

Autogeography. Saul Steinberg as Narrator of Spaces, from Self-mythology to City Criticism

Gabriele Gimmelli

Abstract

For over 60 years, Saul Steinberg (1914-1999) used his pen to explore a wide range of spaces, from the piazzas and arcades of Italy to the main streets and brownstones of the United States. Places he lived in and that remembered, but also criticized. This essay aims to revisit some of the steps of Steinberg's "autogeography," following as a leitmotif the idea of inhabitable space which prefers a continuous metamorphosis of functions to over-defined boundaries. Through his drawings, Steinberg offers a fragmentary yet remarkably coherent contribution to the twentieth-century debate on the urban environment, alongside those of Bernard Rudofsky and Le Corbusier.

Keywords

Saul Steinberg, Art history, Autobiography, Maps; Urban environment.

Autogeografia. Saul Steinberg narratore di spazi, tra mitologia personale e critica dell'ambiente urbano

Gabriele Gimmelli

1. Uno scrittore di immagini

«Sono uno scrittore che non sa scrivere», scherzava Saul Steinberg con il critico Selden Rodman (1957: 36); e poco più di due anni più tardi, in una lettera dell'8 gennaio 1960, scriveva all'amico di sempre Aldo Buzzzi: «Ho una grande tentazione – ma non coraggio – di scrivere, scrivere può essere un incubo per la duplicità dei mezzi» (Steinberg 2002: 53).

Disegnatore o scrittore? Soltanto nel corso del decennio successivo, proprio grazie all'intervento maieutico e fraterno di Buzzzi, che da tempo cercava di instradarlo in quella direzione, Steinberg cercherà di risolvere il dilemma, affidando non al disegno ma alla scrittura – o meglio, alla dattatura su nastro – i propri ricordi, nel volume autobiografico *Riflessi e ombre*. Una soluzione, peraltro, sulla quale esiterà a lungo, costringendo l'amico a continue revisioni del testo (il volume verrà infine pubblicato postumo nel 2001, per i tipi di Adelphi e la cura dello stesso Buzzzi; cfr. Gimmelli 2021). Fra i brani espunti dalla redazione definitiva, uno in particolare appare rivelatore:

Se uno è padrone di una certa arte probabilmente è un artista mancato in un'arte maggiore di quella da lui praticata [...]. Io mi considero un buon disegnatore e un romanziere mancato. Mancato non nel senso di fallito, ma di persona che, pur avendo qualità per scrivere, capisce tuttavia di non poter arrivare al livello massimo e perciò decide di “scendere un gradino”. (Steinberg in Pellicciari 2022: 123)

Il dissidio fra il disegnatore e lo scrittore è comunque soltanto una delle tante ambivalenze che costellano l'opera di Steinberg. Addirittura,

secondo Will Norman, «[t]he work, career, and reception of Saul Steinberg offer a tantalizing opportunity to retelling American Art after the WWII from an uncanny position, both recognizable and strange» (Norman 2016: 157). La posizione cioè di un artista che, partendo da un luogo come il *New Yorker*, guardato con sospetto negli ambienti della critica d'arte, e servendosi di un medium all'epoca marginale come la vignetta, nell'arco di pochi decenni si ritaglia uno spazio di libertà altrove impensabile¹.

Malgrado questa posizione abbia a lungo ritardato il suo ingresso nel canone dell'arte novecentesca (cfr. Topliss 2005: 428; 480-481), non ha comunque impedito a Steinberg, fin dal suo arrivo negli Stati Uniti nel 1942, di frequentare i più importanti nomi dell'avanguardia (da sua moglie, Hedda Sterne, a Nivola, da Calder a De Kooning), esponendo al loro fianco presso gallerie prestigiose come quelle di Sidney Janis e Betty Parsons; né di godere del plauso di critici e storici dell'arte quali Harold Rosenberg, Ernst Gombrich e, più tardi, Arthur C. Danto.

È appunto a Rosenberg che dobbiamo una delle definizioni più efficaci dell'artista Steinberg: «uno scrittore di immagini» (Rosenberg 1978: 247). Non si tratta soltanto di una frase a effetto: Jessica R. Feldman (2021: 33), autrice del più recente e approfondito studio sul tema, ha osservato che per Steinberg la scrittura può configurarsi, a seconda dei casi, come stenografia (*stenography*) e come calligrafia (*calligraphy*), vale a dire gli aspetti più “visivi” della scrittura; non dissimilmente, lo stesso Steinberg ricorre volentieri – talvolta scherzosamente, talvolta in modo più serio – al termine “grafo-logia” (*graphology*) per definire il proprio approccio all'immagine. Invece di porsi il problema dell'appartenenza di Steinberg al mondo dell'arte o a quello della scrittura, Feldman invita a leggerne l'opera grafica «as we would [read] a poem, a brief narrative, or a tableau of symbols in the nineteenth-century Symbolist tradition» (Feldman 2021: 42).

Questo naturalmente non impedisce di individuare alcune costanti nel lavoro di Steinberg, prima fra tutte la sua natura autoriflessiva. Fin dagli anni Trenta, quando esordisce come vignettista sulle pagine del bisettimanale milanese *Bertoldo*, l'allora studente d'architettura «sviluppa una coscienza critica del mezzo utilizzato» tale da «trasformare la vignetta tradizionale in qualcosa di diverso, immettendovi un'ambizione artistica, un'aspirazione allo stile, un umore intellettuale» (Mangini 1994: 96) assai rari nell'Italia dell'epoca. In seguito, approdato Oltreoceano, egli metterà a punto «un modo umoristico di disegnare ciò che vede [...]. Non immagini americane,

¹ Su questo aspetto, v. Norman 2016: 162-63 e Mouly, Spiegelman 2021: 419.

ma *disegni di immagini americane*» (Topliss 2005: 429; corsivo nostro).

Steinberg manierista, dunque: ovvero un artista che invece di guardare alla realtà, guarda al modo in cui essa si mette in scena. Del resto, l'idea di messinscena, di travestimento, di maschera rappresenta un'altra costante della sua opera², legata, secondo il solito Rosenberg, alla condizione dell'emigrante, per il quale «la domanda "Chi sono io? Cosa diventerò?" viene acuitizzata dall'interrogativo "Dove sono?"» (Rosenberg 1978: 254). In questo senso, l'America steinberghiana è, secondo il critico, «la proiezione di un io estraniato almeno quanto lo sono i fluttuanti altipiani colorati di Rothko» (255).

La questione dell'appartenenza, e quella a essa strettamente legata dell'identità, è uno snodo decisivo – e per certi versi troppo spesso eluso – dell'opera di Steinberg. Ebreo³ nato allo scoppio della Grande guerra in una Romania fortemente antisemita, aveva scelto Milano e la Facoltà di Architettura del Politecnico per proseguire i propri studi, salvo ritrovarsi ben presto vittima delle medesime discriminazioni: «Non volevo accettare la realtà, il tradimento – la cara Italia che diventò Rumania [sic], patria infernale», scriverà a Buzzi nel 1995 (Steinberg 2002: 278).

Anche dopo il sicuro approdo negli Stati Uniti, Steinberg rimarrà per alcuni aspetti un *outsider*: come ha notato Iain Topliss (2005: 442), a differenza di molti correligionari fuggiti dalle persecuzioni razziali, rifiuterà tanto l'assimilazione a ogni costo, quanto il ruolo dell'europeo esule in America, mantenendo una posizione intermedia, da "osservatore partecipante", e proclamando di fatto come propria patria il *New Yorker* (cfr. Smith 2005: 48). Una strategia nella quale rientra anche la rinuncia alla scrittura in favore del disegno: «Per scrivere ci vuole una lingua, una madre lingua che lui non possedeva», osserverà Aldo Buzzi in veste di destinatario-curatore dell'epistolario steinberghiano. «Non il rumeno, rozza "lingua di pastori", né l'italiano o l'inglese, non conosciute a fondo come avrebbe voluto» (Buzzi in Steinberg 2002: 13).

Tutto questo fa sì che l'opera di Steinberg, considerata nel suo complesso, possieda un doppio valore, ben messo in luce da Topliss (2005: 445): da un lato, quello di uno «sforzo ininterrotto di capire la sua esperienza» a metà fra l'*insider* e l'*outsider*; dall'altro, quella di «un prolungato diario autobiogra-

² Ci limitiamo qui a ricordare le celebri maschere di carta, fabbricate fra il 1959 e il 1963, oggetto di un celebre *portfolio* di Inge Morath (2000).

³ Sull'ebraicità di Steinberg, è indispensabile la lettura di Tedeschini Lalli 2021.

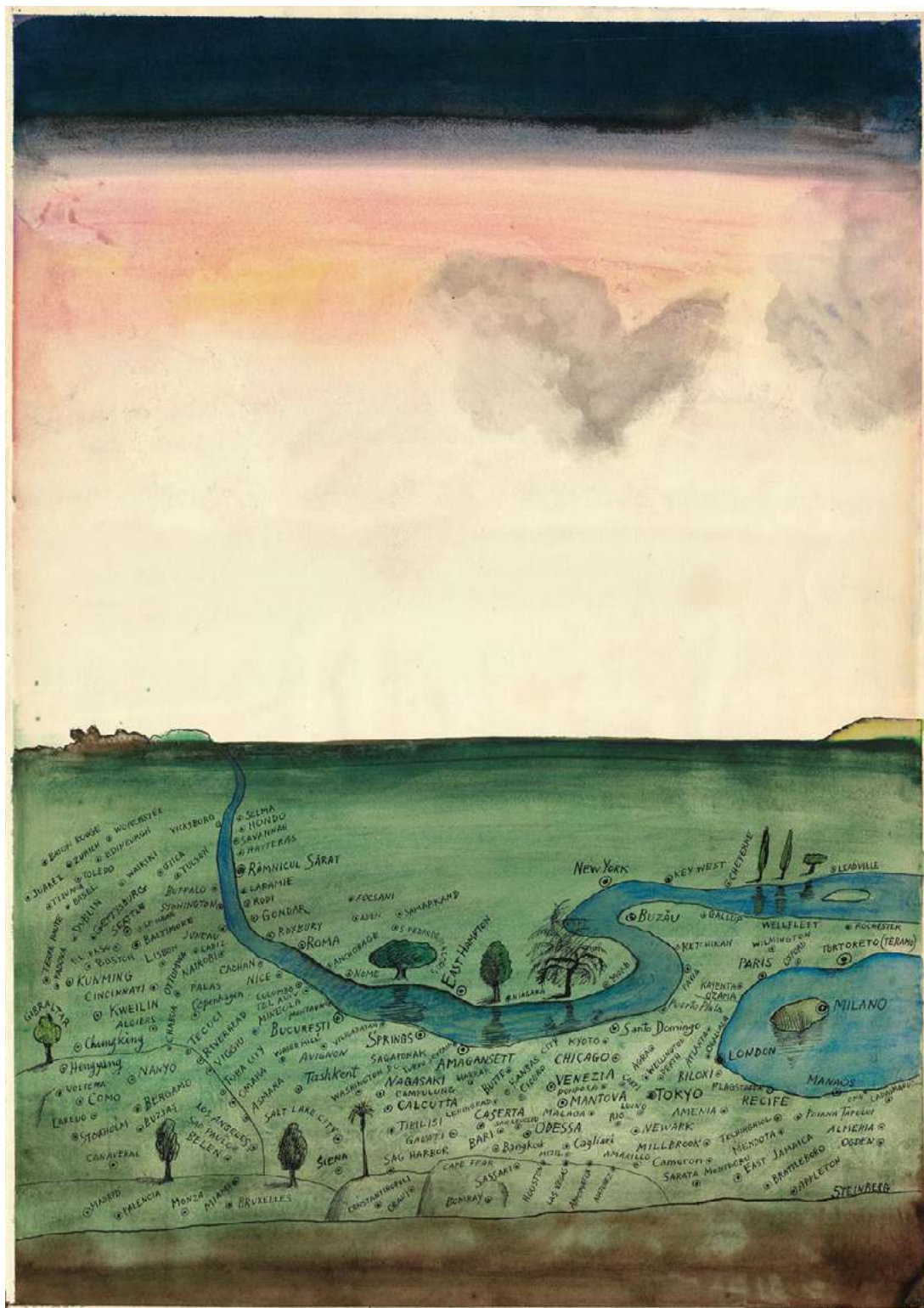


Fig. 1. *Autogeography*, 1966. Inchiostro, gouache e acquerello su carta, 74,93 x 50,8 cm. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne/CCI, Paris; Dono di The Saul Steinberg Foundation agli American Friends of the Centre Pompidou (2017), donato al Centre Pompidou (2022). © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

fico, un modo per riflettere su carta, grazie alla libertà della sintassi grafica».

Non sorprenderà più di tanto, a questo punto, scoprire che le mappe sono state uno dei soggetti preferiti da Steinberg, senz'altro a suo agio con un formato che gli permetteva di tenere insieme parole e immagini. Fra le tante, vale la pena ricordarne almeno una (fig. 1), pensata in origine come copertina per il *New Yorker*, ma rimasta inutilizzata e pubblicata soltanto dopo la morte dell'autore (cfr. Smith 2005: 220-21). *Autogeography* – questo il titolo dell'opera – raffigura un fiume che attraversa una pianura verdeggiante, punteggiata qua e là da qualche rilievo montuoso e decorata con minuscoli alberelli di varie fogge e dimensioni. Lungo il corso d'acqua e la parte inferiore del disegno, Steinberg inserisce una serie di nomi: Râmnicu Sărat, dov'era nato nel 1914; Bucarest, dove aveva trascorso l'infanzia e l'adolescenza; Milano, luogo della sua formazione artistica; New York, ovviamente, la metropoli che lo aveva accolto in fuga dall'Europa in guerra; e poi le città grandi e piccole visitate nel corso di cinquant'anni, da Calcutta a Mantova, da Tokyo a Parigi, da Sag Harbor a Samarcanda, da Carpi a Flagstaff. Un nome di fianco all'altro, senza un ordine prestabilito: «Sono posti», avrebbe detto Steinberg, «che non appartengono alla geografia ma al tempo» (Steinberg 2001: 36). Insomma, un piccolo atlante sentimentale.

Nelle pagine seguenti proveremo a ripercorrere le tappe più importanti di questa "autogeografia": visiteremo alcuni dei luoghi raffigurati da Steinberg, osservando da vicino il loro impatto sulla sua vita e sulla sua arte, attraverso le dichiarazioni pubbliche, la corrispondenza e soprattutto i disegni. Vi scopriremo un percorso al tempo stesso visivo e biografico estremamente coerente a dispetto dell'apparente dispersività, basato su un'idea di spazio abitabile che, forse in conseguenza di una giovinezza trascorsa a fuggire, rifiuta le chiusure e i confini troppo definiti; e che, al contrario, sembra prediligere l'apertura, intesa come continua metamorfosi di ruoli e di funzioni.

2. Piccole patrie

Degli anni vissuti in Romania Steinberg ha parlato in diverse occasioni, ma dando sempre l'impressione di una certa reticenza. Nel 1981, in una tarda conversazione con il critico letterario ed ex compagno di liceo Eugen Campus, ammetterà «una terribile amnesia che coinvolge tutta la prima, spiacevole, parte della mia vita» (Campus 2002: 141). Il primo capitolo di *Riflessi e ombre* si apre con la descrizione di una società patriarcale, misogina, avida, razzista: «la mia infanzia, la mia adolescenza in Romania sono state un po' l'equivalente di essere stato negro nello stato del Mississippi» (Steinberg 2001: 11).

In un articolo commemorativo, l'amico scrittore Norman Manea, anche lui ebreo nato in Romania, ricordava come Steinberg usasse definire il paese natale una «terra di finzione, terra da operetta [...] un paese di contadini in abito folkloristico, di baffuti ufficiali di cavalleria in tenuta da parata», dietro cui si nascondevano «frustrazione, edonismo e angoscia» (Manea 2000: 384-85). Così viene raffigurata in alcuni disegni realizzati sul filo della memoria, veri e propri *bric-à-brac* visivi come *Bucharest in 1924*, del 1970 (cfr. Smith 2006: 180; fig. 2): memorie abnormi, inquietanti, che rivelano una ferita mai davvero sanata nei confronti con il paese natale.

Per dare forma al ricordo, Steinberg preferisce affidarsi agli odori. «Ogni tanto», dice nelle prime pagine di *Riflessi e ombre*, «certi odori, che non ho più sentito da quando ero bambino, mi ritornano; non al naso, come un vero e proprio odore, ma al cervello del naso» (Steinberg 2001: 12)⁴. Il profumo della colla tipografica gli evoca il padre, proprietario di una piccola fabbrica di scatole di cartone; l'odore acre della trementina il laboratorio dello zio Josef, pittore su vetro; quello dell'olio lubrificante il negozio di un altro zio, orologiaio e gioielliere.

Il luogo per eccellenza della memoria di Steinberg è però via Palas, la strada della capitale dov'era vissuto con la famiglia dai cinque ai sedici anni. «Questa è la mia Bucarest», dichiarerà nel 1973 a Paul Cummings: «Quella parte rimane con me ed è questo l'unico luogo che vorrei tanto rivedere, visitare». Una vera e propria oasi protetta del ricordo: «C'erano alberi, c'era il roseto, c'era un grande cortile con le cantine e ogni sorta di angolino dagli odori forti», racconterà Steinberg. «Era una casa coperta da carta da parati e occupata da mobilio e ogni sorta di pensiero infantile» (Cummings 1973: 111). Pressappoco così l'aveva raffigurata oltre trent'anni prima, nel 1942, in un disegno realizzato durante il lungo soggiorno forzato a Santo Domingo, in attesa del visto d'ingresso per gli Stati Uniti (cfr. Smith 2006: 86; fig. 3). Poco più che bambino, con indosso la divisa militareggiante del Liceu Matei Basarab, Saul osserva da lontano i genitori e la sorella maggiore Lica, seduti a tavola in attesa che la domestica serva il pranzo. Tutt'intorno, un interno fatto di pochi elementi (la credenza, l'armadio a specchio, la lampada a petrolio), restituiti con un tratto essenziale ma estremamente preciso; al centro della parete sta la finestra, dietro la quale, attraverso le tende trasparenti, si vede il cortile interno.

È appunto il cortile lo spazio ricorrente nei ricordi dell'artista. In *Riflessi e ombre*, per esempio, Steinberg (2001: 19-20), descrive dettagliatamen-

⁴ Sull'importanza del naso in Steinberg, si veda fra gli altri Belpoliti 2005.



Fig. 2. *Bucharest in 1924, 1970*. Inchiostro, matita e matite colorate su carta, 63,5 x 73,66 cm. Collezione privata. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

te quello in cui lavorava lo zio Moritz, altro dipintore d'insegne, «uno di quegli immensi cortili all'interno di un isolato che si trovano in tutti i paesi balcanici» dove si poteva trovare un po' di tutto: artigiani, venditori ambulanti (di dolci, di francobolli, di libri e giornali, di cartoline pornografiche) e persino chiromanti. Intorno, alcuni piccoli caffè e una trattoria, «ettari di tavolini e sedie fra cui passavano velocemente camerieri con grandi vassoi». Nel mezzo, attorniato da una folla di curiosi grandi e piccini «c'era anche lo zio Moritz che dipingeva le sue insegne, col grande bastone per tenere la mano ferma».

«Era una società senza misteri», conclude Steinberg:

La vita scorreva in quei grandi cortili, con le porte sempre aperte e le finestre dentro le quali tutti potevano guardare. I bambini venivano in visita con galline, anatre. La gallina era considerata della famiglia del cane e del gatto, un vero animale domestico, mentre l'anatra era



Fig.3. *Untitled (Strada Palas)*, 1942. Inchiostro, acquerello e matita su carta, 37,14 x 55,24 cm. Morgan Library & Museum, New York; Dono di The Saul Steinberg Foundation. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

oltraggioso averla in cucina. L'oca entrava senza storie, aveva autorità. I polli entravano camminando con passo da ballerini, o a volte con andatura militare. (Steinberg 2001: 23)

Una vita senza segreti; porte sempre aperte e finestre che servono soprattutto per guardare dentro; abitanti che dividono lo spazio con galline, anatre, oche: ciò che caratterizza questi luoghi della memoria è infatti la loro sostanziale permeabilità, l'assenza di confini netti fra il dentro e il fuori, tra pubblico e privato, umano e animale.

Una permeabilità che in parte si ritrova nella successiva tappa della "autogeografia" steinberghiana: Milano, e in particolare l'area intorno al Politecnico, all'epoca di recente costruzione. Una città che, agli occhi di un ragazzo cresciuto intorno ai cortili di Bucarest, doveva apparire una metropoli vasta e caotica: «Appena arrivato», ricorderà in *Riflessi e ombre*, «la cosa che mi ha colpito non era il fatto di essere in Italia o all'università, ma di essere solo. La solitudine è stata la più forte esperienza di quel tempo» (Steinberg 2001: 25).



Fig.4. *Milano 1938, 1970*. Matita e matite colorate su carta, 46,67 x 61,91 cm. Biblioteca Nazionale Braidense/Pinacoteca di Brera, Milano; dono di The Saul Steinberg Foundation. Pubblicato originariamente in *The New Yorker*, October 7, 1974. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

Anche per questo, forse, i riferimenti alla realtà dell'epoca e in primo luogo al fascismo sono scarsi, limitati a qualche accenno qua e là, ai limiti del didascalico⁵. La Milano di Steinberg ha semmai un sapore surrealista-dechi-richiano, che si ritrova in una serie di disegni dei primi anni Settanta, parzialmente raccolti in un *portfolio* dal titolo *Italy-1938*, pubblicato sul *New Yorker* nel 1974. Per quanto l'artista cerchi di fornire attraverso i titoli (*Milano 1938*, *Via Ampère, 1936*) una plausibile collocazione spazio-temporale per alcuni disegni, nessun luogo appare riconoscibile. Fa eccezione, in *Milano 1938* (fig. 4), un'imponente costruzione in stile razionalista, molto simile al Palazzo di Giustizia (1932-1940) progettato da Marcello Piacentini. Questo non infirma

⁵ Sul rapporto con la realtà del regime, si legga quanto dichiara Steinberg a Campus (2002: 140-41) e soprattutto la dettagliata ricostruzione storica di Tedeschi Lalli 2011.

però il loro carattere testimoniale: «I disegni di Steinberg non sono *pedissequi*», ha giustamente osservato Roberto Dulio, «ma colgono sinteticamente il *vero*, ossia l'essenza di un luogo [...]. In questo caso, paradossalmente, la memoria non offusca il ricordo, ma lo chiarifica» (Dulio 2022: 21).

Dietro l'aria svagata, la Milano di questi disegni lascia trapelare una certa inquietudine. Si tratta della consapevolezza del dopo, che l'artista ormai maturo proietta sul proprio passato: edifici caratterizzati da un monumentalismo esasperato (uno dei disegni inclusi nel *portfolio* ha per titolo *Milano Bauhaus*), omini che camminano a passo d'oca salutando romaneamente, famiglie borghesi con gli occhi spiritati e la bocca piegata in un ghigno folle, stormi di aeroplani che sfrecciano nel cielo, e sembrano alludere a una guerra ormai vicina.

Non tutto è però così cupo. Fra i disegni del portfolio c'è anche quello di un edificio con l'ingresso sormontato da una tenda di un bel colore rosso acceso e da una vistosa scritta: "Bar del Grillo". Salvo qualche rara fotografia, questo disegno, intitolato *Via Pascoli in 1936 – From Memory* (fig. 5), è



Fig. 5. *Via Pascoli in 1936, from Memory*, 1970. Matita e matite colorate su carta, 46,67 x 61,91 cm. The Jewish Museum, New York; dono di The Saul Steinberg Foundation. Pubblicato originariamente in *The New Yorker*, October 7, 1974. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

quanto rimane di un luogo che oggi non esiste più, ma che per Steinberg rappresentò un'altra importante "piccola patria" della sua giovinezza: il Bar del Grillo, una curiosa mistura di bar, trattoria, sala biliardi, balera e pensione, presso cui il giovane *cartoonist* trovò definitivo alloggio intorno al 1937, grazie ai primi guadagni ottenuti con le vignette per il *Bertoldo*. «Bar del Grillo», ricorderà Steinberg nelle pagine di *Čechov a Sondrio* dell'amico Buzzi, «sembrava un nome adatto al locale anche per il significato allegramente equivoco di grillo o grilletto. Molti anni dopo, a New York, ho avuto una illuminazione: era Bar and Grill» (Buzzi 2000: 178).

Etimologie a parte, il luogo presentava in effetti una fertile indeterminatezza. Gli interni erano stati progettati soltanto pochi anni prima da due dei fondatori dello Studio BBPR, gli allora giovanissimi Enrico Peressutti ed Ernesto Nathan Rogers. Memori di quanto Baldessari, Figini e Pollini avevano fatto con il Bar Craja di piazza Ferrari (cfr. Belgiojoso 2024), i due architetti erano riusciti a reinventare lo spazio del tipico bar di quartiere immettendovi timide aperture razionaliste, suscitando il plauso di un osservatore attento come Edoardo Persico: «I costruttori», scriverà su *Casabella*, «hanno saputo ricavare da un'umile latteria di sobborgo un ambiente di buon gusto, in cui si combinano la vita attiva di un bar e di una privativa, con la vita lenta di una trattoria» (Persico 1933: s.p.).

Non sappiamo quanto l'allievo architetto Steinberg avesse all'epoca recepito tutto ciò. Di sicuro aveva ben presente, ancora a distanza di anni, il pittoresco *milieu* del locale. In *Čechov a Sondrio*, Buzzi (2000: 178-179) invita l'amico a sbizzarrirsi nella rievocazione delle proprietarie, le sorelle Cavazza. Angela, la maggiore, che sedeva alla cassa, somigliava ai cattivi dei film di Charlie Chaplin: «sopracciglia [sic] nere folte, naso aquilino forte, occhi folgoranti, mento da condottiere. L'anatomia era un mistero: il corpo sembrava un cumulo di oggetti»; Maria, cuoca – «Faccione bianco; tre, quattro menti. Le sue fattezze erano concentrate nel centro della faccia lasciando liberi grandi spazi» – abbandonava la cucina solo per innaffiare con il sifone del seltz gli avventori più turbolenti; infine «le femminili del quartetto», Carla e Natalina, che «tenevano d'occhio il caffè sul marciapiede di via Pascoli, il bigliardo, la parte *chambres de passe* e, d'estate, la Ballera», ovvero la balera allestita nel cortile. Completavano il quadretto l'anziano padre delle quattro, «un bel vecchio dignitoso, un senatore romano che tradotto in donna era un disastro»; il cameriere Luigi, rigorosamente in frac e con i capelli grigi imbrillantinati, che «sembravano un casco di acciaio inossidabile. Era un monòcromo»; e un ex studente del Politecnico, «magro, con i denti grossi [...], gran mangiatore e eroe dei casini», soprannominato Bonturo: «Lui stesso si era chiamato così», ricorda Steinberg, «da un verso

di Dante: “Ogni uom v’è barattier, fuor che Bonturo”».

Al Grillo si respira insomma la stessa aria del cortile di via Palas: uno spazio dai contorni indefiniti, nel quale alto e basso possono mescolarsi senza problemi, le differenze sociali sembrano momentaneamente accantonate, e in cui anche un ragazzo solo e lontano da casa può trovare il proprio posto.

Anche per questo, dopo la promulgazione delle leggi razziali fasciste nel 1938, il Grillo rimane per il giovane Saul l’ultimo scampolo di serenità in un mondo divenuto tutto d’un tratto ostile. In quanto ebreo straniero, infatti, si ritrova privato dei diritti e sulla strada del rimpatrio; e nel 1941, ormai apolide (la legazione rumena in Italia, espressione del governo guidato dal filonazista Antonescu, rifiuta di rinnovargli il passaporto), entra in clandestinità, cercando un modo per emigrare altrove. Il Grillo si trasforma così nel teatro di improvvise fughe mattutine, seguite con il fiato sospeso dall’intera comunità degli avventori.

La dialettica fra interno ed esterno si interrompe – e non potrebbe essere altrimenti, del resto – con la traduzione nel carcere di San Vittore, dove Steinberg viene detenuto per alcuni giorni, in attesa d’essere inviato in uno dei molti campi d’internamento coatto che il regime aveva creato per gli stranieri “indesiderabili”. Va detto che anche in questo caso Steinberg riuscirà, quanto meno nel ricordo, a convertire il luogo chiuso per antonomasia nello spazio aperto dell’avventura: «Mi piaceva pensare che partecipavo alla vita in modo così intenso: non ero un lettore di romanzi ma, come avevo sempre desiderato, un vero eroe» (Steinberg 2001: 30).

Dal carcere milanese, il giovane viene inviato al campo allestito presso Villa Tonelli a Tortoreto, nel teramano, il cui nome tornerà di frequente nei disegni dello Steinberg maturo (figura tra l’altro nella mappa del 1966). In *Riflessi e ombre*, la villa somiglia a uno di quegli ambienti permeabili o semipermeabili tanto cari all’artista: «[...] un piccolo campo, con forse cinquanta confinati: qualche ebreo, russi bianchi, zingari, gente senza passaporto, profughi, tenuti lì in modo abbastanza improvvisato» (Steinberg 2001: 32). Nonostante la cattività, Steinberg, che ci ha lasciato di questo luogo alcuni preziosi disegni (pubblicati in Tedeschini Lalli 2011), descrive i momenti conviviali e i piccoli traffici di pane secco, per preparare, «con erbe, erbe e un po’ di cipolla», qualche zuppa o torta. Gli occasionali contatti con l’esterno comprendevano anche presenze femminili, giovani donne i cui volti derivavano, secondo Steinberg, «direttamente dai mosaici bizantini di Ravenna» (Steinberg 2001: 34) e che dovettero esercitare su di lui un fascino non indifferente.

Molti anni più tardi, l’artista stigmatizzerà il tono scanzonato di que-

ste sue memorie in una lettera a Roberto Calasso del 15 maggio 1995: «the tragic part of my life treated with allegria!» (cit. in Tedeschini Lalli 2011). È la spia di un atteggiamento ambivalente nei confronti del passato che trapela già dalle pagine di *Riflessi e ombre*. Se sulle prime Steinberg dichiara d'essere tornato volentieri a visitare i luoghi della sua giovinezza a distanza di anni, perché «la seconda volta le cose si capiscono in modo diverso [...] si digeriscono» (Steinberg 2001: 25), è poi costretto ad ammettere che «il ricordo di questi posti di tristezza, di sofferenza, ma soprattutto di grandi emozioni, viene sciupato nel rivederli»; per concludere infine: «Certe cose è meglio lasciarle in pace [...] col passare del tempo diventano la mitologia della nostra vita» (Steinberg 2001: 36).

Il cortile della via Palas, il bar del Grillo, il campo di Villa Tonelli: spazi di scambio, di prossimità, di socialità che gradualmente trascolorano nella mitologia, nell'archetipo; vere e proprie "piccole patrie" destinate a sopravvivere soltanto nel ricordo, se non addirittura nell'immaginazione. O quasi: perché se è vero, come abbiamo visto, che la rottura con il passato rumeno sarà pressoché definitiva, altrettanto non si può dire dell'Italia, e in particolare di Milano: «Sono ritornato a Bucarest», scrive Steinberg a Buzzi il 18 novembre 1945, «e ho rivisto le vecchie strade e gente e vorrei non ritornare più. Ma Milano è diversa, so che ritornerò lì anche se avrò tutte le delusioni del mondo» (Steinberg 2002: 19).

3. Nel paese dei Minotauri

New York, 1967: affacciato alla sommità del palazzo in cui abita da alcuni anni, Steinberg sta registrando con Sergio Zavoli un'intervista per la RAI. Accenna agli altissimi edifici lì attorno, «labirinti verticali» dentro cui vivono «migliaia di Minotauri che stanno a guardare la televisione». Chi sono i Minotauri? Sono i «professionisti di questo labirintismo», che non fanno nulla per salvarsi. È una visione disumana della città, gli fa notare il giornalista. Steinberg, che ormai risiede negli Stati Uniti da un quarto di secolo, annuisce, ma dice di trovarsi comunque bene, perché «si vive senza illusioni. [...] Nessuno qui per esempio cerca la solitudine; un uomo solo che bisogno ha di nascondersi, a chi si nasconde?» (Zavoli 1967: 52-53).

A dispetto del consueto *understatement*, sono frasi rivelatrici del rapporto fra Steinberg e il suo paese d'adozione. Rispetto alla Romania e all'Italia, dove possedere un'identità esponeva al pericolo della delazione e del carcere, gli Stati Uniti garantiscono un sereno anonimato. Una caratteristica senz'altro utile per un artista che già durante il servizio militare aveva sperimentato i vantaggi dell'invisibilità: «nessuno riusciva a vede-

re me, ma io potevo vedere tutti» (Steinberg in Zavoli 1967: 58).

Invisibile agli occhi dei propri concittadini, Steinberg può così metterne a nudo gli atteggiamenti, gli automatismi comportamentali, le consuetudini nel vestire, il modo di pensare e di abitare gli spazi. Già Buzzi (1946: 496), presentando l'opera dell'amico al pubblico italiano, la definisce «un *Letarouilly* [...] dei monumenti dell'America d'oggi: il cinema, l'*underground*, il *drugstore*, la casa d'abitazione *tipo*»; mezzo secolo più tardi, Danto (1992: xi) parlerà di «fenomenologia visiva della realtà americana».

Steinberg cronista, dunque. Eppure, come fa notare Topliss (2005: 426), la sua cronaca non è mai neutrale: soltanto, dissimula la critica dietro un'apparente bonomia. Un esempio lampante è il murale a tecnica mista *The Americans*, realizzato nel 1958 per il padiglione statunitense all'Expo di Bruxelles (fig.6). Nei loro studi, Will Norman e Melissa



Fig. 6. *Downtown – Big City* (particolare), da *The Americans*, 1958. Bruxelles, Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

Renn⁶ hanno mostrato come Steinberg sia riuscito qui a raggiungere una sintesi quasi impossibile: eludere i limiti stringenti della commissione istituzionale, per di più al culmine della guerra fredda; restituire un quadro stilizzato ma estremamente sfaccettato dell'*American lifestyle* nell'era di Eisenhower; mettere alla berlina la percezione che gli statunitensi hanno di sé.

Ma la critica di Steinberg, come del resto rivela l'intervista di Zavoli, si estende anche ad altri ambiti. L'ex studente di architettura si mostra particolarmente sensibile alla gestione dello spazio urbano, ai luoghi della quotidianità. In modi diversi, le sue "piccole patrie" europee appartenevano a quell'architettura vernacolare tanto cara al suo amico Bernard Rudofsky: spazi armonici, aperti, adatti a favorire la comunicazione⁷.

Negli Stati Uniti, paese dei Minotauri, luoghi di questo tipo non sono pensabili. Lo spazio è del tutto impermeabile, i confini netti. È sufficiente confrontare uno qualsiasi dei disegni raccolti nella sezione "Italy" di *All in Line* (cfr. 1945), realizzati nel 1944 durante il soggiorno in Italia al seguito dell'esercito alleato (fig. 7), con le scene di vita americana presenti nel più tardo *The Labyrinth* (1960): mentre nei primi le finestre sono sempre aperte, in modo da consentire l'affaccio e il dialogo, nelle seconde Steinberg deve per forza di cose limitarsi a sbirciare le *silhouette* attraverso i vetri chiusi (fig. 8).

Gli americani, insomma, preferiscono nascondere e nascondersi. Anche nei luoghi in genere destinati alla convivialità: «In America non si chiede a un passante di indicarci un buon ristorante, come si fa in Italia o in Francia» (Steinberg 2001: 50), spiegherà poi l'artista in *Riflessi e ombre*, «è come chiedergli qual è la sua classe sociale, quali i suoi interessi politici; una domanda imbarazzante, perché andare al ristorante è un fatto sociale, non gastronomico» (52).

Non resta che forzare la mano, dunque. È il caso di *Doubling Up*, lo spettacolare disegno a tutta pagina in cui Steinberg raffigura un caseggiato in sezione, comprensivo di topi e insetti nascosti fra le intercapedini (fig. 9). La tavola, apparsa per la prima volta nel febbraio 1946 su *Architectural Forum* come parte di una serie dedicata ai luoghi tipici della vita americana, e più tardi riproposta nel volume *The Art of Living* (1949), riesce a coniugare ancora una volta il linguaggio popolare (l'eco delle grandi

⁶ Cfr. Norman 2016: 191-93; Renn 2012: 21-23 e segg.

⁷ Sull'affinità fra Steinberg e Rudofsky cfr. le osservazioni di Mihalache 2024: 131; 169-172. Si ringrazia Sheila Schwartz per la segnalazione.

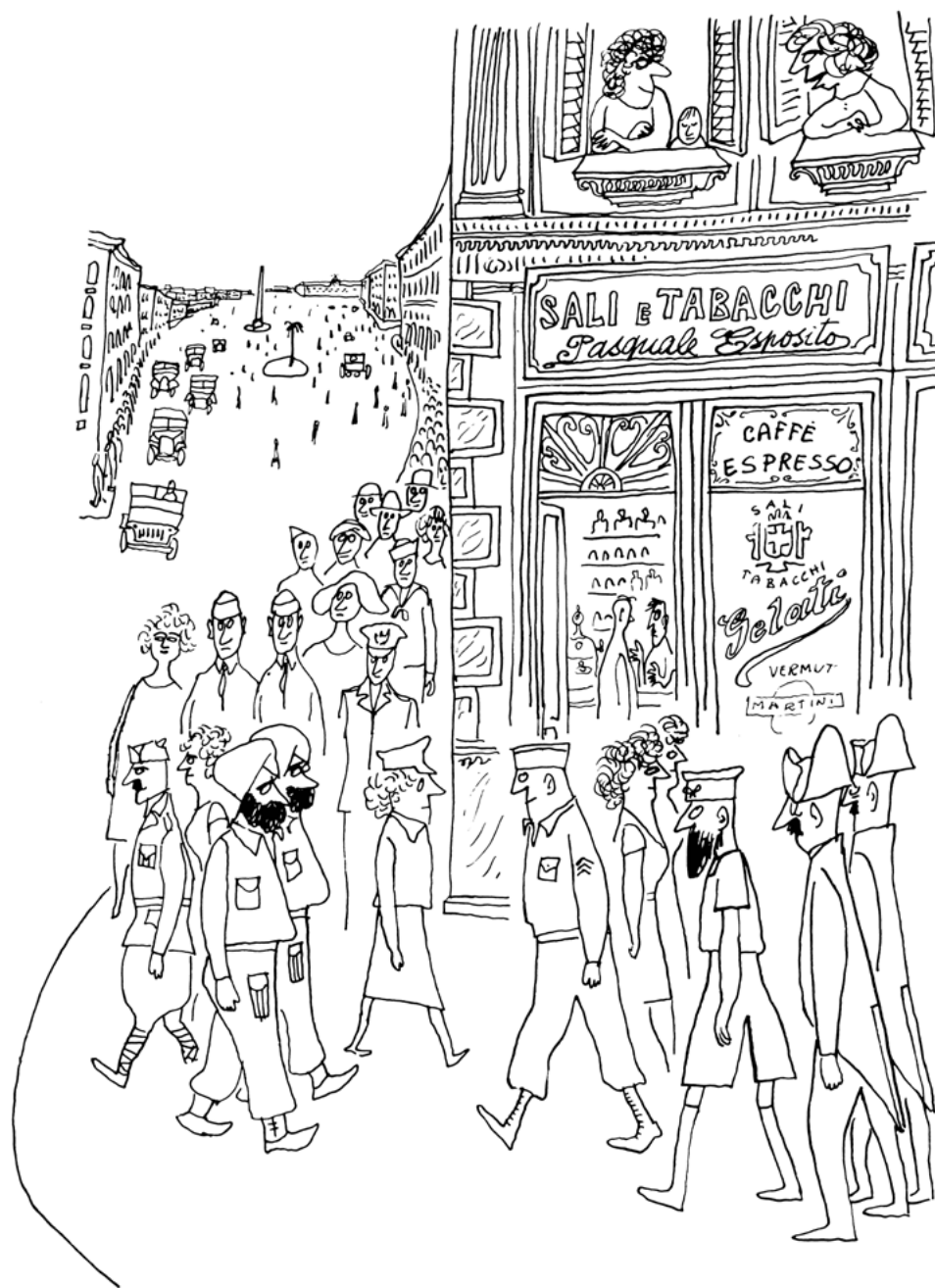


Fig. 7. *Untitled*, 1944. Inchiostro su carta, 29,84 x 48,26 cm. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. Pubblicato originariamente in *The New Yorker*, July 29, 1944. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

pagine a fumetti del primo Novecento, da Outcault a McCay) con la precisione "architettonica" del segno grafico (Cfr. Buzzi 1946: 496), mettendo a nudo del sistema di classi sociali nascosto dietro la facciata anonima e solo all'apparenza egualitaria del caratteristico *brownstone* newyorkese.

Il discorso non cambia quando si passa all'esterno. Nei disegni realizzati in Europa prima e subito dopo il secondo conflitto mondiale, l'immagine dell'Italia è caratterizzata da grandi piazze, viali e strade coperte. Steinberg ritrae le gallerie commerciali di Milano e di Napoli (figg. 10-11): se da un lato le tavole brulicanti di personaggi e di azioni possono ancora ricordare le vignettone panoramiche realizzate vent'anni prima per il *Bertoldo* e *Il Settebello* (i personaggi che galleggiano sotto le arcate, come uccelli in una voliera), dall'altro rivelano un'artista ormai colto e maturo, capace di unire il ricordo delle avanguardie storiche (il Boccioni di *Rissa*

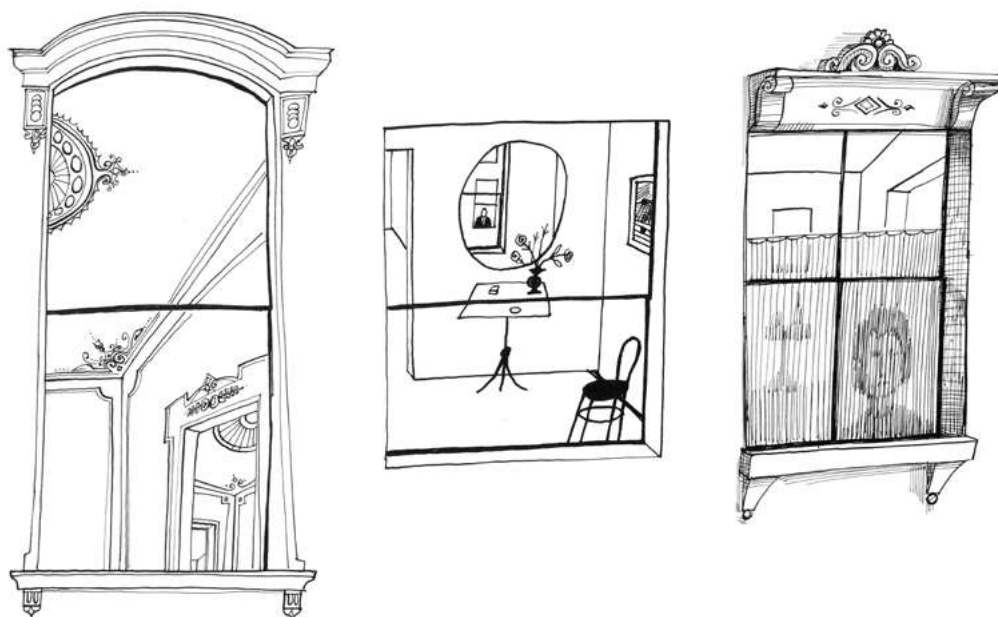


Fig. 8. **Sinistra:** *Untitled*, 1957. Inchiostro su carta, 33,8 x 17,78 cm. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. Pubblicato originariamente in *The New Yorker*, September 14, 1957. **Centro:** *Untitled*, 1957. Inchiostro su carta, 19,05 x 16,03 cm. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. Pubblicato originariamente in *The New Yorker*, May 18, 1957. **Destra:** *Untitled*, 1957. Inchiostro su carta, 29,52 x 15,24 cm. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. Pubblicato originariamente in *The New Yorker*, October 5, 1957. Tutte le immagini © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

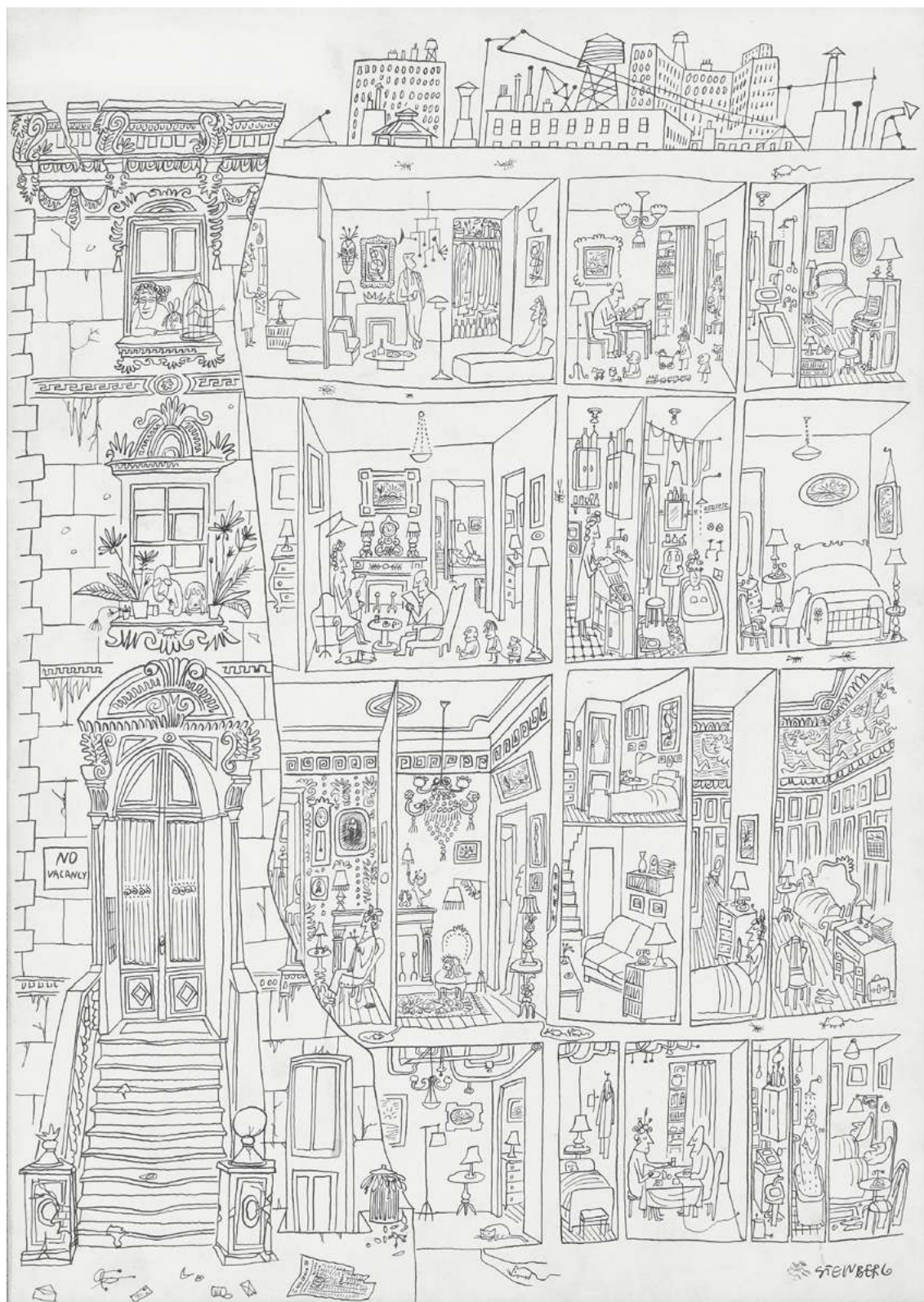


Fig. 9. *Doubling Up*, 1946. Inchiostro su carta, 50,16 x 35,56 cm. Collezione privata. Pubblicato originariamente in *Architectural Forum*, April 1946. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

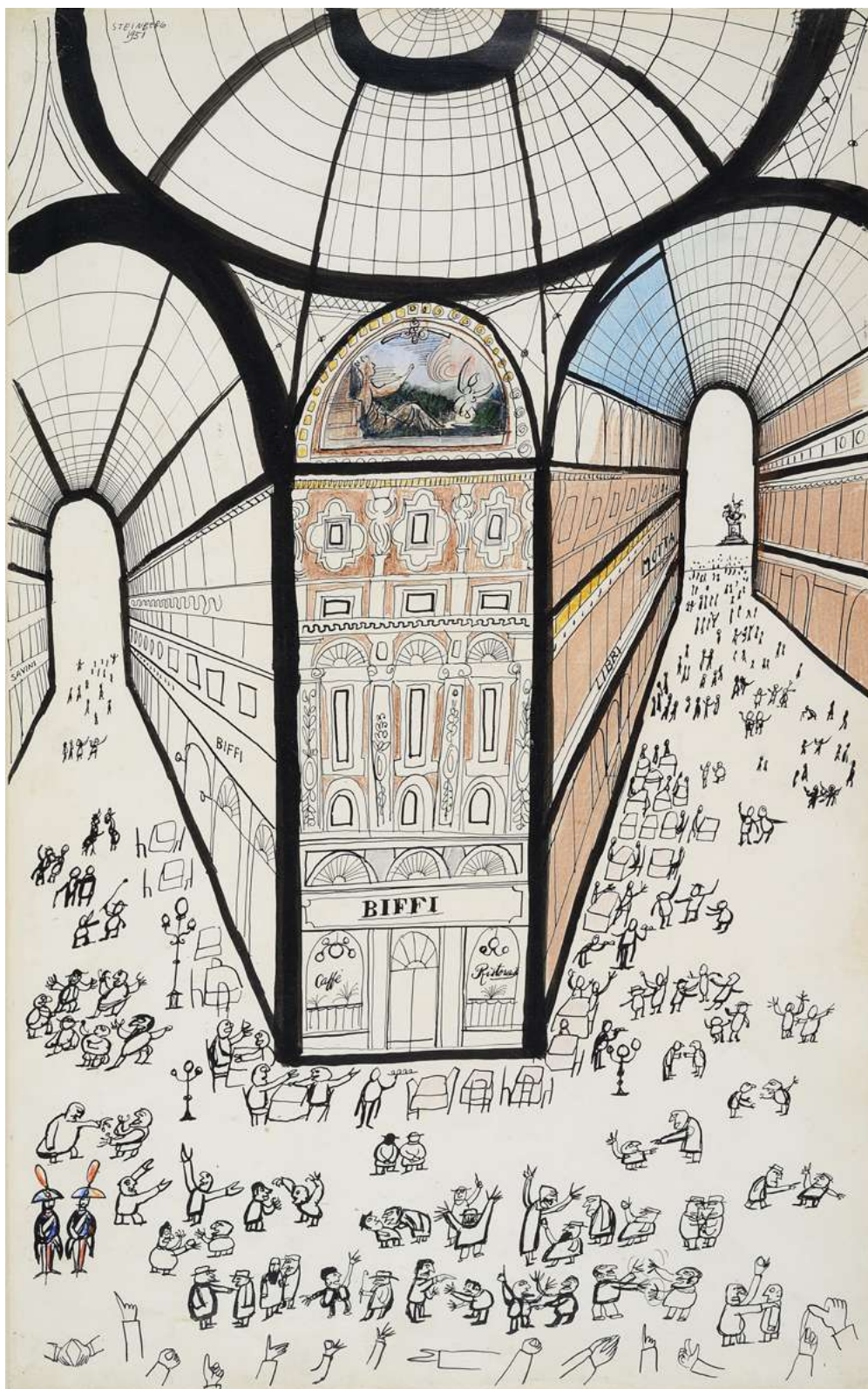


Fig. 10. *Galleria di Milano*, 1951. Inchiostro e acquerello su carta, 58,42 x 36,83 cm. Collezione privata. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

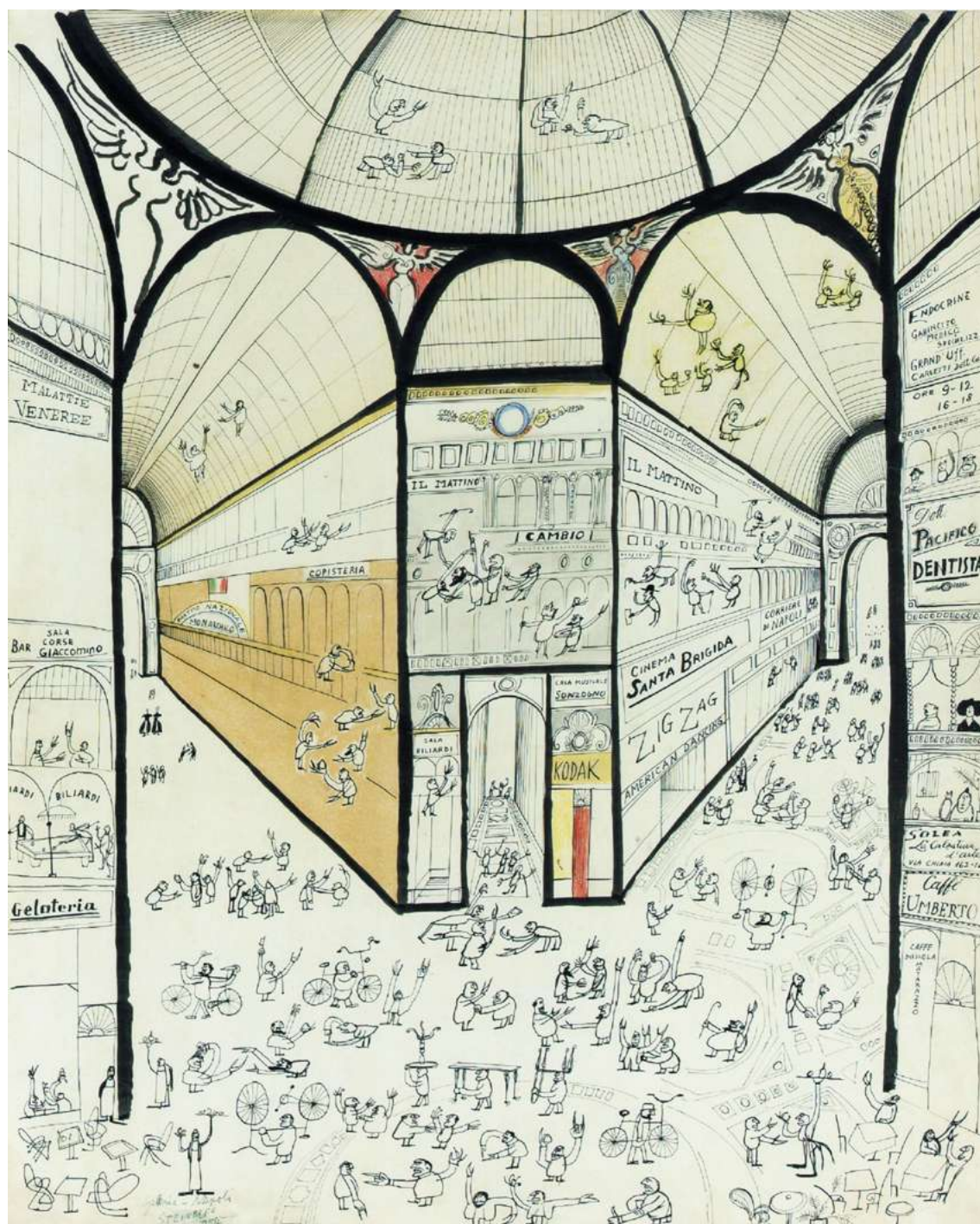


Fig. 11. *Galleria di Napoli*, 1951. Inchiostro e matite colorate su carta, 73,66 x 58,42 cm. Collezione privata. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

in *Galleria*, 1910) all'osservazione antropologica (la gestualità esasperata, con tanto di "legenda" a piè pagina, anticipa il Munari di *Supplemento al dizionario italiano*).

«È bene ricordare», scriverà anni dopo Bernard Rudofsky (1969: 6) nel suo *Strade per la gente*, che «i trionfi dell'architettura occidentale non si celebrano nei singoli edifici [...] ma nell'insieme delle strade e delle piazze di una città». Un ambiente umano senza strade è inconcepibile: «La strada è la matrice», dichiara, «camera urbana, terreno fertile e luogo di cova. La sua vitalità dipende dal giusto tipo di architettura e dal giusto tipo di umanità». I disegni di Steinberg sembrano anticipare di una quindicina d'anni le osservazioni di Rudofsky, che difatti utilizza il disegno della Galleria milanese nel capitolo dedicato alle strade coperte (Cfr. Rudofsky 1969: 80).

È nelle città europee (Francia, Paesi Bassi), e soprattutto in quelle del bacino del Mediterraneo (Italia, Grecia, Spagna, Africa settentrionale), che Rudofsky individua un modello urbano vivibile e sostenibile. Al contrario, «la città americana è sempre stata il museo dell'incompetenza collettiva dei suoi abitanti», e particolarmente New York, in quanto «più città di tutte le città americane messe assieme» (Rudofsky 1969: 3-4). La sintonia con Steinberg è palese, come mostrano gli altri disegni pubblicati su *Architectural Forum*, anch'essi poi ristampati in *The Art of Living: l'atrio troppo vasto e decorato di un cinema di Broadway* (fig. 12), e, soprattutto, una labirintica stazione della metropolitana, descritta con eccezionale talento *trompe l'oeil*, a sottolineare i diversi livelli in cui un passante può smarrirsi (fig. 13). Nello stesso volume, poi, troviamo un *drugstore* in cui gli avventori occupano ciascuno uno spazio ben definito dalle insegne ("Emporio", "Prodotti farmaceutici", finanche "Psicoanalista"), ignorandosi a vicenda (fig. 14). Lo spazio pubblico americano non è un luogo dell'incontro.

«Le città del Vecchio Mondo sono "creature curve"», ricorda Topliss (2005: 468), mentre «l'America è un paese che si è "angolizzato" in ogni dettaglio: strade, case, leggi, morali, [...] le figure della gente e persino i loro volti». L'epitome di tutto ciò è senz'altro l'isola di Manhattan, con la «tediosa uniformità» (Rudofsky 1969: 18) della sua griglia stradale, culla di quella «cultura della congestione» che Rem Koolhaas (1978: 8) avrebbe dettagliatamente descritto molti anni più tardi in *Delirious New York*.

Il fenomeno conosce un'accelerazione spettacolare dapprima sotto il New Deal, con la pianificazione urbana avviata da Robert Moses, e in seguito con l'arrivo di Le Corbusier a New York alla fine degli anni Quaranta. Guarda caso, è proprio in questo periodo che il disegno di

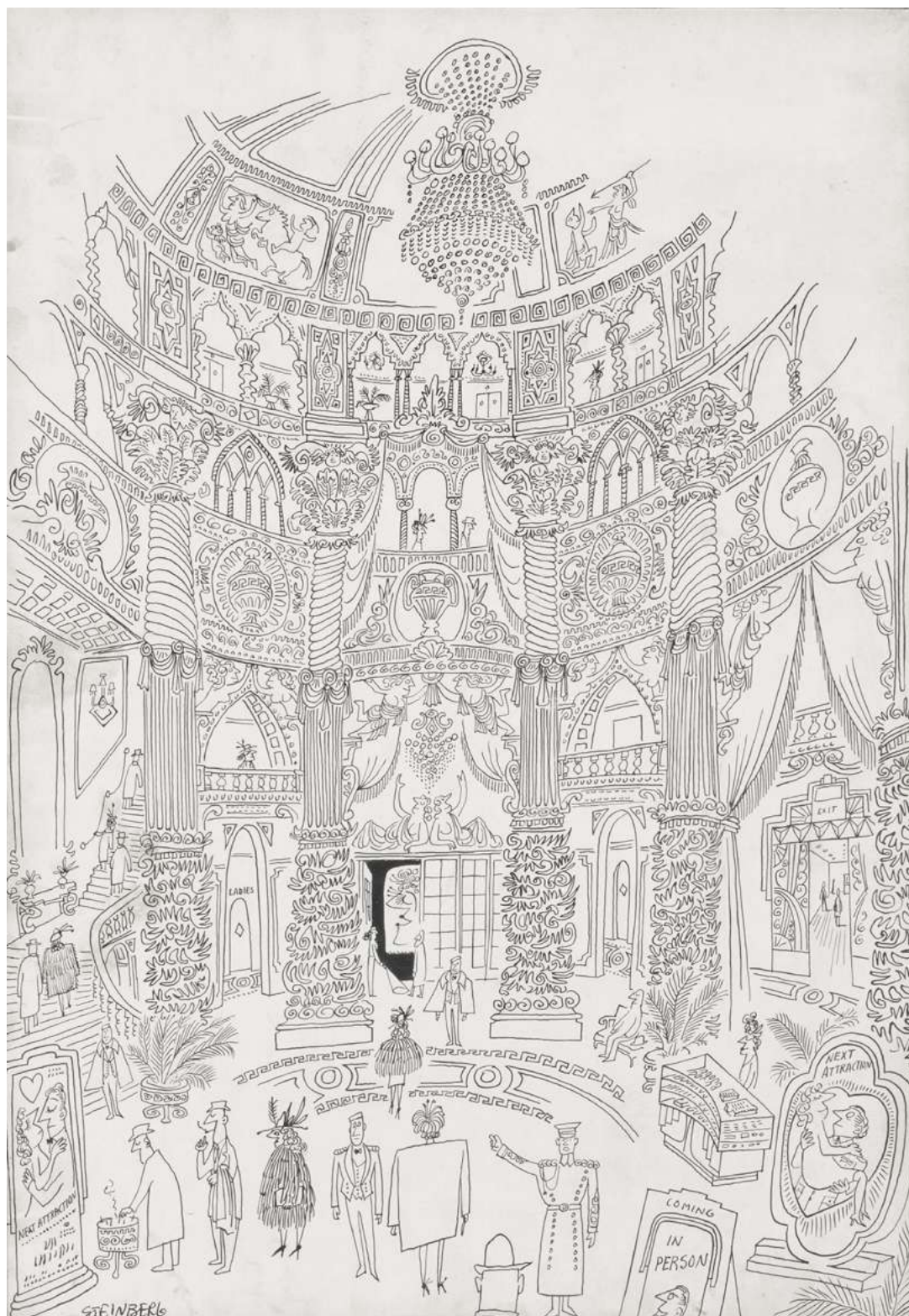


Fig. 12. *Movie Palace*, 1946. Inchiostro su carta, 50,16 x 35,56 cm. Collezione privata. Pubblicato originariamente in *Architectural Forum*, March 1946. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.



Fig. 13. *Underground*, 1946. Inchiostro su carta, 58,42 x 35,56 cm. Pubblicato originariamente in *Architectural Forum*, May 1946. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.



Fig. 14. *Untitled*, 1946 ca. Inchiostro su carta. Ubicazione sconosciuta. Pubblicato in *The Art of Living*, 1949. Insegne tradotte da Steinberg appositamente per l'edizione italiana, *L'arte di vivere*, 1954. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

Steinberg cambia sensibilmente: le sue linee, da morbide e quasi *art nouveau*, si fanno spezzate, recuperando suggestioni grafiche della facoltà d'Architettura. Inoltre, accanto al disegno, incomincia a sperimentare collage a base di carta millimetrata: secondo Norman (2016: 171), infatti, «Steinberg criticized several elements of the international movement in modernist architecture, and he used the spatial regime of the grid as a language for doing so».

Francesca Pellicciari ha osservato come il primo utilizzo conosciuto di questo supporto avvenga appunto in occasione di un ritratto di Le Corbusier, realizzato nel 1947 per il *New Yorker* (fig. 15). In una lettera inviata a William Shawn, storico direttore della rivista e suo amico, Steinberg scrive d'aver collocato il grande urbanista su carta millimetrata proprio perché «somiglia alla sua architettura, pulita, ordinata, trasparente, logica [...]. In alto ho inserito la freccia indicante il nord e in basso la scala metrica. Così come si usa nei progetti degli architetti» (Steinberg in Pellicciari 2021: 87).



Fig. 15. *Untitled (Le Corbusier)*. Pubblicato in *The New Yorker*, May 3, 1947. Ubicazione sconosciuta. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

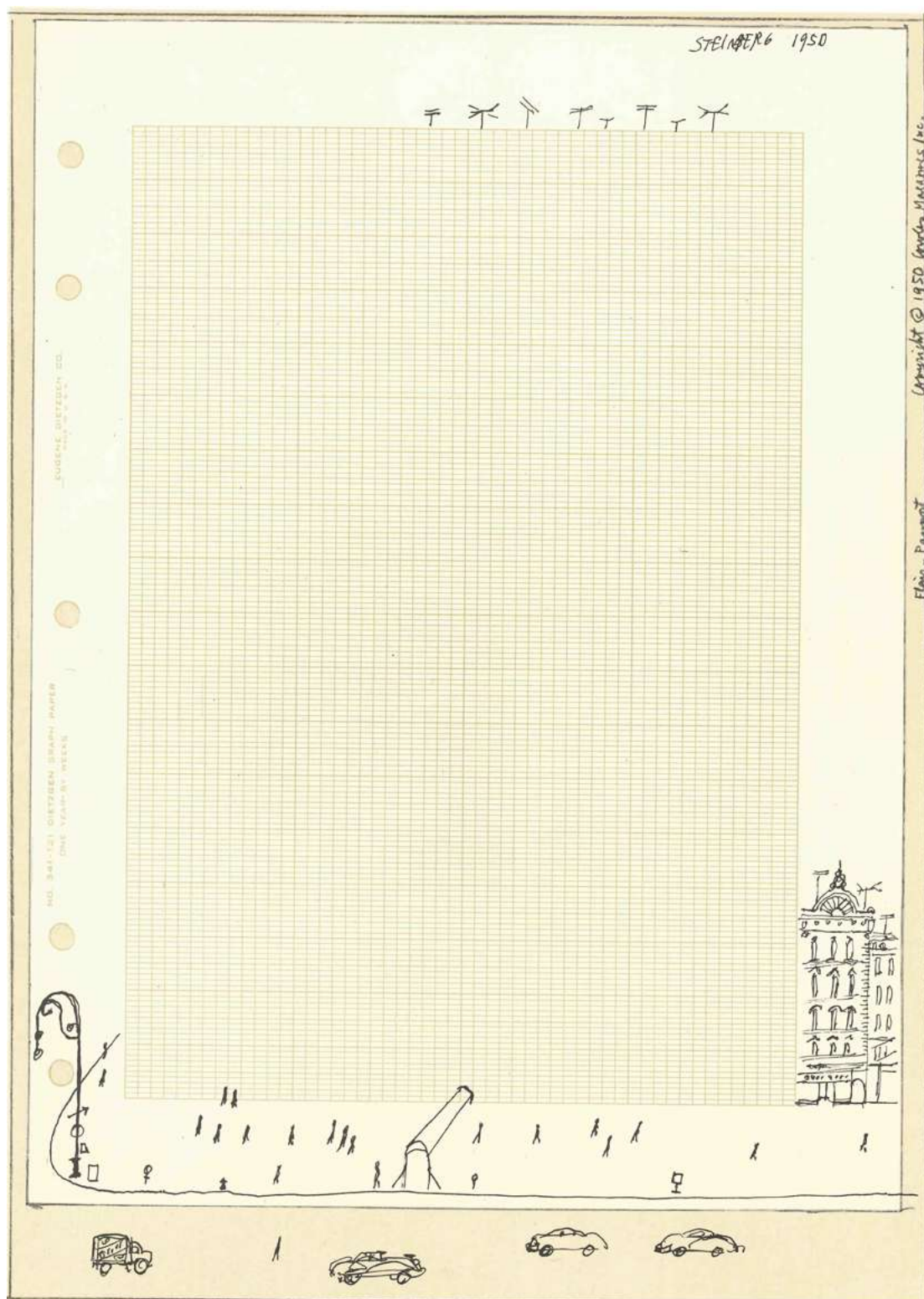


Fig. 16. *Graph Paper Building*, 1950. Inchiostro e carta millimetrata su carta, 30,48 x 22,86 cm. Ubicazione sconosciuta. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

A partire dal 1950, Steinberg utilizzerà più volte questa tecnica, dando vita ai cosiddetti *Graph Paper Buildings*, edifici realizzati ritagliando fogli di carta millimetrata, decorati e contestualizzati con pochi tratti di penna (fig. 16). Ancora una volta, osserva Pellicciari (2021: 88), la scelta del supporto acquista una precisa valenza “critica”, trasformandosi in una sorta di rielaborazione grafica del *curtain wall*, la facciata continua: un elemento cardine della poetica di Le Corbusier, che lo impiegherà nel progetto per il Palazzo di vetro delle Nazioni Unite (1947-1952)⁸.

Per sottrarsi agli eccessi dell’architettura modernista, nelle sue prime raccolte Steinberg individua una via percorribile negli spazi liminari: per esempio, gli ingressi dei night club e dei palazzi newyorkesi, con i caratteristici baldacchini; oppure alcuni bar (un ricordo del Grillo milanese?). Solo qui può ancora capitare d’imbattersi in un ubriaco disteso per comodità sui seggiolini addossati al bancone, sotto gli sguardi noncuranti del barista e di un altro avventore (fig. 17); o in un portiere che si rilassa davanti a una birra, lasciando intravedere la canottiera sotto l’uniforme sbottonata (fig. 18).

In precedenza, Steinberg aveva addirittura inventato situazioni con cui far saltare i confini fra spazio privato e spazio pubblico: è il caso del bimbo che, fra le gambe dei passanti, disegna sul marciapiede un gigantesco profilo femminile (fig. 19). Un’immagine nella quale non è difficile rintracciare una reminiscenza infantile. Anni dopo, invitato dagli amici dello studio BBPR a decorare il Labirinto dei ragazzi, una struttura temporanea allestita in occasione della X Triennale di Milano, Steinberg ricorderà: «[a]ccanto all’uscio della mia casa esisteva [...] una specie di mio “diario grafico” che io andavo, via via che passavano gli anni, incidendo sull’intonaco esterno della mia casa» (Anonimo 1954: 29).

La tecnica dello “sgraffito”, con la sua aria spontanea e *brut*, verrà impiegata dall’artista anche per l’androne della palazzina Mayer a Milano (1961-62), l’ultima opera murale della sua carriera, oggi purtroppo perduta (ne restano soltanto le fotografie scattate da Ugo Mulas). Ancora uno spazio liminare, che la fantasia di Steinberg riesce a tramutare in

⁸ A testimonianza dell’atteggiamento critico di Steinberg nei confronti dell’architettura contemporanea, Pellicciari (2006: 110-111) menziona un raro articolo-recensione apparso nel 1953 su *Art News*, dedicato alla mostra “Built in USA” allestita presso il MoMA: cfr. Steinberg 1953. Questo non gli impedirà tuttavia di mantenere per alcuni anni un cordiale rapporto epistolare con Le Corbusier, definito «piccolo padre» (v. Pellicciari 2006 e 2021).

uno spazio aperto, un labirinto «dove la gente va per cercare qualcosa (se stessi), per misurarsi, per perdersi e ritornando a casa sentirsi per contrasto almeno salvi» (Steinberg, Mulas 2024: 18); e in cui, per una volta, i Minotauri possono trasformarsi in Tesei.

Negli anni successivi, l'America tenderà gradualmente a scomparire dai disegni di Steinberg. Un buon punto di svolta è rappresentato dalla raccolta *The New World* (1965): pagina dopo pagina, l'osservatore satirico della realtà lascia il posto all'artista che traduce in immagini allegorie e concetti filosofici, sperimentando sempre nuove tecniche (cfr. Smith 2006: 56-63); un artista che nel giro di poco più di un decennio conoscerà la consacrazione definitiva con la grande retrospettiva (1978) al Whitney Museum. Le volte in cui torna a fare capolino, il paesaggio americano



Fig. 17. *Untitled (Bar Scene)*, 1944-45. Inchiostro su carta, 59,05 x 36,83 cm. Art Institute of Chicago; dono di The Saul Steinberg Foundation. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.



Fig. 18. *Untitled*, 1949. Inchiostro su carta, 36,83 x 29,21 cm. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. Pubblicato originariamente in *The New Yorker*, September 24, 1949. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

appare profondamente mutato. Come nella celeberrima *View of the World from 9th Avenue* del 1976 (cfr. Smith 2005: 42; fig. 20), gli orizzonti si sono ristretti all'improvviso. Gli spazi intermedi, che ancora sopravvivevano nelle cittadine del Midwest (i *diner*, le verande), sono del tutto scomparsi. Gli edifici, disegnati con la riga e la squadra e caratterizzati da prospettive distorte, assumono un aspetto minaccioso e opprimente (fig. 21), simboli di un nuovo autoritarismo: non più abitazioni, ma banche, uffici postali, *casinò*, aeroporti.

Al di là delle crescenti difficoltà personali (la morte degli amici più cari, l'insorgere della depressione), l'arte di Steinberg risente del declino della stessa New York, che nel corso degli anni Settanta rischia il *default* economico, conosce il disagio e lo scontro sociale: «Ho fatto giorni fa pas-

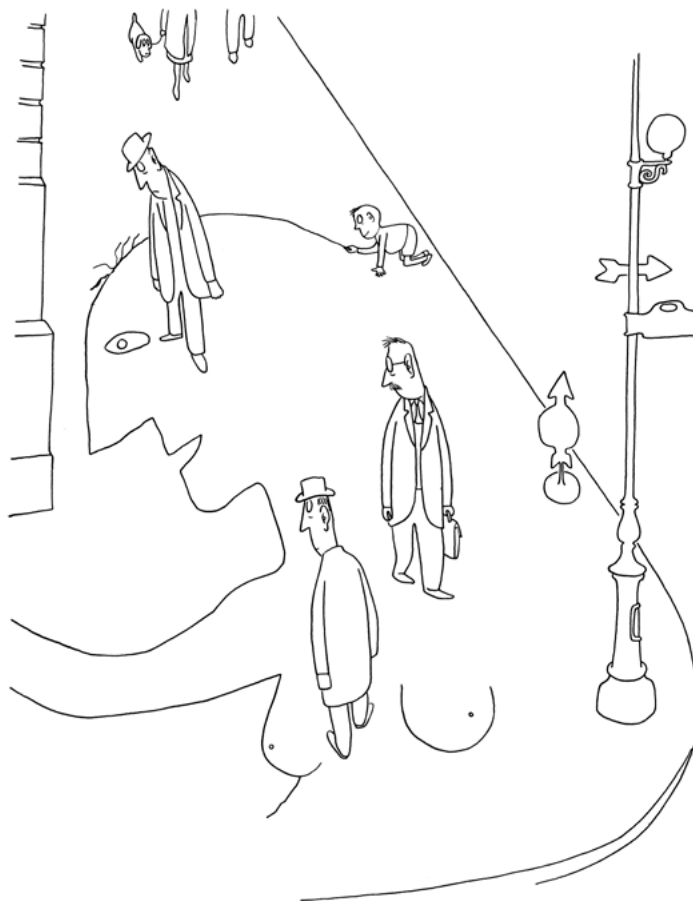


Fig. 19. *Untitled*, 1943. Inchiostro su carta, 36,19 x 28,57 cm. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. Pubblicato originariamente in *The New Yorker*, May 22, 1943. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.



Fig. 20. *View of the World from 9th Avenue*, 1976. Inchiostro, matita, matite colorate e acquerello su carta 71,12 x 73,66 cm. Collezione privata. Pubblicato originariamente come copertina di *The New Yorker*, March 29, 1976. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

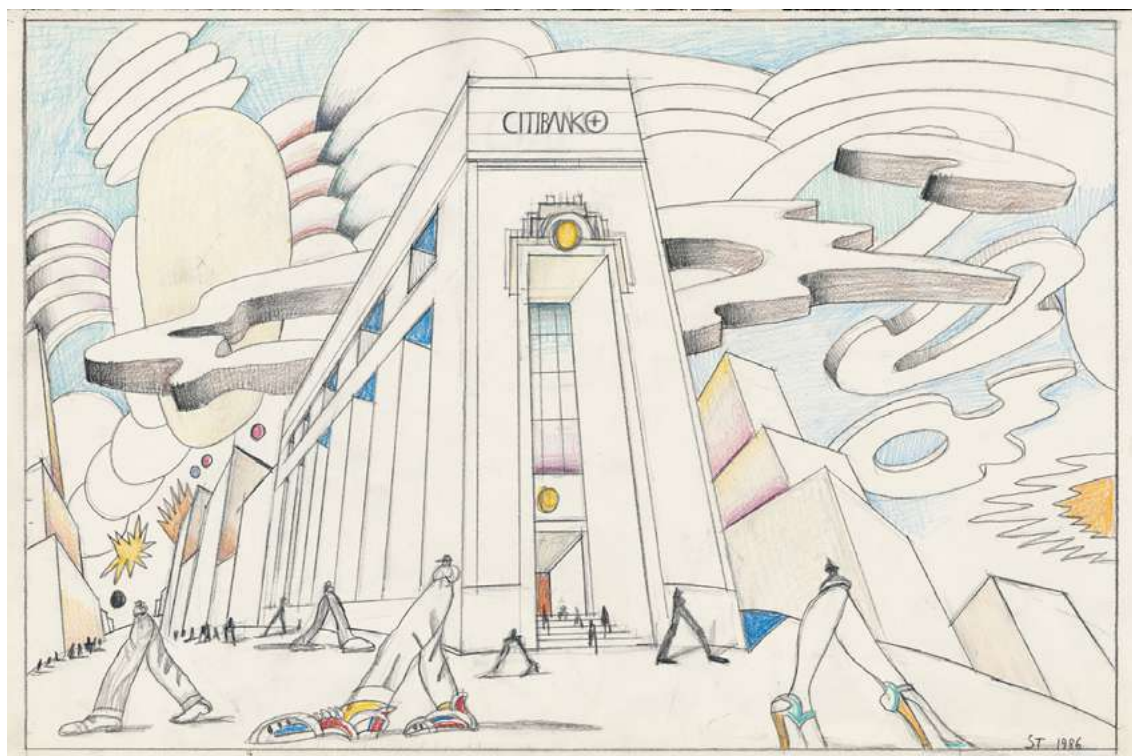


Fig. 21. *Untitled*, 1986. Matita, matite colorate e pastello su carta, 36,98 x 57,62 cm. Art Institute of Chicago; dono di The Saul Steinberg Foundation. Pubblicato originariamente in *The New Yorker*, May 19, 1986. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

seggiata in Lexington Ave., da 75 a 86th Street, di notte», scrive a Buzzi il 24 febbraio 1990, «mendicanti, qualcuno aggressivo, in ogni block. Che spavento! Bagdad!» (Steinberg 2002: 190). Nei disegni, le strade ora intasate di automobili si popolano di figurine ispirate ai *comix* di Kim Deitch e Robert Crumb (cfr. Smith 2006: 63-64): poliziotti umanoidi armati di manganello, creature zoomorfe dall'abbigliamento punk, pseudo-Mickey Mouse che imbracciano un mitra (fig. 22). Davanti a *La scoperta dell'America*, che nel 1992 raccoglie buona parte della produzione degli anni Settanta e Ottanta, molti, come John Updike, rimangono interdetti: «...c'è assai poco spazio per la condizione umana, ci sono quasi soltanto condizioni disumane» (Updike 1992: 358).

La morte, sopraggiunta nel 1999, risparmierà a Steinberg gli attentati dell'11 settembre 2001; eppure nei lavori degli ultimi anni, caratterizzati da un tratto marcato e da contrasti cromatici spesso violenti, si percepisce un clima bellico, addirittura da guerra civile. È il caso della serie *The War with New Jersey*, apparsa sul *New Yorker* nel 1987 (Smith 2005: 213); e soprattutto del bozzetto (fig. 23) ideato nel 1994 per una copertina della

rivista, in seguito messo da parte e pubblicato mesi dopo la sua morte in un *portfolio* intitolato *Maps*: una pianta dei codici postali di Manhattan alla quale sono stati sovrapposti i toponimi "Gaza", "Golan Heights", "West Bank" (cfr. Smith 2005: 218; Mouly, Spiegelman 2021: 421).

Uno scherzo macabro? In una lettera a Buzzi del gennaio 1995 dirà di se stesso: «Sono paranoide, si capisce, ma vedo benissimo la realtà» (Steinberg 2002: 268). Come tutti i grandi artisti, Steinberg fiutava prima degli altri l'aria dei tempi. Non imitava la realtà: la prefigurava.

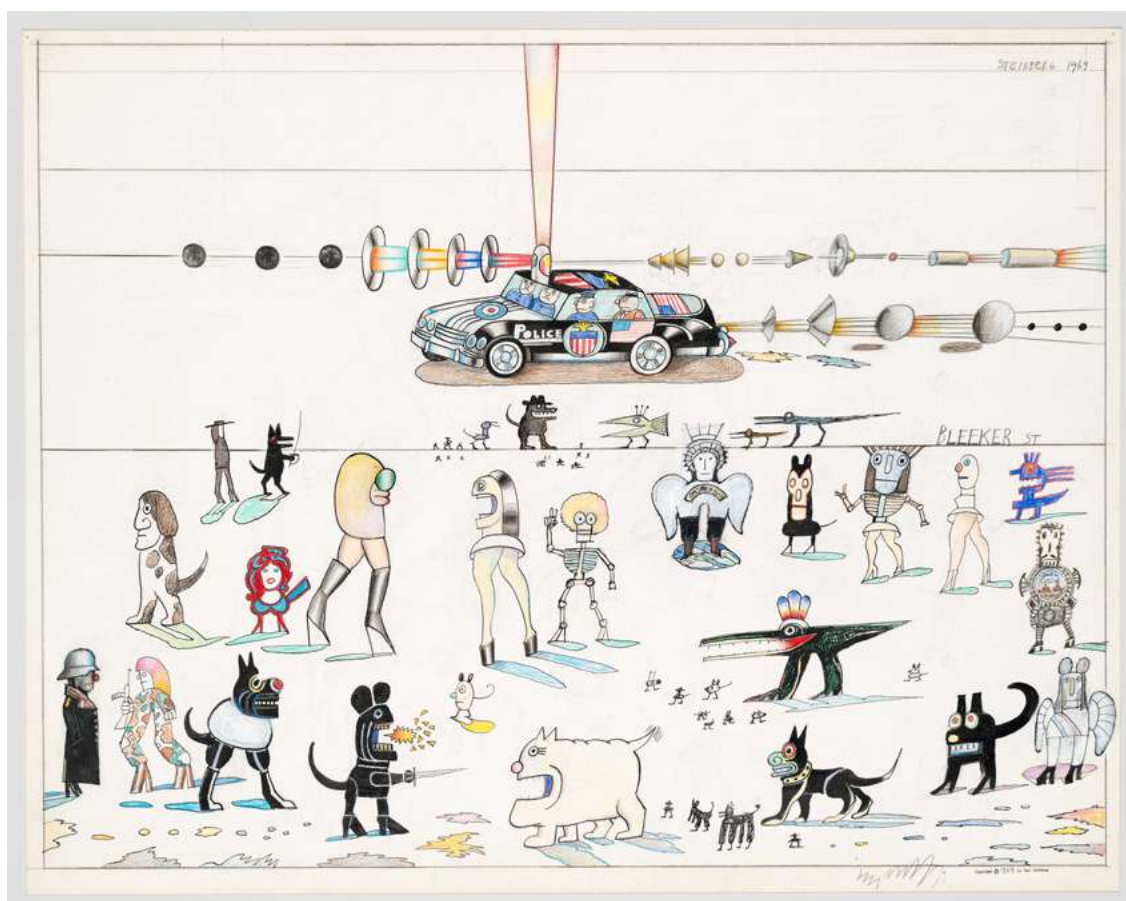


Fig. 22. *Bleecker Street*, 1969. Inchiostro, pastello, matita e acquerello su carta, 58,42 x 73,66 cm. Whitney Museum of American Art, New York; Lascito di Saul Steinberg. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

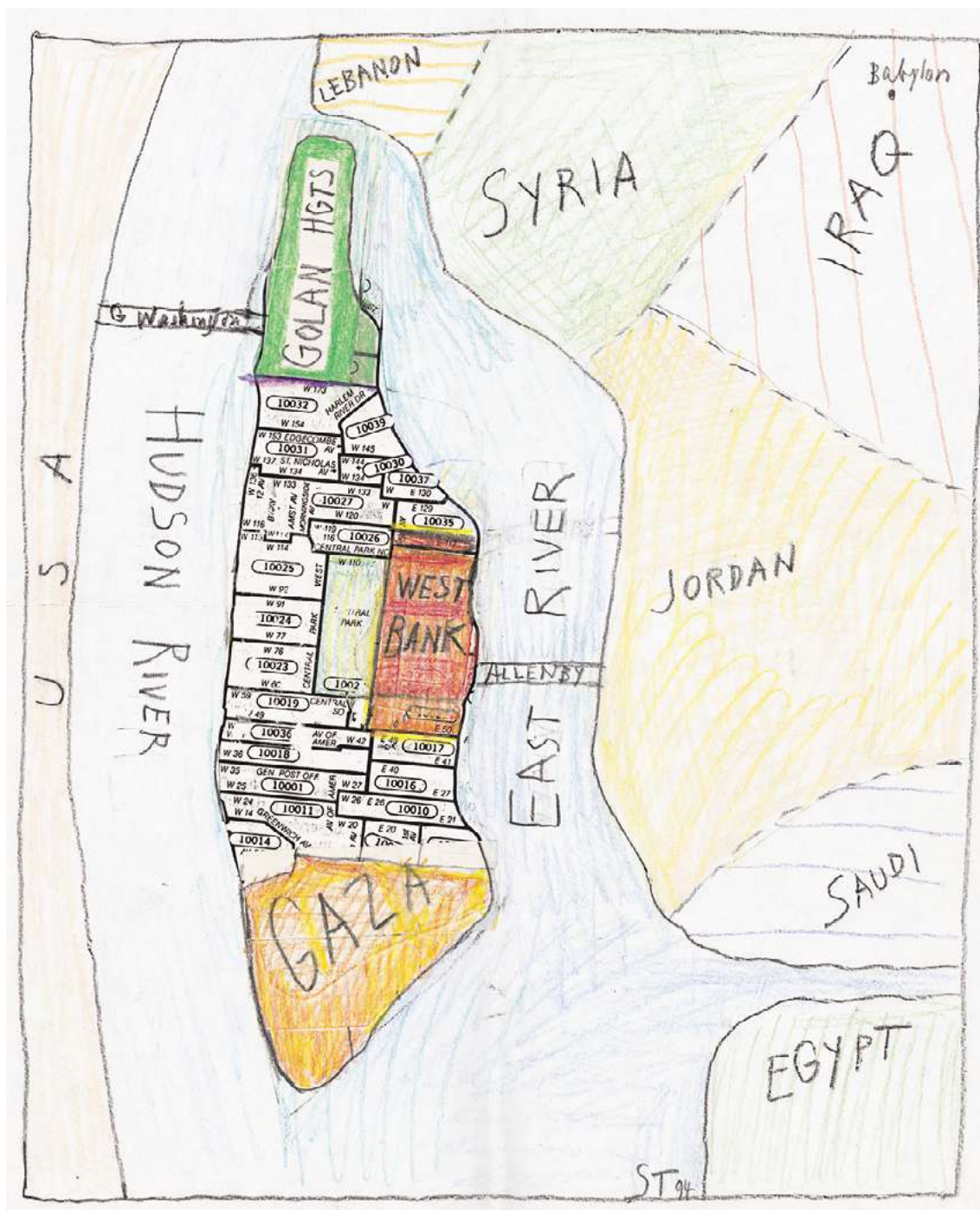


Fig. 23. *Zip Code Map, 1994*. Matita, pastello, matite colorate e fotocopia su carta, 34,29 x 27,94 cm. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. Pubblicato originariamente in *The New Yorker*, February 21-28, 2000. © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

Bibliografia

- Anonimo, "Labirinto Steinberg", *Linea grafica*, 9-10, settembre-ottobre 1954; ora in *Saul Steinberg, Riga*, 43, eds. M. Belpoliti - G. Gimmelli - G. Ricuperati, Quodlibet, Macerata 2021: 29-30.
- Belgiojoso, Ludovico, *Bar Craja*, in E. Craja, *Il tempo del Craja. Biografia di un caffè*, ed. A. C. Cimoli, Nomos, Milano 2024: 164.
- Belpoliti, Marco, "Faccia", in *Saul Steinberg, Riga*, 24, eds. M. Belpoliti - G. Ricuperati, Marcos y Marcos, Milano 2005: 347-356.
- Buzzi, Aldo, "L'architetto Steinberg", *Domus*, 214, ottobre 1946; ora in Id., *Tutte le opere*, ed. G. Gimmelli, La Nave di Teseo, Milano 2020: 495-496.
- Buzzi, Aldo, *Čechov a Sondrio e altri viaggi* (2000); ora in Id., *Tutte le opere*, ed. G. Gimmelli, La Nave di Teseo, Milano 2020: 115-200.
- Campus, Eugen, "Afinități electice (Convorbire cu Saul Steinberg)", in Id., *Deschizând noi orizonturi: Însemnări critice, Israel, 1960-2001* (2002); trad. it. *Affinità elettive*, in *Saul Steinberg, Riga*, 43, eds. M. Belpoliti - G. Gimmelli - G. Ricuperati, Quodlibet, Macerata 2021: 138-143.
- Cummings, Paul, "Interview with Saul Steinberg for the Archives of American Art Oral History Program", 27 marzo 1973; trad. it. in *Saul Steinberg, Riga*, 43, eds. M. Belpoliti - G. Gimmelli - G. Ricuperati, Quodlibet, Macerata 2021: 105-112.
- Danto, Arthur C., "Introduction", in S. Steinberg, *The Discovery of America* (1992); trad. it. *La scoperta dell'America*, Mondadori, Milano 1992: v-xviii.
- Dulio, Roberto, *L'architettura milanese nei disegni di Saul Steinberg*, in *Saul Steinberg Up Close*, ed. F. Pellicciari, Corraini, Milano 2022: 21-23.
- Feldman, Jessica R., *Saul Steinberg's Literary Journeys. Nabokov, Joyce, and Others*, University of Virginia Press, Charlottesville-London 2021.
- Gimmelli, Gabriele, "Riflessi e ombre", in *Steinberg AZ*, ed. M. Belpoliti, Electa, Milano 2021: 157-160.
- Koolhaas, Rem, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan* (1978); trad. it. *Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan*, ed. M. Biraghi, Electa, Milano 2001.
- Mangini, Cinzia, "Bertoldo e la sua vita," in Ead., Paola Pallottino, "Bertoldo" e i suoi illustratori, Ilisso, Nuoro 1994: 37-179.
- Mihalache, Andreea, *Boredom and the Architectural Imagination. Rudofsky, Venturi, Scott Brown, and Steinberg*, University of Virginia Press, Charlottesville-London 2024.
- Morath, Inge, *Saul Steinberg. Masquerade*, Viking Studio, New York 2000.
- Mouly, Françoise, Spiegelman, Art, "Influence and Connection", in *Saul Steinberg. Drawings, Constructions & Objects* (2018); trad. it. "Influenze e

- assonanze", in *Saul Steinberg, Riga*, 43, eds. M. Belpoliti - G. Gimmelli - G. Ricuperati, Quodlibet, Macerata 2021: 416-422.
- Norman, Will, "Saul Steinberg's Vanishing Trick. Modernism, the State, and the Cosmopolitan Intellectual", in Id., *Transatlantic Aliens: Modernism, Exile, and Culture in Midcentury America*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2016: 157-196; 241-248.
- Pellicciari, Francesca, "Saul Steinberg, l'architettura e 'il piccolo padre' Le Corbusier", *Abitare*, 467, dicembre 2006: 110-117.
- Pellicciari, Francesca, "Graph Paper Building", in *Steinberg AZ*, ed. M. Belpoliti, Electa, Milano 2021: 87-89.
- Pellicciari, Francesca (ed.), *Saul Steinberg Up Close*, Corraini, Milano 2022.
- Persico, Edoardo, "Un bar a Milano", *Casabella*, gennaio 1933.
- Renn, Melissa, "The Americans Abroad: Situating Saul Steinberg's Mural for the 1958 Brussels World's Fair", in Saul Steinberg, *The Americans*, ed. A. Prinzing, Museum Ludwig, Köln 2012: 15-96.
- Rodman, Selden, "Saul Steinberg", in Id., *Conversations with Artists* (1957); trad. it. in *Saul Steinberg, Riga*, 43, eds. M. Belpoliti - G. Gimmelli - G. Ricuperati, Quodlibet, Macerata 2021: 35-38.
- Rosenberg, Harold, "Saul Steinberg", in *Saul Steinberg* (1978); trad. it. "Il mondo dell'arte di Saul Steinberg", in *Saul Steinberg, Riga*, 43, eds. M. Belpoliti - G. Gimmelli - G. Ricuperati, Quodlibet, Macerata 2021: 247-280.
- Rudofsky, Bernard, *Streets for People: A Primer for Americans* (1969); trad. it. *Strade per la gente. Architettura e ambiente umano*, Laterza, Roma-Bari 1981.
- Smith, Joel, *Steinberg at The New Yorker*, Abrams, New York 2005.
- Smith, Joel, *Saul Steinberg. Illuminations*, Yale University Press, New Haven 2006.
- Steinberg, Saul, *All in Line*, Duell Sloan & Pearce, New York 1945.
- Steinberg, Saul, *The Art of Living*, Harper & Brothers, New York 1949; ed. it. *L'arte di vivere*, Mondadori, Milano 1954.
- Steinberg, Saul, "Built in USA", *Art News*, febbraio 1953: 16-19.
- Steinberg, Saul, *The Labyrinth*, Harper & Brothers, New York 1960.
- Steinberg, Saul, *The Discovery of America* (1992); ed. it. *La scoperta dell'America*, Mondadori, Milano 1992.
- Steinberg, Saul con Buzzi, Aldo, *Riflessi e ombre*, Adelphi, Milano 2001.
- Steinberg, Saul, *Lettere a Aldo Buzzi 1945-1999*, a cura del destinatario, Adelphi, Milano 2002.
- Steinberg, Saul, *Mulas, Ugo, Graffiti*, Dario Cimorelli Editore, Milano 2024.

- Tedeschini Lalli, Mario, "Descent from Paradise: Saul Steinberg's Italian Years (1933-1941)", in *Modernity and the Cities of the Jews*, ed. Cristiana Facchini, *Quest. Issues in Contemporary Jewish History. Journal of the Fondazione CDEC*, 2 (October 2011), <https://www.quest-cdecjournal.it/descent-from-paradise-saul-steinbergs-italian-years-1933-1941/> (ultimo accesso 24/10/2024).
- Tedeschini Lalli, Mario, "Ebreo", in *Steinberg AZ*, ed. M. Belpoliti, Electa, Milano 2021: 389-392.
- Topliss, Iain, "Saul Steinberg. The Lifeline from A to B", in Id., *The Comic Worlds of Peter Arno, William Steig, Charles Addams, and Saul Steinberg* (2005); trad. it. "Saul Steinberg. La linea della vita da A a B", in *Saul Steinberg, Riga*, 43, eds. M. Belpoliti - G. Gimmelli - G. Ricuperati, Quodlibet, Macerata 2021: 424-491.
- Updike, John, "Pilgrim's Progress", *The New York Review of Books*, December 3rd, 1992; trad. it. "Il viaggio del pellegrino", in *Saul Steinberg, Riga*, 43, eds. M. Belpoliti - G. Gimmelli - G. Ricuperati, Quodlibet, Macerata 2021: 352-358.
- Zavoli, Sergio, "Saul Steinberg: l'essenza totemica" (1967), in *Saul Steinberg, Riga*, 43, eds. M. Belpoliti - G. Gimmelli - G. Ricuperati, Quodlibet, Macerata 2021: 52-62.

The Author

Gabriele Gimmelli

Gabriele Gimmelli is research fellow at the University of Bergamo. His most recent publications include *Un cineasta delle riserve. Gianni Celati e il cinema* (Quodlibet, 2021) and *"American". Orson Welles, il mito, la letteratura* (Quodlibet, 2024). He also edited the complete works by Aldo Buzzi (*La nave di Teseo*, 2020) and the anthological volume *Saul Steinberg* (with Marco Belpoliti and Gianluigi Ricuperati, Quodlibet 2021). He is editor of "doppiozero" and member of "Elephant & Castle" editorial staff.

Email: gabrielegimmelli@hotmail.com; gabriele.gimmelli@unibg.it

The Article

Date sent: 30/05/2024

Date accepted: 31/08/2024

Date published: 30/11/2024

How to cite this article

Gimmelli, Gabriele, "Autogeografia. Saul Steinberg narratore di spazi, tra mitologia personale e critica dell'ambiente urbano", *The Pulic Dimension of Dwelling*, Eds. Clotilde Bertoni - Massimo Fusillo - Giulio Iacoli - Marina Guglielmi - Niccolò Scaffai, *Between*, XIV.28 (2024): 179-215, <http://www.between.it/>