

---

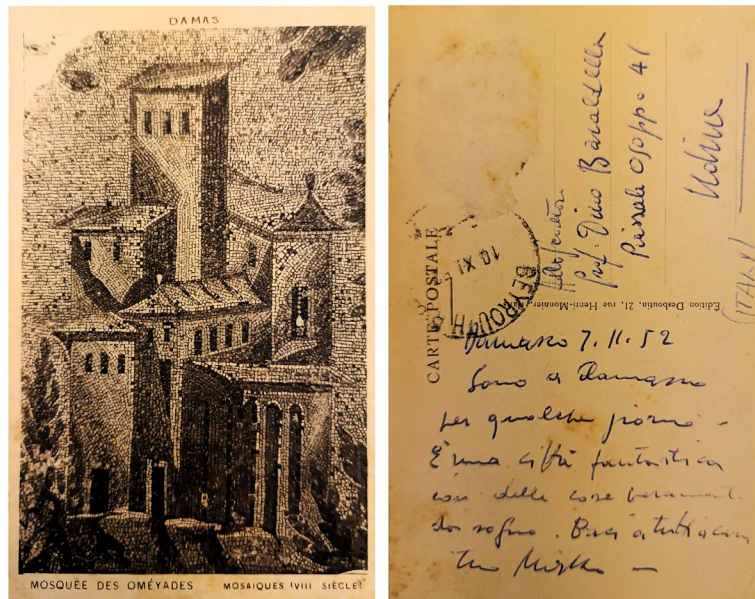
# Mirko Basaldella tra Mediterraneo e America, alla scoperta di nuovi archetipi e miti

---

WILLIAM CORTES CASARRUBIOS

Il 7 novembre 1952 Mirko Basaldella inviò al fratello maggiore Dino una cartolina raffigurante i mosaici omayyadi della Grande Moschea di Damasco. Lo scultore friulano, spesso parco di parole nelle sue missive, sempre molto pragmatiche e sintetiche, lodava la capitale siriana come una «città fantastica, con delle cose veramente da sogno» [fig. 1].<sup>1</sup> Sicuramente l'esperienza dei viaggi in Medio Oriente — sappiamo che in quel periodo visitò Siria, Libano e Giordania — costituì una tappa importante all'interno della carriera dello scultore, che per la prima volta poteva fare esperienza diretta di un mondo “nuovo” ed esotico, ricco di storia, arte e artigianato, dalle decorazioni sontuose, fitte in quell'*horror vacui* che avrebbe caratterizzato la pelle di molte sue sculture del dopoguerra.

Sin dagli anni Trenta, l'artista udinese si era dimostrato particolarmente ricettivo nei confronti delle arti extraeuropee. Se la sua carriera iniziò ufficialmente con la prima esposizione di “arte nuova” in Friuli, inaugurata nel 1928 con il titolo evocativo *I Mostra della Scuola Friulana d'Avanguardia*, sicuramente la data più significativa per lo sviluppo successivo della sua attività artistica fu il 1934, anno in cui decise di trasferirsi a Roma dopo aver lavorato con Arturo Martini a Monza.<sup>2</sup> Qui, anche grazie alla mediazione del fratello Afro, che si era stabilito nella capitale cinque anni prima, Mirko conobbe Corrado Cagli, che divenne presto amico intimo e figura centrale all'interno della sua formazione. È proprio in questo contesto, come si desume da alcuni articoli pubblicati da Cagli sulla rivista *Quadrante*, che nasce quella tendenza di un “ritorno al primordiale” che sosteneva la necessità di riscoprire nuovi miti e for-



1.  
Mirko Basaldella, cartolina  
di Damasco inviata al fratello  
Dino Basaldella, 1952.

me all'interno dell'arte del passato.<sup>3</sup> Questa andava riconsiderata nella sua interezza, includendo anche manifestazioni considerate primitive e anticlassiche. Se la critica dell'epoca si trovava concorde nel ritrovare all'interno della sperimentazione artistica di Mirko un'attenzione speciale nei confronti delle arti antiche del Mediterraneo, tra cui, in particolare, quella etrusca, è attestata da parte di Fortunato Bellonzi anche l'assidua frequentazione da parte dell'artista del Reale Museo Preistorico-Etnografico Luigi Pigorini di Roma.<sup>4</sup> Qui Mirko aveva la possibilità di ammirare una collezione significativa di arte extraeuropea, tra cui alcuni reperti provenienti dalla Mesoamerica, dall'America centrale e dal mondo andino. Nella fattispecie, si può forse ipotizzare una riflessione di Mirko — un friulano a Roma, entrambi luoghi dalla forte tradizione musiva — sulla scultura mosaicata mesoamericana, di cui il museo romano conservava alcuni esemplari, tra i quali due notevoli maschere votive già segnalate tra le opere maggiori del museo nella guida del 1937.<sup>5</sup> Nel corso degli anni, a questo tipo di produzione dell'America antica è stata associata dagli studi e dalla critica l'opera realizzata da Basaldella nel 1944 intitolata *Furore*, oggi conservata a Villa Torlonia.<sup>6</sup> Al di là dell'effettiva influenza che possa aver esercitato tale tipo di espressione artistica sulla sua carriera, la maschera del Museo Pigorini poteva aver colpito l'artista udinese non solo in quanto opera significativa della cultura azteca (seppur oggi attribuita alla tradizione stilistica mixteco-puebla, specializzata nell'ornato a mosaico), ma anche per l'elaborata tecnica del mosaico su legno, realizzato con tessere di turchese, madre-

perla, gusci di conchiglia e altre pietre dure.<sup>7</sup> Si può inoltre osservare che fin da questo momento della sua vita troviamo nell'opera di Mirko un interesse per l'iconografia della maschera, che rimarrà costante nella sua produzione fino alla prematura scomparsa nel 1969.

Se l'incontro con le arti extraeuropee prima della guerra era stato ancora di natura sporadica e occasionale, non arrivando ad incidere profondamente nell'operato di Mirko, la sua carriera cambiò sicuramente a partire dagli anni Cinquanta. Ciò avvenne soprattutto dopo la realizzazione, tra il 1950 e il 1952, di quelle che saranno ricordate come le sue più importanti commissioni pubbliche: le cancellate per il Mausoleo delle Fosse Ardeatine e il soffitto della sala plenaria della F.A.O. a Roma.<sup>8</sup> Queste opere ben esemplificavano la ricerca artistica dei primi anni del secondo dopoguerra, in cui lo scultore alternava suggestioni picassiane, condivise anche dai fratelli Afro e Dino, con una ricerca spaziale che lo conduceva a realizzare strutture diafane, probabilmente memori della lezione di artisti esteri come Henry Moore o Jean Arp.<sup>9</sup>

Il viaggio in Medio Oriente del 1952 — purtroppo non ricostruibile nel dettaglio dal momento che non si conoscono le singole tappe dalla documentazione archivistica — portò lo scultore a un nuovo “ritorno al primordio”, da cui nacque la serie di sculture in cemento e in bronzo nota come *Personaggi d'Oriente*, anche grazie alla monografia dedicata a Mirko da Enrico Crispolti.<sup>10</sup> A partire dal 1953 iniziò a realizzare sculture che evocavano personaggi del mito o figure legate a rituali e tradizioni ancestrali. Queste venivano ricoperte da una trama di motivi astratti geometrici e fitoformi che erano molto probabilmente mutuati dalla conoscenza diretta, in Medio Oriente, dell'arte tessile islamica.<sup>11</sup> L'interesse di Mirko si rivolse sicuramente anche verso la tradizione musiva e la decorazione architettonica omayyade, di cui si può vedere un esempio significativo nel Palazzo di Hishām. Questa presentava creature mitologiche alternate a figure umane come guerrieri, suonatori e danzatrici, che popoleranno anche l'immaginario di Mirko negli anni a seguire. Simili iconografie erano del resto presenti anche nell'arte sasanide, ittita e palmirena, le cui opere erano già all'epoca conservate presso il Museo di Damasco, riaperto al pubblico negli anni Trenta e riallestito nel 1950.<sup>12</sup> Nell'alternanza di pieni e vuoti, di forme concave e convesse, che presentano alcuni *Personaggi d'Oriente* si può forse scorgere l'influenza della decorazione tipica islamica del *muqarnas*.

Coeve ai *Personaggi d'Oriente* si collocano anche le sculture di animali mitici e creature d'invenzione, tra cui i *Leoni urlanti* e le *Chimere*, che Mirko portò in mostra alla Biennale di Venezia nelle edizioni del 1954 e del 1960 [fig. 2].<sup>13</sup> In questo senso, l'iconografia ereditata da Arturo Martini e dall'arte etrusca, già sperimentata in alcune chimere realizzate prima della guerra, veniva trasformata proprio alla luce delle riflessioni sull'arte islamica e mediorientale, oltre che da altre possibili suggestioni percepite durante il suo viaggio.<sup>14</sup> Un titolo così specifico

come *Leone di Damasco* non poteva non nascere anche da reminiscenze d'infanzia, in quanto condivideva il titolo di uno dei più celebri romanzi d'avventura per ragazzi, il *Leone di Damasco* di Salgari, edito nel 1910 e reso cinematograficamente in un film del 1942.

Non si può però dimenticare il profondo interesse che l'artista ebbe nei confronti dell'arte extraeuropea in generale, risvegliatosi ancora più intensamente dopo i viaggi all'estero. Numerose sono, in effetti, le suggestioni e gli influssi che si possono ritrovare nelle trame simboliche e arcaiche che rivestono le sculture di Mirko nel corso degli anni Cinquanta. Del resto, nella biblioteca di Dino e Mirko Basaldella — oggi parzialmente conservata presso l'Archivio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma — si ritrovano testi sull'arte orientale antica, tra cui *L'arte dell'Asia Orientale* di Albino Galvano, del 1938, e *L'arte degli Ittiti* di Ottone Weber, nell'edizione di "Valori Plastici" del 1920.<sup>15</sup> Anche dall'arte ittita e soprattutto dai bronzi cinesi si possono trarre alcuni dei motivi che troviamo sulle superfici delle sculture di Mirko di quegli anni. In particolare, l'arte del metallo della dinastia Shang poteva aver affascinato lo scultore udinese per la caratteristica "tessile" della superficie scultorea, totalmente ricoperta di segni e simboli.

Come accennato, un altro importante fattore da considerare fu lo scambio reciproco e l'influenza artistica e intellettuale esercitata da Corrado Cagli su Mirko. A seguito del matrimonio di quest'ultimo con la sorella Serena, il pittore, tornato stabilmente in Italia dopo la sua espe-

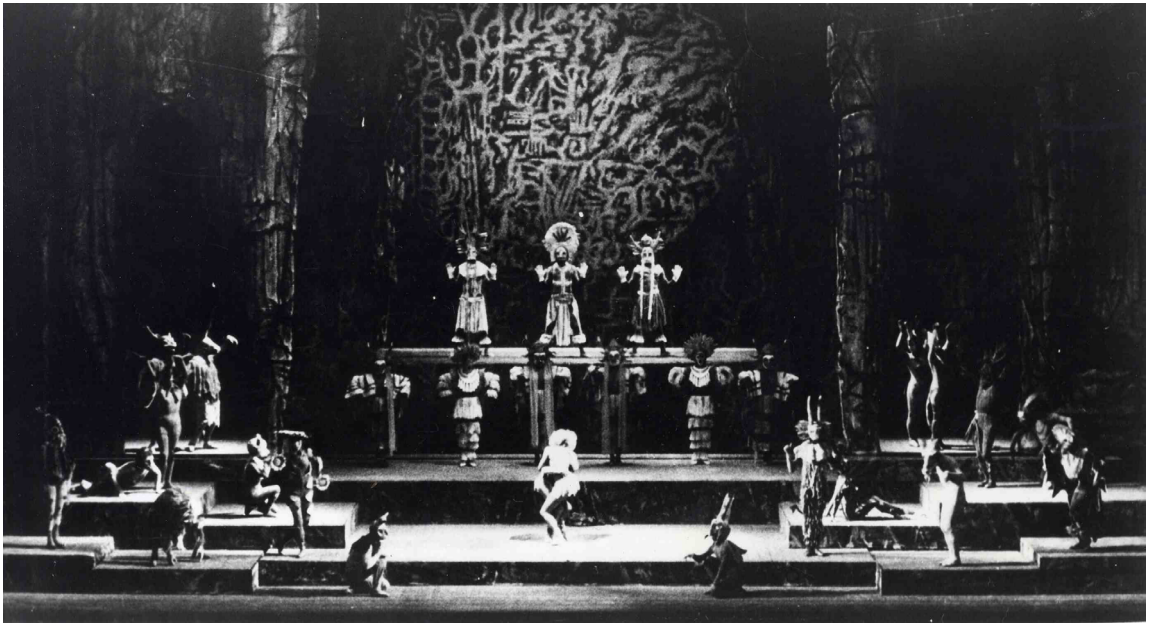


2.  
Mirko Basaldella, *Senza titolo*,  
1953-1955 circa.

rienza negli Stati Uniti, riallacciò i rapporti col cognato. Fu probabilmente Cagli che introdusse lo scultore all'arte dei nativi americani e ad alcune iconografie totemiche e precolombiane che caratterizzeranno la sua produzione, soprattutto negli anni successivi alla presa di servizio ad Harvard come insegnante. Del resto, lui stesso popolava le proprie opere pittoriche di motivi tribali e arcaici, probabilmente derivati da una conoscenza diretta dell'arte d'oltreoceano.<sup>16</sup> Nei dipinti di Cagli di quegli anni è in effetti difficile separare le suggestioni acquisite in America da quelle mutate dall'arte africana e delle antiche civiltà del Mediterraneo, la cui continua riscoperta proseguiva nel secondo dopoguerra (si pensi ad esempio al rinnovato interesse nel secondo dopoguerra nei confronti dell'arte nuragica con le mostre di Venezia e Roma).<sup>17</sup> In alcuni casi, il pittore rendeva espliciti nel titolo delle proprie opere alcuni riferimenti diretti alle Americhe. In questo senso, è emblematica *Memorie dei Basket Makers* (1954), che si ricollega all'omonima cultura proto-pueblo, diffusasi nell'attuale Arizona tra 1500 e 750 a.C. Cagli, sfruttava una commistione di simboli e figure arcaiche per creare un nuovo immaginario visivo primordiale, che influenzerà la carriera di Mirko come pittore, ancora poco studiata e valorizzata anche a livello museale.

La Roma del secondo dopoguerra era del resto un ambiente estremamente ricettivo nei confronti di una rivalutazione del "primitivo", del "primordiale", diciture che spesso raccoglievano forme d'arte extraeuropea così come quelle nate dalla protostoria del Vecchio Continente. Una delle figure più influenti all'interno di questo generale sentimento di interesse verso certi tipi di arte "anticlassica" fu Emilio Villa, poeta, critico e filologo molto vicino allo stesso Cagli, nonché redattore della rivista *Arti Visive*, all'interno della quale nel 1953 pubblicò un intervento dall'eloquente titolo *Ciò che è primitivo*.<sup>18</sup> Qui si interrogava sui possibili legami e stimoli che l'arte moderna poteva trarre dal passato più "primitivo", senza voler cercare necessariamente una distinzione, ad esempio, tra la Venere di Willendorf e i bronzi del Benin.<sup>19</sup> Villa era un profondo conoscitore anche dell'arte precolombiana e dell'America Latina, come dimostrato dai suoi interventi per la rivista brasiliana fondata da Pietro e Lina Bo Bardi *Habitat*, pubblicata tra il 1950 e il 1954.<sup>20</sup> Anche Enrico Crispolti, in un suo articolo del 1958 dal titolo *Manufatti arcaici*, pubblicato su *Civiltà delle Macchine*, sottolineava come nel moderno design si potessero trovare delle tangenze e delle similitudini con i prodotti delle più antiche culture del passato, proponendo un interessante parallelo tra il design e l'arte contemporanea e oggetti di uso quotidiano provenienti dagli scavi archeologici messicani.<sup>21</sup>

Seppure Mirko sia stato apprezzato soprattutto come scultore, sin dall'inizio della sua carriera affiancò alla principale produzione artistica il disegno e la pittura, nonché il mosaico.<sup>22</sup> Al rientro a Roma dopo la guerra, nel 1947, alla prima mostra dedicata all'artista nella capitale vennero esposti alcuni dipinti e cinque di questi figuravano assieme a una selezione di nove sculture anche nella sala a lui dedicata



3.  
Mirko Basaldella, scenografia  
per il balletto «*La Creazione del  
Mondo*» al Teatro dell'Opera  
di Roma, 1955-1956.

Per gentile concessione della  
Fondazione Teatro dell'Opera  
di Roma – Archivio Storico.

alla Biennale di Venezia del 1954.<sup>23</sup> Come notava già Enrico Crispolti nel suo studio dedicato ai tre fratelli Basaldella, il quale ancora oggi è tra i pochi a dare pieno risalto alla attività di Mirko come pittore, i dipinti dell'artista friulano nascevano dal disegno e la sua sperimentazione su carta era strettamente legata alla parallela ricerca scultorea.<sup>24</sup> Ciò si può apprezzare, ad esempio, in alcune invenzioni dei primi anni Cinquanta, in cui le figure sono rese tramite sintetiche linee intrecciate che ricordano le creazioni coeve con fili metallici e i bassorilievi ritagliati. Precisamente per questo forte legame con la scultura, dopo il 1953, assieme ai *Personaggi d'Oriente*, nacque anche una serie di tempere e pastelli cerosi su carta che riportavano con colori vivi e spesso fondi oro — probabilmente memori dei mosaici dell'arte islamica e bizantina — tutta una serie di figure relazionate al mito e all'immaginario orientale, come Gilgamesh e Salomone, in cui era evidente il legame con una più generica atmosfera rituale e misterica.<sup>25</sup> Questi influssi e suggestioni vennero trasferiti da Mirko anche nella scenografia e nei costumi realizzati per il balletto *La Creazione del Mondo* — musicato da Darius Milhaud con la coreografia di Aurél Miholy Milloss — rappresentato al Teatro dell'Opera di Roma tra 1955 e 1956 [fig. 3].<sup>26</sup> La scena era occupata da due animali fantastici, simili ai leoni di Damasco e alle chimere degli stessi anni, mentre i costumi ben si adattavano all'universo del primordio narrato dal balletto, popolato da antiche divinità e stregoni.

Se la pittura di Mirko nel corso degli anni Cinquanta era sicuramente connessa ai coevi esiti di Corrado Cagli, nonché strettamente collegata ai contemporanei rilievi ed intagli scultorei, si può notare come nel tempo le due sfere della produzione dell'artista diventino sempre più autonome. La pittura si trasferì in una dimensione più prettamente figurativa e nelle opere realizzate dalla seconda metà del decennio in poi si ritrovano ancora una volta, oltre a nuovi personaggi di ispirazione orientale, una serie di figure e maschere sicuramente mutate dal mondo americano.<sup>27</sup> In alcuni pastelli di questo periodo anche il fratello Dino Basaldella, in una lettera del 1961, rintracciava l'ispirazione "orientalista" e una resa "tessile" del disegno: «Ti ricordi di quella serie di disegni, chiamiamoli così, a colori *caran d'ache*, che alcuni anni fa avevi portato su a Udine? Erano delle figure di una sensibilità, oserei dire, orientale, fatte di un sottile ricamo appena percettibile, di un colore intenso».<sup>28</sup>

«In America mi aspetterò un periodo certamente interessante ma duro», scriveva Mirko al fratello Dino nel 1957 parlando del suo trasferimento a Cambridge, in Massachusetts, dove era stato chiamato a insegnare al Carpenter Center for the Visual Arts di Harvard.<sup>29</sup> Negli Stati Uniti rimase, salvo alcuni periodi in cui tornò in Italia, fino al 1969, anno della morte. L'ambiente artistico americano costituì per Mirko una innegabile fonte di ispirazione e non solo per il fascino esercitato su di lui dall'arte dei nativi americani, all'epoca chiamati generalmente "indiani d'America". Oltre alla possibilità di approfondire il già alimentato interesse nei confronti delle culture mesoamericane e precolombiane Mirko entrò in contatto anche con gli esiti più contemporanei del New Dada.<sup>30</sup> La propensione per l'assemblaggio portò l'artista a sperimentare con diversi materiali fino ad allora poco utilizzati nella sua produzione. Tra questi, comparivano anche prodotti industriali di uso comune, nonché materiali di scarto come legna grezza non rifinita. Un esempio di commistione tra arte dell'America antica e quella contemporanea è una serie di sculture realizzate in bronzo usando le scatole di cartone delle uova, oggetto allora più diffuso nei negozi e nei mercati americani che nell'Italia degli anni Cinquanta.

Il contesto in cui giunse Mirko era quello di un'America che a livello museale e di studi accademici stava riscoprendo e valorizzando le sue culture del passato. Fin dagli anni Trenta a New York aveva aperto l'importante collezione di arte nativo-americana di George Gustav Heye, che raccoglieva totem e maschere delle culture autoctone, disposte ancora in un allestimento di natura etnografica.<sup>31</sup> All'interno di questo tipo di esposizione, i totem lignei, caratterizzati da elementi animali e antropomorfi sovrapposti su più livelli, assumevano un ruolo simbolico e rappresentativo. Del resto, negli stessi anni, anche all'interno delle scuole pubbliche americane il motivo del totem era oggetto di laboratorio artistico sin dall'infanzia, favorendo la creatività attraverso una forma d'arte vista come retaggio autoctono e quindi propriamente americano.<sup>32</sup> La forma del totem, in cui rocchi astratti si alternavano a

elementi animali, tutti uniformati da una colorazione viva del legno, doveva costituire per Mirko un terreno di sperimentazione artistica ideale. Permetteva infatti all'artista di portare avanti alcune delle sue vie di ricerca privilegiate sin dai primi anni del secondo dopoguerra: l'unione indissolubile tra forme astratte e organiche, la persistenza dell'arte antica e primitiva nel moderno, la costruzione di strutture verticali nello spazio e la resa plastica dei volumi per elementi sovrapposti e assemblati. All'interno della struttura del totem si ritrovava anche l'iconografia della maschera votiva, dalle caratteristiche animali o antropomorfe, che aveva interessato Mirko fin da giovane. Molte erano le maschere esposte nelle collezioni statunitensi di quegli anni, spesso caratterizzate da incastri di motivi geometrici dai colori vivi e diversi tra loro.<sup>33</sup> Tutto questo universo visivo iniziò ad entrare sempre più assiduamente all'interno della produzione di Mirko, come testimonia, ad esempio, il *Totem* bronzeo del 1959, regalato dagli eredi alla città di Udine negli anni Settanta [fig. 4].<sup>34</sup> La sua ricerca divenne più varia anche grazie alla diversità dei materiali utilizzati, tra cui precisamente il legno, che nell'ultima parte della vita dell'artista svolse un ruolo da protagonista. In questo modo, egli poteva utilizzare colori e forme dei legni totemici e dei trofei tribali, proponendo una sorta di quella che potremmo chiamare una scultura "neo-nativa", come si può osservare nel caso dell'*Idolo* del Museo del 900 di Firenze.<sup>35</sup>



4.  
Mirko Basaldella, *Totem*, 1959.



5.  
Mirko Basaldella, *Initiation*  
al Krannert Art Museum, Urbana,  
1961.

Parallelamente alla scoperta dell'arte dei popoli nativi del Nord America, negli Stati Uniti Mirko poté approfondire la conoscenza dell'arte precolombiana. Gli anni di insegnamento di Mirko ad Harvard furono del resto gli stessi che videro la nascita di una ricca serie di nuovi studi e di pubblicazioni volti a rivalutare e studiare l'arte delle civiltà nate nell'America centrale e meridionale prima dell'arrivo degli Europei. Tra queste, di grande interesse gli studi di Samuel Lothrop e George Kubler, autore del primo testo scientifico veramente completo e comprensivo sull'argomento, *The Art and Architecture of Ancient America* (1962), edito all'interno della serie enciclopedica Pelican History of Art.<sup>36</sup> Numerosi erano anche i testi scritti o tradotti in italiano dedicati alle civiltà americane, ricchi di corredi iconografici che spesso si focalizzavano, tramite disegni e schemi grafici, sull'opulenza dei motivi decorativi dell'arte mesoamericana.<sup>37</sup> Questi ultimi erano estremamente affini a quelli di Mirko anche nel ricoprire interamente le superfici delle sculture, sia di figure umane che animali. L'influenza dell'arte mesoamericana nella produzione di Mirko si riscontra sicuramente in sculture come *Don Chisciotte* (1966) o il *San Martino* (1966) dei Musei Vaticani, in cui le figure sono direttamente mutate dall'arte maya non solo per il trattamento dei volti e per la caratterizzazione della decorazione della superficie, ma anche per la costruzione volumetrica in blocchi. Nelle sculture realizzate tramite il ritaglio di sottili superfici metalliche, come *Re Salomone* (1960), si potrebbe rilevare un'attenta osservazione da parte dell'artista della vasta produzione orafa dell'America Antica, spesso rappresentata dalle immagini di alcuni esemplari peruviani e colombiani anche nella bibliografia coeva.<sup>38</sup> Qui, animali, volti e maschere sono ricavati sovrapponendo sottili lamine d'oro. Del resto, negli stessi bassorilievi prodotti

da Mirko tra la metà degli anni Cinquanta e i Sessanta, ricavati dall'incisione e ritaglio di superfici in rame, si scorgono volti e forme organiche stilizzate all'interno di intricate trame geometriche.

Per concludere, le influenze e gli stimoli che Mirko recepì in America e su cui lavorò costantemente nell'ultima parte della sua vita, si rilevano in una riuscita sintesi nella sua più importante commissione pubblica statunitense. L'opera *Initiation*, da collocarsi all'entrata sud del Krannert Art Museum dell'University of Illinois ad Urbana, fu portata a compimento nel 1961 [fig. 5].<sup>39</sup> La scultura in bronzo di tre metri venne eretta su una piattaforma di marmo bianco all'ingresso del museo.<sup>40</sup> Questa posizione monumentale veniva accentuata da una vasca d'acqua, in seguito sostituita da un giardino, posta di fronte alla facciata dell'edificio progettato da Ambrose Richardson.<sup>41</sup> L'opera, ancora *in situ*, presenta non solo le caratteristiche totemiche e animistiche dell'arte dei nativi americani, ma anche quella tecnica del ritaglio di piani scultorei sovrapposti e intersecanti che caratterizzava le sculture dorate dell'America precolombiana. Infine, la superficie era trattata con quella stessa fitta tessile trama di simboli così identificativa di tutta la produzione di Mirko.<sup>42</sup> *Initiation* testimonia la permeabilità della fantasia dell'artista rispetto alle diverse fonti utilizzate nel corso della sua carriera — orientali, africane o americane — le quali nelle sue opere si ritrovano amalgamate in maniera libera, in commistioni del tutto personali volte a raggiungere un effetto di insieme sperimentale e originale.

## NOTE

1. La cartolina, recante timbro postale di Beirut, ci informa del fatto che Mirko Basaldella visitò anche il Libano durante il suo viaggio in Medio Oriente. Roma, Archivio della Galleria Nazionale, Fondo Dino Basaldella, Corrispondenza, *Cartolina postale recante l'immagine dei mosaici della Moschea degli Omayyadi di Damasco*, 7 novembre 1952.
2. Ad oggi, la bibliografia più completa ed esaustiva è caratterizzata dai testi di Enrico Crispolti: Enrico Crispolti, *La scultura di Mirko*, Bora, Bologna, 1974; Id., *I Basaldella: Dino, Mirko, Afro*, Casamassima, Udine, 2010. Si citano inoltre: Alessandro Del Puppo, *Organizzare il debutto. Prime esposizioni di Dino, Mirko e Afro Basaldella*, in Flavio Fergonzi e Caterina Furlan (a cura di), *Ado Furlan nella scultura italiana del Novecento*, Forum, Udine, 2006, pp. 105-116; Giuseppe Appella e Isabella Reale (a cura di), *Mirko: opere dal 1933 al 1969* (catalogo della mostra, Matera, Chiesa di Madonna delle Virtù, Chiesa di San Nicola dei Greci, MUSMA – Museo della Scultura Contemporanea, 23 giugno-14 ottobre 2007), Edizioni della Cometa, Roma, 2007. L'esposizione più completa mai realizzata sui fratelli Basaldella fu quella curata da Enrico Crispolti e Isabella Reale a Udine nel 1987: Enrico Crispolti e Isabella Reale, *Dino, Mirko, Afro Basaldella* (catalogo della mostra, Udine, Castello, Galleria d'Arte moderna, 20 giugno-31 ottobre 1987), Mazzotta, Milano, 1987; William Cortes Casarrubios, “Dino, Mirko, Afro Basaldella' a Udine. Storia di una mostra tra museo e spazio urbano”, *Opus Incertum*, n. 10, 2024, pp. 104-113.
3. «In un'alba di primordio tutto è nuovamente da rifare e la fantasia rivive tutti gli stupori e trema di tutti i misteri». Corrado Cagli, “Anticipi sulla Scuola di Roma”, *Quadrante*, n. 6, ottobre 1933, p. 36.
4. Fortunato Bellonzi, *Cammini dell'arte*, Danesi, Roma, 1946, p. 77.
5. *Il Regio Museo Preistorico-Etnografico “Luigi Pigorini” di Roma*, Libreria dello Stato, Roma, 1937, p. 40.
6. Giuseppe Marchiori, *Scultura italiana moderna*, Alfieri, Venezia, 1953, pp. 42-43; Alfonso Panzetta e Daniele Torcellini (a cura di), *Montezuma Fontana Mirko. La scultura in mosaico dalle origini a oggi* (catalogo della

- mostra, Ravenna, MAR, ottobre 2017-gennaio 2018), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2017, pp. 20-24.
7. Bruce Edelstein e Valentina Conticelli (a cura di), *Eleonora di Toledo e l'invenzione della corte dei Medici a Firenze* (catalogo della mostra, Firenze, Galleria degli Uffizi e Museo degli Argenti, 7 febbraio-14 maggio 2023), Sillabe, Livorno, 2023, pp. 232-233.
  8. Giuseppe Marchiori, "Mirko inventa altre cose", *La Fiera letteraria*, VII, n. 14, 6 aprile, 1952, p. 6; Corrado Maltese, *Mirko. Cancelli delle Fosse Ardeatine*, Roma, 1968.
  9. Raffaele Carrieri, *Pittura e scultura d'avanguardia in Italia (1890-1950)*, Il Bulino, Milano, 1950, p. 278.
  10. Enrico Crispolti, *La scultura di Mirko*, cit., pp. 121-133.
  11. È noto – anche attraverso la testimonianza degli eredi – l'interesse di Mirko Basaldella per l'arte del tappeto, di cui conservava nella casa romana di Via del Babuino numerosi esemplari, spesso sovrapposti per mancanza di spazio.
  12. Muhammad Abu al-Faraj al-Ush, *A Concise Guide to the National Museum of Damascus*, Damascus, 1969.
  13. *XXVII Biennale Internazionale d'Arte. Catalogo*, Biennale di Venezia, Venezia, 1954, p. 79, tav. 7; *III Bienal de São Paulo. Artistas italianos de hoje*, Bienal de São Paulo, São Paulo, 1955.
  14. Martina Corgnati, "Chimere fra antico e moderno" in *Etruschi del Novecento* (catalogo della mostra, Rovereto, MaRT, 7 dicembre 2024-16 marzo 2025), Johan & Levi, Milano, 2024, pp. 170-179.
  15. Nel Fondo Basaldella si conservano i seguenti volumi: Ottone Weber, *L'arte degli ittiti*, Edizioni Valori Plastici, Roma, 1920; Albino Galvano, *L'arte dell'Asia Orientale*, Nemi, Firenze, 1938.
  16. Per lo studio degli anni americani di Corrado Cagli si rimanda a Raffaele Bedarida, *Corrado Cagli. La pittura, l'esilio, l'America (1938-1947)*, Donzelli Editore, Roma, 2018.
  17. Per un approfondimento della fortuna dell'arte nuragica negli anni Cinquanta, anche in relazione a Mirko Basaldella, vedasi: Serenella Todesco, *La fortuna della statuaria protosarda nella scultura del Novecento*, Tesi di laurea del Corso di laurea triennale in Beni Culturali, Dipartimento di Studi Umanistici e del Patrimonio Culturale, relatore Prof. Alessandro Del Puppo, Università degli Studi di Udine, anno accademico 2019-2020, pp. 83-89; William Cortes Casarrubios, "Il Museo del Tesoro di San Lorenzo di Franco Albini a Genova (1952-1956): l'ipotesi di una fonte nuragica", *Lexicon. Storia e Architettura in Sicilia e nel Mediterraneo*, n. 32, 2021, pp. 46-47.
  18. Per un approfondimento su Emilio Villa, vedasi: Aldo Tagliaferri, *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, Mimesis, Milano, 2016; Davide Colombo, "Arti Visive e dintorni", in Claudio Parmiggiani (a cura di), *Emilio Villa poeta e scrittore* (catalogo della mostra, Reggio Emilia, 24 febbraio-6 aprile 2008), Milano, 2008, pp. 285-303. Per i rapporti tra Emilio Villa e Corrado Cagli vedasi, ad esempio: Chiara Portesine, "Tarocchi o 'variazioni'? La collaborazione tra Emilio Villa e Corrado Cagli", *Letteratura & Arte*, n. 15, 2017, pp. 189-199.
  19. Emilio Villa, "Ciò che è primitivo", *Arti Visive*, n. 4-5, 1953, pp. 17-18.
  20. Id., "Arte brasileira num museu romano", *Habitat. Revista das artes no Brasil*, n. 8, luglio-settembre, 1952, pp. 34-41; Id., "Outras peças no Museu Pigorini de Roma", *Habitat. Revista das artes no Brasil*, n. 9, ottobre-dicembre, 1952, pp. 36-41.
  21. «Indubbiamente sono questi gli oggetti più sorprendenti. Perché è certo che in essi, scaglionati a differenti livelli cronologici, è possibile percepire alcuni elementi di sensibilità senz'altro ben più affini, se non in qualche episodio addirittura quasi coincidenti, alle ricerche plastiche dei nostri giorni che a qualsiasi esito della produzione artistica od artigianale delle civiltà occidentali [...]. Una purezza formale che trova se mai confronto con alcuni episodi dell'arte negra: altrimenti occorre riferirsi ai nomi massimi della scultura contemporanea, da Arp a Brancusi, a Moore, oppure a certi elementi meccanici di attrezzature industriali (un confronto fra la mazza Nayarit ed un utensile dell'Ansaldo, ad esempio)». Enrico Crispolti, "Manufatti arcaici", *Civiltà delle Macchine*, n. 1, gennaio-febbraio, 1958, pp. 86-87.
  22. A confermare ulteriormente l'interesse di Mirko per il mosaico si possono menzionare alcune opere musive a tema sacro realizzate alla fine degli anni Quaranta, fra cui *Entrata a Gerusalemme* (1948), oggi conservata presso i Musei Vaticani. <https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MV.23778.0.0> (ultimo accesso: aprile 2025).
  23. *XXVII Biennale Internazionale d'Arte. Catalogo*, Biennale di Venezia, Venezia, 1954, p. 79.

24. Enrico Crispolti, *I Basaldella: Dino, Mirko, Afro*, cit., pp. 190-193.
25. *Ibidem*.
26. [https://archiviostorico.operaroma.it/edizione\\_balletto/la-creazione-del-mondo-la-creation-du-monde-1955-56/](https://archiviostorico.operaroma.it/edizione_balletto/la-creazione-del-mondo-la-creation-du-monde-1955-56/) (ultimo accesso: aprile 2025).
27. Ciò si può notare anche nella produzione grafica del pittore negli anni Sessanta, fra cui si segnala un ciclo di acqueforti del 1968 con iconografie di chiara derivazione americana. Bruno Corà, Valeria Gramiccia (a cura di), *Mirko: opera grafica*, Editalia, Roma, 1972, pp. 50-70.
28. Roma, Archivio della Galleria Nazionale, Fondo Dino Basaldella, Corrispondenza, *Lettera di Dino Basaldella a Mirko Basaldella*, 18 settembre 1961.
29. Roma, Archivio della Galleria Nazionale, Fondo Dino Basaldella, Corrispondenza, *Lettera di Mirko Basaldella a Dino Basaldella*, 26 settembre 1957. Per lo studio più completo attualmente consultabile riguardo l'attività americana di Mirko si rimanda a: Kevin McManus, *Italiani ad Harvard. Costantino Nivola, Mirko Basaldella e il Design Workshop (1954-1970)*, Franco Angeli, Milano, 2015.
30. Ellen Russotto, "Mirko in America", in Giuseppe Appella e Isabella Reale (a cura di), *Mirko: opere dal 1933 al 1969*, cit., pp. 31-34.
31. Vedasi la guida dettagliata al Museum of the American Indian pubblicata nel 1922: *Indian Notes and Monographs. A series of publications relating to the American Aborigines: Guide to the Museum of The American Indian*, Heye Foundation, New York, 1922.
32. Ciò si può ad esempio apprezzare da alcune foto di John Finney del Tacoma School Art Festival del 1951. <https://www.jstor.org/stable/community.36384762> (ultimo accesso: maggio 2025).
33. Vedasi ad esempio la collezione di maschere precolombiane della Louise and Walter Arensberg Collection del Philadelphia Museum of Art, di cui la famiglia Basaldella conservava un catalogo: George Kubler (a cura di), *Louise & Walter Arensberg Collection. Pre-Columbian Sculpture*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 1954.
34. *20 scultori in Udine* (catalogo della mostra, Udine, giugno-settembre 1977), Editrice Arti Grafiche Friulane, Udine, 1977.
35. Luca Pietro Nicoletti, "Miti, emblemi e assemblaggi. Apunti su Mirko", in Sergio Risaliti (a cura di), *Corrado Casarrubios. Gli Artista Copernicano/Mirko Basaldella*, Gli Ori, Pisa, 2024, pp. 69-83.
36. George Kubler, *The Art and Architecture of Ancient America. The Mexican, Maya, and Andean Peoples*, Penguin Books, Harmondsworth, 1962; Samuel K. Lothrop, *Treasures of Ancient America. The Arts of the Pre-Columbian Civilizations from Mexico to Peru*, Skira, Genève, 1964. Nella biblioteca della famiglia Basaldella, oggi conservata presso l'archivio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, è conservato anche il seguente volume: George Kubler (a cura di), *Louise & Walter Arensberg Collection. Pre-Columbian Sculpture*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 1954.
37. Vedasi ad esempio: *Arte precolombiana nella collezione di Robert Woods Bliss* (1957), Il Saggiatore, Milano, 1958.
38. *Arte precolombiana nella collezione di Robert Woods Bliss* (1957), Il Saggiatore, Milano, 1958, pp. CXVII e CXXIV.
39. Enrico Crispolti e Isabella Reale, *Dino, Mirko, Afro Basaldella*, cit., p. 237; Ellen Russotto, "Mirko in America", in Giuseppe Appella e Isabella Reale (a cura di), *Mirko: opere dal 1933 al 1969*, cit., pp. 31-34.
40. <https://collection.kam.illinois.edu/objects-1/info/1643> (ultimo accesso: aprile 2025).
41. Tale assetto storico dell'architettura del museo è testimoniato anche dalle cartoline realizzate per l'inaugurazione del 1961.
42. Nella guida del 1995 alla collezione d'arte della University of Illinois si menzionava anche l'influenza dei bronzi cinesi sulla scultura e si riportavano le parole dedicate dallo stesso Mirko a proposito di *Initiation*: «I have not made a realistic interpretation of Initiation, but rather an allusion to a personage who is both teacher and repository of all human knowledge, and solemn as are initiation rites. The recurring motif of fullness and emptiness suggests the passing of knowledge from the initiated to the initiate and may be likened to ocean waves which are perpetually alternating and becoming. The textural decoration on all surfaces of the work suggests a mysterious and ancient scripture to be revealed to the initiate». Muriel Scheinman, *A guide to art at the University of Illinois*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago, 1995, pp. 73-74.