

Ro/SA

Rivista *on line*
di Storia dell'Arte

Dipartimento di Storia dell'Arte
Sapienza Università di Roma

Numero 8, Anno 2007

Ro/SA
Rivista *on line* di Storia dell'Arte

Direttore Responsabile

Mario D'Onofrio

Comitato scientifico

Silvia Bordini
Claudia Cieri Via
Anna Maria D'Achille
Silvia Danesi Squarzina
Alessandra Guiglia
Maria Letizia Proietti
Orietta Rossi Pinelli
Antonella Sbrilli Eletti

Coordinamento redazionale e grafica

Silvia Pedone
silvia.pedone@scriptaweb.it
Dipartimento di Storia dell'Arte
Sapienza Università di Roma
Piazzale Aldo Moro, 1-00185 Roma

Editore

www.scriptaweb.it
Via Francesco Caracciolo 10
80122 - Napoli

Autorizzazione del Tribunale di Roma n.

Numero pubblicato con il contributo del Comitato Nazionale per le celebrazioni del 150° anniversario della nascita di Adolfo Venturi (1856-2006), Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Dipartimento per i Beni Archivistici e Librari, Direzione Generale per i Beni Librari e gli Istituti Culturali

In copertina: *Filippo VI di Valois nominato sovrano*. Jean Fouquet, *Grandes Chroniques de France, 1455-1460*, Parigi, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 6465, f. 342v

ISSN: 1724-7152

Rivista on line di Storia dell'Arte VIII/2007

Dipartimento di Storia dell'Arte
Sapienza Università di Roma

STORIA DELL'ARTE MEDIEVALE

ANDREA PARIBENI, *Una passeggiata nel Serraglio. Marmi bizantini nelle Memorie di Luigi ferdinando Marsili* 7

VERONICA DELL'AGOSTINO, *Le rappresentazioni miniate e scolpite di Jeanne d'Evreux, l'ultima regina capetingia* 15

STORIA DELL'ARTE MODERNA

FRANCESCA ROMANA SINAGRA, *L'iconografia degli Arma Christi tra devozione e arte della memoria* 39

GUENDALINA SERAFINELLI, *L'Adorazione del Cristo morto con i Santi Francesco d'Assisi e Antonio da Padova. Un capolavoro di Giacinto Brandi* 53

STORIA DELL'ARTE CONTEMPORANEA

STEFANIA LAUDONI, *Bernardo Celentano (1835-1863), la pittura di storia e la poetica del vero* 75

SERGIO CORTESINI, *Tele mai viste. Pittori italiani e miti fascisti attraverso la Scena Americana (un caso di studio sulla ricezione)* 101

MUSEOLOGIA, CRITICA ARTISTICA E DEL RESTAURO

CONSUELO LOLLOBRIGIDA, *Il museo-scuola di Lionello venturi: le origini della didattica museale romana* 127

TIZIANA FRANCUCCI, *La storia del Museo nella Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere e Arti. Voci enciclopediche e materiali d'archivio* 135

INFORMATICA APPLICATA ALLA STORIA DELL'ARTE

ANTONELLA SBRILLI, *Un gioco nel gioco: riconoscere le opere d'arte in un videogame Scheda del videogame Enter the Matrix a cura di ANGELA DI PAOLO* 155

Tele mai viste. Pittori italiani e miti fascisti attraverso la Scena Americana (un caso di studio sulla ricezione)

Sergio Cortesini

Nella storia dei rapporti artistici tra Stati Uniti e Italia è noto il fascino che quest'ultima esercitò su numerosi artisti americani nell'Ottocento – da Thomas Cole, allo scultore Hiram Powers, a John Singer Sargent. Anche i contatti intercorsi tra alcuni artisti dei due paesi dopo la Seconda Guerra Mondiale sono acclarati, sebbene meno prevedibili. È diventato quasi un luogo comune citare il viaggio a Roma compiuto da Cy Twombly e Robert Rauschenberg nell'estate del 1952 e, di converso, i soggiorni e il relativo successo commerciale di Afro e Toti Scialoja negli Stati Uniti nello stesso giro di anni. Ma nel dopoguerra le relazioni tra i due paesi erano favorite dall'inclusione dell'Italia nella sfera di egemonia politica e culturale americana, mentre l'Italia continuava a capitalizzare, residualmente, soprattutto sull'autorità e la bellezza del suo passato. Invece, nell'atmosfera di nazionalismo politico e culturale e di antagonismo ideologico che opposero l'America del New Deal e l'Italia fascista le concessioni alla cultura dell'altro furono più caute. Pochi significativi artisti americani soggiornarono in Italia negli anni trenta (tra essi Peter Blume e Francis Criss), usualmente per abbeverarsi alle fonti dell'arte del Rinascimento e, con la sola eccezione di George Biddle, rimasero estranei ai loro colleghi italiani¹. Allo stesso modo, anche per gli italiani che ebbero occasione di visitare gli Stati Uniti il viaggio non lasciò un segno significativo nel loro lavoro. Ferruccio Ferrazzi e Cipriano Efisio Oppo furono invitati a Pittsburgh in qualità di membri della giuria del premio

Carnegie, rispettivamente nel 1931 e 1937²; Corrado Cagli fu a New York con la contessa Mimi Pecci Blunt alla fine del 1937, quando quest'ultima inaugurò una succursale della galleria romana della Cometa. Massimo Campigli fu per alcuni mesi a New York sia nel 1935 che nel 1939, e in quest'ultima occasione contribuì alla decorazione del padiglione italiano alla New York World's Fair, insieme a Francesco Di Cocco. De Chirico fu l'unico italiano che visse stabilmente a New York, tra agosto 1936 e gennaio 1938, ma il suo solipsistico immaginario e la cultura cosmopolita ne fanno una personalità *sui generis* e autoreferenziale.

Tuttavia, mentre il governo americano non ebbe mai, fino al dopoguerra, una propria strategia di diplomazia culturale e di promozione dell'arte nazionale all'estero, il regime italiano, dal 1935 alla vigilia dell'ingresso nel conflitto mondiale nel 1940, mise in opera una serie di iniziative di penetrazione culturale in America. Le motivazioni furono diplomatiche. Nel 1935 l'invasione dell'Etiopia (ottobre 1935 – giugno 1936), aveva macchiato l'immagine sostanzialmente positiva dell'Italia fascista nell'opinione pubblica americana. Tuttavia, il Congresso votò il Neutrality Act, inaugurando la politica isolazionista sostanzialmente immutata fino a Pearl Harbor, e non aderì alle sanzioni economiche contro l'Italia, attuate da cinquantadue paesi, che invece, con l'adesione americana, avrebbero potuto strangolare l'economia italiana e fermare la campagna africana. Nel tentativo di sostenere il partito neutralista, e recuperare

la simpatia di strati di opinione pubblica, il nuovo Ministero della Stampa e Propaganda si impegnò in una campagna di costruzione di un'immagine positiva dell'Italia. Mostre di arte contemporanea furono investite della missione di stemperare l'immagine bellicosa del regime, e parteciparono ad una strategia non sistematica di comunicazione che includeva anche la spedizione, a tutti i principali giornalisti e politici americani di opuscoli che illustravano il punto di vista fascista in diverse questioni internazionali o dipingevano positivamente le conquiste sociali del regime, conferenze di uomini di cultura italiani, e l'invio di film e cinegiornali per le comunità di italoamericani³. Questo paese, l'Italia, di antica civiltà e di moderne riforme sociali, dove lo Stato era il più grande mecenate delle arti, come poteva essere il paese oppresso dal regime brutale descritto dagli antifascisti?

Dunque il governo italiano promosse in diversi modi mostre di artisti viventi inviate oltre Atlantico, inclusa la sponsorizzazione della galleria della Cometa a New York, cui ho accennato. Ma mentre in Italia nel confezionare le mostre si mirava a costruire un messaggio allo stesso tempo di forte identità nazionale e di moderna vitalità creativa, la ricezione presso il pubblico americano si dimostrò più problematica. Le aspirazioni italiane ad un riconoscimento da parte dei critici americani collisero contro l'atteggiamento di questi ultimi, scisso tra trinceramento nel nazionalismo culturale o, alternativamente, il persistente ossequio per la cultura europea vista attraverso le lenti privilegiate del modernismo francese.

Questo articolo esamina la ricezione locale della prima mostra italiana, titolata anodidamente *Exhibition of Contemporary Italian Painting*, curata dal giovane critico e gallerista romano Dario Sabatello, che nel 1935 aprì il terreno alla breve stagione di una più consapevole propaganda artistica in America⁴. Sabatello, che era anche redattore d'arte de "Il Tevere", aveva aperto

una sua galleria in via del Babuino nel novembre 1932 e, con poche mostre orientate sui giovani, era diventato un personaggio di punta nel mondo artistico romano. Era dunque l'uomo adatto all'impresa. Selezionata a Roma, la mostra era stata disegnata con l'intento di affascinare culturalmente l'America, e di aprire agli italiani i forzieri dei suoi collezionisti; ma una volta negli Stati Uniti, e portata in un lungo tour attraverso il Paese, a contatto con pubblici diversi, generò significati nuovi negli occhi e, letteralmente – come si vedrà – nelle mani degli americani.

Lavorando su un numero di fonti dirette, il mio intento è stato delineare quell'area sfuggente che è costituita dalla ricezione nello sguardo altrui, e lo scarto tra gli obiettivi del progetto e i frutti raccolti. Inevitabilmente, l'incontro tra gli imperativi culturali impliciti nei dipinti italiani, con i loro sottotesti ideologici e le aspettative di successo economico, avveniva sempre su un terreno interculturale fluttuante, generato dall'imprevedibile area di attrito creata tra i messaggi formulati a Roma e il ventaglio delle aspettative di vari segmenti del pubblico, con i loro paradigmi critici, i preconcetti politici, l'ammirazione o il biasimo per Mussolini, e i valori identitari delle diverse comunità.

Il significato dell'arte italiana veniva negoziato di volta in volta, e le sue ambizioni propagandistiche rimasero ampiamente frustrate. Sostengo anzi che la pittura stessa – la sua qualità formale e tecnica – rimase in ultima analisi invisibile, oscurata dagli slogan dei discorsi critici di entrambe le parti. In effetti, in generale tutte le rassegne d'arte italiana di quegli anni – escogitate per disseminare in America il messaggio di una inequivocabile italianità di stile – possono essere esaminate come degli indicatori dello stato della critica americana del tempo, e illustrano come l'altro culturale fosse "tradotto" in un periodo di isolazionismo tanto in politica quanto in arte.

Exhibition of Contemporary Italian Painting

All'inizio del 1933 un'America prostrata economicamente, e moralmente sfiduciata dalla Depressione, vide nella figura del neoletto presidente Franklin Delano Roosevelt una versione mitigata e domestica del leader decisionista e autoritario, se non salvifico, per anni osservato da lontano, quando non ammirato, in Mussolini. Indubbiamente il 1933 segnò l'acme del fascino dell'ipotesi di un semi-dittatore nazionale nella cultura pubblica americana; già prima del suo discorso d'insediamento Roosevelt prospettò l'ipotesi di chiedere poteri esecutivi eccezionali per fronteggiare l'emergenza economica, tanto da meritare dal quotidiano "Christian Science Monitor" la definizione di "Mussolini Roosevelt"⁵. È indubbio che il magnetismo personale di Mussolini fu largamente responsabile di tale condiscendente atteggiamento verso la dittatura, rinforzato dall'interesse per l'esperimento dello stato corporativo, che parve a molti americani una valida soluzione alla depressione, fuori dal dilemma tra esproprio proletario e cinico iperliberismo. Inoltre, i successi dell'aviazione italiana (la trionfale trasvolata atlantica di Italo Balbo giunta quell'anno a Chicago) e nello sport (Primo Carnera e le vittorie italiane alle Olimpiadi di Los Angeles del 1932), nonché la presa di distanza di Mussolini rispetto all'antisemitismo nazista, generarono una simpatia senza precedenti per il regime fascista in larghi strati dell'opinione pubblica americana.

"Se volessi raccontare solo parte delle numerosissime esperienze personali nei miei pochi mesi di permanenza negli Stati Uniti e con persone di tutte le classi, dall'operaio all'agricoltore, al banchiere, al proprietario di giornali, ai ministri di tutte le religioni, questo rapporto dovrebbe assumere proporzioni ben diverse dalle attuali. [...] per la prima volta forse nella storia, l'Italia viene a trovarsi in fatto di propaganda culturale

in una posizione privilegiatissima; praticamente senza concorrenti e con l'America disposta ad accogliere a braccia aperte tutto quello che può venire dall'Italia in fatto di arte, letteratura, pensiero, ecc."⁶. Con queste parole, forse un po' enfatiche, Dario Sabatello terminò un rapporto al Ministero degli Esteri nell'autunno 1933. A San Francisco, egli aveva incontrato Walter Heil, direttore del museo del Palace of the Legion of Honor, e lo aveva persuaso al progetto di una mostra di arte contemporanea "del più alto livello possibile di qualità", da tenersi nei musei delle maggiori città della costa occidentale⁷. Sabatello trovò il sostegno finanziario del Ministero degli Esteri (Direzione Generale degli Italiani all'Estero); Heil organizzò la circolazione nei vari musei, salutando l'importanza dell'evento "per lo sviluppo di una migliore comprensione tra la nazione italiana e gli americani [...] attraverso il mezzo [*medium*] eterno delle arti" e altri siffatti peana sui legami tra i due paesi, la generosità del governo italiano, la consistenza numerica della popolazione italiana nella West Coast⁸.

Anche se di fatto fu largamente ispirata da Sabatello, con molti artisti legati alla propria galleria, la mostra fu concordata con un comitato composto dal direttore generale del Ministero degli Esteri, Piero Parini, il giornalista e propagandista fascista Franco Ciarlantini, Cipriano E. Oppo, Orazio Amato e Thomas B. Morgan (quest'ultimo era il capo dell'ufficio romano dell'agenzia United Press, nonché un membro segreto del Partito Fascista). "Le discussioni non sono state brevi – riferì Sabatello in una lettera al segretario della Biennale di Venezia Antonio Maraini – molte idee, molti nomi sono stati proposti e scartati, infine ci siamo trovati tutti d'accordo [...]. La sua [di Parini, n.d.r.] coraggiosissima idea di invitare all'esposizione solo artisti dell'ultima leva non è stata potuta accettare integralmente, perché gli americani non capirebbero il nostro punto di vista e l'esposizione sarebbe

stata da loro considerata una manifestazione di secondaria importanza. Per questa ragione [...], ed anche per rivendicare definitivamente all'Italia alcuni artisti che in America passano per francesi, abbiamo incluso dei nomi che forse non sono più così significativi tra noi, ma che per una esposizione all'estero sono indispensabili⁹. L'ossessione centrale della politica artistica all'estero, ossia l'affermazione della distinta identità dell'arte italiana rispetto all'arte francese, è già in queste parole. Ma a quali artisti francesizzanti si riferiva Sabatello? Egli pensava probabilmente a De Chirico, tra i pochi pittori italiani conosciuti in America, a Severini, noto per il suo passato futurista a Parigi, eventualmente a Tozzi, Campigli e De Pisis: tutti *Italiens de Paris*, che furono effettivamente inclusi. Sabatello completava la sua lettera a Maraini, allegando la lista degli artisti invitati, con la precisazione che "è stata rivolta preghiera di preferire nella selezione le correnti artistiche più coraggiose e d'avanguardia. [...] preoccupandosi esclusivamente che l'esposizione risulti quanto più interessante è possibile per tutte le ripercussioni specialmente politiche e pubblicitarie che una manifestazione del genere, se ben riuscita, può avere"¹⁰.

La mostra presentò novanta dipinti di ventinove artisti. Carlo Carrà, Giorgio De Chirico e Alberto Ziveri, avevano cinque quadri ciascuno (il peso concesso al ventisettenne Ziveri riflette il legame dell'artista con la galleria Sabatello, che nel 1933 organizzò la sua prima personale); Felice Casorati, Ferruccio Ferrazzi, Ottone Rosai, Mario Sironi e Mario Tozzi avevano quattro quadri; Renato Birolli, Massimo Campigli, Giuseppe Capogrossi, Emanuele Cavalli, Filippo De Pisis, Leonor Fini, Guglielmo Janni, Mario Mafai, Francesco Menzio, Enrico Paulucci, Adriana Pincherle, Fausto Pirandello, Gino Severini, Carlo Levi, tre quadri; Alberto Bevilacqua, Franco Gentilini, Angilotto Modotto, Giorgio Morandi, Pippo Rizzo, Aligi Sassu, due opere, e Gisberto Cerac-

chini un solo quadro.

Nell'introduzione al catalogo¹¹ Sabatello interpretò il discorso critico standard del periodo, facendo ruotare il suo ragionamento intorno alle nozioni di "latino" e "mediterraneo" (come ampie categorie spirituali e culturali), e ai corollari di "plasticità" e "architettura" interna al quadro (come specifiche caratteristiche stilistiche/formali). L'arte italiana aveva attraversato "trenta anni febbrili" (p. 7) che avevano consumato artisti e teorie, ma finalmente aveva riscoperto la sua intrinseca natura. L'obiettivo polemico del saggio, piuttosto prevedibilmente, era la cultura pittorica dell'Ottocento, dominata sia dall'impressionismo francese, sia dal realismo, due stili il cui esito era stato l'annullamento dei valori costruttivi e della plasticità nel dipinto, oppure la "degenerazione" del trito realismo e del decorativismo (p. 8). Di più, a tale gusto generale per il complicato e il contorto "deve essere aggiunta la decadenza di un'epoca che era esausta ma lunga a morire" (p. 8). L'intero secolo era stato dominato da tendenze filosofiche e morali estranee, o addirittura opposte alle "direttive spirituali alle radici della nostra cultura" (p. 9) — che sono sempre state, nella loro quintessenza, "una costante aspirazione alla religione, alla gerarchia, al mito" (p. 9), ossia le presunte verità eterne che trascendono la realtà tangibile delle cose. Gli italiani in tutta la storia della loro arte avevano sempre cercato l'espressione delle loro emozioni artistiche in un intrinseco "bisogno di unità e chiarezza, misura ed equilibrio, la giusta proporzione e una struttura ben definita" (p. 9). Il cubismo e il futurismo erano stati una prima rivolta contro l'impressionismo e il realismo, ma solo la drammatica esperienza esistenziale della Grande Guerra aveva portato gli artisti a riappropriarsi pienamente della tradizione con il gruppo Novecento, che a sua volta era stato superato dalle nuove generazioni. Infine Sabatello descriveva brevemente la personalità degli artisti presenti nella

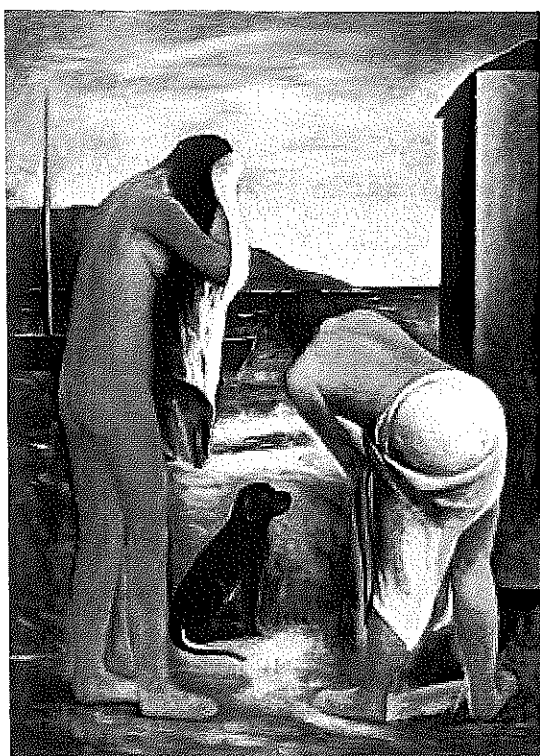


Fig. 1

mostra, procedendo da quelli più maturi, biograficamente legati all'esperienza di Novecento, alla generazione più giovane, sulla quale egli, evidentemente, puntava di più per il successo e l'effetto di novità della mostra. Sabatello plaudiva il naturalismo primordiale, solenne e quasi magico di Carrà, e il temperamento impetuoso, a tratti incontrollato, di Sironi, di cui il critico riconosceva la grande personalità ma anche ammetteva l'inconcludenza – il carattere troppo abbozzato delle sue figure. La presentazione continuava commentando la fantasia surrealista di De Chirico (ma anch'egli era, a detta di Sabatello, "troppo latino e mediterraneo" per cedere all'astrattismo) (p. 13), l'encausto e la vocazione murale di Ferrazzi, l'amore per gli spazi ben definiti e la sintesi architettonica, "classicamente latina" (p. 14), dello spazio in Morandi, la plasticità e la monumentalità delle figure di Tozzi, il carattere freddo e definito delle figure di Casorati, che somigliano a esseri "ultra-moderni" che hanno perso "quel muscolo chiamato cuore" (p. 14).

Finalmente il saggio veniva a presentare la nuova generazione, attiva in diverse regioni italiane: Modotto dal Friuli; Rizzo e Bevilacqua dalla Sicilia; Levi, Menzio, Paulucci dal Piemonte; Birolli e Sassu dalla Lombardia; Gentilini, Mafai, Cavalli, Capogrossi, Ceracchini, Pirandello, Pincherle, Janni, Ziveri, romani, di nascita o cultura. Essi erano "i Balilla dell'arte" – così il critico li aveva definiti in una versione dattiloscritta del saggio anticipata a Heil¹². Sebbene sia possibile che Sabatello intendesse indicare con tale espressione la "nuova leva" di artisti, quasi tutti nati dopo il 1899, è probabile che il vocabolo dovette poi apparirgli troppo connotato politicamente e sinonimo di irregimentazione della gioventù – un'immagine bellicosa dell'Italia che la mostra tendeva invece a cancellare. Un nuovo Picasso o un nuovo De Chirico poteva forse nascondersi tra loro: "crediamo che nessun paese del mondo abbia un gruppo di pittori tra i venticinque e i trentacinque anni così definito e interessante come in Italia" (p. 17).

Nonostante la scelta di pittori di varie regioni e indirizzi, era la scuola romana che per Sabatello sintetizzava meglio la nuova cultura visiva italiana, e rappresentava il più alto livello di eccellenza artistica media. Al di là delle caratteristiche individuali, e della tendenza al tonalismo della maggioranza di essi, gli artisti più giovani erano soprattutto interessati alla "buona pittura" (p. 16). Il loro lavoro poteva essere riassunto in quattro punti. Preferivano la relazione tra i toni, convinti che per esprimere il genio non occorresse l'esplosione dei colori. Si ponevano il problema di conferire plasticità e disposizione euritmica interna al quadro, e per questo la loro arte era "architettonica [...], pienamente latina e mediterranea" (p. 16). Padroneggiando la tecnica pittorica, essi esprimevano una comune aspirazione all'affresco. Infine, dimostravano di aver perso interesse per la "deformità" (p. 16), non più necessaria ad arricchire di espres-



Fig. 2

sione le opere.

“Neorealismo, dunque? Senza dubbio” (p. 17), si chiedeva Sabatello, precisando però che l’arte italiana era diretta ad un periodo di “neorealismo” diverso dal realismo accademico. Piuttosto, esso era un “realismo magico, che partecipa del senso del mistero del grande universo creato” (p. 17). “L’arte italiana sta vivendo l’alba di una nuova epoca classica. Sta muovendo i primi passi verso un classicismo che sarà caldo, espressivo, cromaticamente intenso, antiretorico nella sua solenne sincerità” (p. 17). In conclusione, l’Italia era il primo paese in Europa che aveva superato la transizione dalla vecchia alla nuova era, e che aveva (ri)trovato la sua direzione, mentre gli altri “centri artistici europei” (la Russia sovietica, la Germania nazista, la Francia e la Spagna, indicati originariamente nella versione dattiloscritta del saggio, poi accorciato) mostravano segni di progressiva stanchezza e consunzione [*wearry and outworn*] (p. 17). Non era difficile leggere tra le righe, scivolando



Fig. 3

dall’estetico al politico, che la calda espressività, l’intensità cromatica della “nuova epoca” italiana, risorta dal corpo disseccato delle avanguardie, era un riflesso del nuovo vigore morale favorito dal fascismo – contro la spossatezza caratteristica delle nazioni decadenti. La frase conclusiva del saggio era rivelatrice: “se a questi dati puramente artistici aggiungiamo tutti gli altri elementi, morali, sociali e politici, come testimoni della rinascita di un popolo, apparirà che la nostra speranza che il XX secolo rinnovi la preminenza dell’arte italiana nel mondo può essere ben fondata” (p. 17). La “nuova epoca classica” (p. 17) era un riverbero della nuova era politica. Nello stesso momento in cui i giovani pittori riconsegnavano all’Italia il primato artistico europeo, essi suggerivano una parallela missione europea, quando non universale, del fascismo. Sabatello riecheggiava il discorso, introdotto sempre più insistentemente da Mussolini dalla fine del 1932, della prossima fascistizzazione dell’Europa e del primato italiano: “il secolo XX sarà il secolo del fascismo, [...], il secolo durante il quale l’Italia tornerà per la terza volta ad essere la direttrice della civiltà umana”¹³.

In sintesi, tre erano i benefici attesi dall’investimento nell’operazione di Sabatello – e nelle mostre successivamente promosse dal governo. Vi era un intrinseco valore politico, che consisteva nel mostrare che nell’Italia fascista – a differenza dell’Unione Sovietica e della Germania, dove i governi non ca-

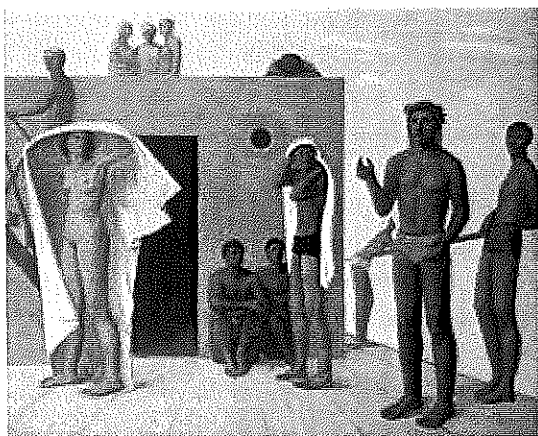


Fig. 4

pivano l'arte moderna ed avevano imposto, rispettivamente, il trito realismo socialista o il neoclassicismo – gli artisti godevano di libertà creativa e di protezione statale, e che quindi il fascismo era l'opposto di un sistema repressivo. Ad un livello più indiretto, il valore politico si basava sull'assunto che l'arte, come creazione intellettuale espressiva di una *Weltanschauung*, riverberasse l'ethos fascista; essa era l'esteticizzazione di un contenuto morale-politico profondo, e poteva conquistare, subliminalmente, il pubblico ad una maggiore simpatia per il regime. Vi erano poi un valore prettamente estetico, dato dalla divulgazione di una scuola italiana opposta alla *école de Paris*; e un valore di mercato, attraverso la promozione degli artisti presso i collezionisti americani. L'assicurarsi una fetta del mercato, alle spese del monopolio artistico francese, e la comunicazione di una moderna estetica italiana, alle spese dell'influenza parigina, erano due facce della stessa medaglia. La volontà di assicurare all'arte italiana un ruolo maggiore nel mercato riecheggiava la politica antagonista e di potenza internazionale condotta dal regime nei confronti della Francia (e in misura minore della Gran Bretagna) nella scena geopolitica europea. Indubbiamente, tralasciando tanto il futurismo quanto il *kitsch* fascista, nello stile, e l'illustrazione aneddotica e la propaganda manifesta, quanto a contenuto (con la sola eccezione di una figura di *Ardito*, peraltro

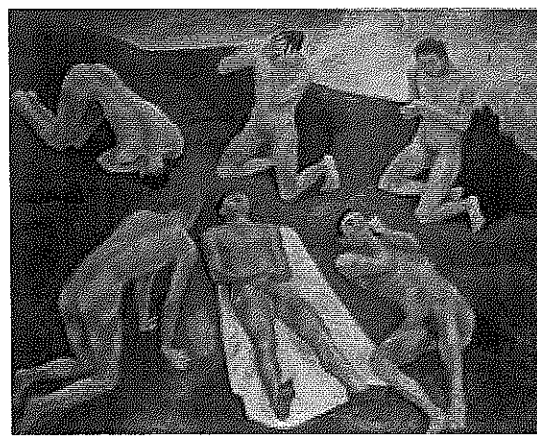


Fig. 5

passata inosservata, di Gentilini), Sabatello fece una selezione moderna. Due ex-futuristi, relativamente noti in America per essere associati all'avanguardia internazionale/parigina o per la partecipazione al premio Carnegie, si erano ormai riconvertiti al figurativo. La svolta primitivista di Carlo Carrà verso figure umane e volumi semplici era esemplificata in *Estate* (fig. 1), in cui un prosaico bagno al mare era trasportato in "un mondo [...] agli inizi del Tempo [...], popolato da esseri primordiali" (p. 12). Gino Severini mostrava tre delle sue recenti ibride nature morte post-cubiste/post-metafisiche che mescolavano su piani e sagome sospesi nello spazio frutti, frammenti archeologici, piccioni, maschere teatrali, dipinti in una pennellata talvolta applicata a tassellini, anch'essa un ibrido tra l'evocazione del mosaico e il pointillisme (fig. 2). Tra i cinque quadri di De Chirico figuravano un esemplare della recentissima serie dei *Bagni misteriosi*; una coppia di *Archeologici* dall'aria un po' indolente, seduti, le gambe rattrappite, su un piccolo sofà, dipinti in una fattura più mossa e screziata; un neo-barocco, solitario *Cavallo nella tempesta*. Carlo Levi inviò uno splendido doppio studio di figura, *Demetra e Persefone* (fig. 3), plasmato nella sua tipica pennellata espressionista e serpentina. Tuttavia il leitmotiv era dato dai giovani della scuola romana, cultori di un'estetica pittorica di tinte spente ed equilibrate, e mi-

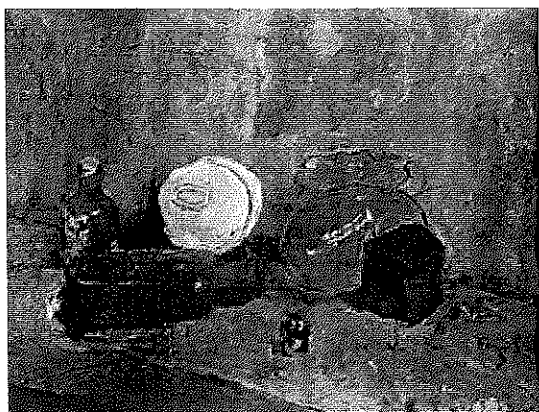


Fig. 6

steriosi temi narrativi ambientati in spazi quasi astratti, simili a visioni di sogno o distanti nella memoria. I giovani romani, più degli altri, prediligendo il tonalismo, l'architettura propria del dipinto, e immagini di gusto arcaico, incarnavano la rinata "buona pittura" nazionale sulla base di formule non debitrice dell'espressionismo tedesco o dell'impressionismo francese. Questi artisti potevano dunque candidarsi a rappresentare meglio la sintesi dell'italianità.

Corrado Cagli era assente dalla mostra americana – probabilmente a causa di una temporanea lite con Sabatello – ma nella lista preliminare degli artisti invitati era tra coloro che avrebbero dovuto esporre cinque quadri¹⁴. Nonostante la sua assenza, l'antologia italiana era in perfetta sintonia con la ricerca di Cagli: Sabatello era il suo gallerista; erano presenti artisti a lui strettamente legati, come Capogrossi e Cavalli; inoltre la sua statura nazionale era stata avallata da Oppo, il quale aveva contribuito a selezionare l'esposizione promossa da Sabatello, mentre curava la II Quadriennale, dove Cagli ebbe un ruolo di rilievo. Infine anche il riferimento di Sabatello alla tendenza dei pittori a tornare all'affresco sembra riferirsi a Cagli e al suo impegno teorico e pratico per il revival del muralismo.

Più interessante come teorico che come pittore, Cagli è stato l'animatore culturale più di rilievo della generazione che allora aveva tra i venti e i trent'anni. "L'alba della nuova

era" nell'arte, di cui scrisse Sabatello, riecheggiava il concetto di "alba di primordio" che, secondo Cagli, gli artisti dovevano interpretare ("In un'alba di primordio tutto è nuovamente da rifare e la fantasia rivive tutti gli stupori e trema di tutti i misteri")¹⁵. La nozione cagliasca della costruzione di nuovi miti descriveva bene i soggetti di molti pittori della mostra, mentre l'aspirazione al "mito" e al "mistero" era stata espressamente sottolineata in più punti da Sabatello.

L'atmosfera mitica, solenne, sospesa, ricercata in questi anni da Cagli, nella mostra americana era documentata dalle opere di Capogrossi, Ziveri, Cavalli, Janni, Ceracchini, Gentilini – nonché da alcuni dei colleghi più anziani, da Carrà a Sironi, Campigli e Casorati. Il quadro di Capogrossi *Il poeta del Tevere* (fig. 4) coglieva il gesto declamante di un giovane, improvvisato poeta, sospeso come una statua di terracotta in costume da bagno; ma l'*éclat* della vita della giornata estiva veniva prosciugato nella pittura tonale e resa enigmatica dalla presenza di una donna nuda che si sta coprendo con un telo: reminiscenza di un affresco pompeiano. In *Compianto su un giovane morto* di Ziveri un circolo di giovani nudi si strazia intorno al corpo di un amico, lasciato disteso sulla terra, come in un rito tribale in un luogo indeterminato (fig. 5). In *Lavandaie* di Cavalli (fig. 18) tre donne sono impegnate a ripiegare il bucato con gesti che solennizzano il quotidiano, e in un paesaggio di cartapesta che le distanzia come un'icona affrescata. Altri pittori proponevano modeste nature morte, come gli *Oggetti* di Pirandello (due vasi, una scatola, una bottiglia e un tegame su un semplice ripiano) (fig. 6) incrostati nella sua pittura tonalista, e i *Fiori* di Mafai: traduzione dell'esperienza sensoria di modesti fiori di campo appoggiati contro un muro, dagli steli e corolle quasi macerati nel delicato impasto.

Era questa l'immagine di un popolo dominato dalla volontà d'azione, militarismo, esuberanza virile, da cui Mussolini voleva

Reception Follows Pre-View of Canvases



Fig. 7

modellare una razza di guerrieri? Il pubblico americano non trovava nulla di ciò che gli antifascisti andavano denunciando. “La propaganda è sostituita dai sogni”, ammise “The Art Digest”¹⁶. Tuttavia, tale immaginario non era apolitico. Nel disegno culturale della mostra, individualmente condiviso da molti dei pittori presenti, l’arte non poteva essere un ritiro nella torre d’avorio rispetto al contesto storico. Paradossalmente, proprio le ambientazioni elusive, popolate da figure arcaizzanti, si mettevano in sintonia con la filosofia del regime in un modo più obliquo. L’insistenza sulle parole “mito” e “mistero” moderni – di Sabatello e di Cagli – derivava anzitutto dall’esempio dello scrittore Massimo Bontempelli, zio di Cagli. Già Bontempelli aveva parlato di “creazione dei miti della nuova epoca” nel campo letterario, ma “tutta l’Italia non lavora forse oggi [...] nella politica e nell’industria, nell’agricoltura e nel costume, come intenta a scrivere un poema mitico [...] sulla scena [...] che è il teatro della storia?”¹⁷. Pronunciando un discorso in qualità d’ospite d’onore all’inaugurazione della galleria Sabatello, Bontempelli aveva già condannato l’Ottocento “maledettissimo”. Egli aveva anche sostenuto che i più grandi artisti si trovarono sempre agli inizi di ogni fase artistica. L’unico rimedio per un artista è “trovare il mezzo di essere agli inizi di una serie, d’una civiltà artistica”, recuperando quella facoltà su cui si fonda la vera creazione, “facoltà di

primitivi e di barbari, [...] lo stupore” (da cui nasce anche la mitologia – e non a caso anche Cagli scrisse di questo sentimento)¹⁸. Tutta la terminologia mitologica e iniziatica usata più volte da Sabatello – le parole “emersione”, “primordio”, “alba di una nuova era”, “alba di una nuova civiltà” (e loro varianti e combinazioni), opposte a “decadenza”, “degenerazione”, “consumazione” – riecheggiavano in ultima istanza la retorica della creazione dell’Uomo Nuovo, l’italiano fascista che sarebbe emerso delle nuove generazioni educate dal regime, e la missione di quest’ultimo di trasformazione, allo stesso tempo politica e antropologica, della “razza”.

Negli occhi e nelle mani americane

La mostra, accompagnata da una piccola biblioteca di documentazione con cataloghi, libri e periodici sull’arte contemporanea nazionale, fu inaugurata l’11 gennaio 1935 nella splendida cornice del Palace of the Legion of Honor, sulla collina dominante la baia di San Francisco e il Golden Gate allora in costruzione. In seguito la mostra circolò, per diciassette mesi, fino a maggio 1936, andando a Los Angeles, Portland (Oregon), Seattle (Washington), Denver (Colorado), Saint Paul (Minnesota), Hamilton (Ontario, Canada), Memphis (Tennessee), Hagerstown (Maryland), Manchester (New Hampshire), New York, Saint Louis (Missouri)¹⁹ (fig. 7).

L’estensione dell’itinerario è una prova dell’interesse generato dall’evento: originariamente, infatti, erano state programmate solo le prime quattro tappe per quattro mesi. In aggiunta alle sedi menzionate, anche i musei di Santa Barbara (California), Chicago e Omaha (Nebraska) richiesero di poterla ospitare, senza ottenerla per motivi di organizzazione del calendario. Al di là delle rituali frasi nelle recensioni dei vernissage, l’evento attrasse spesso un buon numero di visitatori per gli standard locali, e nel caso di Memphis il museo decise di prolungare

l'orario di apertura²⁰.

Tuttavia, l'aspirazione ad avere un impatto significativo nel mondo artistico americano era utopistica. Il rifiuto dell'intellettualismo dell'astrattismo straniero, il ritorno al mestiere, l'abbandono della "deformità" in favore del realismo e di temi nazionali, e la polemica contro la "super-abilità di vendita [*supersalesmanship*] dei mercanti d'arte di Parigi"²¹ erano comuni tanto ai difensori della pittura della cosiddetta Scena Americana quanto ai critici italiani. Tuttavia, il realismo italiano era essenzialmente "magico", come si è visto, a differenza della perlustrazione descrittiva, geograficamente specifica, e dello stile accessibile al popolo tipici del realismo americano. D'altro canto, entusiasti come erano dalla ricerca di una loro propria iconografia nazionale, gli artisti americani erano poco ricettivi rispetto ad un nuovo tentativo di colonizzazione culturale. Più un mosaico che un monolite, lo stile dell'arte italiana non era facilmente categorizzabile, mentre il paradigma francese era ancora la chiave essenziale per la

comprensione dell'arte moderna *tout court*. Con l'eccezione di New York e San Francisco, in molte grandi città – anche capitali di Stati, ma culturalmente provinciali – qualunque manifestazione artistica moderna che non fosse l'annuale concorso di artisti locali e, a maggior ragione, l'arrivo di una rassegna internazionale, era un evento raro. Nel caso poi di una mostra d'arte contemporanea italiana si trattava di un caso inaudito. Di qui talune ingenue enfattizzazioni.

Vista dalla prospettiva di Memphis, per esempio, già prima dell'inaugurazione la mostra si annunciava come "una delle più discusse [...] presentate negli Stati Uniti per qualche tempo"²². Purtroppo, a fronte di tanto entusiasmo, nelle recensioni i critici locali tradivano il loro annaspere di fronte ad artisti sconosciuti, fino a doversi aggrappare – come ad un sicuro metro di giudizio

IL DUCE'S FRIEND
IN LOS ANGELES



Dr. Dario Sabatello

EXPONENT OF
NEW ITALY
VISITS CITY

Dr. Dario Sabatello, Art Critic and Journalist, to Look Over Field Here

Fired with hopes and aspirations as ambitious as those of the dictator of his country, Mussolini, whose friendship he enjoys, Dr. Dario Sabatello, journalist, critic of art and member of the younger school of political thought fast growing up in Italy, is in Los Angeles in the course of a two months' tour of the United States.

Only 23 years of age, Dr. Sabatello, who speaks perfect English, is a graduate in law and journalism in two Italian universities. He is a staff member of *Il Lavoro Fascista*, Rome, which is financing his American trip, and is art critic for *Il Tevere*, an organ largely representing Italy's younger generation.

"I am in America to look over the field of journalism, to see what is being done here in a better way than at home and to get new ideas for increasing the efficiency and service of our own newspapers," he explained.

Dr. Sabatello maintains in Rome a gallery of his own given over entirely to works of modern artists.

"Unlike Hitler and his attitude toward artists and intellectuals, Mussolini is going out of his way to make things as comfortable as possible for members of this class," said the visitor. "Under Mussolini's leadership Italy is again becoming the Mecca of artists and thinkers the world over." Dr. Sabatello is registered at the Alexan-

Fig. 8

LOS ANGELES EXAMINER ...

ITALY'S PEACE MESSAGE!

Proving Art Still Flourishes
Amid Europe's Rumors of War

Ext
at L
Mus



Fig. 9

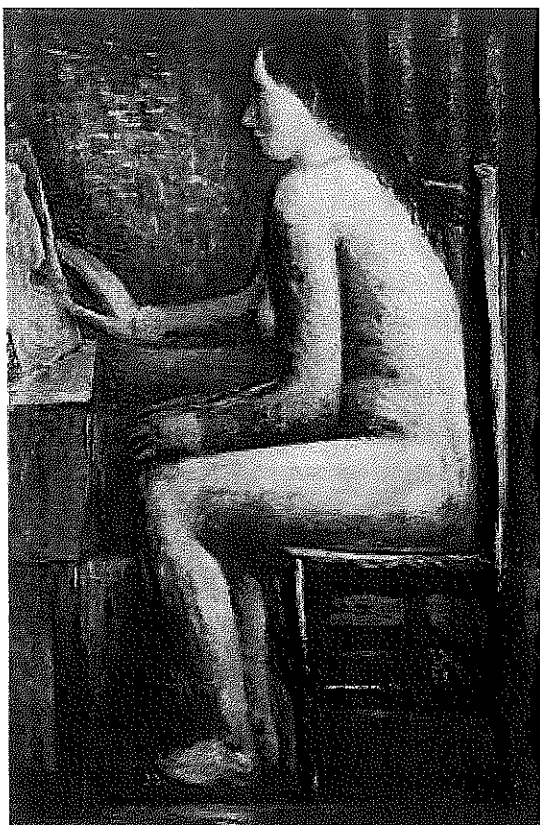


Fig. 10

– all’esperienza parigina di alcuni più noti (tra di essi De Chirico e Severini), reiterando esattamente i luoghi comuni che gli italiani volevano sradicare. Non sapremmo dire la reazione di Sabatello, se mai gli capitò l’articolo del “Commercial Appeal” di Memphis nel quale la direttrice del museo cittadino spiegò che non era sorprendente trovare “forti influenze francesi, dominanti tra questi giovani italiani” e, dopo aver divagato sull’impressionismo e il cubismo, concluse che “in Italia il futurismo fu praticato con De Chirico [sic] e Carrà tra i suoi *leaders*”²³. Inoltre, mentre a Memphis – e persino nell’allora artisticamente provinciale Los Angeles – la mostra fu ricevuta con entusiasmo, ben diversa era la visibilità che essa poteva realisticamente ottenere a New York. Nel marzo 1936 i quadri italiani, allora allestiti in alcuni ambienti dell’International Building nel Rockefeller Center, furono messi totalmente in ombra dalla contemporaneamente apertura della grande

rassegna *Cubism and Abstract Art* prodotta dal MoMA e largamente dedicata ad artisti residenti a Parigi.

Oltre che dagli abituali paradigmi critici, gli occhi dei commentatori erano ulteriormente velati, e dirottati fuori dalle tele, dal potente campo magnetico della fama di Mussolini. Sabatello stesso, quando visitò la California nel 1933, era stato presentato dal “Los Angeles Times” come un amico personale del Duce – con cui egli aveva in realtà solo rari rapporti istituzionali – e come “esponente della Nuova Italia”²⁴ (fig. 8). Più che per l’arte in sé, parte del pubblico frequentò la mostra spinto dalla curiosità per il dittatore. Come tale, le recensioni tradivano più un’attitudine politica che un esercizio di giudizio estetico. Alcuni commentatori tennero una prospettiva sociologica, definendo gli artisti come “fascisti che maneggiano pennelli”, e la mostra “una collezione di opere dalla terra del Duce”²⁵. Altri giornali vi videro una diretta rappresentazione dei principi estetici propri di Mussolini, come rivela la semplificazione un po’ sensazionalistica di alcuni titoli: *Premier Mussolini has shipped 90 Italian paintings to the State*



Fig. 11



Fig. 12

Fair show per il “The Minneapolis Star”, o *Mussolini’s sponsorship of art shows striking results*, per il “Los Angeles Times”²⁶. Altri ancora videro implicazioni psicoanalitiche in alcuni dipinti “super-moderni imbarazzanti [*perplexing*]”: “questi artisti hanno ricevuto un grande incoraggiamento da Mussolini. Le loro opere più incomprensibili possono fornire una spiegazione alla politica estera del Duce”, malignò “The Hamilton Herald”²⁷.

Per tutti i diciassette mesi dell’itinerario della mostra, l’aggressiva politica estera italiana era stata discussa praticamente ogni giorno sulle prime pagine dei quotidiani americani. A gennaio 1935 la crisi tra Etiopia e Italia era una vertenza diplomatica. I quotidiani titolavano sulle minacce di invasione da parte italiana, i movimenti di truppe alla frontiera, le orgogliose risposte del Negus. Il 3 maggio 1936, quando le opere arrivarono a Saint Louis, Addis Abeba era in fiamme. Questi sviluppi non potevano non influenzare l’accostamento alla visione della mostra, inevitabilmente associata al governo italiano, e le recensioni erano toccate dalla politicizzazione del periodo. Parzialità

politica ed estetica spesso si confusero. Ciò che Sabatello aveva presentato come “primordio”, “realismo magico” e “mito” poteva apparire come *rigor mortis*. Sotto il titolo *New Fascist Art Dismal and Inert* [tetra ed inerte], Jerome Klein del “New York Post”, il quotidiano newyorchese più dichiaratamente pacifista e antifascista, condannò la mostra come cloroformizzata. “I toni sono [...] di un grigio spento. Le figure sono sempre inerti. [...]. E questi uomini, alcuni senza dubbio molto dotati, non ritengono che sia sicuro nemmeno respirare troppo profondamente. È un tetro piccolo Rinascimento. Questa arte, ci si dice, è uno degli elementi che ‘testimoniano della rinascita di un popolo’. A giudicare da questo, devono avere usato un bel po’ di cloroformio”²⁸. Lungo la stessa linea, in concomitanza con la permanenza della mostra a New York, anche se non in diretto riferimento ad essa, visto che il saggio nasceva probabilmente da una corrispondenza dall’Italia, la rivista marxista “Art Front” pubblicò la migliore analisi dell’arte italiana da parte di un osservatore americano del tempo, ad opera della critica Margaret Duroc. Nel saggio, pubblicato sui numeri di marzo e aprile 1936, la corrispondente denunciò proprio l’aspetto sereno e arcaizzante di molta pittura italiana coeva come un elusivo ritiro dalla realtà, nel quale ella intravedeva la vera espressione del fascismo [*but in this very retreat fascism is expressed*], la prova del controllo sociale e della conservazione dello status quo, funzionale al mantenimento della gerarchia delle classi e di una organizzazione economica non-progressista²⁹.

All’opposto, giornali meno politicamente settari, non impegnati o chiaramente filofascisti, giudicarono la mostra con sfumature varie, ma concedendo che essa era sorprendentemente priva di propaganda, contrariamente a quanto ci si poteva aspettare, e anche spingendosi a definirla una selezione di “diversi capolavori”, “ultra-moderna” e uno shock per gli amanti dell’arte più con-

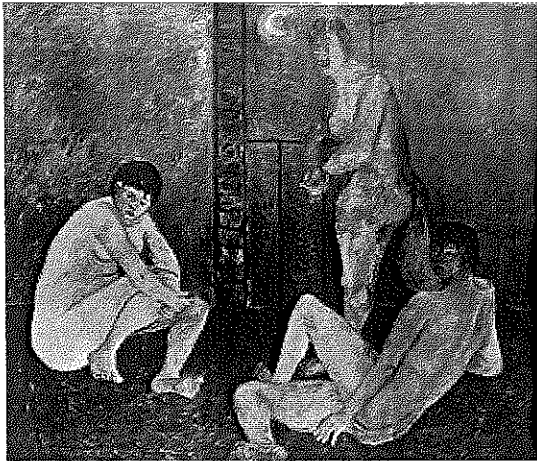


Fig. 13a

venzionale³⁰. Il “Los Angeles Examiner” – uno dei giornali del magnate filofascista dell’editoria Randolph Hearst – fu anche esplicito negli apprezzamenti e nel sottolineare l’analogia tra fascismo e fioritura dell’arte, e nel considerare l’iniziativa come un messaggio di pace tra i venti di guerra in Europa³¹ (fig. 9).

Raramente le recensioni gettano luce sull’accoglienza delle opere da parte del pubblico non specializzato. Ma a Los Angeles esse riferiscono che i visitatori avevano decretato “pollice verso’ sull’arte moderna in generale, e italiana in particolare”³². La mostra fu considerata la più controversa degli ultimi anni e provocò discussioni sull’arte “degenerata”. L’acquisto di *Dopo il bagno* di Carlo Carrà (fig. 10) per il Los Angeles County Museum, grazie ad una sottoscrizione iniziata dal collezionista Preston Harrison, non fece che rafforzare la “bufera sull’arte italiana”, come titolava lo “Evening Herald and Express”³³. A Seattle neppure in una rassegna d’arte moderna ci si aspettava di vedere pezzi anatomici dislocati nello spazio, come nell’enigmatica ed eroticamente titillante *Scala* di Fausto Pirandello (fig. 11). Una donna discinta che scende una scala di legno, due frammenti di gamba che salgono in senso opposto, una mano staccata che afferra la ringhiera, e un piede di marmo sul pianerottolo, suggerivano un andirivieni che portò i presenti al ver-

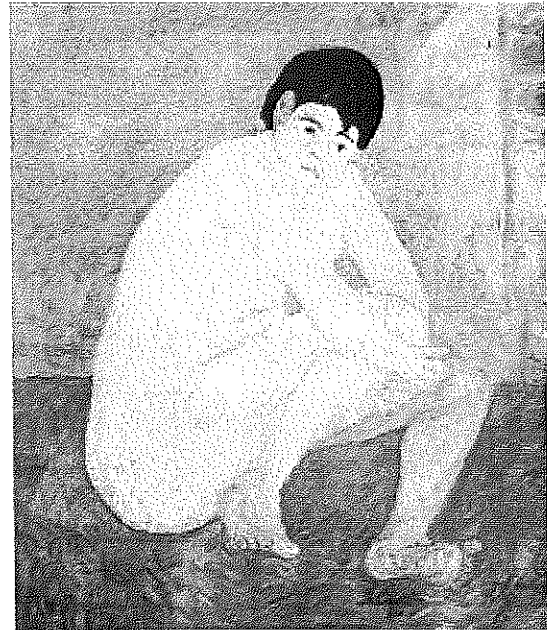


Fig. 13b

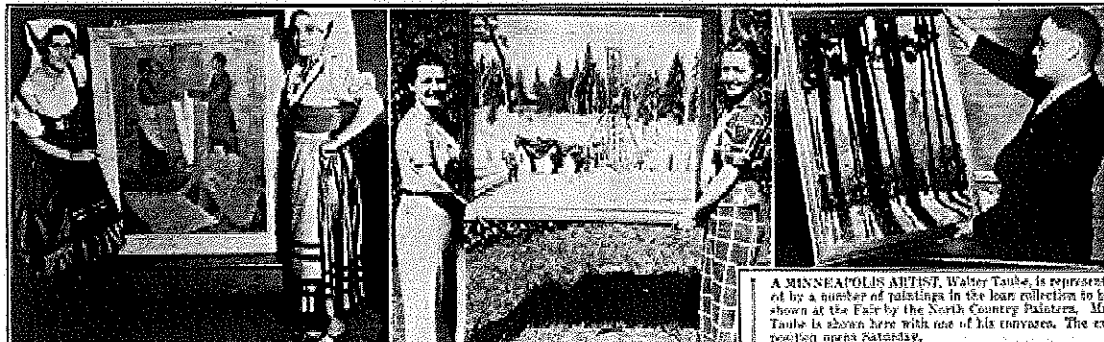
nissage a “precipitarsi a chiedere a qualunque artista si trovasse a tiro quale mai fosse il significato di ciò”. Critici perplessi, discezzanti su categorie esoteriche come la quarta dimensione, determinarono il titolo *Art Critics Puzzled. Unattached Legs in Italian’s Painting Cause Furor* sul quotidiano locale³⁴.

In un periodo in cui la possibilità di viaggiare dall’Europa all’America era limitata ad una piccola élite, l’arrivo dell’esposizione poteva avere il gusto di una vera ambasciata culturale, soprattutto per gli italoamericani lontani da New York. Per molti emigrati l’Italia esercitava una tipica, struggente nostalgia. Il senso di comunità e di legame con la patria erano rinsaldati attraverso l’associazionismo, balli e pranzi sociali per finanziare le scuole italiane, qualche programma radiofonico che trasmetteva le note di *Giovinezza*, di *Addio a Napoli*, o di altre canzoni popolari o arie di melodrammi. Per gli italiani di Seattle la mostra dalla madrepatria costituì un evento galvanizzante, ma trovarsi di fronte un accumulo di oggetti di Severini, gli sproporzionati *Lavoratori* di Sironi (fig. 12), l’informe *Gineceo* di Birolli (figg. 13a-b) o i manichini di De Chiri-

THE MINNEAPOLIS JOURNAL

TUESDAY EVENING, AUGUST 27, 1935.

Girls Look Over Art Works Set Up for Exhibition at State Fair Next Week



TWO ITALIAN LASSES, Miss Katherine Condit, 1051 Ighart avenue, St. Paul, left, and Miss Ida Misset, 828 University avenue, were among the first to view the extensive loan collection of contemporary Italian art to be shown in the Fine arts show of the State Fair.

WORK OF KLOF WEDIN, of Minneapolis, is included in the collection shipped from Washington for the show. The exhibit represents the work of artists affiliated with the public works of art project. Miss Beatrix Correll of Detroit Lakes, left, and Miss Isabel Engeland, St. Paul, are shown with a canvas by Mr. Wedin.

A MINNEAPOLIS ARTIST, Walter Tauske, is represented by a number of paintings in the loan collection to be shown at the Fair by the North Country Painters. Mr. Tauske is shown here with one of his canvases. The exhibition opens Saturday.

**Plane Cuts Off
2 Feet of Cow's
Tail in Landing**

See How Much You Can Save
New York, N. J., Aug. 27.

**Grain Co-op
Reports Loss
Of \$250,000**

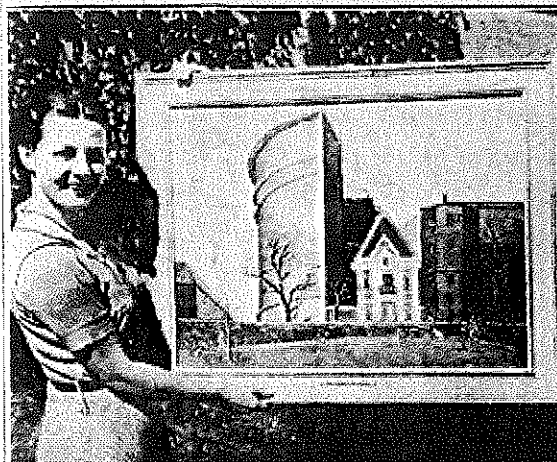
Fig. 14

co dovette mettere a dura prova l'esultanza patriottica della vigilia. Certamente la maggioranza dei visitatori avrebbe apprezzato qualche veduta di Napoli o qualche tema realista. Accusato il colpo di una prima visione, il giornalista ne fece una questione di inadeguatezza propria e di buona volontà: "Tutti potranno andare, non diciamo a visitare, ma a studiare questi quadri. Perché — è bene dirlo subito — l'arte cosiddetta moderna è tutt'altra cosa di quella classica alla quale siamo abituati [...]. In Europa ormai ci hanno fatto l'abitudine, ma per noi può presentare dei lati così nuovi da richiedere molta istruzione e molto studio per afferrarli. [...] In ogni modo venga l'esposizione d'arte moderna. Noi l'accoglieremo come sempre come una manifestazione della Patria lontana e dedicheremo ad essa tutto il tempo necessario per permetterci di immedesimarci nel suo spirito nuovo, cercando di afferrarne le bellezze che indubbiamente deve contenere"³⁵. La "Gazzetta Italiana" scelse una via salomonica (non tutti vedono allo stesso modo, non tutti hanno gli stessi gusti) e segnalò sinceramente ai lettori alcuni quadri pregevoli: *Demetra e Persefone* di Levi, i ritratti femminili di Ferrazzi, di

Casorati, di Menzio, il sereno paesaggio di Paulucci e anche l'ambigua suggestione di Pirandello. "Certo ci sono delle cose [...] brutte, francamente brutte, e alcune difficili a poter essere catalogate. Ma ce n'erano di belle ed a quelle siamo stati più contenti di andare a portare il saluto di un italiano che vive sul Pacifico"³⁶. Allo stesso tempo possono essere significative anche le omissioni. Nonostante Heil avesse sottolineato l'accoglienza che la mostra avrebbe avuto presso la comunità italiana di San Francisco, la stampa italiana locale fu sorprendentemente avara di commenti. "Il Corriere del Popolo", antifascista e operaista, la ignorò del tutto, verosimilmente per scelta politica. Negli stessi giorni, invece, diede grande risalto all'arrivo in città dell'ex-deputato socialista fuoriuscito Emanuele Modigliani, reduce da una serie di conferenze sulla costa orientale organizzate dal sindacato International Ladies' Garments Workers Union³⁷.

A settembre 1935 la mostra arrivò a Saint Paul, capitale del Minnesota, lo Stato al centro della *Dairy Belt*, ovvero la regione nazionale di produzione zootecnica e casearia. Sorprendentemente, per una volta la mostra

BEAUTIES LOOK OVER STATE FAIR ART



Three Minnesota beauties examined two works of art to be placed on display at the Minnesota State fair's fine arts show Saturday. Left, Miss Dianthe Correll, Detroit Lakes, helped to hang up "On the Drive," a canvas painted by Lloyd Goff, New York City, which will be included

in the Public Works of Art exhibits. Miss Ida Minuti, St. Paul, and Miss Katherine Contini, St. Paul, proudly display a canvas by one of their countrymen, Gialberto Ceracchini of Italy. Premier Mussolini has shipped 90 Italian paintings to the State fair show.

Fig. 15

non fu ospitata in un museo ma nel padiglione delle belle arti all'interno dell'annuale Minnesota State Fair. Svoltata alla fine dell'estate, ovvero al culmine della stagione dei raccolti e della lavorazione dei prodotti agricoli, e delle conserve alimentari, prima di un nuovo freddissimo inverno, la Minnesota State Fair rappresentava la periodica celebrazione della produttività locale e la quintessenza del Midwest rurale. Il grande evento era presentato quotidianamente dai giornali, già giorni prima dell'inaugurazione, da fotografie commentate dei migliori esemplari di equini, bovini, suini strigliati a lustro. Oppure vi si ritraevano le spose ideali delle varie contee, ognuna mostrante con orgoglio al fotografo la cornucopia della frutta in barattolo o torte da gara di pasticceria. Tutti si accingevano a competere per l'ambito nastro azzurro (il premio attribuito ai vincitori in ogni categoria di concorso).

Una tale destinazione per la mostra italiana sembrerebbe inconsueta, se non mortificante. Tuttavia, negli anni trenta, sotto la direzione del pittore Clement Haupers, l'esposizione artistica all'interno della fiera

era diventata il principale evento culturale della regione, ospitando una combinazione di mostre itineranti di "old masters", arte moderna, anteprime delle acquisizioni dei musei di Saint Paul e Minneapolis, e rassegne di artisti locali³⁸. Sta di fatto che i quadri italiani in una settimana ricevettero più di 300.000 visitatori³⁹.

Il pubblico era in gran parte piuttosto semplice, e tuttavia la quantità compensò ampiamente la mancanza di sofisticatezza. Inoltre, la tappa di Saint Paul segna forse il punto di massimo deragliamenti rispetto alle intenzioni originarie dei promotori italiani. Probabilmente Sabatello non aveva previsto il pubblico della fiera, e tuttavia proprio lì, nel cuore dell'America rurale e nordica (data l'ascendenza scandinava di gran parte della popolazione), il carattere "latino e mediterraneo" dell'arte italiana poteva testare tutte le sue potenzialità di comunicazione, e probabilmente generare un corto-circuito imprevisto.

La mostra fu presentata ai lettori come la prima esibizione nel Midwest di quadri

Youth Must Be Served At The Minnesota State Fair



Fig. 16

“raccolti su richiesta del Premier Benito Mussolini dell’Italia per rivelare le tendenze dell’arte del suo paese”⁴⁰. Il direttore Hapers, nel comunicare la cifra dei 300.000 biglietti staccati, osservò che i giovani italiani si presentavano per un implicito confronto con la loro grande arte del passato, ma che forse la cosa più rimarchevole era la loro “mancanza di inquadramento [*lack of regimentation*]”⁴¹. Fin qui, nulla di nuovo. Ma per esplorare meglio l’apprezzamento dell’arte italiana nell’orizzonte culturale della comunità locale, uno spunto è offerto non dai comunicati ufficiali ma dalla copertura foto-giornalistica della fiera nel suo complesso – e della mostra d’arte in essa.

Il “Minneapolis Journal” pubblicò un dittico fotografico: due ragazze italo-americane del luogo tengono in mano, e mostrano alla macchina fotografica, con visibile compiacimento, *Lavandaie* di Emanuele Cavalli; accanto a loro, due giovani americane ten-

gono un paesaggio urbano dipinto da un pittore locale (fig. 14). Lo stesso giorno, anche il concorrente “Minneapolis Star” mostrava le medesime italiane che indicavano con orgoglio una grande tela a tematica rurale di Gisberto Ceracchini (una delle due in particolare ci guarda con un ampio sorriso e contemporaneamente punta con il braccio teso alla tela sul cavalletto), mentre nella foto accanto una fanciulla americana sostiene il quadro di un artista newyorkese estrapolato dalla contemporanea mostra dal titolo *Our Government in Art* (fig. 15).

Infatti, nell’ala opposta a quella in cui era l’allestimento italiano, il padiglione di belle arti ospitava una mostra di dipinti provenienti da tutti gli Stati Uniti realizzati nell’ambito del Public Works of Art Project (PWAP): il primo programma federale istituito nel 1933 per dare lavoro a oltre 3700 artisti bisognosi, colpiti dalla crisi economica, riconoscendone l’utilità sociale. Inol-

tre, l'edificio ospitava un *salon* di opere di artisti locali. La possibilità di un parallelo tra i fini e i risultati dei programmi governativi di promozione delle arti in entrambi i paesi era implicito, se non auspicato, nel *post-scriptum* di Sabatello nel catalogo, *The Italian Government and the Artists*⁴², dove egli descrisse l'impegno del governo fascista per la cultura, l'Accademia d'Italia, l'ordinamento sindacale e la committenza pubblica di opere d'arte. Alma May Cook del "Los Angeles Herald and Express" aveva colto lo spunto, salutando entusiasticamente nei pittori italiani un esempio di integrazione degli artisti nel "piano generale della vita che il Duce sta tracciando", e in quanto tale di "speciale significato" rispetto al PWAP⁴³. Il tema era stato sfiorato da pochi altri giornalisti, ma in Minnesota il confronto divenne effettivo.

I lavori prodotti nell'ambito del PWAP (e dal successivo Federal Art Project) non puntavano necessariamente all'eccellenza artistica ma piuttosto a impiegare gli artisti, trasformando il governo federale in committente. D'altro canto, per quest'arte pagata dai contribuenti era raccomandato un linguaggio figurativo e comprensibile all'uomo medio e, tematicamente, soggetti nazionali, ossia l'esplorazione della Scena Americana su base regionale.

Il 1935 può essere considerato il picco del movimento regionalista, dopo che il numero di "Time" di dicembre 1934 aveva dedicato

la copertina al pittore Thomas Hart Benton, e all'avvento dell'epoca della scuola americana, opposta all'esotica [*outlandish*] arte francese, e ben radicata nel Midwest, ad opera di "rustici [*earthy*] Midwesterners"⁴⁴. Come l'arte italiana promossa da Sabatello cercava di affermare valori artistici radicati nell'imperitura cultura nazionale, anche una buona parte degli artisti americani era alla scoperta di uno stile proprio, respingendo il modello dell'artista bohemien, l'artificialità e l'intellettualismo del modernismo straniero, e francese in particolare. Seguendo l'esempio di un triumvirato di pittori – Thomas Hart Benton, Grant Wood e John Steuart Curry – molti artisti erano tornati negli Stati dell'ovest o del Midwest alla ricerca di una autenticità creativa a contatto con il mondo rurale, la cultura degli indiani, la riscoperta dell'artigianato folk, lontani dalla cosmopolita New York. Come scrisse l'"American Magazine of Art", recensendo una mostra tenuta nel dicembre di quell'anno a Minneapolis, anche in Minnesota gli artisti si erano dedicati a produrre "dipinti sinceri e non manierati. [...] La campagna del Minnesota è sempre stata "dipingibile" [*paintable*] [...]. Forse nella rinnovata attività artistica in e intorno le città-gemelle [Saint Paul e Minneapolis] è identificabile una scuola di regionalismo [da grido] "terra! terra!" [*Land Ho! School of regionalism*]. Comunque sia, la recente mostra ha dimostrato che era possibile per artisti che vivano ovunque



Fig. 17a



Fig. 17b



Fig. 18

dipingere ciò che essi conoscono meglio⁴⁵. Come ho anticipato, le giovani italiane che sostenevano tra le mani un dipinto alla volta, mostrandolo sorridenti al fotografo, si conformavano ad una convenzionale modalità di reportage giornalistico particolarmente usato nelle settimane prima e durante la fiera. Seguendo il medesimo tipo di inquadratura, i fotografi documentavano i volti e gli oggetti di decine di espositori, provenienti dalle varie contee.

Giorno dopo giorno, gli obiettivi fotografici passavano in rassegna – catturandoli sul palcoscenico della fiera – tutte le attività umane e i beni materiali che caratterizzavano la prosperità e l'identità dello Stato: i migliori trattori, gli esemplari ortofrutticoli da record, gli animali più sani e produttivi, le migliori torte alle ciliegie, etc. (fig. 16). Essi selezionavano e presentavano anche i propri *fellow contrymen*: le belle ragazze di questa o quella contea, la coppia più in salute – che ricevette un nastro blu al pari di capi di animali – la coppia sposata da più tempo – “Married and Happy” – ma anche i tipi che componevano la genuina e semplicità umanità dello Stato: ad esempio il più grande mangiatore di granturco, qualche vecchio contadino o bambino vispo. Ne



Fig. 19

risultava, scatto dopo scatto, il mosaico di un autoritratto collettivo, una tassonomia di tutto ciò che faceva il “colore locale” (fig. 17). L'immagine collettiva del Minnesota era così composta dal burro, le mucche, le spose ideali, e anche dall'arte, presentata ai lettori e ai visitatori con la stessa enfasi di un prodotto zootecnico. “Migliaia di cittadini si affolleranno nell'area della fiera [...] per vedere le esposizioni e mostrare il loro apprezzamento per i migliori maiali, il miglior pane e le migliori pitture ad olio, per menzionare solo alcuni dei beni [assets] dello Stato”, come semplicemente la metteva “The Minneapolis Star”⁴⁶. Se quindi ci si riconosceva con orgoglio nelle conserve di frutta, nel bestiame o nei trattori, ci si poteva altrettanto bene identificare nella pittura americana o locale. Presentata all'apprezzamento dei visitatori nella cornice della State Fair, l'arte del PWAP poteva rivendicare la sua più soddisfacente realizzazione; essa era davvero arte per il popolo, capace di catturare e trasmettere un contenuto sociale condiviso dall'uomo comune.

La mostra di arte italiana potrebbe sembrare un'intrusa in questa celebrazione tutta americana dei valori del suolo natio, nel cuore del Midwest esaltato dai pittori regionalisti.

Ma, a ben vedere, le due oriunde madrine italiane – a differenza delle loro colleghe americane, vestite in abiti alla moda – indossavano costumi tradizionali, regionali (fig. 18). La “mappa” (fazzoletto) in testa li identifica come abiti del Lazio centro-meridionale, sineddoche per tutte le aree di emigrazione italiana, e in tal modo essi stabilivano una analogia tra le opere d’arte mostrateci, italiane e americane, sulla base di un paradigma regionalista. Nello sguardo dello spettatore dell’epoca le presentatrici dei quadri americani – del PWAP o di qualche artista del Minnesota – dovettero apparire come presenze trascurabili, non semantiche, poco più che garbate hostess a contorno dei quadri. La loro individualità era riassorbita nel discorso dominante del regionalismo, anche senza dover ricorrere ad un travestimento storico, magari da donne pioniere (la quasi epica figura della pioniera era esaltata dall’arte e dalla letteratura coeve), mentre, per distinguere un’arte forestiera, e allo stesso tempo incasellarla in una categoria comparabile a quella americana, gli abiti popolari italiani funzionavano come didascalie rafforzative. Accanto ai dipinti della Scena Americana, l’arte italiana divenne folklore. I costumi tradizionali, nell’identificare la pittura italiana moderna come espressione culturale “altra” ma pur sempre comprensibile al popolo, piuttosto che esclusivo dominio di sofisticati conoscitori urbani, la riposizionava in uno stereotipo etnografico, certo non autorizzato dai critici a Roma.

L’assimilazione dell’arte italiana – straniera ma figurativa – all’interno di uno schema regionalista è ancora più sorprendente considerando il rigetto riservato ad altri artisti locali. Alexander Corazzo e Leroy Turner, due pittori astratti di Saint Paul e Minneapolis, erano definiti “un rompicapo per l’uomo medio”, mentre essi erano premiati a Parigi (dove erano membri del gruppo Abstraction-Création) (fig. 19). Solo la lontana e cosmopolita Parigi era la città



Fig. 20

naturalmente capace di maneggiare le loro misteriose composizioni di sagome astratte, mentre un altro figlio del Minnesota, come il pittore Erle Loran, celebrando il rinascimento regionalista e il nuovo orgoglio locale, poteva dire: “Quando ritornai dall’Europa sei anni fa provai una grande eccitazione nel riscoprire l’America e i pittori americani, così come la provai quando vidi per la prima volta la campagna di Cézanne e le gallerie di Parigi. [...] Con mia sorpresa, trovai che un fienile rosso era tanto eccitante quanto un *mas* provenzale, e, cosa molto più importante, sapevo che io gli ero in qualche modo connesso, mi apparteneva veramente”⁴⁷ (fig. 20).

Epilogo

Incontrando il ventaglio di diversi tipi di pubblico, il martellato messaggio dell’italianità artistica si dissolse in un territorio interculturale instabile. Il tentativo di attirare attenzione verso la cultura visiva italiana fallì sostanzialmente.

Il direttore del Los Angeles County Museum, nonostante le polemiche suscitate, salutò l’acquisto del Carrà come il primo di una futura collezione di arte italiana contemporanea. Inoltre, il passaggio della mostra a Los Angeles suscitò l’interesse per un più esteso confronto tra i due paesi. Enzo Ro-

magnoli d'Urbania, pittore e collaboratore del "Los Angeles Examiner", e il pittore californiano post-surrealista Lorsel Feitelson, proposero l'idea di uno scambio di mostre. "Il movimento attuale dell'Arte Italiana è soltanto in parte conosciuto negli Stati Uniti, dove il tipo di arte moderna veramente familiare ai cenacoli intellettuali è quello francese; e c'è d'altra parte, nella classe artistica Americana, un vivo desiderio di far conoscere all'Italia le tendenze vitali prettamente etniche sviluppatesi recentemente in America"⁴⁸, riferì il sottosegretario alla Stampa e Propaganda Dino Alfieri a Marinai, raccogliendo l'idea di Romagnoli e Feitelson.

Il comune denominatore tra i due ambienti artistici sarebbe stato dato dalla disponibilità a riconoscere l'uno l'identità culturale specifica dell'altro, avendo entrambi purificata l'arte nazionale dal "ventriloquismo artistico" straniero. Un piano di massima prevedeva dieci mostre d'opere italiane dell'ultimo decennio "di pura concezione e spirito italianissimo" nella Hollywood Gallery of Modern Art, a cui avrebbe corrisposto una selezione dei migliori artisti americani rappresentanti "le tendenze vitali, folkloristiche ed etniche, che si sono sviluppate in questo ultimo decennio: movimenti totalmente ignorati fuori d'America quali quello dei Post-surrealisti (originato in California), dei Surrealisti, dei Neo-classici, degli Espressionisti, dei Puristi, ecc."⁴⁹. Analogamente alla ricezione dei quadri italiani a Saint Paul, anche le recenti espressioni dell'arte americana, viste dalla prospettiva deformante di Roma, rischiavano di essere accolte come un repertorio etnografico.

Il progetto non andò mai in porto, per motivi ancora da indagare. Nonostante questi tentativi, l'arte contemporanea italiana rimase schiacciata tra il mito del Rinascimento e il modernismo internazionale. Nel 1939 la *Nascita di Venere* di Botticelli e altri ventisette capolavori, dal Quattrocento al barocco, prestati da musei italiani, attrassero più di tre milioni di visitatori all'Esposizione Internazionale di San Francisco, al

Fine Arts Museum di Chicago e al MoMA di New York, confermando i valori tradizionali dell'arte italiana. Paradossalmente il MoMA rimase inaccessibile agli artisti italiani viventi – ma non a Botticelli! – fino al 1948, quando esso organizzò la sua prima mostra d'arte contemporanea italiana. Per tutti gli anni trenta ciò che l'aveva impedita era stata l'impossibilità per il museo di agire in piena autonomia, senza concordare le scelte con il Minculpop. Appena dopo la Liberazione, fin dal maggio 1945 il responsabile culturale dell'ambasciata degli Stati Uniti a Roma aveva proposto al direttore Alfred H. Barr di organizzare un'esposizione, e nell'aprile 1948 Barr e l'assistente James Thrall Soby partirono per Roma e Milano per incontrare artisti e scegliere le opere⁵⁰.

La mostra *Twentieth-Century Italian Art* sarebbe stata la prima rassegna in America sugli sviluppi dell'arte italiana dal futurismo al 1949, accompagnata da un saggio-catalogo che ne costituiva una pionieristica introduzione generale in inglese⁵¹. Nella prefazione Barr e Soby ammettevano: "è un campo che noi in America abbiamo teso a trascurare, non solo per il nostro giustificato interesse per la nostra pittura e scultura contemporanea, ma anche a causa di due formidabili contro-attrazioni in Europa – il presente parigino e il passato italiano"⁵².

Oltre alla nuova generazione emersa alla ribalta come Fronte Nuovo delle Arti, Barr e Soby presentarono, tra gli altri, alcuni dei nomi già inclusi nella mostra di Sabatello quattordici anni prima (Carrà, Morandi, Casorati, Sironi, Campigli, De Pisis, Rosai, Pirandello, Mafai). Ora però la nuova presentazione depoliticizzava la loro arte (o la politicizzava diversamente) e descrisse lo stile di ognuno riconnettendolo ad una vasta rete di analogie con altri artisti internazionali, in particolare francesi, coevi o dell'Ottocento, restituendo all'arte italiana una dimensione europea, contro il genealogismo nazionalista dell'impostazione di

Sabatello. La scuola romana, in particolare, veniva reinterpreta come una pittura di romanticismo e passione privata in antitesi alle direttive culturali del fascismo. Tutto ciò era rimasto inavvertito, quando gli stessi artisti, con quadri simili, furono ricevuti in America come gli "artisti di Mussolini".

Note

1. Sul soggiorno di Biddle in Italia nel 1932, i suoi contatti con alcuni artisti romani, e le conseguenze di tale soggiorno nella genesi del programma di pittura murale pubblica creato dal governo americano, cfr. S. CORTESINI, *Depicting National Identities in New Deal America and, Fascist Italy: Government Sponsored Murals*, in *Kunst und Propaganda*, Dresden, Sandstein Verlag, 2007, pp. 36-47.

2. Cipriano Efisio Oppo fu negli Stati Uniti due volte: nel 1931 come membro del premio Carnegie e contemporaneamente per inaugurare una rassegna di opere della I Quadriennale a Baltimora e altre città; la seconda volta fu nel 1939 in qualità di commissario per la mostra d'arte contemporanea nel padiglione italiano alla New York World's Fair. Cfr. *Cipriano Efisio Oppo. Un legislatore per l'arte. Scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, a cura di Francesca Romana Morelli, Roma, De Luca, 2000, pp. 341-43; 381-83.

3. La propaganda artistica (la mostra di Sabatello qui analizzata, l'apertura della galleria della Cometa a New York, la partecipazione italiana alle esposizioni internazionali di San Francisco e New York nel 1939 e alcune iniziative minori) è discussa in: S. CORTESINI, "One day we must meet": *La politica artistica italiana e l'uso dell'arte contemporanea come propaganda dell'Italia fascista negli Stati Uniti tra 1935 e 1940*, tesi di dottorato, Università di Roma "La Sapienza", 2003.

4. Cenni sulla biografia e attività di gallerista e promotore culturale di Sabatello sono in: *Scuola romana. Artisti tra le due guerre*, Milano, Mazzotta, 1988, pp. 304-305.

5. "Mussolini" Roosevelt?, "Christian Science Monitor", 13 febbraio 1933. Per l'atteggiamento americano nei riguardi di Mussolini: J. DIGGINS, *Mussolini and Fascism: The View from America*, Princeton, Princeton University Press, 1972 e, in aggiunta, sul fascino americano per un dittatore nazionale nel 1933: B.L. ALPERS, *Dictators, Democracy and American Public Culture. Envisioning the Totalitarian Enemy, 1920s-1950s*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2003, pp. 24-34.

6. Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Cultura Popolare, Dir. Gen. Propaganda, b. 218, f. *Stati Uniti 1934. I parte*, sf. *Esposizione d'arte moderna in California* (di seguito: ACS/MPop. cit.).

7. Walter Heil a Dario Sabatello, 9 ottobre 1933, in ACS/MPop. cit. Tutte le traduzioni dei testi inglesi sono dell'autore.

8. Walter Heil a Amedeo Giannini, 1 dicembre 1934, in Fine Arts Museum of San Francisco, Exhibition Files, Modern Italian Paintings, 1-12-35/2-11-35 (di seguito: FAMSF cit.). Il fascicolo contiene la corrispondenza di Heil con Sabatello, direttori di musei della West Coast, e membri del comitato d'onore della mostra.

9. Dario Sabatello ad Antonio Maraini, 31 agosto 1934, in Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Archivio Storico, Archivio Maraini, cart. 41, f. *Stati Uniti*; (di seguito GNAM/AS/Maraini cit.).

10. *Schema della mostra d'arte contemporanea negli Stati Uniti d'America*, allegato alla lettera del 31 agosto 1934 di Sabatello a Maraini, GNAM/AS/Maraini cit.. La sottolineatura è nell'originale.

11. D. SABATELLO, introduzione (s.t.), in *Exhibition of Contemporary Italian Painting under the auspices of the Western Art Museum Association and the "Direzione Generale Italiani all'Estero"*, Tivoli, s.e., 1934, pp. 7-17.

12. ID., *Contemporary Italian Painting*, s.d. (ma fine 1934), dattiloscritto, p. 11, in FAMSF cit.

13. Dal discorso di Benito Mussolini a Milano, 25 ottobre 1932, riporto da R. DE FELICE, *Mussolini il duce. I. Gli anni del consenso 1929-1936*, Torino, Einaudi, 1974, p. 308. Sul discorso della "missione" universale del fasci-

smo, cfr. *ivi*, pp. 306 e sgg.

14. Dario Sabatello ad Antonio Maraini, cit. in GNAM/AS/Maraini cit. La notizia di un temporaneo dissapore tra Sabatello e Cagliari mi è stata fornita da Francesca Romana Morelli.

15. C. CAGLI, *Anticipi sulla scuola di Roma*, "Quadrante", a. I, n. 6, settembre 1933, p. 36.

16. *Contemporary Italian Gallery Opens*, "The Art Digest", vol. XII, n. 6, 15 dicembre 1937, p. 15.

17. Massimo Bontempelli, *Superbia*, "900", a. III, n. 1 (nuova serie), luglio 1928, p. 1.

18. Massimo Bontempelli, manoscritto del discorso di inaugurazione della galleria Sabatello, 1932, in Getty Research Institute, Special Collection, box 27, folder 4 (*Lecture for the inauguration of Galleria Sabatello, 1932*). La sottolineatura è nell'originale.

19. L'itinerario della mostra fu: San Francisco, Palace of the Legion of Honor (11 gennaio - 10 febbraio 1935); Los Angeles, Los Angeles County Museum (20 febbraio - 16 marzo); Portland, Portland Art Association (27 marzo - 25 aprile); Seattle, Art Museum (1 maggio - 2 giugno); Denver, Chappell House (25 giugno - 27 luglio); Saint Paul, Minnesota State Fair (31 agosto - 7 settembre); Memphis, Brooks Memorial Art Gallery (2-27 ottobre); Hagerstown, Washington County Museum of Art (11 novembre - 1 dicembre); Manchester, Currier Gallery of Art (9-28 dicembre); Hamilton, Hamilton Art Association (5 febbraio 1936 - ?); New York, International Building - Rockefeller Center (12-28 marzo 1936); Saint Louis, City Art Museum (6-23 maggio 1936).

20. *Art Exhibit to Close*, "The Commercial Appeal", 27 ottobre 1935.

21. P. BOSWELL, JR., *Modern American Painting*, New York, Dodd, Mead & Company, 1940, p. 57.

22. *Famous Foreign Paintings To Be Shown At Brooks*, "The Press-Scimitar", 12 ottobre 1935.

23. *Modern Italian Art Displayed At Brooks Memorial Gallery*, "The Commercial Appeal", 14 ottobre 1935.

24. *Exponent of New Italy Visits City*, "Los Angeles Times", 5 settembre 1933.

25. *Contemporary Italian Art At L.A. Museum*

Fails To Stir Observer, "Hollywood Citizen-News", 2 marzo 1935.

26. *Beauties Look Over State Fair Art*, "The Minneapolis Star", 27 agosto 1935; A. MILLIER, *Mussolini's Sponsorship of Art Shows Striking Results*, "Los Angeles Times", 24 febbraio 1935.

27. D. M., *Modern Italian Art Is Found Perplexing*, "Hamilton Herald", 5 febbraio 1936.

28. *New Fascist Art Dismal and Inert*, "New York Post", 21 marzo 1936.

29. M. DUROC, *Painting in Fascist Italy*, "Art Front", vol. 2, n. 4, marzo 1936, pp. 4-6; n. 5, aprile 1936, pp. 10-12.

30. A. MILLIER 1935; A. MAY COOK, *Ultra-Modern Fascist Art Displayed at L.A. Museum*, "Los Angeles Evening Herald and Express", 21 febbraio 1935.

31. E. [ROMAGNOLI] D'URBANIA, *Famous Critic Interprets Art Sent to L.A.*, "Los Angeles Examiner", 3 marzo 1935.

32. A. MAY COOK, *Purchase Plan Increases Storm Over Italian Art*, "Los Angeles Evening Herald and Express", 14 marzo 1935.

33. *Ibidem*.

34. *Art Critics Puzzled. Unattached Legs in Italian's Painting Cause Furor*, "Seattle Post-Intelligencer", 19 maggio 1935.

35. *Prossima Mostra di quadri Italiani a Seattle*, "Gazzetta Italiana" (Seattle), 12 aprile 1935.

36. *L'arte contemporanea Italiana all'Art Museum*, "Gazzetta Italiana" (Seattle), 7 giugno 1935.

37. *Cronaca cittadina*, "Il Corriere del Popolo" (San Francisco), 7 febbraio 1935.

38. K.A. MARLING, *Blue Ribbon. A Social and Pictorial History of the Minnesota State Fair*, Saint Paul, Minnesota Historical Society Press, 1990: in particolare pp. 227-35 sulle esposizioni d'arte.

39. *Minnesota*, "The American Magazine of Art", vol. XXVIII, n. 11, novembre 1935, p. 686.

40. *First Loan Exhibits for Fair Art Arrive*, "The Saint Paul Pioneer Press", 24 agosto 1935.

41. *Minnesota*, "The American Magazine of Art", vol. XXVIII, n. 11, novembre 1935, p. 686.

42. SABATELLO 1934, pp. 18-19.

43. A. MAY COOK, *op. cit.*

44. *U. S. Scene*, "Time", vol. XXIV, n. 26, 24

dicembre 1934.

45. *Living Artists, Minneapolis and St. Paul*, "The American Magazine of Art", vol. XXVIII, n. 12, dicembre 1935, p. 755.

46. *Fair Exhibits Rushed; Will Be Ready Saturday*, "The Minneapolis Star", 29 agosto 1935.

47. E. LORAN, *Artists from Minnesota*, "The American Magazine of Art", vol. XXIX, n. 1, gennaio 1936, p. 25.

48. Dino Alfieri ad Antonio Maraini, 10 settembre 1935, in GNAM/AS/Maraini, cart. 36, f. 3 *Mostre italiane all'estero*.

49. *Ibidem*; corsivo dell'autore.

50. Nelson Rockefeller a James Dunn (ambasciatore americano a Roma), 21 aprile 1948, in Archives of American Art, Smithsonian Institution, Alfred H. Barr Papers, reel 3153, frame 932.

51. J. THALL SOBY, A.H. BARR, jr, *Twentieth-Century Italian Art*, New York, The Museum of Modern Art, 1949.

52. *Ivi*, p. 5.

Illustrazioni

1. Carlo Carrà, *Estate*, 1930 (parzialmente ridipinto dopo il 1936), olio su tela, cm 165 x 121, Milano, Civico Museo d'Arte Contemporanea.

2. Gino Severini, *L'amore compone il quadro* (o *Amour et pigeons*; o *L'Amour voleur*), 1929, olio su tela, cm 92 x 63, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

3. Carlo Levi, *Demetra e Persefone*, 1934, olio su tela, cm 97 x 146, Roma, collezione privata.

4. Giuseppe Capogrossi, *Il poeta del Tevere*, 1934, olio su tela, cm 125 x 150, Roma, collezione privata.

5. Alberto Ziveri, *Compianto per un giovane morto*, 1934, olio su tavola, cm 122 x 153, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

6. Fausto Pirandello, *Oggetti*, olio su tela, misure e ubicazione attuale sconosciute.

7. Il tenente colonnello George C. Lawrason e Signora, di Portland, osservano *Demetra e Persefone* di Carlo Levi al vernissage alla Portland Art Association: da "The Sunday Oregonian",

31 marzo 1935 (la fotografia è pubblicata ribaltata specularmente).

8. *Exponent of New Italy Visits City*, "Los Angeles Times", 5 settembre 1933.

9. L'assistente Virginia Stoneman del Los Angeles County Museum, di fronte a *Meriggio* di Gisberto Ceracchini e con *Annunciazione* di Pippo Rizzo tra le mani. Dal "Los Angeles Examiner", 3 marzo 1935.

10. Carlo Carrà, *Dopo il bagno*, olio su tela, cm 97,5 x 63, Bologna, Galleria Marescalchi (acquistato dal Los Angeles County Museum of Art nel 1935, rivenduto nel 1977).

11. Fausto Pirandello, *La scala*, 1934, olio su tavola, cm 190 x 152, collezione privata.

12. Mario Sironi, *Lavoratori* (o *L'incontro*), 1929, olio su tela, cm 150 x 120, collezione privata.

13a. Renato Birolli, *Gineceo*, 1933, olio su tela, misure originali sconosciute (tela parzialmente distrutta).

13b. Renato Birolli, *Nudo*, 1933, olio su tela, cm 82 x 69, Milano, collezione Birolli (la tela è la parte superstite, tagliata e parzialmente ridipinta dall'artista in data imprecisata, del Gineceo esposto negli Stati Uniti nel 1935).

14. A sinistra: Katherine Contini e Ida Minuti, di Saint Paul, con il quadro *Lavandaie* di Emanuele Cavalli; al centro Dianthe Correll di Detroit Lakes e Mabel Espeland di Saint Paul con un quadro di Elof Wedin, esposto alla mostra di opere del PWAP *Our Government in Art*; a destra: l'artista di Minneapolis Walter Taube con una sua tela esposta alla mostra di artisti del Minnesota. Dal "The Minneapolis Journal", 27 agosto 1935.

15. A destra: Dianthe Correll di Detroit Lakes con il quadro *On the Drive* di Lloyd Goff, esposto alla mostra *Our Government in Art*; a destra Katherine Contini e Ida Minuti mostrano orgogliosamente il quadro *Meriggio*, di Gisberto Ceracchini. Dal "The Minneapolis Star", 27 agosto 1935.

16. *Youth Must be Served at the Minnesota State Fair*, "The Saint Paul Daily News", 25 agosto 1935.

17a. Ragazzo con due zucche dalla contea di Anoka, Minnesota State Fair 1934; foto Minnesota Historical Society.

17b. Ruth Lerud, di Twin Valley, campionessa

di panificazione della contea di Norman, vince un viaggio alla Minnesota State Fair 1935; foto: Kenneth M. Wright Studios.

18. Katherine Contini e Ida Minuti, di Saint Paul, con il quadro *Lavandaie* di Emanuele Cavalli. foto: Kenneth M. Wright Studios.

19. Alexander Corazzo e Leroy Turner mostrano i loro quadri astratti "rompicapo per l'uomo medio". Da "The Saint Paul Daily News", 18 agosto 1935.

20. Erle Loran, *Barge Dock* [Banchina per chiatte], ca. 1933-1934, olio su tela, cm 76,3 x 91,5, Washington, DC, National Museum of American Art.

Abstract

From 1935 – when Italy invaded Ethiopia – until World War II, the Italian government sent across the Atlantic a series of exhibitions of contemporary art serving a diplomatic mission in offsetting Fascist Italy's belligerent image in American public opinion. This article addresses the group show of twenty-nine young painters that in 1935 set the guidelines of subsequent

Italian art policy in the United States.

It follows the itinerary of the exhibition in some of its venues across the country, and assesses its multifaceted reception in a fluctuating intercultural terrain in which the cultural imperatives implicitly assigned to Italian painting – with their economic and ideological underpinnings – negotiated meaning with the American public's expectations, critical paradigms, political preconceptions, fascination or suspicion for Mussolini, and local community values. Ultimately, Italian propagandistic ambitions remained largely frustrated. Art itself – its aesthetic quality – remained invisible, obscured by the catchwords of both Italian and American critical discourses. Local critics proved uncomfortable at handling the work of artists outside the Parisian school; alternatively, Italian art was understood through the paradigm of American regionalism. Indeed, the Italian shows, engineered to disseminate the "Italianness" of contemporary Italian painting across America, prove an indicator of the state of the art of American criticism of the time, especially beyond the East Coast, and illuminate how the cultural Other was acknowledged in a period of increasing nationalist self-retrenchment in art and politics.