

---

# Francesco Somaini e la scultura africana nella prima metà degli anni Cinquanta\*

---

EMANUELE GRECO

## «L'INTERESSE DELL'ARTISTA PER LA SCULTURA NEGRA E PRIMITIVA»

Nel catalogo ragionato della scultura di Francesco Somaini (1926-2005), soltanto in un caso, ovvero relativamente alla piccola serie dei *Motivi macabri*, ideata tra il 1952 e il 1953, compare un'esplicita indicazione della plastica africana, «la scultura negra e primitiva»,<sup>1</sup> come fonte d'ispirazione. Si tratta di un'eccezione che solleva interrogativi significativi sulle possibili relazioni tra la ricerca plastica di Somaini e le arti extraeuropee, in una fase cruciale di trasformazione del suo linguaggio. Le opere in questione, infatti, furono realizzate in un momento di intenso confronto con le esperienze artistiche d'Oltralpe, ormai consolidate, e, seppur in modo meno esplicito, con le culture visive africane. Del resto, negli stessi anni, questo interesse coinvolse anche altri scultori italiani, come attestano alcune opere coeve di Mirko Basaldella, o quelle di poco successive di Costantino Nivola e di Corrado Cagli.<sup>2</sup>

L'inizio degli anni Cinquanta, segnato da un radicale mutamento della poetica di Somaini rispetto alla prima formazione, rappresenta una fase tanto «problematica»<sup>3</sup> quanto stimolante da indagare nel suo complessivo percorso scultoreo. Inoltre, in un'ottica di retrospettiva storica, proprio in quegli anni di faticosi tentativi di ricerca e di aggiornamenti, si può forse rintracciare il primo scatto di “maturità” artistica dello scultore, nonché la

radice di quella sperimentazione continua che avrebbe caratterizzato tutto il suo sviluppo successivo, dalla fase informale a quella ambientale, fino all'ultima stagione contrassegnata da una figurazione mitico-simbolica.

Nato a Lomazzo nel 1926, a dieci anni Somaini si era trasferito con la famiglia a Como e da subito aveva deciso di dedicarsi alla scultura, eseguendo le prime prove sotto la guida di Pietro Clerici, uno scultore fortemente ancorato alla verità delle forme. Ancora giovanissimo aveva frequentato il filosofo Franco Ciliberti, direttore dal 1938 della rivista *Valori Primordiali*, punto di riferimento di alcuni giovani architetti razionalisti e pittori astrattisti comaschi, attraverso il quale lo scultore sviluppò per la prima volta l'interesse per le antiche civiltà, spesso venate di un'aura esoterica, oltre a venire in contatto con il concetto di "primordiale", inteso come il principio primo, eterno e assoluto di tutti gli stili.<sup>4</sup> Nelle fasi finali del conflitto, Somaini riparò in Svizzera, dove proseguì da autodidatta la sua formazione, esercitandosi soprattutto sulla scultura di figura. Qui conobbe Meret Oppenheim, che lo avvicinò al Surrealismo e lo spinse ad acquistare alcuni numeri della rivista *Minotaure*. Proseguì poi la sua formazione all'Accademia di Belle Arti di Brera dove, tra il 1945 e il 1947, frequentò le lezioni di Giacomo Manzù. In questi anni l'orizzonte filosofico che interessava l'artista era il "Nuovo Umanesimo" di Jacques Maritain, contrassegnato da un'aspirazione religiosa verso l'assoluto. Allo stesso tempo, la sua arte, ancora figurativa, rifletteva una profonda esigenza di matrice "espressionista", declinata secondo un sentimento di angoscia esistenziale. Il legame poetico era con artisti come Vincent Van Gogh, James Ensor, Georges Rouault, ma anche George Grosz per l'impegno sociale. Espressionista però era per Somaini anche una certa ricerca di Pablo Picasso, del cui lavoro egli iniziò a interessarsi con particolare attenzione proprio in questo frangente, come dimostra l'acquisto, tra il 1945 e il 1946, di tre volumi sull'opera dello spagnolo.<sup>5</sup> In questa ottica, lo scultore non poteva che respingere gli eccessi formalistici di un certo "primitivismo" della scultura moderna, poiché, non riuscendo a cogliere le motivazioni profonde di quei creatori originari, finiva per produrre soltanto «un erroneo ritorno all'esteriore dei primitivi», trasformando l'artista moderno in un «neoclassico dei primitivi».<sup>6</sup> Allo stesso tempo, rifiutava l'astrazione, da lui considerata una condizione degradante e inumana, prediligendo un linguaggio artistico capace di mantenere ancora un legame, seppur tormentato, con la raffigurazione umana. Pur ritenendo inattuale la ricerca cubista,<sup>7</sup> Somaini si dimostrava interessato soprattutto alla scultura di Picasso, che avrebbe portato «una linfa ricca e sotterranea di nuove possibilità [...] da apprendere e da approfondire».<sup>8</sup>

Verso la fine degli anni Quaranta, le posizioni di Somaini cambiarono. Come per altri artisti della sua generazione, egli avvertiva l'esigenza di giungere a un'espressione pura della materia plastica, che, liberata dal vincolo dell'esattezza figurativa, potesse vivere nello spazio in un continuo mutare dinamico, scandito dal tempo. A tal fine, consapevole della «libertà assoluta concessa all'artista»,<sup>9</sup> Somaini introdusse significative

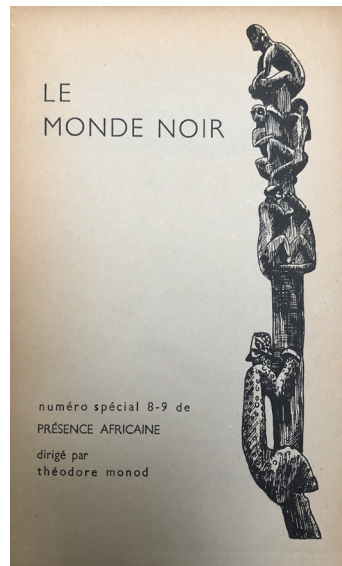
modifiche nel suo modo di lavorare: da una parte, attraverso una resa più astratta delle forme; dall'altra facendo proprie — con spirito spregiudicato — le esperienze più eterogenee del primo Novecento. In particolare, tornò a confrontarsi con le ricerche plastiche di Picasso — del quale, nel 1949, acquistò il volume sui disegni curato da Christian Zervos<sup>10</sup> —, a cui affiancò quelle organiche di Hans Arp, che tradusse però in una plastica in cui rimaneva ancora la memoria della figura umana, come si osserva in *Cabala* (o *Danzatrice*) del 1950. Si tratta di un aggiornamento stilistico frenetico che, nella prima metà del decennio successivo, avrebbe assunto sempre di più le caratteristiche di un cubismo sintetico, che lo avrebbe portato prima ad avvicinarsi al clima astrattista internazionale del Groupe Espace, fondato da André Bloc, e infine ad aderire nel 1955 al MAC-Espace. Come ha rilevato la critica, tra il 1950 e il 1954 l'opera di Somaini attraversa tre distinte fasi di ricerca d'ispirazione cubista. La prima è segnata da un'adesione a una sorta di "cubismo dinamico", caratterizzato da una frammentazione vitale della forma, con particolare attenzione rivolta all'opera di Jacques Lipchitz — del quale l'artista aveva acquistato una monografia, già alla fine degli anni Quaranta —,<sup>11</sup> ma anche a quelle di Henri Laurens e Henry Moore, le cui ricerche plastiche — insieme a quelle già "interiorizzate" di Arp — sarebbero state oggetto di un interessante saggio redatto da Somaini nel 1952.<sup>12</sup> In un secondo momento il linguaggio si fa vicino al "cubismo sintetico": le opere, di impronta totemica, si articolano attorno a un nucleo verticale centrale, da cui si dipanano, come fossero aggregate, volumi pieni e vuoti, zone concave e convesse, in un continuo mutare delle superfici. Nella terza, infine, si assiste a una più rigida strutturazione cubista dei piani: tagli netti profilano le masse, secondo una concezione architettonica e monumentale delle forme libere nello spazio, in sintonia con l'ideale della "sintesi delle arti".

È in questa fase di rinnovamento linguistico, in cui le forme diventano più astratte, assumendo caratteri geometrici, che Somaini — probabilmente anche grazie all'approfondimento dell'opera di Picasso — inizia a interessarsi in modo parallelo alla scultura africana, che diviene per lui una fonte visiva e un'ispirazione sotterranea, mai apertamente dichiarata, presente come suggestione nelle sue ricerche plastiche coeve. In particolare, proprio nei *Motivi macabri* — caratterizzati da un cubismo sintetico d'impianto totemico, da tematiche legate al concetto di morte, e da iconografie che evocano le teste, le maschere e gli idoli zoomorfi di civiltà extraeuropee — il contatto con le arti africane risulta più percepibile, sebbene mediato da altri motivi formali.

## L'AFRICA NEI LIBRI: LA BIBLIOTECA DI SOMAINI

Nonostante l'acclarata attrazione di Somaini per le culture extraeuropee, in particolare quelle africane, testimoniata dai ricordi delle persone che gli furono vicine, ma anche dalla probabile visita al Musée de l'Homme nell'autunno del 1951,<sup>13</sup> dal viaggio di nozze in Marocco, nell'inverno dello stesso anno, e da quello in Egitto nell'inverno tra il 1955 e il 1956, non sono emersi finora scritti dell'autore che ne chiariscano la reale natura. Fa eccezione la già ricordata condanna della tendenza al "primitivismo" di alcuni scultori moderni, espressa in età giovanile.

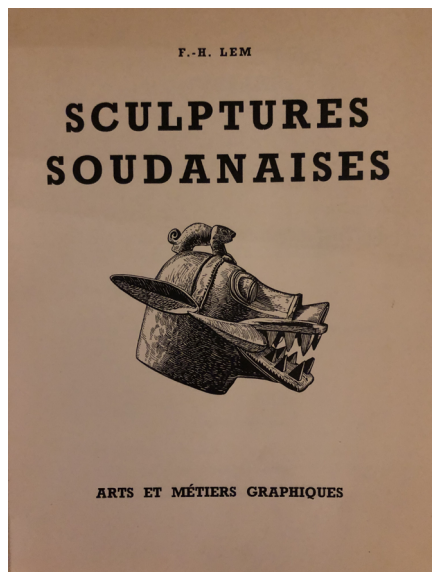
Malgrado ciò, l'indagine sulla biblioteca personale di Somaini si è dimostrata un efficace strumento per esplorare la sua fascinazione per le arti extraeuropee. Infatti, come nel caso di altri artisti,<sup>14</sup> anche per lo scultore la biblioteca — fornitissima e aggiornatissima — era un mezzo di studio, nonché di indagine visiva e formale delle immagini riprodotte nei vari libri e cataloghi posseduti. Somaini si aggiornava regolarmente sulle principali novità editoriali internazionali, frequentando varie librerie o acquistando direttamente a Parigi, città che visitava con assiduità sin dai primi anni Cinquanta. Tra le riviste più consultate da Somaini in questi anni è *Art d'aujourd'hui*, diretta da Bloc, che proponeva vari stimoli "africanisti". In particolare, nella primavera del 1955, Léon Degand ribadiva il valore storico della plastica africana, pur dubitando della sua effettiva capacità di incidere sulle ricerche scultoree contemporanee, orientate verso un linguaggio astratto.<sup>15</sup>



1. Frontespizio di *Le monde noir*, numero speciale (8-9) della rivista *Présence Africaine*, curato

da Théodore Monod, Parigi 1950, Biblioteca personale di Francesco Somaini, Lomazzo (Co).

L'analisi dei testi raccolti da Somaini ha evidenziato la presenza di un nucleo rilevante di volumi dedicati alle arti africane, che lo scultore iniziò a reperire tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio dei Cinquanta — proseguendo poi con discontinuità fino agli anni Settanta —, in un arco temporale che coincide significativamente con la realizzazione delle opere del ciclo *Motivi macabri*. L'artista sembra prediligere i volumi corredati da un ricco apparato illustrativo, dedicati principalmente alle arti africane subsahariane, solitamente più essenziali nelle forme, ma anche alle maschere rituali e alle sculture totemiche. Dei tredici testi individuati, per lo più in lingua francese e inglese, nove sono stati effettivamente rintracciati, mentre quattro risultano al momento irreperibili.<sup>16</sup> Tra di essi figurano autori di primo piano, come lo scrittore francese André Malraux, con il celebre *Le Musée Imaginaire de la sculpture mondiale* del 1952,<sup>17</sup> lo storico dell'arte e archeologo americano Paul Stover Wingert, con *The sculpture of negro Africa* del 1950,<sup>18</sup> il naturalista francese Théodore Monod, curatore del numero speciale *Le monde noir* della rivista *Présence Africaine*<sup>19</sup> [fig. 1], l'etnologo francese Marcel Griaule, autore di *Arts de l'Afrique noire* del 1947, probabilmente acquistato dall'artista nel febbraio del 1949,<sup>20</sup> o ancora lo storico dell'arte tedesco Werner Schmalenbach, con *L'art nègre* del 1953.<sup>21</sup> Si trovano inoltre autori meno noti, come Georges Buraud, che pubblica nel 1948 *Les Masques*, dedicato alle maschere tribali,<sup>22</sup> e Frédéric Henri Lem, autore nello stesso anno di *Sculptures Soudanaises* [fig. 2], volume sulla storia e la cultura del Sudan francese, l'attuale Mali, anch'esso verosimilmente acquisito nel febbraio del 1949.<sup>23</sup>



2. Frontespizio del volume di Frédéric-Henri Lem, *Sculptures Soudanaises*, Arts et métiers

graphiques, Paris, 1948, Biblioteca personale di Francesco Somaini, Lomazzo (Co).

Non mancano anche volumi di taglio più propriamente antropologico ed etnologico, tra cui opere di autorevoli studiosi come James George Frazer,<sup>24</sup> Lucién Lévy-Bruhl,<sup>25</sup> Leo Frobenius<sup>26</sup> ed Ewald Volhard,<sup>27</sup> pubblicate in traduzione italiana nella celebre “collana viola” — la *Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici* —, diretta da Cesare Pavese ed Ernesto de Martino per Einaudi tra il 1948 e il 1956. In seguito, l'artista si procurò anche alcuni dei più significativi studi dell'antropologo francese Claude Lévi-Strauss, editi tra il 1960 e il 1970 da Il Saggiatore nella collana *La Cultura*.

Se le fotografie nei volumi a stampa furono verosimilmente il principale tramite attraverso cui Somaini conobbe l'arte africana, negli anni Cinquanta egli potrebbe aver avuto modo di confrontarsi direttamente con queste opere, soprattutto alle esposizioni allestite in Italia e Francia.<sup>28</sup> Infatti, nel 1950, in occasione dell'Anno Santo, si tenne presso i Musei Vaticani un'importante mostra ufficiale, la prima nella penisola italiana dopo quella seminale alla Biennale di Venezia nel 1922, dedicata a *Le Arti nel Congo Belga e nel Ruanda-Urundi*.<sup>29</sup> È plausibile che, nel novembre del 1952, Somaini abbia visitato la mostra *Arte Negra*, curata da Alessandro von Hoerschelmann — appassionato di arti africane —, presso la galleria Il collezionista di Milano, la quale rappresentò la prima esposizione di arte africana tenutasi in uno spazio privato sul territorio nazionale.<sup>30</sup> Infine, nell'estate del 1955, lo scultore potrebbe essersi recato alla mostra *Les Arts africains*, allestita presso il Cercle Volney di Parigi, dove erano esposti anche cinque oggetti appartenenti alla collezione del pittore Alberto Magnelli, amico di Arp e figura di riferimento, al tempo, per i giovani artisti italiani interessati alle ricerche astratte.<sup>31</sup>

Uno stimolo decisivo per lo sviluppo dell'interesse di Somaini verso le arti extraeuropee, e in particolare africane, derivò probabilmente dall'incontro con Carlo Ludovico Ragghianti, una «persona così autorevole», «di forte e chiara personalità artistica»,<sup>32</sup> che proprio all'inizio degli anni Cinquanta, quando cominciava a occuparsi dell'opera del giovane scultore lombardo,<sup>33</sup> dava avvio alle proprie indagini sulle arti africane, aprendo così la strada agli studi di settore in Italia. Lo studioso considerava l'arte africana come un'esperienza di alterità “inclusiva”,<sup>34</sup> una posizione già evidente nel primo pionieristico saggio *Classici negri*, pubblicato nel settembre-ottobre del 1952 — corredato da una ricca bibliografia che potrebbe essere stata utile allo stesso Somaini<sup>35</sup> — e dedicato ai bellissimi bronzi e terrecotte della civiltà di Ife, nell'antica Nigeria, che egli così descriveva: «Quasi mai traccia di naturalismo: anzi una costruzione rigorosa, architettonica della forma, che unifica in uno stesso modulo di ritmi grandiosi e penetranti le teste e le figure».<sup>36</sup>

Anche l'anno successivo, commentando una maschera dei Bo-Kota (Gabon), databile tra la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo e appartenente alla sua collezione, lo studioso sottolineava come l'astrazione stilistica fosse «innegabilmente [...] frutto di profondità spirituale»,<sup>37</sup> superiore quindi — e talvolta più sincera — rispetto a quella di

alcune realizzazioni astratte moderne. Parole che potevano certamente stimolare l'immaginazione di un giovane scultore come Somaini, al tempo impegnato nella ricerca di nuove forme astratte capaci di dialogare con l'ordine geometrico e architettonico, ma anche di accogliere e compenetrare tra loro tratti umani caratteristici, come la testa e il corpo. Un ulteriore spunto era offerto dall'idea di «accumulazione, partecipazione e completamento esterno su elementi animizzati ma già associati nell'immagine come effettive realtà particolari», caratteristica dei cosiddetti "feticci" dei Mayombé, che secondo Ragghianti era stata ripresa direttamente da Picasso in alcuni «esercizi "totemici" del 1931 composti di oggetti d'uso antropomorfizzati». <sup>38</sup> Anche questa osservazione non poteva lasciare indifferente Somaini, allora interessato a comprendere le sperimentazioni plastiche del maestro spagnolo.

## LE SCULTURE "AFRICANE" DI SOMAINI

Già il titolo con cui l'artista sceglieva di indicare la serie di opere realizzate tra il 1952 e il 1953, *Motivi macabri*, rivelava chiaramente il sentimento ispiratore di queste sculture, che si ponevano come riflessioni sulla morte, rappresentata nel suo aspetto più impressionante e spaventoso, se non addirittura truce e orrido. Pur non trattandosi di temi inediti — basti pensare alla tradizione tardomedievale della danza macabra o alle *vanitas* seicentesche —, furono alcuni autori moderni, come Ensor e Picasso, particolarmente apprezzati dal Somaini in formazione, a proporre a più riprese una rappresentazione "espressionista" della morte, attraverso elementi lugubri. È da notare che l'iconografia del teschio umano e animale conobbe una considerevole fortuna nell'arte europea tra gli anni Trenta e Quaranta, sia tra artisti di formazione espressionista, come Otto Dix e Max Beckmann, sia in ambito surrealista, con autori quali Alberto Giacometti, André Masson e Henry Moore. Non a caso, a partire dal 1946 e fino almeno ai primi anni del decennio successivo, l'artista affrontò con continuità il tema in una serie di disegni, dipinti e sculture, nella quale sembrava concentrarsi soprattutto sugli aspetti formali e materici degli elementi ossei, osservati da vicino su modelli — tra cui un cranio umano, donatogli dal suo primo maestro Clerici, oltre a uno equino e a uno bovino — conservati nel suo studio e restituiti spesso con un'aderenza ancora naturalistica o, nei casi di maggiore stilizzazione, con una riconoscibile corrispondenza alla struttura originaria del soggetto. <sup>39</sup>

Assai diversa è la poetica che anima la serie dei *Motivi macabri* in cui, nonostante un esplicito riferimento al tema — si tratta infatti dell'unico caso, in tutta la produzione dell'artista, in cui compare l'aggettivo "macabro" —, l'aspetto terrificante della morte è impersonificato da sculture composte da piani fortemente squadrati, tra loro aggregati, prive

di un punto di vista privilegiato. Se in alcuni casi specifiche angolazioni possono suggerire evocazioni antropomorfe, l'insieme di queste strutture risulta privo di riferimenti diretti a parti scheletriche umane o animali, iconografie che ritorneranno invece nei lavori successivi dello scultore.<sup>40</sup> In queste opere, dunque, l'artista sembra più interessato a un'allusione allegorica dell'aspetto orrido della morte, secondo un sentimento quasi animistico e magico, che a una sua rappresentazione viviva esplicita, attraverso la riproposizione di quegli elementi iconici già impiegati in passato. In questo senso, il riferimento ideale e formale ad alcuni stilemi ricorrenti nelle opere tradizionali africane — come la sintesi della maschera o lo slancio verticale del totem —, pur solitamente realizzati in legno, materiale lontano dalla sensibilità plastica di Somaini, e riletti attraverso il filtro delle ricerche plastiche cubiste di Picasso, Lipchitz e Laurens, poteva offrire un mezzo efficace per appagare quel bisogno di maggiore astrazione formale che egli stava allora ricercando nella sua scultura, evitando il ricorso a elementi iconici. L'interpretazione "macabra" attribuita dall'artista alle opere plastiche africane derivava probabilmente dalla lettura dei testi di antropologia presenti nella sua biblioteca. In tali volumi ricorrevano infatti frequenti riferimenti a credenze e riti connessi alla morte — tema centrale in ogni civiltà, e in particolare in quelle tradizionali africane —, che allo sguardo di un uomo europeo colto dell'epoca potevano apparire ancora avvolti nel mistero, ma anche intrisi di aspetti orridi e perturbanti. È plausibile che la scelta di porre sullo stesso piano le ricerche formali d'avanguardia e le espressioni tradizionali di culture "altre" riflettesse, per Somaini, la convinzione di una continuità ideale tra le civiltà antiche e quella contemporanea. Un simile orientamento teorico trovava riscontro nel volume *Il ramo d'oro. Studio della magia e della religione* di Frazer — presente nella biblioteca dall'artista —, in cui si leggeva: «in fin dei conti, le nostre somiglianze con i selvaggi sono ben più numerose delle differenze; e quello che abbiamo in comune con loro e che riteniamo vero e utile lo dobbiamo ai nostri progenitori selvaggi».<sup>41</sup>

Considerati dall'artista un apice della sua ricerca recente, due esemplari differenti di *Motivi macabri* furono inseriti — senza successo — tra le quattro opere presentate alla Biennale di Venezia del 1954.<sup>42</sup> Realizzate, come le altre sculture di questi anni, tramite l'intaglio diretto del blocco di cera con ferri arroventati — quasi delle "armi" infuocate con cui aggredire simbolicamente, in un rito dal sapore ancestrale, la materia viva —, queste opere si distinguono per la netta profilatura e la nitida politura dei piani costruttivi. La serie si articola in tre modelli diversi, di cui esistono esemplari formalmente identici ma con materiali e finiture differenti; fatto che ha indotto l'artista a numerarli in modo progressivo per sottolinearne la distinta intonazione cromatica. Nel primo modello, intitolato *Motivo macabro n. 1*, del 1952-53 [52-53 S/3/CF 1] [fig. 3,] rimasto allo stadio di bozzetto in cera, l'artista esplora il rapporto tra pieni e vuoti, tra parti concave e convesse, in una for-



3. Francesco Somaini, *Motivo macabro n. 1*, (1952-1953), cera, 38x20 cm, opera distrutta (Crispoliti-L. Somaini 2021, 52-53 S/3/CF 1). Foto Francesco Somaini, Lomazzo. Courtesy of Fondazione Francesco Somaini Scultore ETS.



4. Francesco Somaini, *Motivo macabro I*, 1953, bronzo patinato su base in ferro doppia girevole, 39x27x27 cm, base 4x27,6x28 cm, Archivio Francesco Somaini (Crispoliti-L. Somaini 2021, 53 S/3/CF 1 b). Foto Cesare Somaini, Milano. Courtesy of Fondazione Francesco Somaini Scultore ETS.

ma compatta che ricorda vagamente una testa o una maschera. Infatti, se per la solidità dei volumi, essa può evocare alcune teste picassiane, come il bronzo *Tête de femme (Fernande)* del 1909, o il gesso *Tête de femme* del 1932; i suoi profili mutevoli e vagamente zoomorfi possono richiamare le maschere a elmo o bifronti (Wanyugo) lignee dei Senuso (Costa d'Avorio), utilizzate nei riti funebri per rappresentare e allo stesso tempo controllare l'effigie del male. Nel secondo modello, intitolato *Motivo macabro I e II*, del 1953 [53 S/3/CF 1] [fig. 4], dove si conserva con maggior evidenza l'impostazione di un busto umano, si ritrovano ancora echi delle teste picassiane, ma anche di busti cubisti più squadrati come la *Tête de jeune fillette* del 1920 di Laurens, in calcare. A questi riferimenti si affiancano suggestioni tratte dal repertorio delle culture africane, scelte per la nitidezza dell'intaglio ligneo. Tra queste, Somaini potrebbe essere stato particolarmente colpito dalle riproduzioni fotografiche della statua della Fecondità, detta *Nimba*, della civiltà Baga (Guinea), o da maschere delle culture Dogon (Mali) e Luba (Repubblica Democratica del Congo). Il terzo modello, intitolato *Motivo macabro III e IV*, del 1953 [53 S/3/CF 2] [fig. 5], presenta una struttura totemica a sviluppo verticale, probabilmente derivata dalla stilizzazione di una figura umana intera. In questo caso, Somaini sembra guardare ancora alle sculture cubiste, in particolare a quelle in pietra di Laurens, come *Homme avec clarinette* del 1919 e *La femme au compotier* del 1921, nonché ai calcari di Lipchitz, tra cui *La Liseuse II* del 1919, e *Figure assise* del 1917. Parallelamente, egli potrebbe aver osservato con interesse le *silhouette* slanciate, sinuose e complesse di alcune figure lignee africane, tra cui una figura femminile della civiltà Dogon (Mali), un tamburo verticale con testa intagliata, della civiltà Bayaka (Repubblica Democratica del Congo), e una figura maschile stante della cultura Baga (Guinea).

L'ultimo modello di *Motivo macabro* fu chiaramente considerato dallo stesso Somaini come un punto di arrivo della sua ricerca in direzione non figurativa. L'esemplare in bronzo patinato fu infatti scelto per il *Premier Salon de la Sculpture Abstraite*, tenutosi alla Galerie Denise René di Parigi tra il dicembre 1954 e il gennaio 1955, e riprodotto su *Art d'Aujourd'hui*, nel dicembre del 1954,<sup>43</sup> accompagnato da un testo del critico Roger Bordier, che così descriveva la svolta astratta dello scultore:

il est venu à l'abstrait tout naturellement, en travaillant ses formes, qu'en somme il n'a pas eu besoin de rompre brutalement avec une condition artistique pour répondre d'enthousiasme à une attirance nouvelle, la logique même de ses recherches l'ayant conduit à n'envisager plus la sculpture que par rapport à sa nature profonde.<sup>44</sup>



5. Francesco Somaini, *Motivo macabro III*, 1953, bronzo patinato su base in ferro doppia girevole, 53×30×26 cm, base 3,5×19,5×19,5 cm, Archivio Francesco Somaini (Crispolti-

L. Somaini 2021, 53 S/3/CF 2 a). Foto Cesare Somaini, Milano. Courtesy of Fondazione Francesco Somaini Scultore ETS.

## NOTE

- \* Ringrazio la Fondazione Francesco Somaini, e in particolare la prof.ssa Luisa Somaini, per il costante sostegno alle mie ricerche e per la generosa disponibilità nel fornire notizie, documenti e materiali relativi allo scultore.
1. Enrico Crispolti e Luisa Somaini (a cura di), *Francesco Somaini. Catalogo ragionato della scultura*, Skira, Milano, 2021, p. 187.
  2. Cfr. Francesco Paolo Campione e Maria Grazia Messina (a cura di), *Je suis l'autre. Giacometti, Picasso e gli altri: il primitivismo nella scultura del Novecento* (catalogo della mostra, Roma, Terme di Diocleziano, 28 settembre 2018-20 gennaio 2019; Lugano, Museo delle culture, 7 aprile-28 luglio 2019), Electa, Milano, 2018.
  3. Alessandro Del Puppo, "Disegno, spazio, scultura", in Fulvio Irace, Luisa Somaini, Francesco Tedeschi (a cura di), *Somaini e Milano* (catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, Museo del Novecento, Fondazione Somaini, 1 luglio-11 settembre 2022), Electa, Milano, 2022, pp. 34-41, p. 35.
  4. Cfr. Franco Ciliberti, "Sul primordiale", *Valori Primordiali*, I, n. 1, febbraio 1938, p. 25.
  5. Ramón Gómez de la Serna, *Completa e veridica istoria di Picasso e del cubismo*, Chiantore, Torino, 1945; Ramón Gómez de la Serna, *Picasso e il picassismo*, Corso, Roma, 1945; Sergio Solmi, *Pablo Picasso*, Ulrico Hoepli, Milano, 1945.
  6. Lettera di Francesco Somaini a Jacques Maritain, 5 gennaio 1947, in Enrico Crispolti e Luisa Somaini (a cura di), *Francesco Somaini. Catalogo ragionato della scultura*, Skira, Milano, 2021, pp. 144-148, p. 148.
  7. Cfr. Francesco Somaini, "Note per una revisione del cubismo", *Sentimento*, I, 15 gennaio 1946, pp. 16-17, poi in Enrico Crispolti e Luisa Somaini (a cura di), *Francesco Somaini*, cit., pp. 118-120.
  8. Lettera di Francesco Somaini a Jacques Maritain, 5 gennaio 1947, in Enrico Crispolti e Luisa Somaini (a cura di), *Francesco Somaini*, cit., pp. 144-148, p. 148.
  9. Cfr. Francesco Somaini, "Note per una revisione del

- cubismo”, cit., pp. 16-17, poi in Enrico Crispolti e Luisa Somaini (a cura di), *Francesco Somaini*, cit., pp. 118-120, p. 119.
10. Christian Zervos, *Dessins de Picasso, 1892-1948*, Editions “Cahiers d’Art”, Paris, 1949.
  11. Jacques Lipchitz, Editions Jean Boucher, Paris, 1947.
  12. Francesco Somaini, “Laurens, Arp, Moore. Note su di un indirizzo della Scultura moderna”, 1952, in Enrico Crispolti e Luisa Somaini (a cura di), *Francesco Somaini*, cit., pp. 168-169.
  13. Nell’autunno del 1951, infatti, l’artista aveva visitato con l’amica critica Simone Frigerio vari musei e luoghi d’arte parigini. Cfr. Lettera di Simone Frigerio a Francesco Somaini, 6 novembre 1951, riportata in Giuseppe Appella e Luisa Somaini (a cura di), *Francesco Somaini: opere dal 1943 al 2005* (catalogo della mostra, Matera, Chiese rupestri Madonna delle Virtù e San Nicola dei Greci, 18 giugno-9 ottobre 2011), Edizioni della Cometa, Roma, 2011, p. 145.
  14. Cfr. Alessandro della Latta (a cura di), *Renato Birilli: biblioteca*, Scalpendi, Milano, 2014.
  15. Léon Degand, “La sculpture nègre”, *Art d’aujourd’hui*, n. 3, maggio-giugno 1955, pp. 4-9, p. 6.
  16. Cfr. Annemarie Schweeger-Hefel, *Afrikanische Bronzen*, Wolfrum, Wien, 1948; Leon Underwood, *Bronzes of West Africa*, Alec Tiranti Publisher, London, 1949; Leon Underwood, *Masks of West Africa*, Alec Tiranti Publisher, London, 1952; Fernand Benoit, *L’Afrique méditerranéenne: Algérie, Tunisie, Maroc*, Les Beaux-Arts, Paris, 1931.
  17. André Malraux, *Le Musée Imaginaire de la sculpture mondiale*, Gallimard, Paris, 1952.
  18. Paul S. Wingert, *The sculpture of negro Africa*, Columbia University Press, New York, 1950.
  19. *Le monde noir*, numero speciale (8-9) di *Présence Africaine*, curato da Théodore Monod, Éditions du Seuil, Paris, 1950. L’artista possedeva anche il numero speciale successivo, *L’Art nègre* (10-11), curato da Alioune Diop nel 1951.
  20. Marcel Griaule, *Arts de l’Afrique noire*, Les Éditions du Chêne, Paris, 1947. La data dell’acquisto (9 febbraio 1949) si può ipotizzare dalla presenza di una scritta autografa nella copertina del volume.
  21. Werner Schmalenbach, *L’art nègre*, Les Éditions Holbein/Éditions Charles Massin & Cie, Bâle-Paris, 1953.
  22. Georges Buraud, *Les Masques*, Éditions du Seuil, Paris, 1948.
  23. Frédéric-Henri Lem, *Sculptures Soudanaises*, Arts et métiers graphiques, Paris, 1948. La data dell’acquisto (23 febbraio 1949) si deduce da una scritta autografa presente nella terza di copertina del volume.
  24. James George Frazer, *Il ramo d’oro. Studio della magia*

- e della religione (1890, ampliata nel 1915), 2 voll., Einaudi, Torino, 1950.
25. Lucien Lévy-Bruhl, *L'anima primitiva* (1927), Einaudi, Torino, 1948.
26. Leo Frobenius, *Storia della civiltà africana* (1933), Einaudi, Torino, 1950.
27. Ewald Volhard, *Il cannibalismo* (1939), Einaudi, Torino, 1949.
28. Cfr. Jean-Louis Paudrat, "Cronologia 1950-2008", in Chantal Dandrieu e Fabrizio Giovagnoni (a cura di), *Pasione d'Africa. L'arte africana nelle collezioni italiane*, Officina Libreria, Milano, 2009, pp. 215-237, p. 216.
29. Frans M. Olbrechts (a cura di), *Le Arti nel Congo Belga e nel Ruanda-Urundi* (catalogo della mostra, Musei Vaticani, 1950), CID: Centro d'informazione e di documentazione del Congo Belga e del Ruanda-Urundi, Bruxelles, 1950.
30. Alessandro von Hoerschelmann (a cura di), *Arte Negra* (catalogo della mostra, Milano, Galleria Il collezionista, novembre 1952), Tipografia Esperia, Milano, 1952.
31. *Les Arts africains* (catalogo della mostra, Paris, Cercle Volney, giugno-luglio 1955), André Tournon, Paris, 1955.
32. Minuta autografa di lettera di Francesco Somaini a Carlo Ludovico Ragghianti, n.d. [fine 1952/inizi 1953], Archivio Francesco Somaini.
33. Cfr. Emanuele Greco, "Francesco Somaini, scultore e pittore: qualche riflessione sul rapporto tra Ragghianti e Somaini negli anni cinquanta", in Luisa Somaini e Chiara Rampoldi (a cura di), *Somaini: immaginare scultura/la pittura (1950-1965)* (catalogo della mostra, Milano, Fondazione Francesco Somaini Scultore, 2 marzo - 30 settembre 2023), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2023, pp. 13-23.
34. Cfr. Marta Nezzo, "Carlo Ludovico Ragghianti: l'alterità come esperienza inclusiva", in Cristina Galassi (a cura di), *Critica d'arte e tutela in Italia figure e protagonisti nel secondo dopoguerra* (atti del convegno del X anniversario della Società italiana di storia della critica d'arte, Perugia 17-19 novembre 2015), Aguaplano, Passignano sul Trasimeno, 2017, pp. 249-261. Sul rapporto tra Ragghianti e le arti africane, si vedano anche: Ezio Bassani, "Carlo L. Ragghianti e l'arte africana. Cronaca di un incontro fortunato", *Critica d'arte*, 8 serie, a. LXXVI, n. 57-58, gennaio-giugno 2014, pp. 129-132; e Caterina Toschi, "Per una storia delle arti africane: Carlo Ludovico Ragghianti e la nascita di un Centro di Studi (1973-1989)", in Alessandra Acocella, Luca Pietro Nicoletti, Caterina Toschi (a cura di), *Straniere in Italia. La ricezione dal secondo dopoguerra delle arti e delle culture extraeuropee*, Quodlibet, Macerata, Fondazione Passaré, Milano, 2025, pp. 63-80.
35. Nel saggio, Ragghianti ricorda l'edizione italiana del testo di Frobenius del 1950 e lo scritto in inglese di Underwood del 1949, entrambi presenti, come si è detto, nella biblioteca di Somaini.

36. Carlo Ludovico Ragghianti, "Classici negri", *SeleArte*, I, n. 2, settembre-ottobre 1952, pp. 43-48, p. 48.
37. Carlo Ludovico Ragghianti, "Corrispondenza", *SeleArte*, I, n. 4, gennaio-febbraio 1953, pp. 3-4, p. 3. Nell'articolo è riprodotta anche l'immagine della scultura. Non è attualmente noto se egli possedesse anche altre opere extraeuropee e, più in generale, manca ancora uno studio specifico sulla collezione d'arte del critico.
38. Carlo Ludovico Ragghianti, "Arte negra" (1949), in Id. (a cura di), *Il pungolo dell'arte*, Neri Pozza, Vicenza, 1956, pp. 37-47, p. 45.
39. Il teschio umano appare riprodotto in modo naturalistico nei primi bassorilievi del secondo dopoguerra, in opere come *Crocefissione* del 1946 [46 S/1/AA 20], *Studio di teschio* [47 S/1/AA 2] e *Moglie dell'impiccato* del 1947 [47 S/1/AA 5] e *Crocefissione* del 1947-48 [47-48 S/1/AA 1]. Alla fine del decennio, l'artista ritorna sul tema del cranio, sia umano sia animale, reso tuttavia con forme più essenziali e assolute. È il caso della serie dei *Cranii di cavallo* del 1948 [48 S/2/RAs 1 e ss.], del *Cranio taurino (con la grande cavità)* [49 S/2/RAs 2] e del *Ritratto primordiale* [49 S/2/RAs 3], entrambi del 1949. Nelle *Aracni* del 1952 [52 S/3/MoM 8 e ss.], il cranio è invece evocato in una forma fortemente stilizzata, attraverso l'alternanza di parti concave e convesse che si configurano come un ancestrale luogo abitato. Tra il 1948 e il 1954 si colloca anche una serie cospicua di disegni, e almeno un dipinto a graffito, dedicati al teschio umano e animale, reso sia in forme naturalistiche che più sintetiche e talvolta quasi astratte.
40. Si pensi alla variante *Le due bandiere (Il variante)* del 1966 [66 S/6/MMI 5] per il *Monumento ai Marinai d'Italia*, dove un teschio rovesciato compare alla base della scultura, alla serie dei *Troni della vita e della morte* (1968-69), in cui parti scheletriche sono evocate in negativo, e l'aggettivo "osseo" è riportato nel titolo [68 S/6/ReT 1 e ss.], e ad alcuni *Da sotto orizzontali* (1970), in cui il tema della caverna come archetipo abitativo è declinato attraverso le concavità di un cranio umano [70 S/7/DS 1 e 70 S/7/DS 2].
41. James George Frazer, *Il ramo d'oro. Studio della magia e della religione* (1890, ampliata nel 1915), vol. I: *Re-maghi e dei morituri*, Einaudi, Torino, 1950, p. 433.
42. Delle quattro opere presentate (*Motivo macabro II, Motivo macabro IV*, del 1953; *Grande Prigioniero. Prometeo incatenato*, del 1952-53; *Grande Guerriero*, del 1953), solo l'ultima fu esposta.
43. Cfr. *Premier Salon de la Sculpture Abstraite* (catalogo della mostra, Parigi, Galerie Denise René, 10 dicembre 1954-15 gennaio 1955), Paris, 1954.
44. Roger Bordier, "Puissance de Somaini", *Art d'Aujourd'hui*, n. 8, serie 5, dicembre 1954, p. 10.