

STELLA CATTANEO

Exhibiting Italian Art in the United States

Intervista a Raffaele Bedarida

Tra gli ultimi studi di Raffaele Bedarida, *Exhibiting Italian Art in the United States from Futurism to Arte Povera “Like a Giant Screen”* (Routledge, 2022), ricostruisce tramite *case studies* alcune vicende che hanno visto l’arte contemporanea italiana giocare un ruolo centrale all’interno di complesse e articolate relazioni tra Italia e Stati Uniti nel corso del Novecento. Strategie di penetrazione oltreoceano, modelli per nuove modernità e *lifestyles* a cui riferirsi, aspirazioni individuali e collettive a cui dare risposta sono gli elementi di sfondo di un racconto che procede attraverso punti di vista differenti, dal secondo Futurismo agli esordi dell’Arte Povera.

Il volume si inserisce all’interno di una sempre più ricca letteratura che da almeno un decennio concentra le sue energie sulla storia dell’arte italiana moderna e contemporanea intesa come momento “di una pratica estetica e geopolitica al tempo stesso.”¹ Questi studi chiariscono e mettono in luce in che misura l’arte prodotta in Italia abbia preso parte nelle relazioni diplomatiche intessute a livello internazionale e in che modo abbia potuto contribuire al più ampio

discorso della costruzione di un’identità nazionale italiana.

Nel corso del Novecento, come tornava a sottolineare Stefano Chiodi nel suo *Genius Loci. Anatomia di un mito italiano* (2021), l’Italia è stata percorsa da una costante “ricerca di un punto di ancoraggio, di un centro di gravità identitario”², soprattutto nel momento in cui l’emersione di nuovi scenari internazionali aveva rivelato la posizione sempre più periferica del Belpaese. Proprio allora, le mostre all’estero venivano a rivestire un ruolo strategico su più livelli: per la diffusione della cultura italiana in primis ma anche per la riattivazione di flussi turistici e commerciali e per avviare scambi e prestiti con le altre istituzioni europee e d’oltreoceano, garantendo un costante dialogo internazionale.³ Esisteva poi una dimensione più strettamente personale ed individuale, legata ai protagonisti del mondo dell’arte. Pur tenendo ferme le contraddizioni, i limiti e le difficoltà di alcune esperienze, si trattava per artisti, critici e galleristi di mostrarsi su un nuovo palcoscenico e comparire in un nuovo mercato che avrebbe potuto garantire loro un maggiore riconoscimento anche in

Italia, definendo la loro posizione in un contesto internazionale. Il rapporto con gli Stati Uniti è cruciale in questo discorso e non a caso è stato oggetto negli ultimi anni di convegni, mostre e pubblicazioni.⁴ Il volume di Bedarida lo mette ben in luce. Affrontando e legando insieme vicende che accompagnano il succedersi di situazioni nodali per la storia del Novecento, l'autore contribuisce a mettere a fuoco le dinamiche di una nuova prospettiva transnazionale, ridefinendo e sfumando le nozioni di egemonia culturale e subalternità e mostrando quanto poroso e fruttuoso sia stato questo processo di scambio in entrambe le direzioni: dall'Italia agli Stati Uniti e dagli Stati Uniti all'Italia, mantenendo però fermo il punto di vista sulla capacità dei diversi attori italiani di ridefinirsi di volta in volta al fine di mostrarsi e presentarsi negli USA.

L'intervista che segue entra nel merito delle scelte metodologiche, delle nuove prospettive di ricerca che emergono da questo studio e tenta di superare i confini cronologici adottati per comprendere come la connessione imbastita nel Novecento tra i due paesi proseguì, secondo modelli in parte attuati e sperimentati in precedenza, al fine di favorire e sostenere la scrittura di una storia dell'arte transnazionale e momenti di incontro e approfondimento tra le due sponde dell'Atlantico.

Dal primo all'ultimo capitolo il lettore può seguire i rapporti Italia-Stati Uniti dalla fine degli anni Venti fino alla fine degli anni Sessanta circa. Ci sono le vicende degli individui, il ruolo delle istituzioni, le politiche di diplomazia culturale e il tutto viene a concatenarsi offrendo la visione di diversi spaccati di un'unica storia fatta di snodi successivi. Come è andata costituendosi la struttura del libro?

Il libro copre un arco cronologico ampio e mette in luce una serie di scambi tra due paesi, il cui rapporto è stato ricchissimo. Se avessi avuto dunque intenzione di scrivere una storia capillare ed esaustiva di tutte le iniziative, delle mostre e degli artisti che si sono mossi dall'Italia verso gli Stati Uniti, dagli anni Venti alla fine degli anni Sessanta, avrei dovuto stilare una specie di bibliografia estesa, che rischiava di essere molto arida, o un volume enciclopedico che avrebbe richiesto più dei quindici anni che ho dedicato a questo progetto. Non era comunque questo il mio obiettivo. Mi sembrava più interessante individuare momenti storici rappresentativi e di snodo. Momenti in cui sono venuti a convergere da un lato cambiamenti nei rapporti tra Italia e Stati Uniti e, dall'altro, sono emerse persone, mostre o iniziative che hanno introdotto strategie nuove, a livello individuale ma anche istituzionale e politico.

Si è trattato di ricostruire una vicenda intrecciata con la diplomazia, con i

rapporti economici, ma anche con i cambiamenti politici e culturali che sono avvenuti individualmente nei due paesi: la guerra in Etiopia, ad esempio, ha modificato tanto le politiche culturali all'interno dell'Italia fascista quanto i rapporti con altri paesi, tra cui gli Stati Uniti; oppure il maccartismo ha avuto un grande impatto negli USA, ma ha anche influenzato la percezione dell'America che si aveva in Italia e dunque i modi dell'autorappresentazione italiana oltreoceano.

Più che ricostruire gli scambi artistici nelle due direzioni, mi sono concentrato sulle iniziative italiane rivolte al pubblico statunitense. Se l'affermazione dell'arte italiana contemporanea nel mondo aveva giocato un ruolo importante nella costruzione dell'identità nazionale già in fase postunitaria (si pensi alla fondazione della Biennale di Venezia), con l'emergere degli USA come nuova potenza mondiale, non solo economica e politica, ma anche culturale, lo sforzo collettivo di portare l'arte italiana al di là dell'Atlantico acquisiva valore simbolico, oltre che pratico, su tanti livelli: si trattava di conquistare la fetta di un mercato dell'arte in crescita; di utilizzare l'arte come soft power per facilitare gli scambi diplomatici con un paese sempre più influente; di ricevere visibilità internazionale (per esempio, entrare nella collezione del MoMA significa guadagnarsi un posto nel canone

moderno con ripercussioni ben al di là di quell'istituzione); ma anche di proiettare, metaforicamente, la propria modernità in un luogo simbolo della modernità e dunque poterla vedere e misurare meglio. Di qui lo "schermo gigante" del titolo: una citazione da Cesare Pavese che nel 1947 parlava in termini simili dell'americanismo di prima della guerra.

Nel libro, dunque, si intrecciano Americhe immaginarie ed esperienze reali degli Stati Uniti, proiezioni utopistiche e operazioni pragmatiche. Le attitudini oscillano tra complessi di provincialismo e sentimenti di superiorità culturale, infatuazioni acritiche e rivendicazioni antagoniste nei confronti di un modello di modernità egemone. Il caso di Fortunato Depero, approfondito nel primo capitolo del libro, è emblematico. Benché il suo tentativo di conquistare New York sia stato di fatto fallimentare, la sua vicenda accompagna e in parte influenza gli esordi dell'americanismo italiano a cavallo tra anni Venti e anni Trenta, tra mito e scontro con la realtà. Arrivato a New York con l'aspettativa di immergersi in un'opera d'arte futurista totale memore del manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo* (1915), Depero apriva la Futurist House a Manhattan non senza sentimenti di rabbia o di riscatto: era insieme il raggiungimento di una patria elettiva e una conquista militare. Ovvero un'ambivalenza frequente tra i

protagonisti del libro. Se da un lato si percepiscono le potenziali opportunità che l'America può offrire, immaginandola come un palco (altra metafora ricorrente) dal quale poter affermare la propria modernità a livello internazionale, dall'altro c'è un senso di svantaggio rispetto ai paesi già affermati come centri della modernità, quali la vicina Francia, più organizzata e presente sul mercato dell'arte, o gli stessi Stati Uniti con le sue moderne istituzioni artistiche. Nel 1939 Giulio Carlo Argan, inviato dal governo fascista, notava con ammirazione come i musei americani stessero costruendo, attraverso la raccolta di importanti collezioni, un discorso sull'arte moderna destinato ad avere grande impatto mondiale, mentre l'Italia non disponeva di strutture e mezzi affini e neppure della volontà politica per realizzare qualcosa di paragonabile. Altra caratteristica di cui gli osservatori italiani presero nota già negli anni Trenta era il ruolo propulsore delle gallerie private ed una sostanziale diffidenza per le mostre ufficiali: tanto che convinsero il governo fascista a sponsorizzare iniziative private in America per facilitarne la ricezione. Questi ed altri principi venivano adottati come strumenti pragmatici di propaganda all'estero, ma simultaneamente venivano assorbiti come metodi americani (e dunque moderni). Sarebbe però scorretto affermare l'esistenza di un complesso di inferiorità dell'Italia nei confronti degli Stati Uniti nel campo dell'arte: il

tentativo di promuovere la modernità italiana in America attraverso l'arte, emerge dalla convinzione diffusa che l'Italia sia depositaria di un retaggio artistico incomparabile e che possa competere sul piano artistico, anche contemporaneo, con un certo vantaggio sulle controparti francese o statunitense. Questa rivendicazione accompagna tutta la vicenda ricostruita nel mio studio, con risvolti anche patetici.

Si è parlato della vicenda di Depero, che seguendo la cronologia del libro, è posto subito in apertura. Nelle sue esperienze americane sembra tenersi distante dal mondo dell'arte in senso stretto, dai musei, dai critici, dai curatori e dai galleristi. Questi sono però i protagonisti dello scambio tra Italia e Stati Uniti all'interno della narrazione, mentre gli artisti, al di là di Depero, restano sullo sfondo, senza che emerga in maniera netta il loro ruolo. Quale funzione hanno rivestito in questo dialogo transnazionale tra i due paesi?

Questa questione è stata fonte di molti dubbi, anche in virtù della mia esperienza di docente all'interno di un istituto universitario che forma artisti. Chiaramente mi sono posto il problema del ruolo degli artisti in una storia fatta soprattutto di diplomazia culturale, rapporti economici e istituzionali. Ho dovuto fare i conti con il concetto di *agency*: come si muovono gli artisti in questo frangente? Che ruolo hanno? Che

margine di impatto? O sono unicamente delle pedine? Si tratta, a livello metodologico, di uno dei problemi posti dalla storia sociale dell'arte: non solo la generazione di un Meyer Shapiro, ma anche un T. J. Clark. Da una parte sentivo l'esigenza di allontanarmi dalla mitologia dell'intenzione dell'artista come motore e obiettivo supremo del lavoro di uno storico dell'arte, così come dalla storia dell'arte celebrativa che, per quanto sofisticata o sottile, finisce per fare opera promozionale; dall'altra non credo in una storia dell'arte in cui gli artisti sono soltanto presenze fortuite o sostituibili. Per questo ho cercato di cambiare di volta in volta il punto di vista all'interno del racconto, ingranando marce diverse, e ho deciso di aprire il libro con la vicenda di Depero.

L'artista si trova per la prima volta in America in un momento nodale per le istituzioni americane, a cavallo tra anni Venti e Trenta, a partire dalla fondazione del MoMA, nel 1929. Ma, in linea con l'idea futurista di dar fuoco a musei e biblioteche, Depero si muove al di fuori delle istituzioni artistiche, guardando piuttosto alla città, ai grandi magazzini, ai mass media e ai teatri di Broadway, con cui collabora o prova a collaborare. Lo spettacolo delle parate pubblicitarie di Macy's e dei cinema commerciali lo interessano di più della cultura *high-brow*. Allo stesso tempo è testimone diretto del crash di Wall Street e della Grande Depressione economica, subendone le conseguenze in prima

persona. Ma per quanto sia fallimentare (di fatto rientra in Italia povero in canna), la sua esperienza mostra i tentativi da parte di un artista di affermare una visione e di dare avvio a idee, strategie e meccanismi che continuano tuttora: dalla scrittura di una propria mitografia (articoli, conferenze, programmi radio e altro in cui celebrava i propri trionfi a New York), alla visione di uno stile di vita futuro ispirato all'esperienza americana ma applicato all'Italia (dal manifesto della pubblicità alla famosa bottiglia Campari, che concepisce al ritorno da NY e che ancora troviamo nei supermercati). Depero è presente con la sua voce ed è in grado di impostare un discorso che avrà un impatto sulle generazioni successive, compreso il senso di antagonismo verso l'America.

Ho cercato poi di intrecciare e mettere in relazione l'operato degli artisti con quello di critici, galleristi e istituzioni culturali al fine di rendere conto di una vicenda corale che non è solo dettata dalle politiche governative. Parlando di migrazione e di esilio, ci sono in gioco storie personali e corpi in movimento ma anche oggetti che, spostandosi dal proprio contesto culturale di provenienza, attraverso mostre, pubblicazioni e mercato, si riconfigurano e trovano nel discorso identitario nazionale nuove vie attraverso cui significare. In questo caso gli artisti non sono colti all'interno del loro studio nell'atto di

“iniettare intenzione” nel proprio lavoro ma piuttosto vengono analizzati come persone che, mettendosi in rete con altre, avviano un dialogo transoceanico e trovano nuove strategie per gestire la propria carriera. E il discorso nazionale diventa un filtro inevitabile, non solo come spinta ideologica nazionalista, ma anche come condizione attraverso cui stare al mondo: dalla lingua allo status legale, dal network sociale alle infrastrutture di riferimento, fino alle aspettative e agli stereotipi con cui ogni loro azione viene inevitabilmente misurata. Oltre a Depero, sono diversi gli artisti che emergono come comprimari in questa storia: da Corrado Cagli ad Afro Basaldella e Michelangelo Pistoletto, ognuno arriva negli Stati Uniti per motivi e in circostanze diversissime, ma ognuno fa i conti con il proprio essere italiano attraverso l’esperienza americana. Ci sono figure di artisti che hanno fatto da ponte culturale aiutando altri artisti o le loro opere ad attraversare fisicamente l’oceano, o scrivendo del loro lavoro, o presentandoli ad altre persone al di là dell’Atlantico. E ci sono quelli che, invece, attraverso il proprio lavoro, hanno contribuito a creare un’idea di modernità italiana vendibile negli USA. Non sono esperienze unitarie e univoche. Hanno a che fare non solo con l’arte ma con sistemi di rappresentazione in senso più ampio: dal cinema alla letteratura, dalle riviste di moda alle pubblicità commerciali, ma anche

l’immaginario collettivo che nel corso del Novecento ha codificato un corollario di aspettative e di mitologie nei confronti dell’America.

In ogni caso il libro non è incentrato solo sugli artisti ma guarda anche alla trasformazione delle opere d’arte nel momento in cui si muovono attraverso i confini nazionali. In che modo il nuovo contesto ridefinisce la loro rilevanza culturale, politica e sociale in modo discorsivo: come vengono mostrate? A chi? Chi le compra e cosa ne fa?

I cinque capitoli che compongono il testo si muovono costantemente a cavallo tra imprese collettive e sforzi individuali. Tra questi ultimi, significativo è il ruolo di diverse figure femminili attive nei processi di americanizzazione dell’Europa ma anche di esportazione dell’arte contemporanea italiana negli Stati Uniti. Come si può leggere questa dialettica tra collettività e iniziativa privata?

È un aspetto importante, questo. Il libro è un insieme di *case studies* e, come tutti i testi con quest’impostazione, prende le mosse da vicende specifiche che devono essere rappresentative di fenomeni ampi ma che allo stesso tempo hanno un’eccezionalità tutta singolare. Il secondo capitolo, dedicato all’esportazione della cultura fascista, è l’unico a mostrare strategie di diplomazia culturale nel senso più comune di iniziative governative e

istituzionali. I capitoli successivi si concentrano, rispettivamente: su una mostra, *Twentieth-century Italian Art* tenutasi al MoMA nel 1949 (il perno intorno a cui ruota il terzo capitolo); sulle galleriste Catherine Viviano e Irene Brin (quarto capitolo); o su un libro, *Art Povera* pubblicato dal giovane Germano Celant nel 1969 (quinto capitolo). Ogni caso è il punto d'accesso e l'angolo attraverso cui affrontare la politica culturale del momento, i principali elementi di trasformazione e le principali strategie di autorappresentazione negli USA. Ci sono almeno due fatti storicamente significativi che mi hanno indirizzato verso queste scelte. In primo luogo, se il regime fascista aveva sponsorizzato alcune iniziative private per aggirare l'ostilità del pubblico statunitense per le mostre ufficiali, nel dopoguerra il governo italiano fa una scelta deliberata di facilitare iniziative di istituzioni estere (come il MoMA) o di lasciare alle iniziative individuali il compito farsi ambasciatrici della cultura italiana all'estero. Nell'Italia della Ricostruzione, la Democrazia Cristiana di De Gasperi interrompeva operazioni di diplomazia culturale diretta: ora percepita come propaganda e associata o associabile al fascismo, era anche economicamente troppo dispendiosa per essere attuabile all'indomani della Seconda guerra mondiale. Questo era possibile anche perché già a partire dallo sforzo post-unitario di costruire un'identità nazionale (la famosa frase

di Cavour, "fatta l'Italia, bisogna fare gli italiani"), e poi con il fascismo e addirittura con la Ricostruzione, in molti avevano assorbito e internalizzato individualmente il ruolo dell'arte nel progetto nazionale: in tantissimi casi è possibile rintracciare questo senso di responsabilità nei confronti dell'immagine del proprio paese all'estero. Negli scambi tra Italia e Stati Uniti, seppure in modi diversissimi tra loro, quasi tutti gli italiani si fanno promotori della causa nazionale: perfino Cagli, artista ebreo che deve lasciare l'Italia nel 1939 a causa delle Leggi razziali, non perde occasione per promuovere l'arte italiana contemporanea negli Stati Uniti. Tranne poche eccezioni, nel momento in cui gli italiani si trovano ad avere un piede in America o a ricoprire ruoli di influenza, cercano di dare visibilità all'arte italiana contemporanea, che ritengono di valore tanto quanto l'eredità storica italiana, seppure ingiustamente sacrificata.

Questo discorso deve anche essere letto da una prospettiva di genere, chiedendoci che ruolo hanno avuto le donne in questa storia e se la percezione reciproca del ruolo delle donne nei due paesi abbia avuto un impatto nel sistema di autorappresentazione attraverso le mostre, in un periodo storico che ha visto una sostanziale trasformazione del ruolo della donna e l'emergere del movimento femminista. Già negli anni Trenta gli inviati del governo fascista notavano come l'emancipazione delle

donne fosse una misura attraverso cui gli americani valutavano il processo di modernizzazione. Introducevano dunque quelle che decenni dopo sarebbero state orrendamente chiamate “quote rosa” nelle mostre americane, esponendo artiste come Adriana Pincherle o Leonor Fini per proiettare un’immagine di modernità, sebbene in Italia venisse promosso un modello ben più tradizionale di donna – dalla “moglie devota” e “angelo del focolare” alla “massaia rurale”. Incoraggiata da questo sforzo proiettivo, la scultrice Antonietta Paoli Pogliani si faceva promotrice e organizzatrice della mostra *International Women’s Art Exhibition* tenutasi a New York nel 1939, all’interno della quale dava assoluta preminenza alle artiste italiane. Ma la donna che, con le sue iniziative, avrebbe avuto conseguenze più longeve fu la gallerista Mimi Pecci-Blunt. Aprendo a New York nel 1937 una succursale della sua galleria romana, La Cometa, Pecci-Blunt era la prima ad esporre al di là dell’Atlantico artisti come Cagli, Mirko o Morandi, ovvero artisti chiave delle mostre del dopoguerra.

Il clima conservatore della Guerra Fredda fece sì che tutte le artiste donne presenti nelle mostre degli anni Trenta fossero eliminate dalla programmazione del dopoguerra: per esempio la mostra del MoMA del 1949 nominava Leonor Fini come figura influente ma non la esponeva. Ma la tradizione di donne galleriste

impegnate nello scambio Italia-USA trovava il suo sviluppo più importante in Catherine Viviano e Irene Brin, che sono le protagoniste del mio quarto capitolo. Se Viviano apriva una galleria a Midtown Manhattan e intrecciava rapporti con i grandi musei e collezionisti influenti della East Coast, lanciando la carriera americana di vari artisti (Afro è il caso più eclatante), Brin si mosse in modo creativo e originale per costruire una nuova immagine dell’Italia del boom economico, rivolgendosi ad un pubblico diverso, in zone diverse: soprattutto nell’ambiente della moda e del cinema, dal Midwest a Hollywood. Voglio precisare che Viviano e Brin non sono assolutamente le uniche donne a fare da ponte culturale nel dopoguerra, ma sono parte di una vera costellazione di protagoniste nella storia delle mostre, che sono rimaste ingiustamente ai margini e che andrebbero approfondite. Al momento sto studiando il ruolo di Margaret Scolari Barr. Storica dell’arte con grandi conoscenze linguistiche e culturali, rimasta nell’ombra del marito e spesso ricordata solo come moglie del direttore del MoMA, Alfred Barr. Non solo fu figura importante all’interno del MoMA, ma anche per le sue attività autonome di studiosa (i casi più noti sono la monografia su Medardo Rosso e lo scambio con Bernard Berenson, ma anche i rapporti coi futuristi e l’interesse per l’architettura razionalista sono

importanti). Inoltre, vorrei evitare di reiterare un modello storiografico in cui le donne giocano unicamente il ruolo di facilitatrici, preparando il terreno affinché l'artista uomo riesca nella propria carriera. In molti casi questo è avvenuto a causa del contesto sociale, delle costrizioni politiche e delle possibilità che una società patriarcale offriva loro come spazio di azione individuale. A maggior ragione è dunque significativo come Irene Brin abbia rotto questo modello, imponendosi come ambasciatrice culturale e come ponte per l'arte contemporanea italiana in America agendo fuori dagli schemi e utilizzando spazi tradizionalmente marginalizzati come femminili (le riviste di moda) per veicolare una nuova immagine dell'Italia. La sua visione è tanto originale da imprimere una svolta sulla stessa ricezione delle opere d'arte e dell'invenzione del Made in Italy negli USA. È emblematica in questo senso come si sia mossa per promuovere la ricerca di Alberto Burri. Nel contesto più canonico della critica d'arte, Brin e suo marito Gaspero Del Corso commissionavano al direttore del Guggenheim, James Sweeney un volume monografico in cui i suoi *sacchi* venivano letti in chiave penitente e redentiva in linea con la retorica della Ricostruzione: i sacchi di juta come le vesti di San Francesco, le cuciture come le ferite della guerra. Brin però presentava diversamente queste stesse opere attraverso le riviste di moda o la

American Federation of Arts che faceva circolare le mostre nei campus universitari della West Coast e nelle piccole gallerie di Beverly Hills; qui Brin cambiava il tono introducendo l'arte italiana (tra cui Burri) sofisticata, elegante e radicata nella tradizione artigiana, ma anche moderna e aperta all'America. Alla fine degli anni Cinquanta, con il cambio delle politiche internazionali dettate dal neoatlantismo di Amintore Fanfani e con l'apertura degli Istituti italiani di Cultura, Brin emergeva come una pioniera, e questo ruolo, avviato in forma del tutto personale, le veniva riconosciuto in modo formale dallo stato italiano. Seppure involontariamente, la sua operazione di branding nazionale veniva a sostenere il messaggio di Fanfani, che si proponeva al presidente USA Eisenhower come ponte privilegiato di accesso all'Europa e come modello di espansione economica e culturale verso il Medio Oriente: presentava l'Italia come esperimento riuscito di un Marshall Plan esportabile in altre aree del mondo. Intanto le opere di Burri, ma anche di Campigli, Marini e altri comparivano regolarmente sullo sfondo dei film di Hollywood, sulle riviste di moda e di design, oltre che nelle collezioni e nelle gallerie d'arte, raggiungendo un pubblico vastissimo.

Per la vastità cronologica del volume e delle personalità prese in esame più o meno a fondo, si è reso necessario un

importante lavoro sugli archivi, dai quali sono emerse diverse fonti inedite. Tra queste alcune corrispondenze private accompagnano la narrazione. Da dove provengono e in che modo hanno aiutato la creazione di un racconto corale attraverso i decenni attorno ai temi dello scambio tra Italia e Stati Uniti?

Grazie a varie borse di studio e fondi di ricerca (soprattutto di CUNY, CIMA, Terra Foundation e Cooper Union), ho avuto la fortuna di poter lavorare nel corso degli anni sia negli Stati Uniti sia in Italia attingendo a fondi istituzionali, come quelli della Quadriennale (soprattutto le carte di Libero De Libero), GNAM (Maraini), Sapienza (Venturi), MART (Depero e Sarfatti) e del MoMA (Barr, Scolari, Soby, e le varie mostre), ad esempio, o gli Archivi dello Stato a Roma e gli Archives of American Art dello Smithsonian Institution a Washington D.C. (soprattutto AFA, Ashton, Castelli, Viviano, Solomon). Ma anche in archivi privati, selezionati come rilevanti per il mio studio. Tra queste hanno rivestito particolare importanza la consultazione degli archivi di Afro, Corrado Cagli, Irene Brin, Eugenio Battisti. Consultare le carte conservate da Eugenio Battisti prima che fossero accessibili al pubblico mi ha permesso di ricostruire gli scambi e la collaborazione con Germano Celant, protagonista del quinto capitolo, da un angolo nuovo. Come sempre, e

soprattutto per quanto riguarda l'eredità scomoda del fascismo, bisogna stare attenti alle zone d'ombra nei materiali d'archivio: dalla censura e autocensura all'impostazione dell'archivio stesso che inevitabilmente è un prodotto progettato, manipolato o filtrato dalle persone, dalle ideologie e dalle circostanze.

Tra la corrispondenza privata inserita all'interno del libro occorre distinguere tra diversi tipi di comunicazione: istituzionale, come quella tra Barr e i vari dipartimenti del MoMA; con carattere di ufficialità, come la diplomazia; o completamente privata, come la corrispondenza tra De Libero e Cagli, suo amante e collaboratore, in cui comunque bisogna considerare le autocensure, i codici, i silenzi necessari ad aggirare non solo la censura fascista ma anche l'omofobia e l'antisemitismo, presenti e radicati al di là delle politiche governative; oppure quelle della gallerista Catherine Viviano e i suoi artisti che seguono chiaramente altri codici e barriere culturali-linguistiche, a partire dall'italiano stentato della Viviano che era emigrata dall'Italia nel lontano 1901. Si parlava prima di intenzionalità: parlando di progetti come le mostre da esportazione e di rapporti diplomatici è bene tenere presente l'esistenza di vari livelli di comunicazione. Da una parte la retorica della promozione, di quello che si vuole comunicare all'interlocutore statunitense; c'è poi

il dietro le quinte di quelle che sono le elaborazioni della strategia di penetrazione tra gli organizzatori italiani. Ma il lavoro più interessante in questo caso è quello di cercare nelle pieghe del non detto e addirittura di ciò che trapela involontariamente dal linguaggio. Quello che rivela di più e che è più importante in prospettiva storica è ciò che è inconscio, talmente evidente e ovvio da non essere menzionato. Nella corrispondenza e in questi diversi livelli di comunicazione, è possibile intravedere che tipo di rilevanza potevano avere queste iniziative, cosa significava, in fondo, organizzare appuntamenti espositivi negli Stati Uniti.

Tutto questo naturalmente stando attenti a mantenere rigore e rispetto delle fonti: le corrispondenze vanno verificate e confrontate con i cataloghi, le fotografie degli allestimenti e altra documentazione per capire come la realizzazione delle mostre abbia effettivamente confermato o cambiato i progetti iniziali: questo è vero per qualsiasi mostra, ma nel caso di collaborazioni a distanza avvengono più spesso e in misura maggiore cambi di regia, compromessi o cambiamenti dell'ultimo momento. Non è solo una questione di ricostruire cosa sia stato effettivamente mostrato, ma soprattutto capire il processo di traduzione culturale nei suoi passaggi più concreti che possono andare dalla traduzione dei titoli delle opere ai

problemi doganali, e molto altro. C'è infine la questione della risposta critica e delle acquisizioni: sebbene il mio non sia uno studio della ricezione americana ma dello sforzo proiettivo italiano, è comunque importante vedere come le ambizioni e le aspettative degli italiani abbiano dovuto fare i conti con reazioni da parte americana spesso diverse dal previsto. Ricezione e reazioni che poi hanno influenzato le iniziative successive.

Lo studio si basa sul rapporto tra Italia e Stati Uniti e tiene conto di vicende ormai pienamente storicizzate. Volendo estendere cronologicamente la riflessione, dopo l'esperienza di Celant che chiude l'intero volume e sconfinando fino ai giorni nostri, esistono strategie di affermazione e esportazione dell'arte italiana contemporanea altrettanto significative e originali?

Il caso delle mostre italiane negli Stati Uniti è particolarmente interessante nel contesto internazionale e può aprire prospettive e questioni metodologiche utili anche ad altre dinamiche transnazionali, più o meno recenti. All'inizio delle vicende che ho studiato l'Italia è da poco unificata e indipendente; è una piccola, aggressiva potenza coloniale; ma è anche una nazione che ricorda bene il controllo di potenze straniere e che, già dal primo dopoguerra, vive l'influenza e il controllo degli USA con un misto di speranza e angoscia. Cosa

che dal secondo dopoguerra aumenterà esponenzialmente. Parzialmente industrializzata e in parte rurale, l'Italia attraversa un periodo di trasformazione economica, politica e sociale enorme nel periodo che tratta: dal fascismo alla democrazia, dall'autarchia al miracolo economico, dalle migrazioni transatlantiche a quelle interne (dal sud al nord, dalle campagne ai centri urbani). Insomma, in quanto anello debole d'Europa, che cerca di proiettare negli Stati Uniti un'immagine di modernità e di rilevanza internazionale attraverso un prodotto (l'arte contemporanea) culturalmente prestigioso, a basso costo di produzione e facilmente manipolabile, la vicenda dell'Italia anticipa alcuni fenomeni decoloniali e postcoloniali dei decenni successivi – naturalmente tenendo in considerazione le specificità di ogni caso. Da un lato c'è il complesso nei confronti di Parigi, che da parte italiana viene percepita come il centro egemone dell'idea di modernità ottocentesca e primo-novecentesca, contro cui affermare una modernità italiana indipendente e diversa; dall'altra c'è l'idea di conquistare New York come luogo reale ma anche simbolico di una modernità futura, che può avere l'effetto galvanizzante dell'utopia ma anche quello inquietante dell'incubo tecnologico. Se il libro si apre con Depero che, come abbiamo visto, va a New York con l'idea di spacciare tutto e conquistare la modernità a cui

anelava, si chiude con la vicenda paradossale dell'Arte Povera: nata con forti sentimenti antiamericani e terzomonisti, viene portata da Celant negli Stati Uniti rivendicando la posizione subalterna dell'Italia come modello di una controcultura trans-nazionale. Di fatto l'operazione di Celant agisce come un cavallo di Troia: un atto d'infiltrazione in cui, nonostante la retorica del nomadismo culturale (Celant parla di "arte apolide"), la riflessione sull'identità nazionale rimane centrale e col tempo diviene addirittura preponderante. Se l'iniziativa di Celant è servita da matrice per operazioni successive di esportazione transatlantica (la più eclatante è la Transavanguardia di Bonito Oliva, nonostante i diversi presupposti ideologici), negli anni di gestazione del mio progetto sono sorte due istituzioni, tuttora attive, che sono per molti aspetti diverse dai casi che ho studiato, ma gettano le radici nel fenomeno storico di cui ho scritto: il Center for Italian Modern Art (CIMA) di Laura Mattioli, fondato a Manhattan nel 2014; e Magazzino Italian Art di Nancy Olnick e Giorgio Spanu, nato a Cold Spring, sopra New York, nel 2017. La mia posizione non è neutrale, avendo usufruito della borsa del Cima ed avendo collaborato con entrambe le istituzioni. Ma credo sia utile rilevare le linee di continuità tra i fenomeni storici delineati nel libro e queste due iniziative, nate parallelamente e indipendentemente dal mio lavoro. Come è successo in

gran parte dei casi storici da me studiati, sono entrambe iniziative private che si muovono con una agilità inevitabilmente assente nella diplomazia culturale attuata a livello governativo. Mi riferisco non solo alle iniziative di Pecci-Blunt, Viviano e Brin che ho nominato, ma soprattutto alla mostra del 1949 *Twentieth-Century Italian Art* al MoMA, il cui motore propulsore era un gruppo di collezionisti italiani. Il principale elemento di novità è che, oltre allo sforzo espositivo e promozionale, attraverso borse di studio per giovani studiose e studiosi, entrambe le iniziative diano spazio ad una riflessione sulla natura e i metodi della traduzione culturale: sulla storia degli scambi artistici, ma anche su come viene condotta la storia dell'arte nei due paesi. Dal mio punto di vista è significativo il fatto che il Cima abbia inaugurato la propria riflessione sull'arte del Novecento con una mostra di Depero, riportandolo a New York per la prima volta dai tempi della sua fallimentare esperienza americana; e che Magazzino abbia preso le mosse dall'Arte Povera e da Celant per una riflessione più rivolta al contemporaneo. Al di là di questi due esempi, spero che il mio libro riesca a sollevare domande e a problematizzare il ruolo delle mostre, il dialogo con gli Stati Uniti e la costruzione identitaria nazionale e che dunque fornisca una prospettiva storica e degli strumenti critici utili oggi.

TAVOLE



*Caro Germinal la povertà, povertà va bene,
la povertà nero va bene, povertà io e nero tu
non va bene, povertà tu erico io non va bene.*

EXHIBITING ITALIAN ART IN THE UNITED STATES FROM FUTURISM TO ARTE POVERA

'LIKE A GIANT SCREEN'

RAFFAELE BEDARIDA

Routledge Research in Art Museums and Exhibitions



1 *Exhibiting Italian Art in the United States from Futurism to Arte Povera: "Like a Giant Screen"* (Routledge, 2022), copertina.

- ¹ Michele Dantini, *Geopolitiche dell'arte. Arte e critica d'arte italiana nel contesto internazionale, dalle neoavanguardie a oggi*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2012, p. 8.
- ² Stefano Chiodi, *Genius Loci. Anatomia di un mito italiano*, Quodlibet, Macerata, 2021, p. 9.
- ³ Di questo avviso è Carlo Ludovico Ragghianti quando nel 1948 presenta il suo *Schema di una mostra tipo per l'estero di arte italiana* al Primo convegno internazionale per le arti figurative organizzato dallo Studio italiano di storia dell'arte a Firenze (1948). Il testo, pubblicato negli atti del Convegno (pp. 197-199), è ripreso negli approfondimenti di seguito: Michela Passini, *Ragghianti e le mostre. Strategie per l'arte italiana nel sistema internazionale delle esposizioni*, "Predella", anno X, n. 28, dicembre 2010; Annamaria Ducci, *Ragghianti e la promozione dell'arte italiana all'estero negli anni della ricostruzione: lo strumento delle mostre* in Silvia Massa, Elena Pontelli (a cura di), *Mostre permanenti. Carlo Ludovico Ragghianti in un secolo di esposizioni*, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte, Lucca, 2018, pp. 57-76.
- ⁴ Si citano ad esempio il convegno curato da Flavio Feronzi e Francesco Tedeschi *Arte italiana 1960-1964. Identità culturale, confronti internazionali, modelli americani* (Museo del Novecento e Gallerie d'Italia, Milano 2013) a conclusione di molteplici eventi e mostre milanesi dedicati all'arte americana nello stesso anno; *New York New York. Arte italiana: la riscoperta dell'America*, curata da Francesco Tedeschi con Francesca Pola e Federica Boragina (Museo del Novecento e Gallerie d'Italia, Milano, 2017), mostra dedicata specificatamente agli artisti italiani in relazione alla riscoperta degli Stati Uniti come terra di opportunità e affermazione; i convegni *Narrazioni atlantiche e arti visive 1949-1972. Sguardi "fuori gioco", politiche espositive, "identità italiana"*, *americanismo/antiamericanismo* (Università Roma Tre, 2022) o *Italy at work: the italian lifestyle on display* (Politecnico di Milano, 2022) o ancora i saggi di autori quali Sergio Cortesini, esplicitamente citato da Bedarida nella sua introduzione.