'attività dell'Art Club confluirà naturalmente nel 1953 in un 'sodalizio' con l'École de Paris nel corso della mostra *Arte astratta italiana e francese*, seguita dalle conferenze di René Huyghe e Léon Dégand le cui posizioni erano inconciliabili con quelle di Jaguer, ma sicuramente più vicine al gruppo di «Art d'aujourd'hui»³⁷.

Alcuni dei progetti che, grazie all'intercessione di Jaguer, furono realizzati da Capogrossi sono la personale prima citata in Germania e la partecipazione dell'artista a una mostra collettiva *Internationella utställning* presso la Galerie Colibrì a Malmö³⁸, legata alla pubblicazione di «Salamander», rivista d'avanguardia svedese legata a «Phases», sulla quale Capogrossi è presente con una litografia a colori (fig. 4, tav. VII)³⁹. La stessa attenzione per le forme di segno e scrittura, come s'è già accennato, sarà presente anche in «Phases», interesse che Jaguer espone in una lettera indirizzata a Georges Hénein, un anno prima dell'apparizione del primo cahier della rivista, e nella quale afferma: «je dois beaucoup [...] à la réapparition de certains signes que je guette»⁴⁰.



4. Giuseppe Capogrossi, *Superficie CP/883*, 1950, opera dispersa.

È Capogrossi, infatti, l'unico artista italiano a inaugurare il primo dei *cahier* «Phases» con la pubblicazione di *Superficie 1* del 1950 (fig. 5)⁴¹ e a partecipare con un'opera non identificata alla mostra inaugurale *Phases. Première confrontation d'art expérimentale* allo Studio Paul Facchetti, nel gennaio del 1954. Nel primo numero della rivista compare anche, come corrispondente dal Giappone, Shiryû Morita, a suggellare uno stretto legame tra «Phases» e il gruppo giapponese Bokujinkai⁴², legato al movimento e alla rivista «Bokubi» edita a Kyoto. Sul secondo *cahier* «Phases» il riferimento agli ideogrammi si fa più diretto ed esplicito. L'articolo di Pierre Alechinsky, *Au-delà de l'écriture*⁴³ – il cui titolo trovava probabilmente eco nella riflessione di Dotremont, «je me trouvais au-delà de ma propre écriture»⁴⁴, contenuta nell'articolo *Signification et sinification* – è un'esortazione agli artisti a riflettere nuovamente sul segno, sul gesto calligrafico, sul carattere spontaneo, ma allo stesso tempo controllato, della scrittura. Già nel gennaio del 1954, Alechinsky aveva scritto ad Asger Jorn:

Veux-tu écrire de ma part à Monsieur Shiryû Morita [...]. C'est le directeur d'une revue fort intéressante qui s'occupe des rapports existants entre l'écriture et l'expression spontanée. Cette revue s'appelle *Bokubi* (*Le Plaisir de l'Encre*) et est ouverte à nos recherches.



5. Giuseppe Capogrossi, *Superficie 1*, 1950, cm 286 x 228, parzialmente disperso.

La confrontation de nos écritures 'intérieures' avec les leurs est ouverte⁴⁵.

Nel corso di questi anni la calligrafia orientale, verso cui si presterà sempre più attenzione, sarà interpretata dagli artisti seguendo due linee: quella della liberazione del gesto, con implicazioni più materiche e di matrice non strettamente calligrafiche, direttamente legate a stesure di colore larghe e piatte – e da qui anche la nascita dell'omonima rivista «Il gesto» editata a Milano da Enrico Baj

con la collaborazione di Jaguer e le mostre che ne accompagneranno l'uscita, di cui si parlerà più avanti – e il filone più orientato allo sviluppo del segno, di una libera grafia: in Italia, soprattutto con Emilio Scanavino prima a Genova e poi a Milano, e Achille Perilli e Gastone Novelli a Roma. Questo rapporto tra nuove ricerche pittoriche e artisti orientali sarà uno degli interessi comuni tra «Phases» e l'Italia.

A una delle mostre più importanti, svoltasi nel Giappone degli anni Cinquanta, *Exhibition of Art today*⁴⁶ e itinerante tra Osaka, Tokio, Hiroshima, Fukuka nel 1956, gli artisti giapponesi apprezzeranno, con lo sguardo degli orientali, il lato spirituale della pittura di Capogrossi. Ricorderà anni dopo Shinichi Segui, uno degli organizzatori della manifestazione, che

la preuve [...] nous est par exemple donnée par l'admiration que lui voue le groupe 'Bokubi', héritier avancé de l'écriture japonaise traditionnelle au pinceau. [...] Son art, qui fait exceptionnellement revivre la calligraphie européenne, rencontre-t-il chez nous une approbation due au goût fort ancien des Japonais pour l'art de l'écriture au pinceau⁴⁷.

Lo avrebbero ricordato anche Maurizio Fagiolo dell'Arco, a proposito delle superfici capogrossiane in bianco e nero, i colori della calligrafia orientale, della «pittura come scrittura»⁴⁸ e Gillo Dorfles che aveva assegnato al tridente il valore di «ideogramma asemantico»⁴⁹. La calligrafia orientale è, infatti, allo stesso tempo alfabeto e costruito formale⁵⁰.

Giuseppe Di Natale
Dipartimento di Scienze Umane,
Università degli Studi de L'Aquila
giuseppe.dinatale@univaq.it

NOTE

1. Cartolina di Giuseppe Capogrossi a Édouard Jaguer, datata Porto Raphael, 23 luglio 1966, Archives Édouard Jaguer, Paris.

2. G. Di Natale, *Édouard Jaguer, Phases e l'Italia*, Roma, di prossima pubblicazione.

3. G.C. Argan, *Capogrossi*, Editalia, Roma, 1967.

4. T. Sauvage, *Pittura italiana del dopoguerra (1945-1957)*, Milano, 1957, p. 148.

5. Di Natale, *Édouard Jaguer, Phases...*, cit.

6. Si tratta di *Superficie A1*, *Superficie A2*, *Superficie A3* (la prima del 1949 e le altre due del 1950), in XXV Biennale di Venezia. Catalogo (Venezia, 1950), p. 187.

7. Da un'intervista a chi scrive.

8. *Phases de l'art contemporain. Première confrontation internationale d'art expérimental à Paris*, catalogo della mostra (Paris 1955), a cura di É. Jaguer, Paris, 1955. L'opera figurava come la n. 22 della lista delle opere.

9. Capogrossi, catalogo della mostra (Roma 1956), testo di C. Cardazzo, Roma, 1956, n.p.

10. Lettera di Édouard Jaguer a Giuseppe Capogrossi, datata 6 aprile 1951. Roma, Archivio storico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo Capogrossi. Faldoni non catalogati.

11. *Ibid.*

12. Argan, *Capogrossi*, cit., p. 9.

13. Wolfgang Paalen, negli anni tra il 1942 e il 1944, interessato all'arte degli indiani d'America, intendeva cogliere, attraverso una stessa serie di segni derivati dalle lettere D.Y.N., ogni aspetto dell'esistenza, reale e immaginaria.

14. Questa lettura coincide con gli stimoli che la Fondazione Origine e la rivista «Arti Visive» promuovevano a Roma in quegli anni. È da segnalare che Ettore Colla nel marzo 1954 scriverà a Paul Facchetti, chiedendo informazioni su «Phases». Di Natale, *Édouard Jaguer, Phases...*, cit.

15. Lettera di Édouard Jaguer a Giuseppe Capogrossi, datata 6 aprile 1951, cit.

16. *Ibid.*

17. Argan, *Capogrossi*, cit., p. 10.

18. *Ibid.*

19. Lettera di Édouard Jaguer a Giuseppe Capogrossi, datata 6 aprile 1951, cit.

20. «Ed è ben vero che in Klee è reperibile un morfe-ma in qualche modo affine a quello così largamente ricostruito di Capogrossi. E altrettanto è da dire di Mirò». E. Villa, *Capogrossi*, catalogo della mostra (Roma 1962), poi in E. Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947-1967*, nuova edizione ampliata a cura di A. Tagliaferro, Firenze, 2008, pp. 17-22.

21. Lettera di Giuseppe Capogrossi a Édouard Jaguer, datata Roma, 26 aprile 1951.

22. C. Cagli, *Capogrossi*, catalogo della mostra (Roma 1950), Roma, 1950.

23. Argan, *Capogrossi*, cit., p. 13.

24. Dichiarazione rilasciata dall'artista in occasione della mostra *The New Decade: 22 European Painters and Sculptors*, catalogo della mostra (New York 1955), New York, 1955. La dichiarazione è ripubblicata in Sauvage, *Pittura italiana del dopoguerra...*, cit., pp. 148-149.

25. Su Emilio Villa, si vedano, oltre che i suoi scritti, ripubblicati di recente (*Attributi dell'arte odierna 1947-1967*, cit.), anche i cataloghi a lui dedicati: *Emilio Villa. Opere e documenti*, a cura di A. Tagliaferri (Prato 1996), Milano, 1996; *Emilio Villa poeta e scrittore*, a cura di C. Parmiggiani (Reggio Emilia 2008), Milano, 2008.

26. A. Tagliaferri, *Segno, materia e scrittura negli 'oggetti di poesia' di Emilio Villa*, in *Emilio Villa. Opere...*, cit., p. 16.

27. A. Tagliaferri, *La parola assoluta*, in E. Villa, *Attributi dell'arte odierna...*, cit., p. 396.

28. Lettera di Giuseppe Capogrossi a Édouard Jaguer, datata Roma, 26 aprile 1951.

29. «Meta» uscirà in sette fascicoli a Francoforte sul Meno, dal 1948 al 1951. Si veda E. Crispolti, *L'informale. Storia e poetica*, Roma-Assisi, 1971, pp. 450-452 e 460-461.

30. Carteggio Jaguer-Capogrossi e Carteggio Jaguer-Götz, Archives Édouard Jaguer, Paris.

31. Di «Spazio» sono presenti alcuni esemplari nell'archivio Jaguer a Parigi.

32. A. Tamm [alias K.O. Götz], *L'art populaire allemand dans ses rapports avec l'art expérimental*, in «Cobra», 1950, 6, p. 8.

33. A. Burri, G. Capogrossi, E. Colla, M. Ballocco, *Manifesto del Gruppo 'Origine'*, Roma, 1951, in Crispolti, *L'informale...*, cit., vol. IV, pp. 121-123.

34. Sull'Art Club cfr. *Art Club 1945-1964. La linea astratta*, a cura di G. Simongini, G. Conte (Parma 1999); seguita da *Da Art Club al Gruppo degli Otto: la pittura astratta del secondo dopoguerra in Italia*, catalogo della mostra (Cosenza 2001), a cura di L.M. Barbero, G. Niccoli, Cosenza 2001.

35. Com'è emerso dalla lettura dell'epistolario tra Jaguer e Karl Otto Götz, Archives Édouard Jaguer, Paris.

36. Sulle trasformazioni dell'automatismo surrealista, G. Di Natale, *Le vie dell'automatismo nell'arte italiana del secondo dopoguerra*, in «Predella», 2021 (in corso di pubblicazione).

37. Sui rapporti dell'Art Club con l'entourage di «Art d'aujourd'hui», si veda R. Siligato, *Prampolini promotore culturale. L'Art Club*, in *Prampolini dal Futurismo all'Informale*, catalogo della mostra (Roma 1992), a cura di E. Crispolti, Roma, 1992, pp. 381-389, e cronologia a cura della stessa, pp. 392-395.

38. *Internationella unstallning*, Galerie Colibrì, Malmö, 21 gennaio-6 febbraio 1955. Partecipano Alechinsky, Arnal, Bryen, Buchheister, Capogrossi, Bernard Childs, Corneille, Gianni Dova, Claude Geoges, Jacques Hérold, Paul Jenkins, Matta, Michaux, Nieva, Scanavino, Tharrats.

39. L'opera, con il titolo *Superficie CP/883*, 1950, è data come dispersa. *Capogrossi. Gouaches, collages, disegni*, a cura di G.C. Argan, G. Capogrossi, catalogo della mostra (Milano 1981), Milano, 1981, p. 269, n. 28.

40. Lettera di Édouard Jaguer a Georges Henein, data-ta Paris, 2 Janvier 1953, velina, Archives Édouard Jaguer, Paris.

41. Il quadro è pubblicato in Argan, *Capogrossi*, cit., p. 137, n. 1, tav. 3, con il titolo *Superficie 1*, 1950, cm 286 x 228. Nel catalogo si riporta la notizia che il quadro è stato successivamente tagliato.

42. Sulla storia di questi artisti cfr. E. Bogdanova-Kummer, *Bokujinkai: Japanese Calligraphy and the Postwar Avant-Garde*, New York, 2020.

43. P. Alechinsky, *Au-delà de l'écriture*, in «Phases», 2, mars 1955, pp. 27-33.

44. C. Dotremont, *Signification et sinification*, in «Cobra», 1950, 7, pp. 19-20.

45. A. Jorn, *Lettres à plus jeunes*, Paris, 1998, p. 70.

46. Vi spongono, oltre ai giapponesi, molti artisti occidentali, la maggior parte gravitanti intorno a «Phases»: Appel, Alechinsky, J. Arp, Atlan, Blhum, Bloc, Crippa, Calder, Capogrossi, Copley, Dova, Dubuffet, Fautrier, Sam Francis, Fernández, Fontana, Gottlieb, Hartung, Hultberg, Hayter, Hérold, Jaffé, De Kooning, Lam, Mathieu, Matta, Mortensen, Perez Penalba, Philipps, Riopelle, Man Ray, Seligmann, Sterne, Vieira de Silva, Schneider,

Serpan, Tobey, Tanning, Tajiri, Vasarely, Wou-ki, Waldberg. A proposito di questa mostra, Shinichi Segui affermerà: «Cet événement devait faire date dans le Japon de l'après-guerre, car il marqua, chez nous, le point de départ de l'art abstrait. Les organisateurs de cette exposition appartenaient à un groupe d'avant-garde de critiques et de peintres progressistes. J'étais l'un d'eux». S. Segui, *Capogrossi à Tokyo*, in «XX Siècle», 25, juin 1965, pp. 63-67.

47. *Ibid.*

48. M. Fagiolo dell'Arco, *Cronistoria*, in Argan, *Capogrossi*, cit., p. 44.

49. G. Dorfles, *Ultime tendenze dell'arte d'oggi*, citato in N. Bressan, in *Il Museo Revoltella di Trieste*, a cura di M. Masau Dan, Trieste, 2004, p. 186, scheda n. 105.

50. Sul rapporto tra arte europea e calligrafia estremo-orientale, Di Natale, *Édouard Jaguer, Phases...*, cit.

Appendice

Carteggio Édouard Jaguer – Giuseppe Capogrossi. L'ortografia dei testi delle lettere riproduce fedelmente quella degli originali, trattandosi – nello specifico di quelle di Jaguer – di veline che venivano battute velocemente a macchina da sua moglie Simone e poi corrette a mano.

1. Édouard Jaguer a Giuseppe Capogrossi

Lettera dattiloscritta, tre fogli di colore blu, GNAM, Roma, Archivio Giuseppe Capogrossi (Faldoni non catalogati)¹.

Paris le 6 avril 1951

Cher Monsieur,

J'ai reçu votre aimable carte² alors que je me préparais justement à vous écrire; je pensais même le faire un peu plus tôt; mais je ne savais plus bien si vous rentriez directement à Rome ou non.

Madame Dausset³ m'a remis les photos que vous lui aviez si obligeamment laissées pour moi. Je vous remercie de cette marque d'estime, surtout venant au terme d'un entretien si bref! Aussi bien, je suis persuadé que ces photographies serviront quelque jour, car mes amis et moi sommes en relation avec plusieurs revues: «Meta»⁴ (Allemagne), «Cobra» (Belgique), «Inventario»⁵ (Cuba), sans compter une publication suédoise qui doit paraître prochainement – et naturellement, «Rixes» que toutes les expériences nouvelles intéressent.

Il est d'ailleurs naturel que vos toiles de la Biennale⁶ aient retenu mon attention: à force de contraintes, l'on finit par devenir 'surtout' sensible à l'appel des signes isolés – que ces signes soient voilés ou non par l'atmosphère ambiante. Et il faut avouer qu'à cet égard, le pavillon italien n'était guère encourageant, à part quelques œuvres comme celles de Soldati, Magnelli – encore que le souci de construction y tende trop souvent à prendre le pas sur l'intensité poétique.

Pour votre propre démarche, je ne vois rien dans l'art Italien contemporain qui l'annonce ou l'accompagne: ni dans le 'surréalisme' de Capacci ou Fiume, ni dans l'expressionnisme de Licini, ni dans l'abstrait-theatral de Donati. La prédominance singulière d'un élément – ce demi-cercle grillagé qui revient si souvent dans vos compositions – me fait par contre songer à Wolfgang Paalen, ce peintre autrichien émigré au Mexique, qui, après s'être éprouvé à l'abstraction (de 1930 à 35) puis au surréalisme (de 35 à 40), passant en même temps de l'automatisme graphique à l'automatisme de la matière, finit par créer un mouvement distinct: Dyn⁷.

Ce mouvement, autant que les rares numéros parvenus en Europe de la revue fondée par Paalen et la monographie⁸ que Gustav Regler lui a consacré, peuvent nous permettre de l'apprécier, s'était donné pour but un dépassement du surréalisme et de l'art abstrait, non seulement par synthèse formelle heureuse, quoique assez courante depuis quelques années (Donati), mais surtout par la création d'une idéologie particulière, que je ne puis malheureusement résumer pour vous, n'ayant pas les documents nécessaire sous la main.

Chez Paalen, malgré l'incontestable valeur de séduction de sa palette, l'utilisation continuelle du même signe finit par tourner à la systématisation, à l'hieroglyphe, voire à une certaine symbolique; car le signe plastique qu'il utilise avec plus grande fréquence est issu d'une déformation graphique de trois (*volta*) lettres grecques D.Y.N., initiales du mot 'force', autour duquel Paalen construisait son système.

Pour captivante que soit l'expérience de ce peintre, la valeur néo-mystique qu'il confère à cette entité transposée sur le plan du signe plastique l'apparente trop pour nous aux démarches 'occultistes' d'une autre genre que constituent par exemple l'œuvre de Brauner (coté surréalisme) ou

de Herbin (coté 'abstraction'). Tandis que votre peinture me semble mieux garantie de ce péril (qu'elle en encoure d'autres est inhérent à son essence même d'œuvre d'art). Ces signes, qui ont la beauté élémentaire des empreintes rupestres, deviennent émouvants par la vérité de leurs modes 'd'association' (j'emploie ce mot 'd'association' dans le même sens qui si je voulais désigner une 'colonie' de ces êtres à mi chemin entre l'animal et le végétal, tel le corail). Si l'art de Paalen atteint souvent au grandiose, il sombre parfois dans le blason. Vous échappez à ce danger par une certaine simplicité qui rejoint celle de l'art populaire, plus encore que celle d'un Mirò. Cette simplicité se retrouve d'ailleurs dans le choix des couleurs, presque brutales. Une telle conjugaison et une telle unité dans le choix du signe – herse ou trident, mais à coup sur écho d'un monde matériel – et celui des couleurs, font de vos 'superficies' une inépuisable pièce de délectation (à la fois comme on dit une pièce d'eau et une pièce d'étoffe).

A cette clarté particulière, je crois que s'intéresseraient notamment notre ami Karl Otto Götz⁹ et notre correspondant Mathias Goeritz¹⁰. Je vous donne d'ailleurs leur adresse au bas de ma lettre. De tels contacts sont, à mon avis, nécessaires, et au delà rassurants, dans ce monde où nous sommes de plus en plus seuls.

Il est d'ailleurs à peu près certain qu'avec Goeritz vous vous découvrirez des affinités, quoiqu'il emprunte en fin de compte une route différente. Goeritz a pris une part active aux travaux de groupe d'Altamira lorsque il résidait en Espagne. Et le nom même de ce groupe en dit assez long sur les dispositions qui animaient ses membres à l'égard de l'art des cavernes. Il n'en reste pas moins que chez Goeritz, la part faite au rupestre dans son œuvre apparaît comme fortement réfléchi, cérébrale, tend vers une esthétique presque archéologique, tandis que chez vous il doit s'agir plutôt, mais je puis me tromper, d'une simple rencontre 'avec les cavernes', due au retour naturel de certains rythmes dans le geste de l'homme, que ces gestes donnent lieu ou non à des dérives plastiques.

Je suis heureux que vous ayez pris de l'intérêt à «Rixes» cette revue ne se trouve malheureusement pas encore très répandue dans votre pays; car nous avons jusqu'à présent manqué des contacts nécessaires, surtout à Rome, bien que notre ami Matta y vienne souvent, mais il est insaisissable; pour Florence, j'en ai confié le soin à M.me Vigo; il faut que je lui écrive; cependant, je me refuse à croire qu'une diffusion de vingt, trente ou cinquante exemplaires d'une telle revue soit impossible dans un pays comme l'Italie, où notre langue est si répandue; notre rencontre n'est elle pas ga-

rante de la possibilité d'une collaboration même plus étendue sur le plan qui nous intéresse?

(*volta*) J'ai parcouru la préface de M. Cagli¹¹, et je me suis rendu compte qu'il parlait à votre sujet de l'art minoen, crétois, étrusque et des alphabets archaïques. Mais ma connaissance de l'italien n'est pas assez étendue pour que j'aille plus avant mes investigations, et plutôt que de risquer une fausse interprétation, je préfère renoncer et m'en tenir à mes propres intuitions!

Je pense que vous ne m'en voudrez pas, et en attendant une prochaine rencontre 'épistolaire', je vous prie de me croire, cher Monsieur, avec mon meilleur souvenir,

Votre

Édouard Jaguer

p.s. les adresses

Karl-Otto Gotz, Schleidenstrasse 26, FRANKFURT A.M., DEUTSCHLAND

Mathias Goeritz, Avenida Union Norte 24 – Depto. 2, Guadalajara Jal., MEXICO

[*scritto a pennarello rosso da Capogrossi*]: Édouard Jaguer 24, rue Remy de Gourmont Paris 19^e, Direttore di «Rixes» e «Phases».

2. *Giuseppe Capogrossi a Édouard Jaguer*

Lettera manoscritta inedita, 1 foglio r/v (Archives Édouard Jaguer, Paris)

Rome le 26.4.951
12 via Terme Deciane

Cher Jaguer,

Je vous remercie pour votre aimable lettre. Je m'excuse du retard, mais j'étais quelques temps hors de Rome et ensuite je voulais m'intéresser pour «Rixes» avant de vous répondre.

Au regard de votre revue – que j'ai le plaisir de montrer et de faire admirer à Rome ou tous la trouvent vraiment intéressante et belle – je n'ai parlé à Mr del Corso, directeur d'une de meilleures galeries-librairies de Rome. Mr del Corso il restait admiré de votre revue et il m'a promis son intérêt, si vous croyez vous pouvez lui expédier d'abord une douzaine d'exemplaire (chaque numéro); il prend le pourcentage usuelle de 25% sur le prix, mais surtout j'espère de confier le soin de votre revue à une des plus importantes librairies de Rome (la Hoepli), mais malheureusement je dois attendre pour ça quelque jours, le directeur que je veux intéresser se trouvant malade.

Je suis admiré de ce que vous dites au regard des mes recherches actuelles et de celles des confrères qui me sont proches; je suis particulièrement touché à votre analyse sur mes signes, sur mes 'superficies'! J'y tiens beaucoup: c'est que vous avez vu très peu de mes tableaux actuelles et que vous ne connaissez pas mes 'précédents'. Je travaille sur la peinture depuis beaucoup d'années. J'ai vécu à Pa-

ris de 1928 à 33 et ma démarche actuelle – qui a ses débuts à la fin de 1949, elle vient d'une longue et rigoureuse expérience figurative (post-cezannienne, cubiste) et d'une brève période abstraite que j'appelle 'd'Autriche' (1948-49), parce que je travaillais là dans l'été.

Je vous suis reconnaissant pour les adresses que vous (*volta*) m'avez données. J'ai déjà écrit et reçu réponse dans des termes chaleureuses et amicales, de la part de Mr. Gotz, qui a voulu aussi bien m'envoyer ses '14 variations sur un thème' de 1947 qui m'ont beaucoup plus. Il me dit aussi que Mr. Franck¹² il est intéressé de faire une exposition de mes 'superficies', chose que je pense on pourra la faire dans l'automne prochain.

J'écirai aussi – au plutot possible – à Mr. Goeritz.

J'ai vu Matta et j'ai lui dit de vous écrire, j'ai lui donné votre adresse.

J'espère, cher ami, de retourner à Paris dans les premiers jours de mai. Je vous téléphonerai; j'espère aussi dans cette occasion de pouvoir vous porter quelques bonnes nouvelles au regard de la distribution de «Rixes» à Rome chez Hoepli.

Veuillez bien m'exuser de la façon rudimentaire et incorrecte de m'exprimer, mais ... ma connaissance de la langue française n'est pas malheureusement aussi étendue.

À bientôt, je l'espère.

Amicalement

Votre

Giuseppe Capogrossi

3. Giuseppe Capogrossi a Édouard Jaguer

Lettera manoscritta inedita, 1 foglio (Archives Édouard Jaguer, Paris)

Roma, 27/10/951

Cher ami,

tout d'abord mille excuses de ce long silence, mais j'ai eu un long période de travail et aussi toute sorte d'ennuis qui certes ne manquent jamais.

Ceci portant si a retardé notre intention au regard de «Meta», d'un numéro italien, ne m'as pas empêché de me n'occuper selon ma promesse et aujourd'hui je peut vous proposer (et dans ce sens j'ai déjà écrit à notre ami Mr Götz) l'édition d'un numéro de «Meta» dédié à l'avant-garde italienne. Ils seraient six peintres que sont atteints à suivre une intéressante maturité et qui peuvent se placer artistiquement sur un plan international: Soldati, Prampolini, Mirko, Cagli, Corpora et moi.

Il s'agit maintenant de prendre contact avec ces peintres, ce que je ferais, et aussi d'échanger des idées entre nous et d'avoir notre confirmation en rapport à l'époque que vous pensiez pouvoir faire cette publication. A mes soins, bien sûr de procurer les clichés ainsi que la présentation que je pen-

serai confier à mon ami Angelo Canevari peintre et collaborateur de la revue italienne «Spazio».

Dans l'espoir de recevoir bientôt des vos nouvelles, veuillez bien croire à mon amitié,

Votre Capogrossi

p.s. Mes meilleurs souvenirs à Clarac¹³, il a oublié chez moi ses deux livres que je tiens soigneusement et je lui apporterai à mon retour à Paris, c'est-à-dire, j'espère, bientôt. Clerac il a un quelques unes reproduction des peintres que je viens de vous proposer pour «Meta»,

très amicalement, Cap

4. Giuseppe Capogrossi a Édouard Jaguer

Lettera manoscritta inedita, 1 foglio (Archives Édouard Jaguer, Paris)

Roma, le 5/11/952

Très cher ami, tout d'abord mille excuses pour le retard; d'une part toujours toutes sorte d'ennui et d'autre part en vous répondant je voulais pouvoir vous donner des nouvelles concrètes au sujet de cette documentation promise sur la jeunes avant-garde italienne, ce que je peut faire seulement aujourd'hui.

Mais avant tout je voulais vous exprimer mon chagrin pour la façon laide de procéder que Clerac et Serpan ont eu envers nous; Clarac ne m'avait rien dit à Rome, mais par quelque mots j'avais pu comprendre que quelque chose se passait. Et bien, mon cher ami, je trouve que vous avez résolue la chose d'une manière heureuse. «Meta» s'intégrant à «Rixes» cette union sera de plus grand profit pour nos recherches communes. Bien entendu, je suis heureux de vous prêter ma collaboration ainsi que j'accepte d'être parmi les peintres dans cette série de monographies que vous mettez en chantier, initiative bien importante!

Entre quelque jour mon ami Canevari il vous enverra les clichés et les notes au sujet de quelque peintre italien qui avaient été prévu pour cette numéro italien de «Meta»; je pense que ces documents que j'ai recueillis seront bien mieux employés sur «Meta-Rixes».

J'ai vu Matta, il n'avait pas vu Clarac à Rome dans l'été, il ne savait rien. J'ai lui parlé avec chaleur de «Meta – Rixes» et je l'ai mis au courant de la situation.

Je pense que lui aussi il sera heureux de vous donner sa collaboration. Voilà son adresse: ROME, VIA TRASONE, 49.

Je lui dit que, manque d'adresse, vous ne lui aviez pue écrire.

Ecrivez lui maintenant. Veuillez bien exprimer mes meilleurs vœux de heureux travail à notre ami Karl-Otto Götz et à Noël Arnaud.

A vous, très amicalement,

Votre Capogrossi

5. *Giuseppe Capogrossi a Édouard Jaguer*
Lettera dattiloscritta inedita, 1 foglio (Archives Édouard Jaguer, Paris)

Roma, 16 novembre 1954

Caro Jaguer,
mi ha fatto molto piacere la tua lettera¹⁴ e le notizie vostre che desideravo. Mi rallegro per la prossima «Esposizione Internazionale di Arte Sperimentale»¹⁵ e per il grande spazio che potrà accoglierla presso la Galleria Creuze: sarò ben lieto di parteciparvi e fin d'ora penso a mettere da parte i quadri per questa importante manifestazione.

Quanto «all'esposizione vendita Polyo»¹⁶ sono d'accordo con te di mandare; soltanto ho dovuto, per correttezza, avvertire il mio mercante Cardazzo che ritengo sia favorevole. Perciò appena avrò ricevuto risposta da Cardazzo, ti scriverò dandoti il consenso definitivo; per evitare perdite di tempo con la spedizione del quadro, si potrebbe prelevarne uno tra quelli che ha in deposito Tapié.

Sarò molto contento di essere vicino ai miei amici francesi, tedeschi e americani.

Ringraziami dei suoi saluti, che ricambio di cuore, il caro amico Götz.

Poiché non ho ricevuto il catalogo Jenkins¹⁷ e quello di Jorn¹⁸, ti prego di mandarmeli.

Con grande amicizia e sempre cordialmente a tua moglie e a te da parte di Costanza e mia,
tuo affettuoso
Capogrossi.

6. *Giuseppe Capogrossi a Édouard Jaguer*
Lettera manoscritta inedita, 1 foglio (Archives Édouard Jaguer, Paris)

Rome, le 19 janvier 1957

Chers amis,
j'espère que vous voudriez me pardonner le retard avec lequel je répond à votre amical souvenir: nous étions – presque un mois – à Cortina, c'était très beaux.

Maintenant je reprend le travail: j'ai beaucoup d'expositions cette année: à Londres¹⁹, à Stockholm et à Milan²⁰.

Je désire des bonnes nouvelles de vous et de savoir quelque chose de l'activité d'Édouard.

De la part de Costanza et moi, tous nos meilleures vœux pour 1957.

Mille amitié

Capogrossi

7. *Giuseppe Capogrossi a Édouard Jaguer*
Cartolina postale, inedita datata Porto Raphael, le 24-7-66 (Archives Édouard Jaguer, Paris)

Toujours le même signe! mais toujours aussi plein de sentiments, d'admiration et d'amitiés pour Vous, malgré le silence. En octobre j'espère d'être à Paris et la grande joie de vous rencontrer

Capogrossi

Costanza

Olga

NOTE

1. Questa è l'unica lettera di Jaguer a Capogrossi presente negli archivi della GNAM a Roma.

2. Non è presente nell'archivio Jaguer.

3. Si tratta di Nina Dausset, proprietaria della Galerie Nina Dausset in rue du Dragon, dove si era tenuta la mostra *Véhémences Confrontes* dall'8 al 31 marzo 1951 ma anche molte altre mostre d'avanguardia.

4. Si tratta di «Meta», rivista diretta dall'artista tedesco Karl Otto Götz. Sarà pubblicata in sette fascicoli a Francoforte sul Meno, dal 1948 al 1951. Si veda Cripsolti, *L'informale. Storia e poetica*, cit., pp. 450-452 e 460-461.

5. Si tratta di una rivista cubana segnalata a Jaguer sicuramente dall'artista Enrique Zañartu, che nel 1949 aveva soggiornato a Cuba e quindi ne era il tramite diretto.

6. Si tratta di *Superficie A1*, *Superficie A2*, *Superficie A3* (la prima del 1949 e le altre due del 1950).

7. «Dyn», rivista pubblicata a Città del Messico da Wolfgang Paalen e uscita in sei fascicoli, dal 1942 al 1944.

8. G. Regler, *Wolfgang Paalen*, New York (Nierendorf), 1946.

9. Karl Otto Götz [Aix-la-Chapelle (Germania), 1914-2017] dipinge la sua prima opera astratta nel 1933. Nel 1944 si impegna nella traduzione di opere poetiche di André Breton, Paul Eluard e Benjamin Péret e a partire dal 1948 diviene redattore della rivista «Meta», entrando in contatto quasi immediatamente con il gruppo Cobra. Nel 1952 fonda il gruppo «Quadrige» al fianco di Schultz, Greis e Kreutz, con i quali lavora a ricerche pittoriche di tipo gestuale. Cfr. É. Jaguer, *Stagnation et rupture dans la peinture allemande d'aujourd'hui*, in *Premier Bilan de l'Art Actuel*, in «Le Soleil Noir Positions», 1953, 3-4, pp. 119-151; *Karl Otto Götz*, catalogo della mostra (Parigi 1954), a cura di É.

Jaguer, Paris, 1954; *Karl Otto Götz*, catalogo della mostra (Roma 1962), con testi di W. Grohmann, É. Jaguer, E. Crispolti, K.B. Sawyer, Roma, 1962; *Karl Otto Götz*, catalogo della mostra (Roma 1963), a cura di G.C. Argan, Roma, 1963; E. Crispolti, *Informale tedesco anni '50*, catalogo della mostra (Roma 1982), Roma, 1982; *K. O. Götz. Monotypien, Gemälde, Gouachen 1935-1983*, catalogo della mostra (Düsseldorf 1984), Düsseldorf, 1984.

10. Fondatore in Spagna del gruppo della Escuela de Altamira.

11. Cagli, *Capogrossi*, cit.

12. Si tratta di Klaus Frank, direttore della Zimmergalerie Frank a Francoforte sul Meno.

13. Si riferisce al critico francese Max-Clarac Sérou.

14. Non presente nei faldoni d'archivio alla GNAM, Roma.

15. Si tratta della mostra *Phases de l'art contemporain* (Parigi, 1955).

16. Fondata da Pierre Demarne, l'associazione POLIO – Amicale des Polios Adultes du Centre National de Rééducation de Garches, faceva capo all'Ospedale Henri Poincaré e si occupava di raccogliere fondi attraverso manifestazioni di beneficenza a favore dei malati di poliomielite. *L'Exposition-vente* era una delle tante manifestazioni di beneficenza organizzate dal comitato composto da Colette Allendy, Denys Chevalier ed Édouard Jaguer.

17. Si riferisce a *Paul Jenkins*, catalogo della mostra (Paris 1954), a cura di É. Jaguer, Paris, 1954.

18. Si riferisce a *Asger Jorn*, catalogo della mostra (Roma 1954), a cura di É. Jaguer, Roma, 1954.

19. Si riferisce a *Capogrossi. Paintings 1953-1957*, catalogo della mostra (Londra 1957), a cura di L. Alloway, London, 1957.

20. *Balla-Capogrossi-Crippa*, catalogo della mostra (Milano 1957), Milano, 1957.

«Toujours le même signe!». *Giuseppe Capogrossi at the trial of abstract-surrealist research in Post-World War II Europe*

by Giuseppe Di Natale

In the summer of 1950, the French critic and poet Édouard Jaguer was struck by Giuseppe Capogrossi's *superfici*, then exhibited at the 25th International Art Biennale in Venice. The first foreign critic, together with Michel Tapié, to take an interest in his painting, Jaguer established a relationship with Capogrossi that was to last over the years, as evidenced by an unpublished correspondence. The relationship was aimed at making the Roman artist's work known in Europe through his wide network of international contacts. Jaguer's reading of Capogrossi's work from the perspective of his own surrealist training not only tends to establish new comparisons with international artists, including Wolfgang Paalen and Mathias Goeritz, but also anticipates by several years the interpretations that Giulio Carlo Argan and Emilio Villa will give it.
