

Marcelo Pogolotti, un artista tra Europa e Americhe*

Franca Varallo

Dipartimento di Studi Storici, Università degli Studi di Torino, Italia

Marcelo Pogolotti (La Habana 1902-1988) è considerato uno dei maggiori artisti e intellettuali cubani del Ventesimo secolo. Di origini italiane (suo padre Dino era originario di Giaveno, in provincia di Torino), Marcelo trascorse lunghi periodi della propria vita a Parigi e a Torino dove frequentò il gruppo dei futuristi torinesi (Fillia, Prampolini, Oriani etc.). Ciò nonostante, in Italia la sua opera rimane ad oggi quasi sconosciuta. A partire dalla sua autobiografia *Del Barro y las voces* pubblicata nel 1968, il presente contributo intende proporre una prima, sebbene ancora parziale ricostruzione della rete di relazioni che Pogolotti intrattenne con i maggiori artisti e intellettuali europei del suo tempo, e della loro influenza sulla sua produzione artistica.

Parole chiave

Futurismo e secondo futurismo, Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires, Surrealismo, Fillia, Léger, Chagall.

Marcelo Pogolotti, an artist between Europe and the Americas

Marcelo Pogolotti is considered as one of the greatest Cuban artists and intellectuals of the Twentieth century. Of Italian origin (his father Dino was from Giaveno), he spent long periods in Paris and in Turin where he came in contact with the Turin futurist movement (Fillia, Prampolini, Oriani etc.). Nevertheless, his work is currently mostly unknown in Italy. Starting from his autobiography *Del Barro y las voces* published in 1968, this article intends to propose a first, although still partial reconstruction of both the network of relationships that Pogolotti had with the most important European artists and intellectuals of his time, and their influence on his artistic production.

* Ndr. Le immagini a colori delle figure 1, 3, 5, 6, 7, 9, 10, 11 e 12 sono consultabili nell'Inserito n. 3 in fondo al volume.

1. Cuba, Giaveno, New York: la formazione di Marcelo Pogolotti

Marcelo Pogolotti (La Habana 1902-1988), figlio di Dino (Giaveno 1879 – La Habana 1923) e padre di Graziella (Parigi 1932), è considerato uno dei maggiori artisti e intellettuali cubani del secolo scorso, tuttavia, nonostante la sua origine italiana e una attività artistica svoltasi perlopiù tra Parigi e Torino, di lui e delle sue opere in Italia si sa pressoché nulla. A partire da questo dato intendo proporre alcune riflessioni basate sulla sua autobiografia, che rappresenta a mio avviso non solo la fonte imprescindibile per ricostruire la sua produzione figurativa, ma una testimonianza di straordinario interesse per la storia e cultura europea tra le due guerre.

Il testo in questione, non reperibile in alcuna biblioteca italiana, è stato pubblicato a La Habana nel 1968 con il titolo *Del Barro y las voces*; ristampato nel 1982, ha avuto una nuova edizione nel 2004.¹ Anche gli altri saggi e romanzi scritti da Marcelo sono pressoché introvabili, perlomeno stando a una prima ma circostanziata interrogazione dell'OPAC nazionale.² Non va meglio se si prova a verificare la presenza di letteratura critica dedicata all'artista italo-cubano; se si consulta il catalogo Kubikat, che raggruppa alcune tra le più importanti biblioteche tedesche di storia dell'arte³ e offre lo spoglio di riviste e periodici specialistici, a parte due brevi articoli,⁴ il solo titolo rinvenibile è il catalogo della mostra Marcelo Pogolotti: *Un pintor cubano con los futuristas italianos* del 2002, di cui si trova copia nella Biblioteca dei Musei civici di Torino, sicuramente più per la presenza di opere di Fillia e Prampolini, che per Pogolotti.⁵

1. Pogolotti, *Del barro y las voces*; il testo è stato nuovamente pubblicato nel 1982 per conto della Editorial Letras Cubanas e ristampato quindi nel 2004. Sulla autobiografia nella letteratura cubana, cfr. Pérez-Hernández, *De la actualización del paradigma autobiográfico*, pp. 37-59.

2. Pogolotti, *El siglo de oro español*, consultabile unicamente presso la Biblioteca di Storia dell'arte, della musica e dello spettacolo di Milano; Id., *Puntos en el espacio*, unica copia nella Biblioteca del Museo Regionale dell'Emigrazione dei Piemontesi nel Mondo, di Frossasco (provincia di Torino). Va un po' meglio per un'opera letteraria come *El caseron del cerro* (Santa Clara, 1961), presente in ben quattro biblioteche universitarie italiane: la Biblioteca di Discipline Umanistiche di Bologna; la Biblioteca di Studi giuridici e umanistici di Milano; la Biblioteca di Studi Umanistici dell'Università di Pavia e la Biblioteca Storica "Arturo Graf" dell'Università di Torino. Il testo antologico *La clase media en Mexico* (Mexico, 1972) è rinvenibile nella Biblioteca "Amilcar Cabral" di Bologna e nella Biblioteca della Fondazione Luigi Einaudi di Torino, mentre lo studio *La República de Cuba al través de sus escritores* (La Habana, 1958) è presente unicamente presso la virtuosa Biblioteca del Museo Regionale dell'Emigrazione dei Piemontesi nel Mondo, di Frossasco. Sulla produzione letteraria di Marcelo Pogolotti, cfr. *Diccionario de la Literatura Cubana*, ad vocem.

3. Il catalogo Kubikat riunisce il Kunsthistorisches Institut di Firenze, la Bibliotheca Hertziana di Roma, il Zentralinstitut für Kunstgeschichte di Monaco di Baviera e il Deutsches Forum für Kunstgeschichte di Parigi.

4. Accatino, *Italiano, cubano, cieco, sconosciuto in Italia*, pp. 32-35; e Verdone, *Marcelo Pogolotti e il futurismo "sociale"*, pp. 25-27.

5. *Marcelo Pogolotti: un pintor cubano con los futuristas italianos*. La mostra del 2002 rappresenta una tappa significativa nello studio della figura di Pogolotti messo a confronto con i futuristi torinesi, anche attraverso la presentazione di lavori inediti. Nel catalogo inoltre è pubblicato il breve intervento di Carpentier, *Un pintor cubano con los futuristas italianos*, pp. 12, 68.

Un quadro sconcertante per una figura che, pur senza rinunciare mai alla sua *cubanía*, aveva eletto a sua seconda casa Parigi e l'Europa riuscendo a interpretare con originalità e ricchezza i tanti e differenti stimoli artistici, letterari, culturali e ideologici. Perlomeno ciò è quanto si evince dalla lettura *Del Barro y las voces*, che attraverso una angolatura differente da quella a cui siamo soliti, permette di ampliare il nostro punto di vista, di rivedere posizioni ed equilibri, di riflettere su un contributo, quello degli intellettuali dell'America latina nella città della luce (come ama definirli Pogolotti) che tendiamo spesso a trascurare.

Studi e iniziative recenti hanno in parte rimediato a questa lacuna, sebbene non in Italia, fatta eccezione per il comune di Giaveno. Mi riferisco non solo alle iniziative cubane, come le mostre organizzate dal Museo Nacional de Bellas Artes di La Habana a partire dal 2002, fino alla celebrazione per i centoventi anni dalla nascita di Marcelo,⁶ ma anche ad alcune ricerche condotte da giovani, come la tesi di dottorato di Susanna V. Temkin.⁷ Resta tuttavia ancora da ricostruire nel dettaglio la fitta trama di legami, scambi e relazioni con il contesto politico e culturale che l'autobiografia lascia intendere e che, annessi agli scenari già noti, potrebbe contribuire a sfaccettarli e a illuminare zone finora rimaste in ombra.

Marcelo Pogolotti, di madre nord americana e padre italiano, nacque a La Habana nel 1902 e vi morì nel 1988. La sua infanzia trascorse tra Cuba e l'Europa, in particolare

6. *El siglo de Pogolotti*. Nel 2018, per i trent'anni dalla morte vengono organizzate due mostre: *Marcelo Pogolotti, del pincel a la pluma*, presso la Galería del Centro de Información Antonio Rodríguez Morey, con la collaborazione della Fundación Alejo Carpentier e dell'archivio della D.ra Luz Merino; *Marcelo Pogolotti. Vanguardia, Ideología, Sociedad*, inaugurata da Jorge Fernández Torres, direttore del Museo Nacional de Bellas Artes, che nel suo discorso sottolineava come in quella occasione fosse esposto un numero considerevole di opere dell'artista conservate nel museo, molte delle quali non erano mai state viste o viste assai poco. In occasione dei centoventi anni dalla nascita, lo scorso maggio 2022, presso la sede della *Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba* (UNEAC) si sono tenuti alcuni incontri dedicati a Pogolotti e contestualmente è stata organizzata una mostra di opere, fotografie e documenti, molti dei quali conservati nella Fundación Fernando Ortiz, curata da Lesbia Vent Dumois, presidentessa della Asociación de Artistas Plásticos della detta organizzazione. Tra gli interventi di rilievo, quello di Israel Castellanos giornalista e critico della rivista «Revolución y Cultura», di Helmo Hernández storico dell'arte, delle arti visive, del teatro e presidente della Ludwig Foundation di Cuba, e di Roberto Cobas Amate curatore del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, autore di diversi studi tra cui *Arte Cubano. La espiral ascendente*, che dava tra l'altro notizia di una seconda esposizione dedicata a Pogolotti scrittore e saggista, prevista presso il Memorial José Martí. Gli interventi per le celebrazioni dei 120 anni dalla nascita hanno insistito sugli aspetti sociali, avanguardistici ed etici della sua arte, nonché sulla sua *cubanía*, una sorta di lealtà intellettuale all'isola rimarcata dalla figlia Graziella: «La *cubanía* de Marcelo no radica en una mirada costumbrista sino en la capacidad de descifrar las esencias de esta Isla y hacerla universal», <http://www.uneac.org/cu/secciones/la-cubania-de-marcelo-pogolotti/> [ultimo accesso 31/05/2023].

7. Temkin, *Un arte social y revolucionario*. Finora ho potuto consultare solo parzialmente il lavoro della giovane studiosa, che nel 2013 aveva partecipato al convegno organizzato dall'INHA di Parigi, *Artistes étrangers à Paris – fin du XIXe siècle à nos jours* (Paris, 6-8 Novembre 2013), con un intervento intitolato *International Intersection: Marcelo Pogolotti at the Galerie Carrefour* (finora mai pubblicato). Sul progetto si veda il *Report* di Fanny Dugeon, *Paris cosmopolite?*. Nel 2018, Temkin è stata nominata curatrice de El Museo del Barrio di New York, istituzione dedicata alla cultura latina e latino americana: «Artforum», Agosto 06 (2018).

l'Italia e il piccolo paese di Giaveno, da cui proveniva il padre Dino, figura di rilievo sul piano culturale, economico e sociale, al quale si deve la costruzione del primo quartiere operaio di La Habana, noto come barrio Pogolotti.⁸ Sebbene il padre avesse avuto un ruolo importante per il giovane Marcelo, fu la madre ad essere il suo costante punto di riferimento; donna colta e di svariati interessi, scriveva, dipingeva e suonava, grande amante della letteratura europea (e non solo),⁹ introdusse il figlio alla cultura internazionale. Causa il non facile rapporto con il marito, uomo di mondo e grande donnaiolo, lei e il figlio trascorsero lunghi periodi in Europa e in Italia, anche per ragioni di salute, specie nella piccola Giaveno e Marcelo frequentò l'Istituto San Giuseppe di Torino. Scoppiato il primo conflitto mondiale tornarono a Cuba; nel 1917 il giovane si recò a New York per frequentare il Rensselaer Polytechnic Institute de Troy, che abbandonò presto, contro la volontà del padre, per iscriversi ai corsi di arte della Art Students League di New York. Quegli anni furono fondamentali per la sua formazione, sia sul piano culturale (cinema, musica jazz, architettura), sia sul piano umano e politico, trovandosi ad affrontare per la prima volta forme di intolleranza, razzismo e le conseguenti difficoltà. La morte della madre nel maggio del 1922 e circa dieci mesi dopo quella del padre, determinarono una svolta significativa nella sua vita; la nostalgia e l'urgenza di recarsi in Europa, lo indussero a partire. Soggiornò in Italia, a Torino e Giaveno, ma anche a Napoli dove la vista del Vesuvio lo fece riflettere sulla pittura di Turner;¹⁰ visitò la Spagna trattenendosi a lungo a Barcellona, sempre in compagnia di romanzi letti nelle lingue originali (tra cui la *Recherche* di Proust), di testi filosofici (Bergson in particolare), di riviste europee, che alimentarono costantemente la sua sete di conoscenza. Rientrato in patria, cominciò a frequentare gli ambienti intellettuali più all'avanguardia, dove ritrovò il caro amico di vecchia data Carlos Enríquez, e ad esporre i suoi primi lavori. Nel 1925 inviò una piccola pittura raffigurante una lavandaia nera alla mostra della Asociación de Pintores y Escultores e nel 1927 partecipò alla *Exposición de Arte Nuevo*, sostenuta dalla «Revista de Avance», fortemente voluta da figure come Víctor Manuel García Valdés, Martín Casanovas, Jorge Mañach.¹¹ Alcuni di questi lavori si trovano riprodotti nelle pagine della rivista medesima, il dipinto *Rio San Juan*, un disegno nel quale figura *Palm Beach* messo a confronto con una xilografia di Carlos Enríquez, e un acquerello con una baia, rispettivamente nei numeri 5, 6 e 8, accompagnati da giudizi non propriamente lusinghieri.¹² L'intensificarsi delle letture

8. *Dino Pogolotti: un piemontese all'Avana*, edito nell'ambito del progetto di scambi culturali tra Piemonte e Cuba. Vale la pena di ricordare che Dino Pogolotti fu in rapporto anche con Mario Calvino, imprenditore e agronomo, trasferitosi in Messico e poi a Cuba dove, come noto, il 15 ottobre del 1923 nacque Italo a Santiago de las Vegas; Pogolotti, *Del barro*, p. 47.

9. Quando era in Italia, ricorda Marcelo, tra le tante riviste leggeva anche la «Nuova Antologia»: Pogolotti, *Del barro*, p. 45.

10. Ivi, p. 102.

11. Ivi, pp. 163-175.

12. «Pogolotti se sitúa ante el paisaje con una ingenuidad, con una desnudez de prejuicios, parejos a los de aquellos turistas enciclopédicos que solían visitarnos en la noche de los tiempos de factoría... Es, un poco, el viajero sin engruimientos técnicos, que toma apuntes muy exactos y minuciosos de las cosas que ve, para entregárselos al Buró Intelligentzia de su gobierno o para rumiár nostalgias bien documentadas en la lejanía»,

teorico-filosofiche¹³ e la sempre più impellente necessità di confrontarsi con la cultura europea e le novità delle avanguardie, per interpretarle e adattarle alla “durezza” del suo personale linguaggio figurativo,¹⁴ lo convinsero a lasciare tutto, comprese le incombenze familiari, nonostante i tentativi dello zio José di ostacolarlo:

Mi tío José, muy disgustado con migo por mi viaje a Europa, como si se tratara de un crimen, mientras que en realidad era una necesidad para un artista, no me ofreció ninguna ayuda en ese sentido.¹⁵

2. Il viaggio in Europa: Parigi, Torino e l'incontro con il secondo futurismo

Programmò il viaggio, anche per consultare un buon oculista per la sua vista che cominciava ad avere problemi; sul vapore olandese *Maasdam* sul quale si era imbarcato, gli fece compagnia *Le temps retrouvé*.¹⁶ Giunto a Parigi nell'estate del 1928 la prima visita fu al Louvre, poi alle gallerie, l'impatto inevitabilmente fu profondo, tanto da fargli mettere in dubbio tutto ciò che aveva appreso precedentemente e spingerlo verso nuove soluzioni.

Los surrealistas abrían en el mundo cotidiano un abismo fascinante, pletórico de sugerencias inusitadas y turbadoras. Lo racional y lo irracional se conjugaban o se repelían en una desenfadada orgía de arte que embriagaba los sentidos y la mente, pero que ponía de manifiesto un derroche de creación que enriquece el espíritu y el lenguaje plástico, con lo que se rompen multitud de fronteras para llevar la comunicación más allá de todas las metas alcanzadas anteriormente.¹⁷

Se inizialmente era stato il surrealismo ad affascinarlo, l'incontro con Fillia e il secondo futurismo durante i lunghi e frequenti soggiorni a Torino lo indusse a rivolgere un crescente interesse a queste ricerche figurative, specie per quanto riguardava il macchinismo, che in lui, come d'altronde anche in Luigi Colombo sebbene in forme più sfumate,

in «Revista de Avance», 1 (30 de junio de 1927), 8. Per la consultazione completa della rivista, che uscì dal 15 marzo 1927 al 15 settembre del 1930, si rinvia al sito indicato in bibliografia. Si veda anche Sartor, *Artisti latinoamericani ed Europa*, pp. 69-70.

13. *La Deshumanización del Arte* di Ortega y Gasset fu un incontro di grande importanza; Pogolotti, *Del barro*, p. 142.

14. In una intervista ora disponibile su YouTube *Presentación Marcelo Pogolotti. Un Aventurero de la Modernidad*, l'artista dichiarava di aver cercato altro rispetto a quanto il Futurismo poteva offrirgli, vale a dire la “durezza”, poiché un tempo duro come quello che stava vivendo richiedeva un linguaggio altrettanto duro. Egli aggiungerà in seguito che il Futurismo gli era stato di grande aiuto per raggiungere una consapevolezza artistica e riuscire a coniugare estetica ed etica, un'estetica capace di veicolare un messaggio sociale fuori da forme aneddotiche.

15. Pogolotti, *Del barro*, p. 140.

16. Ivi, p. 176.

17. Ivi, p. 181.

diede voce a scelte ideali lontane dalla esaltazione meccanicista. Poco per volta cominciò a selezionare e a trovare connessioni tra le tendenze artistiche e le sue idee sempre più orientate all'astrazione e al "primitivismo", ma non in termini di una arte geometrica, elementare e rettilinea, bensì di una ricerca condotta sullo stretto rapporto di linee rette e curve, capace di tradurre in modo appropriato la rigorosa interdipendenza e durezza della vita moderna.

Dentro de la vasta gama de tendencias estéticas que se abría ante mis ojos asombrados y con frecuencia perplejos, iba seleccionando los matices que me revelarían paulatinamente mi propia esencia. Ello de la abstracción. Con el primitivismo, el primer paso había sido hacia la liberación, pero ahora mi voluntad depuradora se acrecía, acercándome cada vez más a la abstracción, hasta que me encontré casi por entero sumido en ella.¹⁸

Il pensiero di Bergson gli fornì gli strumenti per leggere e distinguere tra l'irrazionale surrealista, appartenente a quella corrente che dal romanticismo man mano si addensava fino ad arrivare al fauvismo e all'espressionismo, e il cubismo, il futurismo, il costruttivismo, il purismo e l'astrazione, correnti razionaliste, che a suo giudizio attraevano quanti, come lui, amavano la depurazione rigorosa della forma, «de este lado me inclinaba yo por temperamento y formación mental, sin menoscabo del lirismo pictórico». Ma se da un lato era indotto per temperamento a guardare all'astrazione, dall'altro arrivava al punto di non sopportarne lo stretto rigorismo tanto da lasciarsi sedurre dalla necessità di allentare i legami e abbandonarsi il più possibile all'automatismo espressivo «aun sabiendo que sin ser enteramente factible constituía un antídoto salúfero. Por otra parte, sin creer tampoco que el lirismo no es más que el desdoblamiento de la subconciencia, me dejaba seducir por el extraño estremecimiento que producían ciertas pinturas y poesías surrealistas».¹⁹

Indugiando tra questi due posizioni, che peraltro trovavano facili e reciproche contaminazioni, e non solo in lui, Marcelo continuò ad allargare i suoi orizzonti; frequentò il teatro e il balletto russo, assistette alle rappresentazioni di Ida Rubínštejn, amò la musica di Stravinskij e il *Bolero* di Ravel, si lasciò incantare dal genio di Cocteau, ma fece altresì i conti con lo sciovinismo dei parigini, reso sopportabile solo dal loro diffuso e sincero amore per la cultura. Legò con un gruppo di artisti cubani che si riuniva al caffè La Coupole, tra questi incontrò la giovane russa Sonia che divenne la sua compagna di vita e madre di Graziella e lo avvicinò alla letteratura russa.²⁰ Con lei e altre amiche si recò in Costa Azzurra, poi a Torino e Giaveno per dare notizia del loro matrimonio.

L'immoralista di André Gide fu il primo libro da lui acquistato in Francia, seguito da tante altre letture, *Les Conquérants* di André Malraux, *La Chartreuse de Parme* di Stendhal, *l'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* di Paul Valéry. La lettura de *l'Art* di Amedée

18. Ivi, p. 182.

19. Ivi, pp. 183-184.

20. Il ritratto non felicissimo, denuncia qualche remota reminiscenza di Casorati e di Carrà.

Ozenfant, collaboratore di Le Corbusier e cofondatore della rivista «L'Esprit Nouveau», gli aprì nuovi orizzonti:

La lectura de *Art*, recién publicado, de Ozenfant, colaborador pictórico de Le Corbusier, con el que fundó «L'Esprit Nouveau», me puso en sincronía con la dinámica y la depuración formal del sentir estético derivado del mecanicismo, aunque algunas apreciaciones me parecieron traídas por los pelos, como, por ejemplo, la analogía entre el perfil de una figura femenina de Renoir y el Pan de Azúcar de Río de Janeiro. Más tarde, Jeanne Castell, que ya mostraba mis cuadros en su galería, y que también vendía los suyos, me presentó a Ozenfant, el cual me impresionó por su cultura y mente filosófica en las varias ocasiones que volvimos a coincidir en el mismo lugar.²¹

Dopo una ennesima operazione agli occhi, partì per Torino per la convalescenza, ma alla frontiera fu fermato a causa del suo passaporto scaduto e dovette ritornare a Lione presso l'ambasciata per risolvere le questioni burocratiche. Torino era per lui città familiare e amata per «comfortable buen vivir», per i portici che lo incantavano con «sus arcadas que conducen hasta el infinito por largas calles rectilíneas y vastas plazas desiertas, pasando incluso por la terminal de los ferrocarriles, conforme la presenta Chirico en algunas de sus pinturas metafísicas que le valieron por parte de Picasso el mote de “pintor de estaciones”». ²² Il riferimento a De Chirico è assai interessante e sebbene Marcelo non sembra voler prestare attenzione alla sua pittura, né lo menzioni altrove, quelle piazze deserte e irreali, con una locomotiva fumante o una ciminiera all'orizzonte rimasero impressi nella sua mente tanto da emergere, quasi una eco lontana, in suoi lavori di qualche anno più tardi, come *El alba* del 1937 (fig. 1), insieme a non dichiarate ma eloquenti impressioni sironiane.²³ Altro artista citato *en passant* con apparente non curanza, è Marc Chagall il cui nome compare in relazione all'amico pittore cubano Víctor Manuel y Gattorno, ma la cui poetica sembra potersi riconoscere in quelle figure sospese, quasi in sogno (si pensi a *Sopra Vitebsk*, dipinto da Chagall nel 1914), in scene in cui il segno marcato stigmatizza la dura realtà contemporanea, come ad esempio nel pastello *La Entente* (fig. 2) o nel dipinto del 1934 *El cielo y la tierra*, oppure come in *Evasión*, dove l'atmosfera si fa trasognante e il letto ha un vago sapore vangoghiano.²⁴

21. Pogolotti, *Del barro*, p. 197.

22. Ivi, p. 199.

23. Mario Sironi non viene mai menzionato nel testo autobiografico, ma la dura materialità delle sue opere, i paesaggi urbani e industriali con ciminiere fumanti non possono essere state ignorate da Marcelo, come sembra dimostrare *El alba* del 1937, Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, che può essere messo in relazione ad esempio con Mario Sironi, *Paesaggio urbano con camion*, 1919-1920, Milano, Pinacoteca di Brera, o ancora con *Paesaggio urbano* del 1927.

24. Il nome di Chagall viene fatto poche pagine prima mentre parla del gruppo di pittori cubani e in particolare di Víctor Manuel y Gattorno, il quale, commenta Marcelo, nonostante una vita spericolata e assai mondana, era stato capace di approfittare appieno del suo soggiorno parigino studiando gli artisti, frequentando le gallerie, tra cui la Galleria Zak e cercando di applicare ai temi cubani l'audacia e la intensità cromatica di Chagall, «pintor que admiraba con marcada preferencia», Pogolotti, *Del barro*, p. 197.



Fig. 2. Marcelo Pogolotti, *La Entente*, 1930-32 [?]. Lapiz y creyón (matita e pastello), Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.

Sono anni in cui Marcelo sperimenta forme, soluzioni e soggetti in dialogo con quegli artisti del secondo futurismo, con i quali espone in più di una occasione e condivide, specie con Fillia e Prampolini e anche Oriani, nuove ricerche figurative intorno al tema uomo/macchina e all'uso di tecniche e materiali non ordinari, come il collage *Los campos magnetico*, del 1931 (fig. 3), realizzato con metallo dipinto, chiodi, su carta incollata su legno, tempera e inchiostro.²⁵

En casa de mi tía me puse a pintar con nuevos ímpetus [...] continué con mis máquinas, cada vez más estilizadas, e hice algunos experimentos con transparencias. Resolví mucho más satisfactoriamente el problema formal, que había sido sobremodo difícil. También hice pruebas con aplicaciones metálicas, cosa que no se había intentado hasta entonces, a fin de conseguir ciertas texturas y grises imposibles de obtener con los medios ordinarios. En *Los campos magnéticos*

25. A tal proposito si veda Fuentes Rodríguez, *Marcelo Pogolotti: signos de la modernidad*, pp. 9-11. Utili a comprendere il rapporto con i futuristi sono le brevi considerazioni di Carpentier «En sus lienzos actuales, la rueda dentada, el motivo de acero, se confunden con el hombre [...], formando un todo perfectamente construido, en que interviene la mayor variedad de materias, pictóricas o ajenas a la pintura misma (materias pegadas, clavadas, etc...)», ora in *Marcelo Pogolotti: Un pintor cubano con los futuristas italianos*, p. 17.

logré, asimismo, una sensación de profundidad sin apartarme de las limitaciones bidimensionales.²⁶

Fu l'amata zia Margherita, che lui chiamava fin da bambino Mañatín, a presentargli Pitigrilli:

escritor que a la sazón gozaba de una boga mundial por el humorismo levemente crítico, a veces ingenioso, de sus novelas traducidas a todos los idiomas, que deleitaban a la burguesía medianamente culta, el cual tenía la redacción de su revista "Grandi-Firme" en el mismo edificio.

Dino Segre, noto con lo pseudonimo di Pitigrilli,²⁷ che frequentava abitualmente con il suo cane pastore tedesco il Caffè degli Specchi, lo mise in contatto con i futuristi e il segretario del movimento, il quale «al ver mis trabajos me consideró enseguida de los suyos y me incorporó al grupo con el beneplácito de Marinetti. En aquellos días estaban preparando una exposición en Cuneo, y mis cuadros formaron parte de la misma. A partir de entonces empezaron a viajar por todas las ciudades de Italia con las exposiciones que los futuristas presentaban en las mismas».²⁸ Oltre alla mostra cuneese, espose a Savona, Torino, forse a La Spezia e pubblicò il suo dipinto *Amor* (1931, olio su tela) sul periodico «Futurismo. Libro-giornale dell'Artecrazia italiana», nel numero 14 del 17 dicembre 1932 (figg. 4-5).²⁹

Intanto, nonostante l'intervento e le cure, perdetteste completamente la vista da un occhio, gli restava l'altro «y con eso me bastava» per dedicarsi alla pittura con tutto l'impegno possibile e sfruttare al meglio il tempo nel caso perdesse completamente la possibilità di vedere. In questa fase, come scrive lui stesso, cominciò a lavorare alla forma, cercandone la pura essenza, assecondando il suo crescente desiderio di liberare la sua pittura da tutto ciò che non esprimesse il mondo contemporaneo. La sua ricerca in chiave "ideologica" va dunque messa a confronto con le sperimentazioni degli artisti che in quegli anni perseguivano il rigore formale, la purezza dell'astrazione allo scopo di sfrondare le suggestioni surrealiste e passare al setaccio dell'ironia i ristagni più libidinosi dell'inconscio per tradurli in soluzioni plastiche.

26. Pogolotti, *Del barro*, p. 199. Un confronto significativo potrebbe essere con *Intervista con la materia* di Enrico Prampolini del 1930, realizzato con olio, smalto, sughero, galalite, spugna su tavola, Torino, Galleria civica d'arte moderna e contemporanea.

27. Sulla controversa figura di Dino Segre (Pitigrilli), di religione ebraica, nato a Torino nel 1893 e morto nel 1975, amante di Amalia Guglielminetti, scrittore di successo e spia, si vedano Ottaviani, *SEGRE, Dino*, e lo studio recente di Tiozzo, *Pitigrilli narratore*.

28. Pogolotti, *Del barro*, pp. 199-200. Probabilmente si tratta della mostra tenutasi a Cuneo nel maggio del 1931 *Arte futurista. Pittura-scultura*, presso il Circolo Sociale Cuneo, cfr. *Nuovi archivi del futurismo I*.

29. *Amor*, 1931 (olio su tela) di Pogolotti fu riprodotta nella rivista «Futurismo», 1 (17 dicembre 1932), 14/1, p. 3. Sul periodico si rinvia al CIRCE, Catalogo informatico riviste culturali europee: <https://r.unitn.it/it/lett/circe/futurismo-artecrazia> [ultimo accesso 31/05/2023].



Fig. 4. «Futurismo», Anno I n. 14, Roma, 17 dicembre 1932, 1 fascicolo.

Pero alejándome del maquinismo, inicié un hito más abstracto en pos de la reducción de las formas a su pura esencia, por cuanto mi afán de depuración se intensificaba progresivamente. Pero pronto me encontré buscando nuevos rumbos en ese campo. Dentro de límites de lo abstracto, o sin apartarme mucho de ellos, aspiraba a elaborar formas sensuales, que recogiesen inclusive ecos del subconsciente. De allí pasé a traducir en un lenguaje formal el apretado y preciso movimiento interdependiente que caracteriza nuestra época, ya que las imágenes surrealistas se adscriben peligrosamente al aspecto clínico. Por eso intenté impartirle a la líbido una expresión formal, o sea de carácter más puramente plástico.³⁰

Per queste ragioni e per rompere in modo decisivo «el círculo individual», Marcelo cercò un linguaggio adeguato ad esprimere il proprio tempo, che in poco tempo lo condusse da dipinti come *Aguamarina* e *Jeroglífico* a opere quali *Cosmogonia* e *Aeropittura* (fig. 6). Tale transizione, affidata totalmente a una ricerca pittorico formale, risentì ampiamente e a lungo termine del confronto con i futuristi, con i quali condivise «la nuova mirada sobre el maquinismo» integrata dalla «poética de la *Aeropittura*, teorizada en el manifiesto elaborado por Mino Somenzi (1928-1929), y publicado en *La Gazzetta del Popolo* (Turin), el 22 de

30. Pogolotti, *Del barro*, p. 201.

septiembre de 1929».³¹ Ma contestualmente seppe aggiornarsi al dibattito che alimentava le nuove riflessioni sul fronte dell'astrattismo, delle teorie gestaltiche, nonché dei temi della visione e della percezione, oggetto di discussioni all'interno della Bauhaus e fuori di essa.

De allí la transición de *Aguamarina y Jeroglífico* a *Cosmogonía* y *Aeropintura*, siendo las directrices y el movimiento lo que determina y caracteriza nuestro tiempo, en ambos aspectos su representación pictórica ha de reducirse básicamente a una expresión lineal. Esto nos pone en presencia de dos clases de líneas: una dinámica, o sea un movimiento indicado por una trayectoria que en términos pictóricos se denomina trazo, y la otra estática, que también haría las veces de coordenada o línea de referencia. En la solución del problema planteado por este juego de relaciones rigurosamente exactas, cabe recurrir a la analítica como norma, sin necesidad de ajustarse con exactitud a la misma.³²

Questi e tanti altri spunti sono imprescindibili in una analisi complessiva che miri a riportare Marcelo all'interno di quel terreno denso di stimoli e suggestioni quale era la Parigi degli anni Venti e Trenta, di cui si può trovare traccia in dipinti di quel periodo, come *Tragicomedia yo frente a la indiferencia del mundo* o *El hombre de hierro*, entrambi attribuibili al 1931 (fig. 7). Troppo esiguo, dunque, lo spazio di un intervento per ricucire le tante relazioni, alcune dichiarate, altre sotto traccia, altre solo sospette, da verificare con un attento lavoro che incroci in modo sistematico la narrazione autobiografica e la produzione figurativa, a sua volta da mettersi a confronto con quanto poteva vedere nelle gallerie e nelle esposizioni a cui egli stesso partecipava e ancora, su un piano più generale, con le sue letture teoriche e filosofiche, sicuramente suggestionate anche dalle lezioni universitarie che, ricorda, era solito frequentare.³³ Il legame tra l'attività artistica e la stesura di testi teorici, a più riprese richiamati nel *Del Barro y las voces*, ritengo costituisca un utile percorso da esplorare, non solo perché attesta la versatilità e ricchezza culturale di Pogolotti, ma perché consente di comprendere i processi intellettuali che portarono le riflessioni condotte negli anni parigini ad una lunga elaborazione che andò a concretizzarsi dopo il rientro a Cuba e perlopiù con il solo avvallo della memoria visiva. Le idee espresse ne *La pintura de los siglos* del 1944 e le teorie di *Puntos en el espacio*, pubblicato nel 1955, sono infatti una chiara dimostrazione della lucida tenuta del suo pensiero che, perso l'uso della vista, si fa più acuto e pregnante, come se tutte le immagini si fossero impresse in modo indelebile nella sua mente, tanto da fornire una traccia nitida e coerente. Le sue riflessioni credo debbano indurre, ogni qual volta si intraprende il tentativo di ricostruire la complessa trama di rapporti, a riconsiderare il tema della circolazione di idee in una dimensione che valichi i familiari confini occidentali.

31. Merino Acosta, *Presentación*, p. 11.

32. Pogolotti, *Del barro*, p. 201.

33. Ivi, pp. 212-213. Una indagine che miri a ricomporre la sfaccettata personalità di Pogolotti dovrà necessariamente prendere in esame, oltre il catalogo completo delle sue opere, la sua biblioteca e le sue carte.

3. Le esposizioni con l'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires, l'avvento del nazismo, la cecità

La scrittura autobiografica di Marcelo non è sempre lineare, ma la scelta di procedere con accelerazioni in avanti e ritorni tra fatti privati e avvenimenti storici, con solo poche e comprensibili imprecisioni, pare più un espediente letterario che un difetto del ricordo. Trascorso il 1929, anno del tragico crollo di Wall Street appreso da un periodico letto da Sonia, il 1930 proseguì tra non poche difficoltà economiche e un crescente interesse per il pensiero di Valéry e Bergson, mentre nel corso del 1931 i nuovi avvenimenti politici, come la progressiva ascesa di Hitler a partire dal successo elettorale del settembre del 1930 e al contempo il crescere dei movimenti comunisti e socialisti e a Cuba la sempre più forte opposizione a Machado, lo indussero a riconsiderare ancora una volta la sua arte. «Un imperativo estético en coincidencia con el tormentoso momento mundial, me impuso una nueva orientación pictórica», ciò che era stato realizzato negli ultimi tre quarti di secolo cominciò a sembrargli uno splendido gioco di artificio sul cui altare si erano sacrificati talenti e genialità, nonché la grandezza dell'arte che andava ora reintegrata nella vita, nella storia e nel pensiero.³⁴ Con ciò Marcelo non intendeva confondere storia e vita, tanto meno negare l'intrinseca specificità dell'arte fatta di materia, forma ed espressione piuttosto, lasciando intravedere la conoscenza del dibattito teorico di quegli anni, da Heinrich Wölfflin a Max Dvořák alla nascente storia sociale, rifletteva su come le epoche e gli stili dipendessero dallo spirito del tempo, il gotico dalla mistica medievale, la pittura plastica e prospettica dall'umanismo materialista del Rinascimento, il ritmo, le contorsioni, l'illusionismo pittorico e plastico del barocco dalla spiritualità secentesca. Spostando poi lo sguardo all'arte moderna, Marcelo vi vedeva un progressivo prevalere del contenuto, dell'aneddoto – così avevano fatto anche gli impressionisti – con la conseguente perdita della sintassi e della prosodia del linguaggio artistico, che Cézanne e dopo di lui i cubisti avevano cercato di ripristinare. Fortemente influenzato dal pensiero di Ortega y Gasset, riteneva che un tale processo “depuratore” avesse portato a una forma di disumanizzazione dell'arte, vale a dire alla progressiva esclusione dell'uomo dalla creazione, che sebbene non pienamente compiuto, come dimostrato dalla varietà delle sfumature personali in ogni scuola, aveva contribuito ad allontanarlo dalla vita.³⁵

Se trataba, pues, de restituírle al arte su transcendencia, integrándole al devenir de la humanidad, según se manifiesta en las experiencias vivas de cada uno de sus momentos. Ello no significaba forzosamente un regreso a la antigua pintura figurativa, ya que la historia no vuelve atrás. Ante bien, era preciso poner a contribución el vasto arsenal de nuevos medios pictóricos descubiertos por el arte moderno, pero tampoco había que conformarse con ellos, reduciéndose a una aplicación mecánica de los mismos. El nuevo mensaje exigía la elaboración

34. Ivi, p. 204.

35. Ivi, p. 205.

de formas adecuadas, suyas propias, utilizando un conocimiento de los medios adquiridos hasta entonces, pero yendo más allá de los mismos.³⁶

Sulla base di tali presupposti, Marcelo avviò la sua nuova ricerca; i primi tentativi furono veri disastri, «un fracaso rotundo», mai, scriveva, aveva dipinto così male, ma perseverò convinto che la vera arte fosse la sola che potesse arrivare al maggior numero di persone. Forte di tali pensieri, ritornò al mezzo più elementare, il disegno, quello che più si addiceva allo stato primitivo di una nuova creazione. Non raggiunse subito i risultati sperati, ma questi arrivarono di lì a poco con la serie intitolata *Nuestro tiempo* nei cui lavori cercò «por cuanto era preciso saturarme del contenido que iba la forma de mi nuevo arte»³⁷ (fig. 8).



Fig. 8. Marcelo Pogolotti, *Cadenas*. De la serie *Nuestro Tiempo*, 1931. Lapiz y creyón sobre papel (matita e pastello su carta), Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.

Terminati i suoi trentacinque disegni, dei quali alcuni tra i migliori sono andati perduti, li mostrò a Francis Jourdain,³⁸ singolare figura di pittore, architetto e design francese, che lo indirizzò a Paul Vaillant-Couturier,³⁹ politico comunista, giornalista e redattore capo per diversi anni del quotidiano «L'Humanité», che a sua volta lo mise in contatto con Jean Lurçat, pittore, ceramista, disegnatore di arazzi, vicino a Picasso, Braque, Derain, che si dimostrò assai interessato.⁴⁰ Questa serie di passaggi è già di per sé curiosa e piena di

36. Ivi, pp. 205-206.

37. Ivi, p. 206.

38. Su Francis Jourdain si veda Gonzalez, *Francis Jourdain (1876-1958)*.

39. Ampia la bibliografia su Paul Vaillant-Couturier. Tra gli studi recenti si veda Leterrier, *Paul Vaillant-Couturier, 1892-1937*; Loubes, *Paul Vaillant-Couturier: essai*; *Paul Vaillant-Couturier: écriture et politique*.

40. In occasione dei cinquant'anni dalla morte, sono stati dedicati a Jean Lurçat mostre e studi: *Jean Lurçat: l'éclat du monde*; *Jean Lurçat (1892-1966). Au seul bruit du soleil*.

indizi circa lo scenario nel quale si muoveva Marcelo e che, come già detto, deve ancora essere indagato.

I disegni, scriveva Pogolotti,

tenían sin duda un carácter propagandístico, aunque mi propósito no era detenerme allí [...]. El arte puede expresar el sentir y el pensar de una época sin necesidad de ser didáctico o servir de propaganda, si bien esto no lo ha desmedrado en sus mejores períodos.⁴¹

In base ai condivisi intenti, i due si accordarono per una doppia conferenza, Lurçat parlò dei disegni di Marcelo e questo delle pitture di Jean, suscitando non poche perplessità e reazioni, specie per l'uso della definizione di "arte di laboratorio":

En aquella ocasión apliqué a las diversas tendencias pictóricas surgida hasta entonces en el presente siglo, la definición de "arte de laboratorio", frase que prendió enseguida y que habría de repetirse con bastante frecuencia. Sin embargo, mi defensa de esas mismas tendencias desconcertó a no pocos de mis partidarios, por cuanto la estimaban incompatible con mi postura. No era así. Yo sostenía a todo trance la libertad de creación, ya que a la postre, si el ambiente tiene algo que ver con el arte, éste tendrá que ser de todos modos reflejo de aquél, más o menos directo o sutil, a condición de que el artista se integre al mismo. Consideraba, además, que lo que había realizado el arte moderno constituía un enorme acervo de innegable valor, tanto histórico como artístico puesto que podía reputarse un paso previo para la tarea que nos tocaba llevar a cabo.⁴²

La conferenza con Lurçat, con le tante altre situazioni alle quali si è accennato, credo possa persuadere della necessità di una interpretazione più articolata che affranchi l'arte di Pogolotti da una lettura univocamente ideologica, per spostare l'attenzione sul piano figurativo, sul rigore delle sue scelte formali, sul suo saper guardare e cogliere spunti differenti, dal secondo futurismo al surrealismo, dall'astrazione a un'arte sociale. Qui si innesta con fruttuose conseguenze l'incontro con le opere di Marc Chagall, di Henri Matisse e, come visto, di figure come Fillia, Prampolini, Oriani, ma anche De Chirico e forse Carrà e Sironi. Ma una personalità che ebbe su di lui, specie in questa fase più avanzata, una influenza determinante fu Fernand Léger.

Rientrato a Parigi dopo il soggiorno torinese del 1931-1932 e la nascita di Graciela, Marcelo si avvicinò alla "Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires" (AEAR)⁴³

41. Pogolotti, *Del barro*, p. 206.

42. Pogolotti, *Del barro*, p. 207.

43. Attiva tra il 1932 e il 1939, contemplava fra gli affiliati André Breton, Henri Cartier-Bresson, Luis Buñel, André Chamson, Robert Capa, Max Ernst, André Gide, Francis Jourdain, Dora Maar, André Malraux, Suzanne Malherbe alias Marcel Moore, Man Ray, Charlotte Perriand, Paul Vaillant-Couturier, Marie-Claude Vaillant-Couturier, Jean Vigo, Charles Vildrac nato Charles Messenger, e altri ancora.

legandosi soprattutto ad artisti come Léger, Édouard Pignon, Jacques Lipchitz, Frans Masereel, Jean Lurçat, Amédée Ozenfant, con i quali condivideva orientamenti figurativi e idee politiche. Nel 1933 partecipò alla prima mostra della AEAR in uno dei padiglioni alla Porte de Versailles⁴⁴ dove espose il *Paisaje Cubano* (fig. 9), opera con la quale intese mostrare una immagine non stereotipata di Cuba, lontana dalla visione di paesaggi esotici e selvaggi così amati da francesi e inglesi: «mi objeto era pintar la realidad humana en un paisaje social».⁴⁵

Dopo un ulteriore periodo in Italia, tornò a Parigi e nel 1935 prese parte alla seconda esposizione dei pittori rivoluzionari (AEAR), che giudicò migliore della prima per la partecipazione di un maggior numero di espositori, ma un po' confusa nella scelta e nell'indirizzo delle opere. In quella occasione presentò *Cronometraje* (fig. 10);⁴⁶ il dipinto, realizzato in Italia nel 1935, è una sorta di omaggio al cinema sperimentale, ma non già a *Tempi moderni* di Charlie Chaplin (1936), quanto piuttosto al *Ballet mécanique* di Léger del 1924, «Léger me dio algunos buenos consejos y a menudo departía con el, haciendo resaltar cuán adecuada era su pintura para adquirir un significado revolucionario y cuanto la misma ganaría con ello, al engrosar así la fuerza de su ya poderoso lenguaje formal».⁴⁷ Insieme a questo propose *El Plan* e *El Muelle*, lavori che considerava un nuovo passo in avanti «sobre todo en sentido de la evolución formal, que tal vez era el aspecto más difícil de la orientación que estaba siguiendo».

Yo era el único que exploraba y elaboraba las formas que debían ser privativas de la sustancia misma con que trabajaba, distinta de todas las anteriores, para un arte representativo y no de realismo fotográfico. Cada tema debía ajustarse estrictamente a una expresión de puro lenguaje formal, poniendo a contribución exclusivamente los recursos plásticos que podían derivarse del contenido. El logro de este objeto asomaba en *Cronometraje*. Fue en esta exposición que Jean Cassou empezó a interesarse en mi pintura.⁴⁸

Jean Cassou, altra rilevante figura che entra in gioco, è stato un critico d'arte, conservatore di museo, fondatore e direttore del Musée national d'art moderne, intellettuale di grande interesse, che anche di recente ha sollecitato numerosi studi e che ulteriormente indagato anche in relazione a Pogolotti, potrà offrire nuovi sviluppi.⁴⁹

Intanto le difficoltà economiche crebbero e insieme a queste i problemi di salute. Marcelo e Sonia tornarono ancora in Italia, poi nuovamente a Parigi, quindi a Bruxelles

44. Alla mostra parteciparono, tra gli altri, Léger, Signac, Masereel, André Lothe, Jean Lurçat e lo scultore Lipchitz.

45. Pogolotti, *Del barro*, p. 221.

46. L'opera, ispirata al taylorismo, fu realizzata a Giaveno dove era tornato con Sonia e Graciela.

47. Pogolotti, *Del barro*, p. 221.

48. Ivi, p. 234.

49. Jean Cassou, *un musée imagine: 1897-1986*; Nigro Covre, *Lionello Venturi*, pp. 138-144; Callu, *Jean Cassou*, pp. 55-64; Gispert, *Jean Cassou*.

dove visitarono i musei con la loro «multitud de primitivos, aterciopelados, Brueghel y el extraordinario cuadro, con su inquietante vacío metafísico, de Marat muerto en su tina, por David; así como la lerda Santa Gúdula y otras construcciones del gótico tardío».⁵⁰

Il soggiorno belga fu ricco e stimolante; ma la vista continuava a peggiorare, tanto da impedirgli di dipingere, ma non di disegnare, sebbene con difficoltà; contestualmente cominciò a dedicarsi con crescente attenzione al volume sulla pittura secentesca e dopo aver studiato il panorama economico e sociale, approfondì la storia e il pensiero dei diversi ordini religiosi e dei Gesuiti in particolare.⁵¹ Quindi si sottopose a un ulteriore intervento all'occhio, a seguito del quale ebbe un momentaneo e parziale miglioramento, tanto da poter riprendere a lavorare intensamente, «Empecé a pintar con más frenesí que nunca»,⁵² e a verificare con entusiasmo di non aver perso la sensibilità formale tanto perseguita.

La poesía del sistema de líneas funcionales cuajaba cada vez más mientras ganaba en elasticidad de factura. El juego rítmico se hacía más sobrio y sutil, alejándose del barroquismo para asumir una medida más próxima a la nobleza del clasicismo, acompañada de mayor exactitud y firmeza. Fuerza y precisión, en una pintura que destacara con dureza los contornos mostrando la cruda desnudez de la realidad, y el carácter normativo de la línea, rectora de la existencia contemporánea, era el vehículo puramente pictórico que buscaba para que fondo y forma se indentificaran hasta fundirse en una sola cosa. Conjugué mis vivencias formales y representativas en un trasiego de la imagen del mundo de la que al momento, según se me presentaba, desechando todas las limitaciones de nuevo cuño impuestas por el arte moderno, pero sin renunciar a su conquistas. Así, recurrí a lo figurativo, lo simbólico y hasta lo anecdótico, sin sin el menor reparo, importándome tan sólo traducir en términos de pintura lo que llevaba dentro a resultas de mi experiencia sensible e intelectual procurando mantener a salvo el ser en el mundo, preterido por Lucács y otros que se concretan a establecer una conexión directa entre el materialismo histórico y el arte.⁵³

Tra il 1937 e il 1938 la situazione in Europa andò precipitando sul piano politico e culturale; gli intellettuali ostili ai regimi perdettero progressivamente terreno, perseguitati per le loro idee politiche e religiose, e talora per le loro scelte sessuali. Marcelo seguì e condivise l'attività di Tristan Tzara e Paul Eluard. André Gide, Malroux, ma anche Søren Kierkegaard furono le sue letture più assidue. Intanto «entraba en escena Ferdinand Céline cuyo *Viaje al final de la noche*, cínico, pesimista y amargo hizo sensación con su punzante y sugestiva crudeza y cuya oscuridad dejaba transparentar un fondo reaccionario».⁵⁴

50. Pogolotti, *Del barro*, p. 240.

51. Ivi, p. 241.

52. Ivi, p. 250.

53. Ivi, pp. 250-251.

54. Ivi, p. 258.

Gli fu chiesto di tradurre in un quadro questa penosa situazione, rispose dipingendo *El Intelectual*, «un personaje con los ojos vueltos hacia dentro, inclinado sobre una mesa con un libro abierto y una máquina de escribir, aislado momentáneamente del mundo», mentre fuori un uccello con la falce rappresenta la fame, la persecuzione e la morte.⁵⁵

Nel febbraio del 1938 organizzò una mostra alla galleria “Carrefour” di Boulevard Raspail, dove espose, oltre a *El Intelectual*, anche *Alba* (fig. 1), collocato nella vetrina, nel quale i contrasti si armonizzavano a distanza in un soave colorito luminoso che attraeva l’attenzione; completava la selezione di opere *El Grupo*, che ugualmente ottenne buone critiche; e *Interior del Barco*, efficace per «la solución de su juego rítmico lineal».⁵⁶ Nell’aprile dipinse il suo ultimo quadro, *Encuentro de los épocas* (fig. 11), secondo un ben predisposto gioco dialettico di linee rette,⁵⁷ e abbozzò il successivo raffigurante un quartiere industriale: *Barrio industrial* (fig. 12), opere che evidenziano entrambe una sorprendente vicinanza con *Paesaggio urbano* del 1922 e *Paesaggio urbano* del 1927 di Mario Sironi, ma che mantengono una eco anche di *Fabbrica di colori* di FARFA (Vittorio Tommasini) del 1928.

In quello stesso anno «un autor desconocido llamado Jean Paul Sartre recibiría el Premio Goncourt por su novela *La náusea*».

En abril de 1938 pinté mi último cuadro, *Encuentro de dos épocas*, con su juego dialéctico de líneas rectas. Aún había cumplido treinta y seis años, de los que unos veinticinco me habían sido robados por fuerzas contrarias y por la enfermedad de mis ojos. Planeaba realizar mi próxima pintura con los cálidos neutros de *Barrio Industrial* pero coronándolos con un cielo de vivo azul cobalto en el fondo de una fábrica ocre y caoba, la cual hubiera tenido una fuerza y una solidez formidables y proyectaba tomarme después unas “vacaciones líricas” dando rienda suelta a ciertas efusiones de años atrás, para luego volver a la pintura de la “gran epopeya”.⁵⁸

In chiusura e a conferma della ricchezza di spunti presenti nell’autobiografia, penso che un ulteriore percorso di analisi, suscettibile di sviluppi interessanti, lo si possa trovare nella sempre più forte adesione ai movimenti comunisti e al pensiero marxista, che spinse Marcelo a riflettere sulla necessità di applicare detto pensiero alla lettura della storia dell’arte, condividendo posizioni e idee che si stavano diffondendo e che ragionevolmente gli arrivarono, o echi di queste, attraverso gli ambienti politici e culturali da lui frequentati a Parigi e forsanche durante il suo soggiorno belga.

Así, comencé a madurar una idea que acariciaba desde hacía algún tiempo: aplicar el marxismo a la crítica histórica del arte, pero rebasando lo meramente circunstancial para penetrar en el mundo sensible con toda su infinidad de matices. Pa-

55. Ivi, p. 259.

56. Ivi, p. 260.

57. Ivi, p. 261.

58. *Ibidem*.

recíame que el siglo XVII ofrecía el campo más fértil, con sus variadas tendencias religiosas, las cuales habían logrado tan cabalmente su propia plasmación artística. Ligando la esencia espiritual y el carácter clasista de cada una de ellas al análisis, derivaría un método de crítica histórica de una importante y anchurosa corriente de arte. El resultado sería *La pintura de los siglos*, que habría de publicar bajo mi firma y ya no con el seudónimo de M. Marceletti, que me fabricó Aragon para mi primer trabajo, a fin de obviar las dificultades que pudieron presentárase como extranjero en Francia.⁵⁹

Piombato nel buio assoluto, pensò al suicidio, poi la forza di cercare nuove vie prevalse. Con l'aiuto di Sonia lavorò alla seconda parte del libro sull'arte del XVII secolo. Lo scoppio della guerra indusse entrambi a tornare a Cuba, dove Marcelo ritrovò il suo popolo, ma molto cambiato, e dove si avviò un'altra fase della sua vita. Nel 1940 il direttore del Museum of Modern Art di New York, Alfred J. Barr, avrebbe dovuto recarsi a vedere i suoi lavori, ma «llegata la hora, un grupo de artista lo acaparò y con un pretexto cualquiera se lo impidió». L'episodio incise sulla possibilità di far conoscere le proprie opere e soprattutto lo esclude da eventuali presenze al MoMA. Il mancato riconoscimento, lo scarso apprezzamento e la cecità gli impedirono di trovare lavoro nell'accademia, e per guadagnare incominciò a insegnare francese e inglese.

La notorietà arriverà in seguito.

59. Ivi, p. 226. Sul libro *La pintura de los siglos*, pubblicato nel 1944, mi riservo in altra occasione un'analisi più dettagliata.

Opere citate

- Accatino, Alfredo, *Italiano, cubano, cieco, sconosciuto in Italia: Marcelo Pogolotti*, in «Art dossier», 362 (2019), febbraio, pp. 32-35. https://arte.giunti.it/app/books/GIAD21_FL293A/html/32 [ultimo accesso 31/05/2023].
- Autopsie du musée: Études de cas (1880-2010)*, sous la direction de Agnès Callu, Paris, CNRS Éditions, 2016. <http://books.openedition.org/editions-cnrs/29116> [ultimo accesso 31/05/2023].
- Callu, Agnès, *Jean Cassou: essai sur une modernité muséale*, in *Autopsie du musée: Études de cas (1880-2010)*, pp. 55-64.
- Carpentier, Alejo, *Un pintor cubano con los futuristas italianos: Marcelo Pogolotti*, in «Social», XVI (1931), 11, pp. 12, 68. <https://repositoriodigital.ohc.cu/download/files/original/60537536cdd1416d02cb540baf0b85a80aaa3600.pdf> [ultimo accesso 31/05/2023].
- Cobas Amate, Roberto, *Arte Cubano. La espiral ascendente*, La Habana, Museo Nacional de Bellas Artes, 2019.
- Diccionario de la Literatura Cubana*, https://buho.guru/dict/literatura_cubana/POGOLOTTI_Marcelo [ultimo accesso 31/05/2023].
- Dino Pogolotti: un piemontese all'Avana*, a cura di Margherita D'Amico e Acela Caner Roman, Torino, Blu edizioni, 2004 (2^a ed., 2015).
- Drugeon, Fanny, *Paris cosmopolite? Artistes étrangers à Paris, parcours 1945-1989. Éléments d'une recherche en cours*, in *La construction des patrimoines en question(s)*, pp. 161-181. <http://books.openedition.org/psorbonne/8169> [ultimo accesso 31/05/2023].
- El siglo de Pogolotti*, exposición en ocasión del centenario del nacimiento de Marcelo Pogolotti (1902-1988), (La Habana, 12 de julio-15 de septiembre de 2002), por Elvis Fuentes Rodríguez, La Habana, Museo Nacional de Bellas Artes, 2002.
- Fuentes Rodríguez, Elvis, *Marcelo Pogolotti: signos de la modernidad*, in *El siglo de Pogolotti*, pp. 9-11.
- Gispert, Marie, *Jean Cassou: une histoire du musée*, Dijon, Les Presses du réel, 2022.
- Gonzalez, Sylvie, *Francis Jourdain (1876-1958), un précurseur du mobilier contemporain*, in «In Situ. Revue des patrimoines» [En ligne], 29 (2016), mis en ligne le 13 juillet 2016. <http://journals.openedition.org/insitu/12955>; DOI: <https://doi.org/10.4000/insitu.12955> [ultimo accesso 31/05/2023].
- Jean Cassou, un musée imagine: 1897-1986*, éd. Florence de Lussy, Paris, Bibliothèque Nationale de France – Centre Georges Pompidou, 1995.
- Jean Lurçat (1892-1966). Au seul bruit du soleil* (Paris, Galerie des Gobelins, 4 mai-18 septembre 2016), direction générale Christiane Naffah-Bayle, Xavier Hermel;

direction Thomas Bohl, Gérald Remy; coordination Pauline Sombstay, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2016.

Jean Lurçat: l'éclat du monde, Ouvrage collectif coédité avec la Ville d'Angers / Direction des musées et de l'artothèque d'Angers, Nantes, Éditions 303, 2016.

Kubicat, http://aleph.mpg.de/F?func=file&file_name=find-b&local_base=kub01&con_In-g=ita [ultimo accesso 31/05/2023].

La clase media en Mexico, prologo y seleccion de Marcelo Pogolotti, Mexico, Editorial Diógenes, 1972.

La construction des patrimoines en question(s): Contextes, acteurs, processus, dir. Jean-Philippe Garric, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2015.

Leterrier, Jean-Michel, *Paul Vaillant-Couturier, 1892-1937: responsabilité politique et imagination Culturelle*, Paris, Les Points sur le i, 2007.

Loubes, Jean-Paul, *Paul Vaillant-Couturier: essai sur un écrivain qui s'est empêché de l'être*, Paris, Éditions du Sextant, 2013.

Marcelo Pogolotti: un pintor cubano con los futuristas italianos. Obras de Fillia, Enrico Prampolini, Farfa, Nicolaj Diulgheroff y Marcelo Pogolotti, exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes, Colección de Arte Universal (La Habana 25 de octubre-31 de diciembre de 2002), en ocasión del centenario del nacimiento de Marcelo Pogolotti (1902-1988), por Sonia Maldonado González, La Habana, Museo Nacional de Bellas Artes, 2002.

Marcelo Pogolotti, del pincel a la pluma (La Habana, 23 marzo-10 giugno 2018), curador Israel Castellanos León, La Habana, Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, 2018.

Marcelo Pogolotti. Vanguardia, Ideología, Sociedad (La Habana, 23 marzo-21 maggio 2018), curador Roberto Cobas, La Habana, Museo Nacional de Bellas Artes, 2018.

Merino Acosta, Luz, *Presentación*, in *Marcelo Pogolotti: Un pintor cubano con los futuristas italianos*, pp. 9-11.

Nigro Covre, Jolanda, *Lionello Venturi, Jean Cassou e Léon Degand*, in «Storia dell'arte», n.s. 1 (2002), 101, pp. 138-144.

Nuovi archivi del futurismo I, a cura di Enrico Crispoldi, Roma, De Luca, 2010.

Ottaviani, Francesca, *SEGRE, Dino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 91, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2018, ad vocem. https://www.treccani.it/enciclopedia/dino-segre_%28Dizionario-Biografico%29/ [ultimo accesso 31/05/2023].

Paul Vaillant-Couturier: écriture et politique, sous la direction de Denis Pernot, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2019.

Pérez-Hernández, Reinier, *De la actualización del paradigma autobiográfico en la literatura cubana*, in «Romanische Studien» 3 (2016), pp. 37-59.

- Pogolotti, Marcelo, *El siglo de oro español y el gran siglo francés*, La Habana, Universidad de La Habana, 1944.
- Pogolotti, Marcelo, *Puntos en el espacio: ensayos de arte y estetica*, La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1955.
- Pogolotti, Marcelo, *La República de Cuba al través de sus escritores*, La Habana, Editorial Lex, 1958.
- Pogolotti, Marcelo, *El caseron del cerro*, Santa Clara (Cuba), Universidad Central “Marta Abréu” de Las Villas, 1961 (Nuevo plan de publicaciones, 26).
- Pogolotti, Marcelo, *Del barro y las voces*, La Habana, UNEAC, 1968.
- Presentación Marcelo Pogolotti. Un Aventurero de la Modernidad*, <https://www.youtube.com/watch?v=KAJ-SqZifq8> [ultimo accesso 31/05/2023].
- «Revista de Avance», <https://rialta.org/expediente-revista-de-avance-1927-1930/#ex-avance-1> [ultimo accesso 31/05/2023].
- Sartor, Mario, *Artisti latinoamericani ed Europa tra movimenti, manifesti e riviste nell'epoca della Modernità*, in «Giornale di Storia Contemporanea», n.s. 19 (2016), 1, pp. 49-70.
- Temkin, Susanna V., *Un arte social y revolucionario (A Social and Revolutionary Art): Marcelo Pogolotti and the International Avant-Garde*, a dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, Institute of Fine Arts, New York University, relatore Edward J. Sullivan, May 2016.
- Tiozzo, Enrico, *Pitigrilli narratore*, Canterano, Aracne, 2020.
- Verdone, Mario, *Marcelo Pogolotti e il futurismo “sociale”*, in «Terzoocchio», 27 (2001), 101, pp. 25-27.

