CoSMo

Comparative
Studies
in Modernism

N. 27 • 2025 | 2281-6658

FONCTIONS DU SURRÉALISME

FUNZIONI DEL SURREALISMO

sous la direction de *Franca* **Bruera**,
Valeria **Marino**,
Benoît **Monginot**,
Iulian **Toma**

Centro
Studi
Arti della
Modernità

UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI TORINO
ALMA UNIVERSITAS
TAURINENSIS

CoSMo

Comparative Studies in Modernism
n. 27 (Fall) • 2025

COMITATO DIRETTIVO

Direttore responsabile | Maria Teresa GIAVERI, Università di Torino, Emerita

Giuliana FERRECCIO, Vicedirettore, Università di Torino
Federico BERTONI, Università di Bologna
Franca BRUERA, Università di Torino
Roberto GILODI, Università di Torino
Luigi MARFÈ, Università di Padova
Pier Giuseppe MONATERI, Università di Torino
Viorica PATEA, Universidad de Salamanca
Hubert ROLAND, Université Catholique de Louvain
Diego SAGLIA, Università di Parma
Kristupas SABOLIUS, Vilniaus Universitetas
Émilien SERMIER, Université de Lausanne

COMITATO SCIENTIFICO

Elena AGAZZI, Università di Bergamo
Ann BANFIELD, University of California, Berkeley
Alessandro BERTINETTO, Università di Torino
Jens BROCKMEIER, The American University of Paris
Laurence CAMPA, Université Paris Nanterre
Nadia CAPRIOGLIO, Università di Torino
Andrea CAROSSO, Università di Torino
Daniela CARPI, Università di Verona
Remo CESERANI†, Stanford University
Gaetano CHIURAZZI, Università di Torino
Enrico DE ANGELIS, Università di Pisa
Alexander ETKIND, European University Institute, Florence
Daniela FARGIONE, Università di Torino
Elio FRANZINI, Università di Milano
Massimo FUSILLO, Università dell'Aquila
John R. O. GERY, University of New Orleans
Carlo GINZBURG, Scuola Normale di Pisa/UCLA, Emerito
Sergio GIVONE, Università di Firenze
William MARX, Collège de France
Franco MARENCO, Università di Torino, Emerito
Manfred PFISTER, Freie Universität, Berlin
Peter READ, University of Kent
Marie-Laure RYAN, Independent Scholar
Chiara SIMONIGH, Università di Torino
Massimiliano TORTORA, Università di Roma "La Sapienza"
Federico VERCELLONE, Università di Torino

COMITATO DI REDAZIONE

Responsabile della redazione | Raissa BARONI (Università di Torino)

Carlotta ARIANO (Università di Torino), Matteo BAFICO (Università di Torino), Rachele CINERARI (Università di Pisa), Alessandro GROSSO (Université Lumière Lyon 2), Iman HARCHICH (Università per Stranieri di Siena), Michela LO FEUDO (Università di Napoli "Federico II"), Chiara LOMBARDI (Università di Torino), Maria Stella LOMI (Università di Torino), Valeria MARINO (Università di Torino), Alberto MARTINENGO (Università di Torino), Roberto MERLO (Università di Torino), Valentina MONATERI (Università di Torino), Benoît MONGINOT (Università di Torino), Valentina MONTANARO (Università di Torino), Daniela NELVA (Università di Torino), Francesca QUEY (Université Paris 7), Marta ROMAGNOLI (Università di Bologna), Lorenza VALSANIA (Università di Torino), Valentina VIGNOTTO (Università di Padova)

EDITORE

Università di Torino – Centro Studi "Arti della Modernità"
c/o Dipartimento di Studi Umanistici, Via S. Ottavio 20, 10124 – Torino
centroartidellamodernita.it

CONTATTI

Sito web: www.ojs.unito.it/index.php/CoSMO
e-mail: centrostudiartimodernita@gmail.com
© 2012 Centro Studi "Arti della Modernità"
ISSN: 2281-6658

SOMMARIO

FONCTIONS DU SURRÉALISME
Sous la direction de Franca Bruera, Valeria Marino, Benoît Monginot, Iulian Toma

7 FRANCA BRUERA, VALERIA MARINO, BENOÎT MONGINOT, IULIAN TOMA
Introduction

FOCUS

19 PATRICK MAROT
« La théologie s'installe et la foi s'en va » : Situation paradoxale du surréalisme après la Seconde Guerre mondiale selon Julien Gracq

35 DAVIDE DALMAS
Vittoria e dissoluzione
Franco Fortini traduttore e interprete del Surrealismo

49 VALERIA MARINO
« Black Flowers » : Surréalisme(s), révolte(s) et revues francophones

69 MANON HOUTART
Georges Ribemont-Dessaignes : Mémorialiste du surréalisme sur les ondes

83 LORENZA VALSANIA
Victor ou les enfants au pouvoir : l'échec du Surréalisme en scène

97 PAOLO TAMASSIA
La dissidence surréaliste et la dialectique
Breton, Bataille, Char

111 PAULINE KHALIFA
Les éditions Le Soleil Noir à l'ombre du surréalisme (1950-1982)
De la co-création aux livres-objets merveilleux

131 IULIAN TOMA
Michel Foucault, « Dits et écrits » sur le surréalisme

143 JULES COLMART
« Lyrisme et probité »
Ce que le structuralisme doit au surréalisme

159 SOPHIE IRELAND
Surréalisme et photojournalisme
La beauté convulsive, une réponse au désastre ?

173 DAVID MATTEINI
Le « droit à la ville » surréaliste
La quête lyrique entre appropriation urbaine et inconscient dans la prose des surréalistes français

187 BEATRICE SICA
Who's on the pedestal?
Equestrian Monuments through the Eyes of French Surrealists and Italian Cartoonists in the 1930s.

213 LETIZIA UGHETTO MONFRIN
Fortuna del surrealismo nell'Italia fascista
Il caso Tè numero 2

225 MAXIME THIRY
"The land of Magritte": The surrealist event in Francophone Belgium

237 GAETANO CHIURAZZI
"Un indovinello a figure"
Magritte e l'arte come rebus

251 OLIVIER PENOT-LACASSAGNE
Surrealismo, avanguardia e rivoluzione

PERCORSI

267 CHIARA SIMONIGH
Estetica audiovisiva e alterità
Forme sensibili della differenza culturale

CC BY

LETIZIA UGHETTO MONFRIN

FORTUNA DEL SURREALISMO NELL'ITALIA FASCISTA

Il caso Tè numero 2

ABSTRACT: In 1935 Italo Cremona and Carlo Mollino, members of the Turin editorial board of *Il Selvaggio*, presented an artwork, *Tè numero 2*, with declared Surrealist reminiscences, at an exhibition at the Società Pro Cultura Femminile of Turin. Two texts dedicated to this installation by Velso Mucci, a contributor to *Il Selvaggio* who moved to Paris in 1934, and some visual sources for Cremona's painting offer some hypotheses to enrich the interpretation of *Tè numero 2*.

KEYWORDS: Surrealism; Tè numero 2; Italo Cremona; Carlo Mollino; Velso Mucci.

L'8 giugno 1935, presso la sede della Società Pro Cultura Femminile di Torino dell'Istituto fascista di cultura, si inaugurò la mostra *L'ora del tè nella casa Italiana*. Tra le diverse "tavole preparate" ("'L'ora del tè nella casa Italiana'" 1935, 2) presenti in mostra si distingueva quella ideata da Italo Cremona e Carlo Mollino dal titolo *Tè numero 2* (Figg. 1-2). Chiamati a rappresentare il rituale del tè, essi proposero un'installazione molto complessa, connotata da una "composizione vorticosa e suggestiva" e "coloristicamente raffinatissima" ("'L'ora della merenda' nella casa italiana" 1935, 260). L'opera, nelle parole degli autori, ispirandosi agli "infusi aromatici" e ad "alcune reazioni psichiche", era stata immaginata "coi lineamenti delle esperienze chimiche, delle funzioni algebriche, dei limiti, diffusi e congelati in un vuoto culminante in un'allusione – *angelica* –".[1] A un pilastro risultava fissata una traversa in metallo che, tramite un sistema di tiranti e cavi, teneva sospeso un velo, formato da una rete metallica. Questo, toccando terra, si

Desidero ringraziare gli organizzatori del Colloque international *Fonctions du Surréalisme*, la professoressa Federica Rovati, i funzionari degli Archivi Biblioteca "Roberto Gabetti" del Politecnico di Torino, dell'Archivio di Stato di Torino e dell'Archivio dell'Istituto storico della Resistenza e della Società contemporanea in Provincia di Cuneo. Sono inoltre grata all'Agenzia del Demanio per la concessione dell'autorizzazione a riprodurre due immagini dell'opera oggetto di studio.

[1] Il commento degli autori, intitolato *Tè numero 2. Cenni d'architettura interna* e affisso alla "colonna intangibile", è riprodotto in Verhaeghe 2018, 55. Il corsivo è presente nel testo originale.

tramutava in un elemento scultoreo in cera che emergeva al di sopra di un piano inclinato, i cui lati – secondo quanto riportato nei disegni progettuali – dovevano essere stati rivestiti alternativamente in lamiera e Buxus.[2] Alla superficie caratterizzata da panneggi ondulati risultava fissato un tavolino di cristallo bordato di pizzo sotto al quale affioravano, parzialmente occultate da un tessuto con le frange, una gamba femminile e una scarpa. Sopra il tavolino erano poggiate una tazza per il tè e due mani sospese di manichino (Brino 1985, 62; Irace 1989). La fedeltà al tema proposto, ovvero la rappresentazione della cerimonia del tè, era quindi garantita dal velo metallico, che evocava i vapori del tè bollente (Verhaeghe 2018, 57; Ferrari e Sabatino 2022, 32-37), e dall'insieme formato dal tavolino di cristallo, dalla tazza di tè e dalle parti di corpo umano che poteva suggerire un appuntamento tra due persone (Rovati 2016, 238). Ma vi erano altre componenti che parevano riferirsi a fonti ulteriori. L'opera, infatti, non nascondeva le matrici surrealiste che l'avevano generata: sul tavolino spiccava il primo numero della rivista *Minotaure,* pubblicato nel 1933,[3] la cui copertina di Picasso aveva probabilmente stimolato l'inserimento del nastro di pizzo e dei fiori appesi al velo (Rovati 2006, 68). Non a caso, quindi, sul *Bollettino mensile* della Società Pro Cultura Femminile si rilevò la presenza di "una originale attuazione surrealista" ("'L'ora del tè nella casa Italiana'" 1935, 2).

Cremona e Mollino facevano parte della redazione torinese de *Il Selvaggio*, la rivista diretta da Mino Maccari, sulle cui pagine negli anni Trenta furono esibite impertinenti suggestioni d'ispirazione surrealista (Rovati 2016). Si trattava di un'apertura in controtendenza rispetto all'atteggiamento dominante della cultura italiana dell'epoca nei confronti del Surrealismo, connotato perlopiù da incomprensione e ostilità (Casamassima 1984, 7-23; Dècina Lombardi 2002, 9-11). Ad esempio, alla Biennale di Venezia, terreno di incontro con l'arte straniera, Antonio Maraini (Segretario Generale dal 1928 al 1942), esaudendo le indicazioni di regime, tentò di spegnere gradualmente la supremazia dell'arte francese e, in particolare, delle manifestazioni d'avanguardia, per dare maggiore risalto all'arte italiana (De Sabbata 2006). Nonostante ciò, alcune voci critiche non mancarono di riconoscere nelle opere qui presentate da Cremona, in particolare in riferimento alle sue partecipazioni nel 1936 e nel 1940, il suo guardare al Surrealismo (Ughetto Monfrin 2025). Nella penisola non erano infatti mancate

[2] Politecnico di Torino, Archivi Biblioteca "Roberto Gabetti", Fondo Carlo Mollino, serie Progetti, P.9A, 72.7. Il Buxus era un materiale inventato negli anni Venti del Novecento dalla S.A. Cartiere Giacomo Bosso, una fiorente industria piemontese, utilizzato prevalentemente per il rivestimento e la finitura di mobili e di interni. Cfr. Bosia 2005.

[3] Nella Fig. 1, una fotografia probabilmente scattata durante l'inaugurazione della mostra (Verhaeghe 2018, 54), non si nota la presenza della rivista sul tavolino. Tuttavia, altre immagini dell'opera testimoniano l'inserimento della pubblicazione surrealista: ad esempio, la Fig. 2, un particolare dell'installazione riprodotto in Ferrari e Ferrari 2003 (69) e una fotografia visibile sul sito del Museo Casa Mollino, https://www.carlomollino.org/interiors (ultima consultazione 28/05/2025).

variegate dimostrazioni di interesse verso il movimento bretoniano (Raffi 1987; Nigro 2024). Per i selvaggi prestare attenzione al Surrealismo non significava opporsi al fascismo: la ricerca di nuovi stimoli intellettuali oltralpe costituiva bensì un antidoto alla banalità (Rovati 2016, 249).

Alcuni indizi sulla disponibilità di pubblicazioni surrealiste nell'ambiente torinese si incontrano in un articolo di Ezio D'Errico apparso su *Graphicus* nel gennaio 1935 in cui, oltre a dimostrare di conoscere i contenuti pubblicati su *La Révolution Surréaliste* a partire dal primo numero del 1924, egli asseriva di avere "sul tavolo" la *Petite Anthologie Poétique du surréalisme* e descriveva i collage di Max Ernst apparsi in *Une semaine de bonté* (D'Errico 1935, 14). Si trattava di fonti che risultavano pubblicizzate nel quinto numero di *Minotaure* del 1934,[4] in quanto edite entrambe nello stesso anno dalle Éditions Jeanne Bucher, a testimonianza dell'aggiornamento del torinese rispetto alle novità editoriali surrealiste. Ai collage di Ernst, peraltro, Mollino si era riferito nell'elaborare *L'amante del duca*. Egli, inoltre, possedeva tutti i numeri di *Minotaure*; in una lettera del 15 novembre 1939 Maccari gli forniva consigli su come ottenere alcuni numeri di questa rivista, svelando i canali tramite i quali i torinesi potevano fruire di questo tipo di pubblicazioni: qui veniva indicato, tra gli altri, il nome di Velso Mucci (Rovati 2006, 70, 76, nota 10). Egli, già collaboratore de *Il Selvaggio* dall'inizio degli anni Trenta, nel 1934 si era trasferito a Parigi dove gestiva una libreria antiquaria. Nel capoluogo francese si era interessato al Surrealismo, avendo la possibilità di conoscere Paul Éluard e Tristan Tzara (Alberti 1983; Pepi 1995; Alberti 2012; Caporale 2012). A conferma di tale curiosità, in una lettera inviata in seguito al suo rientro in Italia a Mollino, plausibilmente nell'ottobre 1940, Mucci accennava a un "libro sul surrealismo" di cui aveva "sospeso definitivamente i lavori, tanto più che qui manco di documenti". Nella stessa missiva egli menzionava un "bouquin" di prossima pubblicazione.[5] Si trattava probabilmente del volume *Le Carte ed altri scritti,* una raccolta di poesie e saggi degli anni precedenti data alle stampe da Mucci nel 1940[6] e introdotta da un testo di Mollino, intitolato *Lucidità nel tempo,* citato nell'epistola. In questo volume Mucci dimostrò di conoscere molto da vicino il lavoro di Cremona e Mollino, in particolare in due testi dedicati all'opera *Tè numero 2*.

Nello scritto intitolato *A proposito di un'Architettura interna* (Mucci 1940, 61-64) – in cui Mucci riprendeva questa espressione dal testo affiancato dagli autori

[4] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15259759/f64.item (ultima consultazione 28/05/2025).

[5] Politecnico di Torino, Archivi Biblioteca "Roberto Gabetti", Fondo Carlo Mollino, serie Corrispondenza, C.1.6, Lettera di Velso Mucci a Carlo Mollino, Firenze, 4 ottobre [1940], ms.: "A proposito di 'Lucidità nel tempo', tutto era pronto per andare in macchina alla mia partenza da Torino. A quest'ora il famigerato bouquin giacerà in tutto il peso della sua tiratura nei magazzini del tipografo." Il volume era infatti stato stampato dalle Officine Grafiche Editrici V.M. Briscioli di Torino nel 1940.

[6] Il volume, una copia del quale è conservata nel Fondo Velso Mucci presso l'Archivio dell'Istituto storico della Resistenza e della Società contemporanea in Provincia di Cuneo, è stato ripubblicato in Mucci 2015.

all'installazione (Verhaeghe 2018, 55) – egli innanzitutto esaltava le qualità artigianali dell'opera, rilevando come meglio riusciti elementi quali la bordatura di pizzo del tavolino, l'effetto cromatico della scultura in cera, le volute della rete metallica – e, in particolare, il suo congiungersi alla base tridimensionale –, la trave in metallo. Mucci constatava come le diverse parti di *Tè numero 2* fossero state assemblate secondo "una certa idea dell'ora del tè" (1940, 61) e sottolineava come la "metamorfosi totale dell'opera" fosse stata determinata da "coefficienti, di natura fisiologica o storica o letteraria, che giuocano nel sostrato della coscienza", tra cui le "confessate reminiscenze surrealistiche" (62). Inoltre, Mucci riportava le affermazioni degli autori:

> Usi ad ascoltare ed annotare assai obiettivamente le nostre intime reazioni ai fenomeni collo scrupolo dei diaristi, considerando questo ascoltare da dentro la più naturale strada alla conoscenza come convinti che il regime delle simiglianze delle identità delle equivalenze delle approssimazioni, del calcolo sublime possa giovare all'intelligenza della poesia, quello abbiamo messo in opera nell'ordine intuitivo della nostra architettura interna. (62-63)[7]

Allo stesso tempo, egli poneva in luce le specificità dell'approccio surrealista dei torinesi:

> Conoscendo per esperienza le determinanti esterne dell'automatismo psichico e la sua limitata potenza, essi lasciano lo stato onirico per lo stato di veglia massima, sotto il controllo attivo del cervello. È già parecchio tempo ch'essi convergono la loro attenzione su questo punto dell'universo cerebrale. (63)

Nonostante l'installazione fosse il frutto di un processo mentale, istintivo e soggettivo, la sua realizzazione era stata infatti scrupolosamente calcolata, come dimostrano peraltro i disegni progettuali (Verhaeghe 2018, 56).

Nello stesso volume compariva anche una composizione in versi dal titolo *Davanti all'Architettura interna* Tè numero 2 *d'Italo Cremona e Carlo Mollino*, datata giugno 1935 (Mucci 1940, 35):

> Carneficina dell'ora del tè / le mani ghigliottinate / ed olimpiche / sotto il cristallo una vita torbida / sotto la coltre pesante / la dame de chez Maxim / e la fauna e la flora marine / dentro lo squalo sventrato / in alto un pertugio di cielo / quando berremo la tazza / d'acqua calda paradisiaca.

[7] Il testo degli autori, *Tè numero 2. Cenni d'architettura interna,* è riportato con esattezza a eccezione dei corsivi, che Mucci ha tralasciato. Nello scritto originale si legge infatti: "Usi ad ascoltare ed annotare assai obiettivamente le nostre intime reazioni ai fenomeni collo scrupolo dei diaristi, considerando questo ascoltare – *da dentro* – la più – *naturale* – strada alla conoscenza come convinti che il regime delle simiglianze delle identità delle equivalenze delle approssimazioni, del 'calcolo sublime' possa giovare all'intelligenza della poesia, quello abbiamo messo in opera nell'ordine intuitivo della nostra architettura – *interna* –." (Verhaeghe 2018, 55).

Si tratta di un componimento, di evidente matrice surrealista, in cui Mucci pareva descrivere le sue impressioni postosi "davanti" all'installazione. La possibilità che egli abbia visionato di persona l'opera – considerando che, pur residente a Parigi, egli fosse solito rientrare periodicamente in Piemonte (Pepi 1995, 564)[8] – potrebbe spingere a considerare le associazioni da lui proposte anche come riferimenti utili ad arricchirne la lettura – registrando forse alcune delle fonti d'ispirazione per gli autori – costruendo una stratificazione di allusioni possibili.

In questa insolita raffigurazione della cerimonia del tè era stata probabilmente la presenza dei lacerti di corpo umano a evocare, nell'immaginario di Mucci, il riferimento a una "carneficina". L'elemento delle "mani ghigliottinate", oltre a richiamare un motivo particolarmente privilegiato in ambito surrealista, derivava dal *Canto d'amore* di Giorgio de Chirico (Rovati 2006, 71) e popolava peraltro anche la pittura di Cremona (Vivarelli 2001, 12), come il dipinto *Guanti e foglie (Composizione autunnale)* del 1932 (Bottino 2010, 77). Non era infatti inconsueto che nelle installazioni o negli allestimenti di Cremona e Mollino fossero immessi elementi provenienti dalle opere del pittore, e viceversa.[9] Tra le fonti comuni per questi oggetti si può considerare, ad esempio, la pittura di André Masson. In una minuta di una lettera indirizzata da Cremona ad Arturo Schwarz del marzo 1957, il pittore torinese ricordava le radici della sua opera – di cui dichiarava l'origine metafisica – e raccontava di "aver conosciuto un po' di Klee, Roy, Masson, e qualche pittore inglese … " prima del 1928, senza specificare però tramite quali fonti.[10] Forse, egli poteva essere stato stimolato dalle mani disarticolate viste in un disegno automatico di Masson pubblicato su *La Révolution Surréaliste* nel numero del 15 gennaio 1925 (15),[11] oppure nel dipinto *Les quatre éléments,* riprodotto sulla copertina della monografia di Pascal Pia pubblicata nel 1930 (Pia 1930; Ades 2010, 32-47). E forse il riferimento al pittore francese potrebbe ritenersi valido anche per un altro motivo, comune sia ai dipinti di Cremona sia all'installazione del 1935. Si tratta delle sinuose stoffe che percorrono molti quadri del pittore torinese, come, ad esempio, il dipinto *Elementi* del 1933 (Bottino 2010, 85), e di cui pareva rivivere il ricordo in *Tè numero 2*, sia nell'elemento in cera nella base, sia nel velo sospeso. Questi panneggi possono forse

[8] Peraltro, Mucci si iscrisse alla Facoltà di lettere e filosofia presso l'Università di Torino nel 1929 e si laureò con una tesi in Filosofia teoretica, dal titolo *Il problema dell'estetica,* il 19 giugno 1935 (Pepi 1995, 559-560). Proprio nel giugno 1935 egli doveva quindi trovarsi verosimilmente a Torino, avendo così la possibilità di visitare la mostra presso la Pro Cultura Femminile, aperta sino al 19 giugno ("'L'ora del tè nella casa Italiana'" 1935, 2).

[9] Il tavolino di cristallo di *Tè numero 2* si introdurrà infatti nel dipinto *Metamorfosi* di Cremona, realizzato tra 1936 e 1937 (Auneddu 1985, 20-21; Moncalvo 1988, 354; Rovati 2006, 71).

[10] Archivio di Stato di Torino, Sezioni Riunite, Archivio Italo Cremona, serie Corrispondenza, 5 COR 536, 536.1, Minuta di lettera di Italo Cremona a Tristan Sauvage [Arturo Schwarz], Torino, 6 marzo 1957, datt.

[11] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58450811/f17.item (ultima consultazione 28/05/2025).

trovare un precedente nei "draps" di Masson, pubblicati nel numero del 1° dicembre 1926 de *La Révolution Surréaliste* (5).[12] E, considerando la medesima rivista – da cui Cremona e Mollino sembrarono derivare ulteriori suggestioni (Rovati 2006, 70) – forse si può ipotizzare che l'idea che soggiace al braccio del manichino che agguanta la statuina in *Capriccio,* dipinto cremoniano del 1938,[13] sia sgusciata fuori dal numero del 15 giugno 1926 (18).[14]

Riguardo a *Tè numero 2,* Mucci rilevava inoltre: "sotto il cristallo una vita torbida, sotto la coltre pesante, la dame de chez Maxim". Forse la gamba femminile, che si trovava sotto al tavolino di cristallo, oltre a evocare una carneficina, poteva inoltre aver stimolato il riferimento a *La Dame de chez Maxim*. Questo era il titolo di un'opera teatrale di Georges Feydeau, rappresentata per la prima volta nel 1899, in cui un medico, dopo aver trascorso una serata nel celebre ristorante parigino, la mattina successiva rinveniva nel suo letto una ballerina del Moulin Rouge, immemore di aver trascorso la notte con lei in quanto obnubilato dall'eccesso di champagne. Da questa situazione scaturivano una serie di malintesi – la "dame de chez Maxim" veniva scambiata per la moglie del dottore – e situazioni paradossali (Feydeau 1914; "Les Présentations à Paris" 1933, 2). Tale riferimento, affiorato nella mente di Mucci probabilmente in ragione della sua passione per il teatro e, in particolare, per la commedia (Alberti 1983, 28), poteva inoltre aver costituito un'ispirazione per gli autori. L'opera teatrale era infatti stata adattata al linguaggio cinematografico: il film, nella versione del regista Alexander Korda, era approdato nelle sale torinesi nel marzo 1934 (M. Z. 1934, 5). Cremona e Mollino, pertanto, appena un anno prima della presentazione di *Tè numero 2,* considerando peraltro l'interesse dimostrato dal gruppo de *Il Selvaggio* nei confronti del cinema (Rovati 2016; Ventavoli 1996), potevano aver avuto modo di visionare la pellicola. A un primo sguardo, l'appuntamento evocato intorno al tavolino di cristallo potrebbe dunque alludere a quello tra la ballerina e il medico; il velo metallico aveva forse la funzione di delimitare uno spazio di "incontro intimo" (Brino 1985, 62) e Cremona e Mollino avevano individuato nella base in cera colorata un "elemento – *carnale* –" (Verhaeghe 2018, 55). Ma forse risulta più calzante considerare un episodio verificatosi il giorno successivo. La moglie del dottore, sorseggiando una tazza di tè, aveva raccontato di attendere l'apparizione di un serafino. Così, la ballerina – ancora nascosta a casa del medico –, nel tentativo di ingannare la donna, aveva deciso di impersonare l'angelo utilizzando un lenzuolo e una lampada (Feydeau 1914, 48-67). Tale evocazione celeste

[12] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5845125r/f7.item (ultima consultazione 28/05/2025).
[13] Per la riproduzione dell'opera si rimanda al sito del Museo che la conserva, ovvero la GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino: https://www.gamtorino.it/it/archivio-catalogo/capriccio-2/ (ultima consultazione 28/05/2025).
[14] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5845116s/f20.item (ultima consultazione 28/05/2025).

potrebbe pertanto aver ispirato, oltre all'"allusione – *angelica* –" in alto, la qualità eterea del velo metallico.

Oltre alla "dame de chez Maxim", Mucci segnalava, "sotto la coltre pesante", la presenza della "fauna e la flora marine dentro lo squalo sventrato". Non risulta immediatamente palese a quali elementi dell'installazione egli si riferisse, ma, forse, si può ipotizzare il rimando a una fonte surrealista che per Mucci era stata una "rivelazione" (Alberti 1983, 27) e a cui aveva alluso nella dedica del volume:[15] *Les chants de Maldoror* di Isidore Ducasse, conte di Lautréamont. Se la menzione alla fauna e alla flora marine rimane vaga e potrebbe riferirsi alle ambientazioni e agli animali che Maldoror incontra nel suo percorso, "lo squalo sventrato" evoca un episodio specifico. Nel secondo canto, infatti, Maldoror, seduto sugli scogli, assiste a una lotta tra squali – più precisamente, tra sei squali maschi e un esemplare di femmina – con lo scopo di accaparrarsi i resti di esseri umani naufragati poco prima, facendone un "carnage" (Lautréamont 1890, 143). Maldoror interviene in aiuto della femmina, dapprima uccidendo uno degli squali con il fucile, poi fiondandosi a nuoto verso il luogo del massacro con un coltello e assassinando uno degli squali rimanenti affondando la lama nel suo ventre. Questo delitto prelude a un ulteriore incontro intimo, ovvero quello tra Maldoror e la femmina di squalo: essi, ammaliati nel riconoscere nell'altro la propria stessa ferocia, si lasciano infatti andare in un amplesso passionale. Nella descrizione dell'evento, per alludere al luogo in cui stava avvenendo la loro unione, l'autore lo delineava come una "vague écumeuse" (146): risulta seducente e forse non azzardato associare questa immagine alle ondulazioni presenti nella base tridimensionale di *Tè numero 2*. E forse anche l'"allusione – *angelica* –" nella parte superiore dell'installazione potrebbe trovare riscontro nella medesima fonte letteraria, in cui numerosi sono i riferimenti a creature celestiali alate.

La possibile conoscenza di *Les chants de Maldoror* da parte di Cremona e Mollino – nel 1934 era peraltro stata pubblicata l'edizione di Albert Skira con le acqueforti di Salvador Dalì (Hine 2004) – si lega a un'iniziativa editoriale della Casa Editrice Chiantore di Torino del 1944: un'edizione "non tradotta, ma in originale" e illustrata[16] dei canti, nello stesso anno in cui questi furono pubblicati in traduzione italiana dalle Edizioni del Cavallino di Venezia (Caputo 2022, 141-145) e da Einaudi (Lautréamont 1944). Nonostante l'operazione di Chiantore non abbia trovato realizzazione, il

[15] "A Lidia / ces pages / où le caramel ne manque pas / mais où le poivre l'emporte / et l'arsenic prend à la fin / le goût du nectar / Souvenir d'Isidore Ducasse / Paris, décembre 1939" (Mucci 1940, p. n.n.). Il riferimento è al quinto canto: "Si tu as un penchant marqué pour le caramel (admirable farce de la nature), personne ne le concevra comme un crime; mais, ceux dont l'intelligence, plus énergique et capable de plus grandes choses, préfère le poivre et l'arsenic, ont de bonnes raisons pour agir de la sorte, sans avoir l'intention d'imposer leur pacifique domination à ceux qui tremblent de peur devant une musaraigne ou l'expression parlante des surfaces d'un cube" (Lautréamont 1890, 270).

[16] Archivio di Stato di Torino, Sezioni Riunite, Archivio Italo Cremona, serie Corrispondenza, 3 COR 303, 303.3, Lettera di Carlo Mollino a Italo Cremona, Rivoli, [2] maggio 1944, ms.

carteggio tra i due sodali, invitati a partecipare al progetto, appare intrigante.[17] In particolare, vi emerge come Mollino si fosse preso "l'arbitrio" di proporre Cremona come "l'unica persona adatta a tale opera d'illustrazione", suggerendo che il pittore dovesse inoltre "curare la veste in pieno".[18]

Alla luce delle suggestioni proposte in questa sede per l'opera *Tè numero 2* non stupisce il coinvolgimento dei torinesi da parte di Chiantore. Le ipotesi avanzate, nel tentare di aggiungere qualche tassello all'interpretazione dell'installazione, intendono aprire qualche ulteriore spiraglio in merito alla penetrazione del Surrealismo nel territorio italiano negli anni del fascismo, riguardo alla quale, come si è visto, un affondo nell'ambiente torinese risulta particolarmente proficuo. Un passaggio dello scambio epistolare del 1944 tra Cremona e Mollino fornisce un indizio aggiuntivo sulla loro attenzione vivace nei confronti dell'avanguardia francese: l'architetto menzionava infatti l'autore dei canti come il "comune amico conte di Lautréamont".[19]

---

[17] Non sono chiari i motivi del naufragio di tale progetto. Alla prima lettera di Mollino – databile, tramite il confronto con le minute conservate nel Fondo Carlo Mollino (C.1.11; C.1.13.10), al 2 maggio 1944 – in cui l'architetto proponeva al pittore, per conto della Casa Editrice Chiantore, di illustrare *Les chants de Maldoror*, Cremona rispose fulmineamente il 3 maggio 1944. L'epistola solleticava l'attenzione del pittore: nelle sue parole, risvegliava "la mia vanità e certa attitudine illustrativa che un tempo cerchia ristretta riconoscevami". Cremona accettava dunque l'incarico, ma lo descriveva come un "grave compito", chiedendo "tempo e poi tempo e anche tempo" (almeno quattro mesi) e una comunicazione formale dell'editore. Politecnico di Torino, Archivi Biblioteca "Roberto Gabetti", Fondo Carlo Mollino, serie Corrispondenza, C.1.13.11, Lettera di Italo Cremona a Carlo Mollino, Venezia, 3 maggio 1944, ms. Così, il 7 giugno 1944 Angelo Barrera, all'epoca direttore della Casa Editrice Chiantore, inviò a Cremona una missiva per prendere accordi sul lavoro da svolgersi, palesando l'intermediazione di Mollino. Le materie da chiarire riguardavano il compenso, la tecnica per le illustrazioni e le tempistiche. Archivio di Stato di Torino, Sezioni Riunite, Archivio Italo Cremona, serie Corrispondenza, 3 COR 126, Lettera della Casa Editrice Chiantore a Italo Cremona, Torino, 7 giugno 1944, datt. Sul verso di tale missiva si legge la minuta di una lettera di Cremona in cui intendeva chiedere a Mollino consigli sulle risposte da fornire all'editore. Mollino suggerì di realizzare tra le dieci e le quindici tavole. Archivio di Stato di Torino, Sezioni Riunite, Archivio Italo Cremona, serie Corrispondenza, 3 COR 303, 303.2, Lettera di Carlo Mollino a Italo Cremona, Rivoli, 22 giugno 1944, ms. Una minuta di una lettera del 13 luglio 1944 da Mollino a Cremona dimostra che il lavoro, in quel momento, fosse ancora in corso. Mollino, chiedendo all'amico se volesse vedere le illustrazioni di Dalì in "pallida foto", lo rassicurava: "sono certo che verranno fuori le illustrazioni che sogni". Politecnico di Torino, Archivi Biblioteca "Roberto Gabetti", Fondo Carlo Mollino, serie Corrispondenza, C.1.13.12, Minuta di lettera da Carlo Mollino a Italo Cremona, Rivoli, 13 luglio 1944, ms.

[18] Archivio di Stato di Torino, Sezioni Riunite, Archivio Italo Cremona, serie Corrispondenza, 3 COR 303, 303.3, Lettera di Carlo Mollino a Italo Cremona, Rivoli, [2] maggio 1944, ms.

[19] *Ibidem.*

Figura 1. Italo Cremona, Carlo Mollino, *Tè numero 2,* 1935. Foto La Fotografica, Agenzia Foto Reportage Comm. Gherlone, Torino.

Politecnico di Torino, Archivi Biblioteca "Roberto Gabetti", Fondo Carlo Mollino, serie Fotografia, 3.3.61.2r. *Per gentile concessione dell'Agenzia del Demanio, Fondo Carlo Mollino conservato al Politecnico di Torino, Sezione Archivi Biblioteca "Gabetti".*

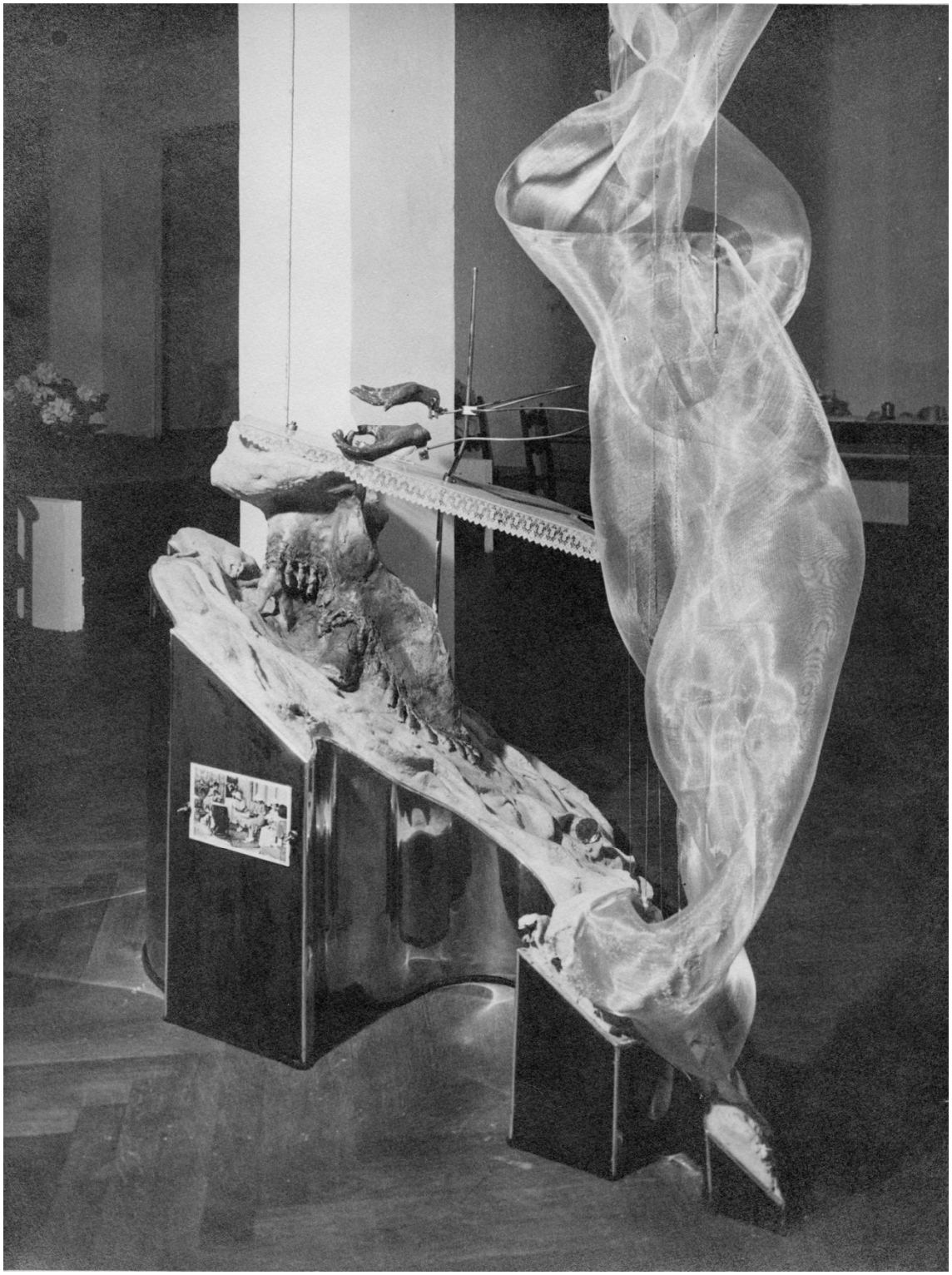

Figura 2. Italo Cremona, Carlo Mollino, *Tè numero 2,* 1935, particolare.

Politecnico di Torino, Archivi Biblioteca "Roberto Gabetti", Fondo Carlo Mollino, serie Fotografia, 3.3.61.3. *Per gentile concessione dell'Agenzia del Demanio, Fondo Carlo Mollino conservato al Politecnico di Torino, Sezione Archivi Biblioteca "Gabetti".*

BIBLIOGRAFIA

ADES, D. 2010. Introduzione a *André Masson. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint, 1919-1941*, volume I, di Guite Masson, Martin Masson, Catherine Loewer, 25-65. Vaumarcus: ArtAcatos.
ALBERTI, A. 1983. "Il soggiorno parigino." In *Ricordo di Velso Mucci*, atti del convegno (Bra, 17 aprile 1982), a cura di M. Concetta Bernardo e A. Mallamaci, 27-28. Fossano: Tipolitografia Capra di Vissio & Bonacossa.
—. (a cura di). 2012. *"Conoscete quest'uomo",* atti del convegno (Bra, Centro Culturale polifunzionale Giovanni Arpino, 4 giugno 2011). Milano: Scalpendi Editore.
AUNEDDU, G. 1985. "Difficile è il mestiere di ricordare cose davvero lontane." In *Italo Cremona. Scenografie e interni*, a cura di Federico Riccio, 11-23. Torino: Le Immagini, Edizioni d'arte.
BOSIA, D. 2005. *Il Buxus: un materiale "moderno"*. Milano: FrancoAngeli.
BOTTINO, A. (a cura di). 2010. *Catalogo generale dell'opera pittorica di Italo Cremona,* introduzione di Pino Mantovani. Torino: Umberto Allemandi & C.
BRINO, G. 1985. *Carlo Mollino. Architettura come autobiografia. Architettura mobili ambientazioni 1928-1973*. Milano: Idea Books.
CAPORALE, V. 2012. "Mucci, Velso." In *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 77, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
CAPUTO, C. 2022. "Le surréalisme à Venise et Milan, les galeries Cavallino et Naviglio dans les années 1940 et 1950: expositions et publications." *Mélusine,* 3: 138-155. http://melusine-surrealisme.fr/wp/ (ultima consultazione 28/05/2025).
CASAMASSIMA, M. 1984. *Il surrealismo e l'arte italiana*. Bari: Edizioni dal Sud.
DÈCINA LOMBARDI, P. 2002. *Surrealismo, 1919-1969, ribellione e immaginazione*. Roma: Editori Riuniti.
D'ERRICO, E. 1935. "Surrealismo." *Graphicus*, 13/1: 13-14.
DE SABBATA, M. 2006. *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*. Udine: Forum.
FERRARI, F., FERRARI, N. (a cura di). 2003. *Carlo Mollino. Fiabe per i grandi 1936-1943,* catalogo della mostra (Torino, Fondazione Italiana per la Fotografia, 23 gennaio-23 marzo 2003). Milano: Federico Motta Editore.
—. (a cura di). 2022. *Carlo Mollino. Architect and Storyteller*. Zurich: Park Books.
FEYDEAU, G. 1914. *La Dame de chez Maxim*. Paris: Librairie théatrale, artistique et littéraire.
HINE, H. 2004. "I canti di Maldoror." In *Dalì. La retrospettiva del centenario,* catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 12 settembre 2004-16 gennaio 2005; Filadelfia, The Philadelphia Museum of Art, 16 febbraio-15 maggio 2005), a cura di Dawn Ades, 208-219. Milano: Bompiani.
IRACE, F. 1989. "The numero 2. Allestimento per la mostra L'ora della merenda. Torino, 1935." In *Carlo Mollino, 1905-1973,* catalogo della mostra (Torino, Mole Antonelliana, 5 aprile-30 luglio 1989), 134-135. Milano: Electa.
LAUTRÉAMONT, 1890. *Les chants de Maldoror*. Paris: L. Genonceaux, Éditeur.
—. 1944. *I canti di Maldoror,* a cura di Fabrizio Onofri. Torino: Giulio Einaudi editore.
"Les Présentations à Paris" 1933. *Bordeaux-Ciné,* 7 aprile.
"'L'ora della merenda' nella casa italiana." 1935. *L'Architettura Italiana,* 30/luglio: 258-260.
"'L'ora del tè nella casa Italiana.' Mostra di ambientazione e di tavole preparate. 8-19 giugno 1935-XIII." 1935. *Istituto fascista di coltura. Società Pro Coltura Femminile. Bollettino mensile,* 21/10-12: 2-3.
MONCALVO, E. 1988. "Note per una lettura di alcuni riferimenti della cultura di Carlo Mollino." *Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti,* 42: 341-373.

MUCCI, V. 1940. *Le Carte ed altri scritti*. Roma: Il Selvaggio.
—. 2015. *Mercato delle pulci. Scritti inediti e rari 1930-1963,* a cura di Alberto Alberti. Milano: Scalpendi Editore.
M. Z. 1934. "Sullo schermo: La dame de chez Maxim, di A. Korda – La disfatta delle Amazzoni, di W. Lang." *La Stampa*, 8 marzo.
NIGRO, A. 2024. "Il convitato di pietra: ancora qualche nota sulla ricezione del Surrealismo in Italia dagli anni venti agli anni cinquanta." In *Il Surrealismo e l'Italia,* catalogo della mostra (Mamiano di Traversetolo, Parma, Fondazione Magnani-Rocca, 14 settembre-15 dicembre 2024), a cura di Alice Ensabella, Alessandro Nigro, Stefano Roffi, 56-61. Milano: Dario Cimorelli Editore.
PEPI, R. 1995. "Ritratti critici di contemporanei. Velso Mucci." *Belfagor*, 50/5: 557-578. http://www.jstor.org/stable/26147328 (ultima consultazione 28/05/2025).
PIA, P. 1930. *André Masson*. Paris: Librairie Gallimard.
RAFFI, M.E. 1987. *André Breton e il surrealismo nella cultura italiana (1925-1950)*. Padova: Cleup.
ROVATI, F. 2006. "La camera incantata. Carlo Mollino e la cultura artistica torinese 1935-41." In *Carlo Mollino architetto, 1905-1973. Costruire le modernità*, catalogo della mostra (Torino, Archivio di Stato, 12 ottobre 2006-7 gennaio 2007), a cura di Sergio Pace, 65-77. Milano: Electa.
—. 2016. "Dopo Venturi. Torino selvaggia e surrealista." In *Dal nazionalismo all'esilio. Gli anni torinesi di Lionello Venturi (1914-1932)*, a cura di Franca Varallo, 213-250. Torino: Nino Aragno Editore.
UGHETTO MONFRIN, L. 2025. "Il Surrealismo audace. Italo Cremona alla Biennale di Venezia negli anni del fascismo." In *Biennale College ASAC. Scrivere in residenza 2022,* 55-64. Venezia: La Biennale.
VENTAVOLI, L. 1996. *La curiosa industria. Italo Cremona, un pittore al cinema.* Torino: Lindau.
VERHAEGHE, G. 2018. "Exhibiting Experiences – A Study of the Installation 'Tea n°2' by Carlo Mollino and Italo Cremona." In *CA²RE. Conference for artistic and architectural (doctoral) research*, atti del convegno (KU Leuven, Faculty of Architecture, Ghent, 8-9 aprile 2017), 51-60. Leuven: KU Leuven.
VIVARELLI, P. 2001. "Gli interni incantati di Italo Cremona: luoghi di inquietanti apparizioni." In *Cremona. Gli interni incantati,* catalogo della mostra (Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 27 settembre-28 ottobre 2001), a cura di Pia Vivarelli, 11-21. Bergamo: Lubrina Editore.