

Roberto Severino

Intorno al contributo dell'Italia alle arti visive in America

Per quanto concerne le arti visive in America e in Italia si può *tout court* e senza remora alcuna asserire che ogni incontro tra le due nazioni e tra i loro artisti é stato occasione di un'eccezionale apertura culturale oltre che di raffronto e dialogo in un comune linguaggio: quello dell'arte. E se da un lato si può affermare che l'arte italiana ha dato molto al Nuovo Mondo, dobbiamo anche prontamente ammettere che molto ha ricevuto. Una interazione assolutamente positiva, questa, che favorita dalle congiunture e dagli eventi storici nel corso degli anni ha contribuito, e continua ancora oggi a contribuire, ad un reciproco e vitale stimolo e arricchimento.

Oltre alle testimonianze architettoniche di ispirazione palladiana ben visibili nelle città della nuova repubblica e tanto predilette dall'italianofilo Thomas Jefferson (1743-1826), già sin dall'inizio della storia Americana registriamo la presenza in quella nazione di una imponente statua di Canova (1757-1822) riprodotte le fattezze del *pater patriae*, il generale George Washington, che lo scultore italiano raffigurò nel 1816 assiso su un alto scanno e avvolto in una tunica romana mentre si accinge a scrivere (in italiano!) le parole iniziali dell'ultimo discorso in cui il generale, novello Cincinnato, annuncia il suo ritiro dalla vita pubblica. Situata nella *rotunda* del campidoglio di Raleigh, la capitale della Carolina del Nord, l'originale dell'opera andò perduta nel 1830 a causa di un terribile incendio che distrusse la struttura che la ospitava, ed oggi se ne può ammirare solo una copia. La statua é un'idealizzazione neoclassica e tardo romantica poiché quando il Canova mise mano alla sua opera Washington era già scomparso da oltre tre lustri, e per ritrarne le fattezze lo scultore si era dovuto servire di alcune delle varie incisioni che circolavano in America e in Europa.

Un primo artista italiano di una certa importanza che invece mise piede e lavorò lungamente in America -- ma che avendo trascorso gran parte della sua attività artistica in America comincia solo da pochi anni ad essere conosciuto anche in Italia -- fu il romano Costantino Brumidi (1805-1880), figlio di padre greco e di madre italiana che giunse in America nel 1852 dopo essere stato graziato da una pesante condanna in carcere ed esiliato per l'accusa di aver compiuto gravi crimini durante i moti antipapali della Repubblica Romana. A Roma Brumidi aveva lavorato a vari progetti tra cui Villa Torlonia e il Vaticano, impadronendosi di varie tecniche pittoriche (olio, tempera, e soprattutto affresco) che gli saranno utili quando nel 1855 -- dopo aver lavorato per un paio di anni a committenze private e nelle chiese delle città della costa orientale del Nord America (Boston, New York, Filadelfia, Baltimora e Washington), e a Città del Messico -- fu assunto dal Governo degli Stati Uniti per occuparsi delle decorazioni murali del nuovo prolungamento dell'ala del Senato e, in seguito, della decorazione della pareti interne della cupola del Campidoglio. Molti edifici pubblici di Washington, la nascente capitale Americana costruita sul Potomac, nel Distretto di Columbia, erano stati eretti in stile classicheggiante, e Brumidi con l'esperienza acquisita a Roma, l'interesse per i grandi avvenimenti storici, o per le scene allegoriche e le decorazioni pompeiane o

raffaellesche delle *Stanze* e della *Loggia* era palesemente l'uomo giusto al momento giusto, rimanendo al suo posto per 25 anni, fino alla fine dei suoi giorni. Ad assistere il pittore romano a Washington c'erano anche molti altri artisti e artigiani tra cui gli italiani Camillo Bisco, G. Bitalani, E. Molinari, A. Peruchi, A. Tonesi e J. Uberti, di cui non si sa molto, mentre dopo la morte di Brumidi, le rimanenti scene nel *phrygium opus* dipinto lungo tutta la fascia all'interno della cupola della *Rotunda* furono ultimate da Filippo Costaggini (1839-1904), un altro pittore italiano esperto anch'egli nella tecnica dell'affresco.¹

Chiaramente gli artisti italiani che in quell'epoca si avventuravano oltreoceano non erano artisti di primissima grandezza o di grandissima fama anche se, in genere, si trattava comunque di uomini molto competenti e di mestiere, consci di essere eredi e portatori di una grande tradizione artistica e culturale; essi venivano attirati nel Nuovo Mondo non solo dalla prospettiva di buoni guadagni ma anche dalla possibilità di poter contribuire alla costruzione di un grande paese che portava il nome di un navigatore italiano e che già lasciava intravedere un enorme potenziale di sviluppo politico ed economico.

Tenendo ovviamente conto della diversa caratura come e da che cosa possiamo valutare equamente il peso e la portata dell'impatto del loro contributo da cui dipende anche la collocazione di un'opera e di un artista nella storia dell'arte? Come ebbe a dire Lionello Venturi in un lucido preambolo introduttivo alla sua conferenza su Giorgione raccolta in un libretto in cui univa alcune altre conferenze tenute alla Columbia University di New York nel lontano 1955, e intitolato *Four Steps Toward Modern Art*, chiedendosi perché le opere di un grande artista del passato come Giorgione, che riuscì ad esprimere i più alti valori della propria epoca calandosi nel suo contesto storico, culturale sociale, possono anche essere considerate un importante passo verso l'arte del futuro, il critico ne individuava la causa nel fatto che esse oltre a interpretare appieno tutte le istanze del proprio tempo, si erano proiettate anche verso il futuro indicando all'arte il cammino da seguire.²

¹ BARBARA A. VOLANIN, *Constantino Brumidi Artist of the Capitol*, U.S. Government Printing Office, Washington, 1998; e ALBERTA CAMPITELLI e BARBARA STEINDL, *Constantino Brumidi da Roma a Washington. Vicende e opere di un artista romano*, "Ricerche di storia dell'arte: Pittori fra Rivoluzione e Restaurazione", 46 (1992), pp. 49-59. Per la prima parte del tema qui trattato, di utile consultazione sono anche il volume curato da IRMA B. JAFFE, *The Italian Presence in American Art 1760-1860*, Fordham University Press, New York e Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 1989 e quello di REGINA SORIA, *American Artists of Italian Heritage, 1776-1945: A Biographical Dictionary*, London and Toronto, Associated University Presses, 1993.

² VENTURI, LIONELLO, *Four Steps Toward Modern Art*, Columbia University Press, New York (@1956), 1965, p. 4. E poi soggiungeva: "E' vero che un'opera d'arte é un tutt'uno, in cui ogni elemento si lega agli altri e le cui radici si affondano nella stessa singola fonte d'ispirazione. Se uno o piú elementi vengono isolati dal tutto, esso o essi perdono la loro identità artistica che nasce dall'insieme cui appartengono. Ma é anche vero che le giovani generazioni si appropriano di alcuni elementi dell'arte dei loro maestri che acquistano un valore culturale non appena essi perdono il loro valore artistico originario. Naturalmente, quando questi elementi entrano a far parte di una nuova opera d'arte, essi acquistano un significato completamente diverso. L'interazione di ciò che é stato creato con i suoi elementi culturali é quello che dà ad un'opera d'arte la sua identità storica. Invero, una creazione può sembrare eterna – cioè, al di là della storia – ma nessuna creazione é possibile senza una base culturale, ed é proprio la cultura che ci permette di distinguere un'opera rinascimentale da un'opera gotica". [*Mia la traduzione dall'inglese*].

Molti di questi intraprendenti artisti e artigiani trovarono lavoro come pittori e decoratori anche nelle chiese cattoliche gesuite o di altri ordini che nella seconda metà del Diciannovesimo secolo e all'inizio del Ventesimo cominciarono a sorgere ovunque, soprattutto nei centri urbani dove si erano insediati i nuclei più consistenti dei nostri emigranti. Sintomatico, ad esempio, ma ne avrei potuti citare moltissimi altri, il caso di uno dei tanti artisti che venne attratto dalle possibilità di lavoro nel nuovo mondo: il romano Gonippo Raggi (1875-1959) che dopo aver studiato all'Accademia di San Michele ed essersi diplomato presso l'Accademia Reale di San Luca, e dopo aver lavorato a vari progetti a Roma tra cui Santa Cecilia in Trastevere, all'inizio del secolo venne negli Stati Uniti per un periodo di intenso lavoro in varie chiese di Boston, del New Jersey, tra cui la cattedrale di Newark, nella chiesa di Saint John, a Beloit, Kansas, nella Basilica della *Our Lady of Victory* (Nostra Signora della Vittoria), a Lackawanna, New York, e nella Basilica francescana di San Giosafat a Milwaukee, nel Wisconsin. In seguito, dopo la fine del primo conflitto mondiale, il Raggi rientrò in patria dove continuò a lavorare prevalentemente nel campo dell'arte religiosa, per poi ritornare nuovamente negli Stati Uniti alla fine della guerra.

Ma nell'Ottocento, soprattutto dalla seconda metà del secolo in poi, e fino allo scoppio della prima Guerra Mondiale, furono gli artisti Americani che si recarono in Italia a riscoprire una cultura e delle tradizioni così diverse dalle proprie e, da questo raffronto, a scoprire se stessi e un modo di fare arte che potesse avere un riconoscibile carattere nazionale. (Fra questi Albert Bierstadt, John Linton Chapman, Sanford R. Gifford, George Innes e Elihu Vedder). Il loro viaggio, in realtà, non era molto diverso da quello di quegli artisti nordeuropei che prima di essi si erano recati in questa terra mitica -- il "bel paese" come lo ebbe a definire l'Abate Stoppani -- a intraprendere il "Grand Tour" quell'imponente sorta di pellegrinaggio laico che era nato sotto la spinta delle nuove idee illuministiche e neoclassiche cui si accompagnavano un'idea preromantica del mito della cultura classica romana e greca e un rinnovato interesse per la storia antica.

Fra i primi artisti americani che si recarono in Italia prima ancora che le colonie americane divenissero una nazione indipendente basti ricordare Benjamin West (1738-1820) che fu il primo degli artisti americani a intraprendere il lungo e non facile viaggio per l'Italia arrivando nel 1760 e rimanendovi fino al 1763 e John Singleton Copley (1738-1815), che vi giunse nel 1774. Nati rispettivamente in Pennsylvania e in Massachusetts, essi attraversarono in lungo e in largo la nostra penisola alla ricerca dei tesori archeologici e delle vestigia romane e greche che tanto avevano colpito la loro immaginazione, come anche dei capolavori della pittura e scultura quattrocentesca e cinquecentesca. Per l'America l'arrivo di West a Roma nel 1760 avrebbe segnato l'inizio del classicismo romantico, che si sarebbe poi concluso un secolo dopo con la pubblicazione de *The Marble Fawn* di Nathaniel Hawthorne, ma sia lui che Copley finirono con l'identificarsi in misura maggiore con il vecchio mondo e con i fermenti, lo spessore culturale e lo stile di vita più raffinato che avevano trovato nel vecchio continente, ed entrambi, infatti, non ritornarono più nel loro paese d'origine, stabilendosi definitivamente a Londra dove rimasero fino alla fine dei loro giorni. Un altro artista

Americano, il paesaggista e allegorista Thomas Cole (1801-1848), che benché nato in Inghilterra viene considerato il maggiore esponente della *Hudson River School*, visitò l'Italia più di una volta impadronendosi della tecnica luminista dei paesaggisti italiani che riportò in America per poi insegnarla ai suoi discepoli, il più famoso dei quali fu Frederic E. Church (1826-1900).

Tra i viaggiatori che spinti principalmente dal loro interesse per le arti tra il 1800 e l'inizio della Guerra Civile attraversarono l'oceano vanno innanzitutto ricordati alcuni tra i più famosi scultori americani, come Horatio Grenough (1805-1852), Hiram Powers (1805-1873), autore della celebre *Schiava greca* del 1843, Thomas Gibson Crawford (1813?-1857) e William H. Rinehart (1825-1874). La scultura era allora considerata la più eccellente fra le arti visive e per loro l'Italia rappresentava tutto ciò che avevano sognato: innumerevoli capolavori da osservare e studiare, pronta disponibilità di marmo celebrato per il suo colore e purezza, artigiani che si erano impadroniti delle tecniche più avanzate della scultura e di cui essi si servirono liberamente per mettere a punto le loro opere, committenze di ricchi visitatori americani che alla fine del Grand Tour erano ansiosi di riportare in patria delle opere d'arte. Molti di questi artisti soggiornarono in Italia per lunghi periodi, ritornandovi più volte, o addirittura finirono col trasferirvi la propria residenza come Hiram Powers che morì a Firenze dopo esservi vissuto fin dal 1837, e Thomas G. Crawford e William H. Rinehart che fissarono la loro dimora a Roma.

Ma in realtà, anche nella seconda metà del secolo, dal 1860 fino agli anni immediatamente precedenti l'inizio della prima Guerra Mondiale, gli americani continuarono a prediligere il nostro paese – fra questi, ad esempio, il più stimato degli scultori yankee William Wetmore Story (1819-1895) di cui Henry James scrisse la biografia e copiosi giudizi critici, che visse lungamente in Italia, o George Inness (1825-1894), celebre paesaggista della Hudson River School che dal 1870 al 1874 si stabilì in Italia inviando al suo gallerista bostoniano circa duecento opere in cambio di un regolare stipendio -- ma ormai avendo essi acquisito una più matura e consapevole coscienza nazionale basata su un ethos allo stesso tempo più democratico ma anche più materialistico, avrebbero cominciato a vedere l'Italia con occhi diversi, in modo meno idealistico e più critico e realistico.³

Certo è difficile, soprattutto per quanto riguarda l'arte del XVIII e XIX secolo, separare gli artisti americani da quelli europei, specialmente dagli artisti inglesi, e cosa veramente di "americano" ci sia nella loro opere. Bisogna però considerare che essendo nati in un paese in cui in quel periodo mancavano quasi del tutto musei e istituti artistici, l'osservazione della natura ancora romanticamente indomita era l'unica cosa da cui gli artisti americani potessero trarre ispirazione e insegnamento. Uniche eccezioni a questo stato di cose era la rara presenza nelle città più evolute dell'America coloniale e post-

³ THEODORE E. STEBBINS, Jr. ED., *The Lure of Italy. Italian Artists and the Italian Experience, 1760-1914*, Museum of Fine Arts, Boston, in association with Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1992. Si tratta del catalogo che accompagnava la mostra dallo stesso titolo tenutasi tra il 1992 e il 1993 in tre musei americani: il Museum of Fine Arts di Boston, The Cleveland Museum of Art e il Museum of Fine Arts di Houston. Si veda anche Paul R. Baker, *The Fortunate Pilgrims: Americans in Italy, 1800-1860*, Cambridge, Harvard University Press, 1964.

coloniale di qualche pittore, in genere di nazionalità inglese come John Smibert, che già verso la metà del XVIII secolo, dopo aver visitato i tesori artistici della nostra penisola e aver fatto incetta di disegni, stampe e copie delle nostre maggiori opere, si stabilì per qualche anno a Boston aprendo uno studio che accolse numerosi allievi.

Come recentemente il romanziere e critico d'arte John Updike (n. 1932) ha sottolineato in occasione della prestigiosa conferenza annuale in onore di Thomas Jefferson sponsorizzata dal National Endowment for the Humanities (si è tenuta a Washington il 22 maggio 2008, e quest'anno è stata affidata allo scrittore per essersi particolarmente distinto nelle discipline umanistiche), a differenza degli artisti europei la cui tecnica pittorica si era evoluta di continuo e che era basata soprattutto sulla familiarità con i grandi pittori del passato e sullo studio del colore e dei suoi effetti e, specialmente, sulla sua interazione con la luce, a causa del forzato isolazionismo la tecnica pittorica degli americani era ancora legata all'accademicismo e al disegno. Non a caso, ha osservato Updike, la tecnica pittorica di artisti come Winslow Homer (1836-1910) e Singer Sargent (1856-1925) – quest'ultimo nato a Firenze da genitori americani -- e che avrebbero entrambi trascorso lunghi periodi in Europa, e di molti altri come James A. McNeill Whistler (1834-1903) e Maurice Prendergast (1858-1924), è caratterizzata da un uso più disinvolto del colore e dalla ricerca degli effetti della luce, mentre quella di artisti più autoctoni come John S. Copley o Thomas Art Benton (1889-1975) – oggi considerato fra i più importanti “regionalisti” americani -- tende maggiormente verso un risultato meno omogeneo in cui l'oggetto o la persona raffigurati si staccano di più dallo sfondo del piano pittorico in quanto la loro tecnica è più palesemente basata sul contorno e sulla “linea” del disegno.

Non bisogna però dimenticare che anche lo stesso West, che avrebbe accolto nel suo studio di Londra decine di artisti americani tra cui Matthew Pratt (1734-1805), Gilbert Stuart (1755-1828), John Trumbull (1756-1843), Washington Allston (1779-1843), Thomas Sully (1783-1872) e Samuel Morse (1791-1872) -- e ai quali invariabilmente consigliava di recarsi a Roma per completare la propria formazione artistica -- in una lettera all'amico e allievo ritrattista Charles Wilson Peale (1741-1827) lo aveva esortato a studiare le proporzioni e il *contorno* della figura del corpo umano così come gli antichi scultori greci li avevano interpretati, e quando venne a conoscenza che l'amico John Singleton Copley stava per intraprendere un viaggio in Italia, esortò anche lui a concentrarsi sullo studio delle fonti da cui la vera arte sgorga copiosamente: le sculture antiche, Raffaello, Michelangelo, Correggio e Tiziano.⁴

Alla vigilia del primo conflitto mondiale l'America era diventata una nazione che si proiettava prepotentemente verso il futuro, molto più grande, immensamente più ricca e militarmente molto più potente, ma certamente meno idealista e più consapevole della propria potenza, e inevitabilmente la vecchia Europa, soprattutto quella continentale,

⁴ JULES DAVID PROWN, *Benjamin West and the Use of Antiquity*, “American Art”, vol. 10, n.2, Smithsonian American Art Museum, Washington, Summer 1996. Si veda anche CARRIE REBORA BARRAT, *Students of Benjamin West (1738-1820)*, “Timeline of Art History”, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2000.

cominciava ad apparire piú distante e piú anacronistica. I musei americani, che si andavano arricchendo di magnifici capolavori dell'arte europea offrivano adesso la possibilità di studiare le opere dei grandi maestri italiani *de visu* senza che ci fosse piú la stretta necessità di attraversare l'oceano mentre gli artisti piú progressisti e amanti del nuovo si orientavano verso Parigi, in quegli anni ormai destinata a diventare l'indiscussa capitale dell'arte moderna e d'avanguardia.

Altrettanto vero, però, che anche l'Italia era radicalmente cambiata. I pochi anni che erano intercorsi tra la conclusione delle aspirazioni risorgimentali -- andate in gran parte deluse con il raggiungimento di un'apparente unità politica nazionale dietro cui si celava invece la realtà di un'annessione, molto poco rivoluzionaria e sapientemente gestita, del resto dell'Italia al Regno dei Savoia, e che aveva partorito un nuovo stato che aveva subito evidenziato fortissimi scompensi economici e politici -- e l'inizio del Ventesimo secolo, coincisero con una fase di declino della leadership culturale e artistica italiana, inducendo anche i nostri migliori talenti a cominciare a guardare se non ancora all'America, alla piú vicina Francia. Certo ci furono delle importanti eccezioni: la nascita del movimento dei Macchiaioli (1854/55), che pur senza grandemente influenzarlo in ordine di tempo precedette l'impressionismo francese, e la presenza di pittori come Francesco Hayez (1791-1882), Giovanni Fattori (1825-1908), Giuseppe De Nittis (1846-1884), Giovanni Segantini (1858-1899), Angelo Morbelli (1853-1919), Giuseppe Pelizza da Volpedo (1868-1907); Gaetano Previati (1852-1920), autore peraltro di una interessantissima opera di ispirazione modernista e "americanizzante" (*La ferrovia sul Pacifico*, 1916), e di scultori come Giuseppe Grandi (1843-1894) e Medardo Rosso (1858-1928) che certamente crearono dei capolavori d'arte moderna, ma che in America ancora oggi sono poco noti. In realtà il piú eclatante e originale contributo italiano di quel secolo al mondo dell'arte contemporanea fu quello del Futurismo di Filippo Tommaso Marinetti -- che nel 1909 pubblicò il primo *Manifesto futurista* a cui, nel 1910, fece seguito il *Manifesto dei pittori futuristi* firmato da Umberto Boccioni (1882-1916), Carlo Carrà (1881-1966), Luigi Russolo (1885-1947), Gino Severini (1883-1966) e Giacomo Balla (1871-1958) -- molti dei quali (Balla, Boccioni e Severini) provenivano dall'esperienza del divisionismo cui si erano sovrapposte anche delle istanze simboliste e decadentiste -- e che nasceva da un raffronto allo stesso tempo polemico e dialettico col "passatismo" degli impressionisti (1860-1900), e con il formalismo dei cubisti (1907-1914) che solo un paio di anni prima, superando il Fauvismo e l'Espressionismo, avevano sovvertito radicalmente i canoni tradizionali della rappresentazione oggettiva della realtà. A differenza però di questi ultimi, i futuristi tesero a evidenziare un certo rapporto con la vitalità dell'oggetto spesso rappresentato dinamicamente e kineticamente in movimento, anticipando così in modo propositivo una programmatica e vigorosa azione di rinnovamento in parte poi accolta dall'estetica che avrebbe poi informato gli anni del Fascismo. Ciò che é indubbio é che nel suo effetto dirompente il Futurismo riverberò ovunque, dall'Inghilterra alla Germania, alla Russia e alle Americhe. Per quanto riguarda però l'America del Nord, l'interesse del nuovo movimento per la glorificazione della civiltà industriale e urbana e per la velocità assomigliava troppo da vicino alla realtà che la grande nazione d'oltreoceano aveva realmente creato, ed anche se ancora i movimenti estetici ed artistici non vi si erano completamente adeguati pienamente interpretando questa nuova realtà, le similarità erano troppe perché potesse

indurre gli artisti americani ad accostarvisi piú da vicino. Semmai successe l'opposto, poiché il nuovo modello socio-economico americano era ormai gradatamente cominciato a diventare la pietra di paragone per una giovane nazione come l'Italia che ambiva ad entrare nel novero degli stati moderni e che da lí a qualche anno, e con risultati non del tutto positivi, si sarebbe imbarcata in una pesante guerra.⁵

E in questo periodo, soprattutto a cavallo fra le due guerre e prima che scoppiasse il secondo conflitto mondiale, pur tenendo conto delle sostanziali differenze di fondo non del tutto dissimili apparivano paradossalmente i sostrati ideologici e politici che accomunavano i due paesi per cui, in genere, l'attitudine di molti artisti e intellettuali americani nei confronti dell'Italia fascista fu certo critica ma raramente ostile. E cosí, a guerra finita la nuova Italia repubblicana ritornò rapidamente ad occupare nell'immaginario americano una posizione di preminenza come il paese la cui secolare storia e cultura aveva in cosí vasta misura contribuito a gettare le fondamenta della civiltà e cultura occidentali, e ritornò ad essere agognata meta di viaggi e oggetto di ammirazione e di studio. Molti i fattori che contribuirono a questo nuovo stato di cose: l'influenza esercitata delle nuove e piú colte generazioni di americani di origine italiana, il cinema e le opere letterarie di autori italiani contemporanei che spesso divennero veicolo di autocritica e di superamento del Ventennio, il ruolo di curatori o direttori di gallerie e musei, *in primis* di Alfred H. Barr (1902-1981), che come storico dell'arte e primo direttore del MOMA di New York arricchí enormemente il museo di capolavori dell'arte d'avanguardia italiana influenzando anche gli altri musei a fare altrettanto,⁶ e lo studio della storia dell'arte che da fenomeno esoterico ed elitario proprio in quegli anni si diffuse moltissimo nelle scuole e nelle università americane facendo sí che la cultura italiana tornasse di diritto ad occupare un posto di assoluto prestigio nella storia ed evoluzione del comune retaggio che accomunava entrambi i popoli. Un altro evento di grande risonanza fu anche la riapertura della Biennale di Venezia nel 1948 in cui oltre alla prima apparizione di Picasso con un'importante retrospettiva Peggy Guggenheim presentò per la prima volta la propria collezione newyorkese di artisti di avanguardia americani come Jackson Pollock (1912-1956), Alexander Calder (1898-1976), Mark Rothko (1903-1970), Clifford Still (1904-1980) e Robert Motherwell (1915-1991) che gli italiani conoscevano solo per sentito dire o ignoravano del tutto, e che poi finí per

⁵ Proprio mentre scrivo il presente saggio apprendo che a Londra presso la National Gallery dal 18 giugno al 7 settembre di quest'anno si terrà, per la prima volta fuori dall'Italia, una mostra dal titolo *Italy's Divisionist Painters 1891-1910* che é stata organizzata con la collaborazione della Kunsthhaus di Zurigo, e che esplorerà il complesso rapporto tra il Divisionismo italiano e il Futurismo. Verranno esposte una sessantina fra le opere piú significative di pittori divisionisti e futuristi, ma, a quanto mi consta, almeno per il momento, non attraverserà l'oceano.

⁶ Coadiuvato dalla moglie Margaret Scolari (1901-1987), romana di nascita e autrice di un'ottima monografia su Medardo Rosso, Alfred H. Barr coltivò anche l'amicizia di grandi collezionisti d'arte contemporanea come Lydia Winston-Malbin (1897-1989) la cui collezione ricchissima di capolavori dell'arte italiana venne donata al Museum of Modern Art.

rimanere a Venezia, nel Palazzo “Nonfinito” Venier dei Leoni, l’abitazione della Guggenheim sul Canal Grande.⁷

D’altro canto, senza dilungarsi ulteriormente su chi abbia esercitato maggiore influenza sugli uni o sugli altri, non si può non asserire che anche l’Italia e i grandi artisti italiani contemporanei sono artisti con cui la storia dell’arte contemporanea ha dovuto e continua a fare i conti, e che hanno lasciato un loro forte segno, anche in America su artisti come Cy Twombly (n.1929), amico e discepolo di artisti come Franz Kline (1910-1962), Robert Motherwell e Robert Rauschenberg, e che peraltro dal 1960 é vissuto lungamente in Italia evolvendosi verso una pittura minimalista e pictografica di grande intensità, esponendo poi nella leggendaria Galleria di Leo Castelli⁸ e, nel 2001 partecipando alla Biennale di Venezia con un ciclo di opere ispirato alla Battaglia di Lepanto; Dimitri Hadzi (1921-2006), anch’egli vissuto in Italia per circa venticinque anni, scultore di grande talento ed autore di monumentali sculture astratte o semi astratte, che gli valsero vari importanti riconoscimenti e tre inviti alla Biennale di Venezia; e Philip Guston (1913-1980), nato in Canada, ma giovanissimo trasferitosi con la famiglia in California, che fu grandemente influenzato sia dall’arte quattrocentesca italiana, soprattutto da Paolo Uccello, Andrea Mantegna e Piero della Francesca, che dalla pittura metafisica di De Chirico, assorbendone importanti elementi e trasferendoli in creazioni di grande attualità; e allo stesso Robert Rauschenberg (1925-2008), uno dei maggiori esponenti della Pop Art Americana – insieme a Jaspers John fu il primo a introdurre la Pop Art in America con una mostra tenuta nel 1958 alla New Castelli Gallery di New York -- che amò moltissimo l’Italia e a cui nel 1964 fu assegnato il Gran Premio della 32ma Biennale di Venezia.⁹

Ma agli americani “italianizzanti” o “italianizzati” vanno aggiunte le decine e decine di artisti meno noti che sono stati accolti nel corso degli anni dall’American Academy of Rome¹⁰ e, soprattutto, quegli italo-americani o americani d’adozione che meritano un discorso a parte. Mi riferisco in particolare a gente come il pittore e scultore Frank Stella (n.1935), uno dei protagonisti in assoluto dell’arte contemporanea Americana, che distintosi giovanissimo per il suo astrattismo sperimentale e innovativo, nel corso degli

⁷ PEGGY GUGGENHEIM, *Una vita per l’arte*, Rizzoli, Milano, 1982; e MARIA CRISTINA BANDERA, *Per una cronistoria dell’esposizione della Collezione Peggy Guggenheim alla Biennale del 1948*, “Paragone/Arte”, Firenze, LII, n. 37-38, maggio-giugno 2001.

⁸ Mitico gallerista newyorkese, di padre austroungherese (Krauss) e di madre italiana (Castelli), nato a Trieste nel 1907 e deceduto nel 1999. Nonostante fosse di cultura europea, dal 1957 ha dato un eccezionale contributo all’arte americana contemporanea individuandone i filoni distintivi (neo-espressionismo, minimalismo, pop art, ecc.) e valorizzando gli artisti americani piú rappresentativi del dopoguerra: Andy Warhol, Willem de Kooning, Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein, Frank Stella, Robert Morris, Cy Twombly, Philip Guston, Keith Haring e tanti altri, come anche parecchi artisti europei inclusi i maggiori esponenti della *Transavanguardia* italiana.

⁹ Il termine Pop Art era stato coniato dal critico inglese L. Alloway per definire quel filone artistico che si serviva di comuni oggetti o di elementi tecnologici appartenenti alla cultura popolare contemporanea di massa.

¹⁰ Fondata nel 1894 col nome *The American School of Architecture in Rome*, e diventata nel 1897, *The American Academy of Rome*.

anni ha rinunciato alla pittura astratto/minimalista su superfici tradizionali per adottare invece superfici poligonali di forma irregolare e tridimensionale, vere e proprie “sculture” dipinte di grandi dimensioni che lui ha definito “pittura massimalista”; ma anche ad artisti come il pittore e scultore Enrico Donati (1909-2008), che nato a Milano, nel 1939, alla vigilia della Seconda Guerra Mondiale, si trasferì con la famiglia negli USA. Amico di Marcel Duchamp e André Breton, e fortemente ispirato dalle opere di Yves Tanguy, e seppur fra vari ripensamenti rimasto fino all’ultimo sostanzialmente fedele all’arte surrealista, ha partecipato con sculture e dipinti a delle mostre e retrospettive molto importanti tra cui “Surrealism – Desire Unbound” (Surrealismo – Desiderio senza limiti) tenutasi nel 2001 alla Tate Gallery di Londra. Nel 1962, *anno mirabilis* dell’arte italiana o italo americana, assieme ad opere di Cezanne, Matisse, Klee, Picasso fra gli acquisti dell’anno il MOMA elencava anche opere di Frank Stella, Enrico Donati, Renato Guttuso e Fausto Pirandello.¹¹

Ma sarebbe ingiusto escludere da questa rapida panoramica anche altri valenti artisti che molto hanno dato alle arti e il cui apporto é stato strumentale nel cementare i legami

¹¹ E gli altri italiani a cui bisogna far riferimento sono noti a tutti: Carlo Carrà (1881-1966), firmatario nel 1910 del manifesto Futurista e, dopo l’incontro con De Chirico nel 1917, epigono del surrealismo e di una Pittura Metafisica che affonda le sue radici nel passato classico e nella pittura del tardo medioevo e primo rinascimento; Giorgio De Chirico (1888-1978), fondatore, assieme a Carrà della Pittura Metafisica, che dal simbolismo si mosse verso una valorizzazione poetica dell’oggetto rappresentato evocante il passato e un’atmosfera surrealista colta in una dimensione atemporale; Luigi Russolo (1885-1947), importante pittore divisionista e futurista, firmatario di vari manifesti futuristi e autore egli stesso del manifesto *L’arte dei rumori* (1913); Giorgio Morandi (1890-1964) che negli anni della Prima Guerra Mondiale aderì alla corrente dei pittori metafisici cui fece seguire un intenso lavoro di scarnificazione producendo delle nature morte in cui una conchiglia o il più umile oggetto di uso quotidiano assumono delle profonde valenze esistenziali e metafisiche; Amedeo Modigliani (1884-1920) che rimase sostanzialmente estraneo alle suggestioni dell’avanguardia italiana, trovando invece una propria collocazione nell’ambito della cosiddetta “Scuola di Parigi”; Felice Casorati (1882-1963) che nel suo *hortus conclusus* dell’aristocratica ma allo stesso tempo “provinciale” Torino dipingeva personaggi che quasi sospesi nel tempo interpretavano le certezze e incertezze della loro epoca lasciando trapelare sentimenti e riflessioni esistenziali di grande intensità; Aberto Magnelli (1888-1971), importante antesignano di un dichiarativo ed elegante astrattismo plastico; Massimo Campigli (1895-1971), nato Max Ihlenfeld a Berlino, ma cresciuto in gran parte a Firenze e a Milano, che dopo aver cominciato a frequentare i primi futuristi, nel dopoguerra si trasferì a Parigi dove si avvicinò a De Chirico, Severini, e Carrà, e dove, traendo ispirazione dalle antichità egizie ed etrusche che aveva osservato in Italia o nei musei parigini, cominciò a dipingere delle ieratiche figure femminili circoscrivendole in superfici volutamente ristrette: veri archetipi muliebri di fortissima valenza simbolica; Lucio Fontana (1899-1968), importantissimo innovatore che nel 1947 fondò il Movimento Spaziale, e sempre alla ricerca di una simbiosi tra pittura e scultura dal 1949 in poi incominciò a creare delle iconiche tele dipinte su un fondo monocromo che completava bucaudole o inserendovi dei tagli per ottenere degli effetti tridimensionali e più significanti; Alberto Burri (1915-1995), che ha esposto frequentemente negli Stati Uniti, e i cui *Sacchi, Muffe, Combustioni, Ferri, Legni, Plastiche, Cretti e Cellotex* creati dal ’50 in poi, pur non piegandosi a facile collocazione (Arte povera? Arte informale? *Art brut*? Arte concettuale?) hanno trovato posto in tutti i più importanti musei d’arte moderna del mondo; fino a Piero Dorazio (1927-2005), a partire dall’immediato dopoguerra importante *trait d’union* tra l’arte italiana e quella americana, fino agli artisti più significativi della *Transavanguardia*, il movimento neoespressionista figurativo, ironicamente retro e dissacratorio, costituito nel 1979 e le cui punte di spicco erano gli allora giovanissimi Sandro Chia (n.1946), Mimmo Paladino (n.1948) Francesco Clemente (n.1952) e Enzo Cucchi (n.1949), alcuni dei quali adesso vivono e lavorano a New York e fino, infine, a grandi scultori come Giacomo Manzù (1908-1991), Pericle Fazzini (1913-1887) e Emilio Greco (1913-1995) che sono ampiamente rappresentati nei più importanti musei americani.

culturali fra i due popoli. Fra questi é d'obbligo citare Athos Casarini (1883-1917), che dalla sua natia Bologna giungeva in America nel 1909 per lavorare come illustratore di importanti riviste e giornali newyorkesi, ma con la volontà di imporsi come artista ebbe subito l'opportunità di poter fare una personale nella prestigiosa Galleria Knoedler. La sua cerchia di amicizie nell'ambiente artistico e la sua pronta adesione al Movimento Futurista gli diedero subito una collocazione di primo piano come rappresentante dei movimenti d'avanguardia italiana in America, e nel 1914 fu invitato insieme ad altri importanti nomi dell'arte contemporanea al *Salon d'Automne* di Parigi, ma nel 1915, all'inizio delle ostilità della Grande Guerra, tornava in Italia per partecipare come volontario al conflitto finendo, nel 1917, con lasciare la vita sui campi di battaglia; Conrad Marca-Relli (Corrado Marcarelli, (1913-2000), importante esponente dell'espressionismo astratto americano, e noto soprattutto per gli elaborati e monumentali *collages* e le tecniche sperimentali e intuitive adottate dopo l'incontro con Jackson Pollock e Willem de Kooning, e la cui opera é stata consacrata da una retrospettiva al Whitney Museum of Modern Art di New York; Robert De Niro (1922-1993), padre dell'omonimo attore e pittore molto vicino ad un figurativismo espressionista e post-impressionista; Joseph Stella (1878-1946), omonimo ma non parente del piú famoso Frank Stella, che giunto in America nel 1896, e dopo un primo viaggio a Parigi tra il 1909 e il 1913 in cui partecipò ai fermenti del Futurismo e delle arti d'avanguardia, si indirizzò poi verso un realismo astratto di paesaggi industriali e urbani; Pietro Lazzari (1898-1979), che emigrato in America alla vigilia della depressione del '29, acquistò notorietà per i suoi "murales" di cemento dipinto da lui installati in vari edifici pubblici; Mark di Suvero (n.1933), nato in Cina da un ufficiale della marina italiana, ed emigrato ancora bambino negli USA -- che si é affermato come scultore di ispirazione astratto-espressionista creando delle gigantesche culture che nella loro aggressività sono state paragonate alle tele di Willem De Kooning e di Franz Kline -- che é stato il primo artista vivente ad aver esposto al *Jardin des Tuileries* di Parigi; e B. Amore (nata Bernadette D'Amore, 1942), scultrice, collagista e nota anche per le sue installazioni multimediali, come quella tenuta nel 2000 nell'Immigration Museum di Ellis Island tesa a evocare la memoria della famiglia e l'odissea -- da lei interpretata come una metafora del viaggio esistenziale dell'umanità -- dei milioni di emigranti che hanno abbandonato la loro terra per la speranza di un futuro migliore.

In conclusione questi brevi *aperçus* su un tema cosí vasto che sicuramente meriterebbe una piú approfondita disamina ci hanno portato ad affrontare i perigliosi flutti di un vero *mare magnum* in cui qua e là emergono e affiorano imponenti isole e isolotti contro cui, ben visibili, schiumano le onde del gran mare o, a volte, lasciano solo intravedere l'ombra cupa di scogli appena velati dalle acque ed emergenti soltanto durante la bassa marea e quasi sempre neanche segnati nelle carte nautiche, ma non per questo meno reali e importanti e facenti anch'essi parte della *terra firma*. Quello che é certo che dopo le grandiose e lunghe stagioni dell'arte italiana, dai primi secoli fino al Neoclassicismo, nel loro insieme anche il XIX e, soprattutto, il XX secolo sono indubbiamente da annoverarsi tra i periodi piú fecondi dell'arte italiana avendo prodotto una pletora di artisti di prima grandezza, tra cui vanno anche inclusi quegli artisti americani di origine italiana che con opere di assoluto rilievo hanno contribuito vigorosamente al cammino dell'arte e della cultura. Guardando indietro, e man mano che tutti i pronunciamenti, i manifesti tecnici, e

gli -ismi cominciano a sfocarsi nella nebbia del tempo, non ci resta che ricordare quei singoli artisti che con le loro opere hanno saputo meglio interpretare il momento storico in cui sono vissuti e, nel contempo, indirizzarci sulla via da seguire.

Professor *Emeritus*, Department of Italian
Georgetown University, Washington, D.C.