



LA DIANA

Recensioni

ne aggiunge subito un altro: l'Antico, sia come modello formale/tipologico, sia come presenza vivida che, attraverso il confronto con i testi della classicità, materializza il legame concettuale esperito da committente e architetto con i fasti della Roma imperiale. Vengono quindi affrontati i contenuti del progetto di Raffello per la villa, che viene discusso nel quadro del suo studio sulla Roma antica e dunque del suo specifico impegno nella conoscenza e salvaguardia delle testimonianze del passato. Segue poi la presentazione del testo di Sperulo, che contiene una copiosa serie di informazioni sulla configurazione della villa e sul programma. L'autrice riesamina anche la descrizione del progetto della villa, redatta da Raffello stesso e conservata in una versione non definitiva nell'Archivio di Stato di Firenze.

Nel secondo capitolo, Elet analizza puntualmente il testo di Sperulo. Ed è proprio qui che viene messo a fuoco uno dei temi più interessanti: la valorizzazione da parte di Sperulo delle *Sehe* di Stazio, come riferimento concettuale e testuale per la propria descrizione del progetto di Villa Madama, riannodando così le fila con la Firenze di Lorenzo il Magnifico e con gli studi condotti da Poliziano a partire dal 1480. Fra i numerosi debiti di Sperulo nei confronti di Stazio, sembra di grande rilievo quello relativo alla descrizione del frastuono del cantiere proprio in apertura del testo, a delineare l'aspetto sonoro e non solo visivo della fermentante realtà dell'edificio in costruzione.

Elet evidenzia inoltre come l'apologia medicea sia contenuto connotativo dell'opera di Sperulo, restituito inoltre sul piano iconografico nel progetto decorativo che avrebbe dovuto arricchire gli ambienti della villa e gli spazi del giardino.

Dal momento che il componimento di Sperulo contiene informazioni diverse e complementari rispetto a quelle desumibili dalla lettera di Raffello sopra ricordata, l'autrice si pone correttamente il problema del rapporto fra i due documenti, riaffrontando la questione della cronologia della relazione fra i due testi: dipendenza? complementarità? succedaneità? Oppure, autonomia? La risposta che Elet dà appare convincente. I due documenti sono certamente in relazione l'uno con l'altro, ma è da escludere una mera dipendenza, anche alla luce dell'originalità di certe specificità dell'opera di Sperulo: una per tutte, l'attenzione alle descrizioni delle qualità materiche e cromatiche delle pietre e dei marmi, ad evidenziare uno stretto legame con il *Sogno di Polifilo* di Francesco Colonna.

La densità dei riferimenti bibliografici e documentari nelle note ai singoli capitoli e alle appendici – al pari della bibliografia a chiusura del volume – restituisce, infine, la profondità di una ricerca pluriennale che si offre agli studi specialistici come un fondamentale strumento di conoscenza e alle giovani generazioni di studiosi come un modello significativo di analisi orientata al superamento degli steccati disciplinari.

Sergio Cortesini, *One day we must meet. Le sfide dell'arte e dell'architettura italiane in America (1933-1941)*, Johan & Levi, Monza, 2019, pp. 325

Paola Valenti

Nel 2018 Sergio Cortesini, docente di storia dell'arte contemporanea all'Università di Pisa, ha pubblicato per la collana Saggi d'arte dell'editore Johan & Levi uno studio di fondamentale importanza per chiunque voglia comprendere gli intrecci tra promozione culturale e propaganda politica nell'Italia fascista. Frutto di oltre tre lustri di ricerche condotte prevalentemente presso prestigiose istituzioni

americane, dal Getty Institute allo Smithsonian, il volume, intitolato *One day we must meet. Le sfide dell'arte e dell'architettura italiane in America (1933-1941)*, è uno scrigno di documenti preziosi, sapientemente interpretati e messi in relazione con estratti da articoli di giornale e da testi di critica artistica per creare un contesto articolato e a più voci che Cortesini analizza con puntualità e acume critico.

Metodologicamente ineccepibile, tanto da includere nelle pagine dedicate ai ringraziamenti un richiamo deontologico alla parziale soggettività dell'atto critico con cui lo storico procede alla selezione dei documenti, il saggio offre una ricostruzione interdisciplinare della parabola dell'arte moderna italiana negli Stati Uniti d'America tra il 1933 e 1941, con lo scopo primario di fare emergere, sul versante sia italiano sia statunitense, «le idee, le intenzioni, i progetti e la percezione dell'altro, inteso in senso culturale, attraverso la mediazione dell'arte del periodo» (p. 269).

Dichiarandosi debitore degli studi di Annie Cohen-Solal, in particolare di quelli dedicati ai rapporti tra Francia e Stati Uniti, Cortesini innesta sulla solida ricerca storiografica e d'archivio l'approccio antropologico-sociale e di confronto culturale caratteristico della studiosa, posizionando così la propria indagine al crocevia tra storia dell'arte e dell'architettura, storia delle mostre e degli allestimenti, storia sociale, economica e delle relazioni diplomatiche. Proprio in quest'ultimo campo il saggio offre un contributo particolarmente originale, non limitandosi ad arricchire le conoscenze sulla cosiddetta 'diplomazia parallela', alla quale il regime si era affidato per fascistizzare le comunità di emigrati italiani, ma esplorando pressoché *ex novo* i canali attraverso cui l'Italia aveva usato la propria arte e la propria architettura come sofisticati ausili per mostrare al pubblico americano il suo volto più moderno e, nel contempo, per affermare quel 'primato' culturale che rivendicava proponendosi come unica custode dell'eredità dell'antica Roma e del Rinascimento (pp. 15, 17).

Favorita da uno stile fresco e lineare e da una scrittura avvincente che, a tratti, trasporta il lettore in una dimensione quasi romanzesca, la narrazione si articola intorno alla partecipazione ufficiale dell'Italia alle grandi fiere internazionali – la *Century of Progress World's Fair* di Chicago (1933-1934), la *Golden Gate International Exhibition* di San Francisco (1939), la *New York World's Fair* (1939-40) – e, attraverso di esse, alla parabola tracciata dall'arte italiana tra il 1933, anno in cui mostra a Chicago il suo volto più moderno, puntando soprattutto sul futurismo, e il 1940, quando si presenta a New York come naturale erede della grande tradizione classica e della romanità.

Tale parabola viene ricostruita da Cortesini attraverso l'analisi delle selezioni di artisti e opere non solo per le mostre ufficiali, ma anche per gli eventi espositivi organizzati sul suolo americano da personaggi ideologicamente vicini al fascismo e al suo programma culturale, come il giornalista, gallerista e critico Dario Sabatello, l'architetto Michele Busiri Vici, la collezionista e gallerista Anna Laetitia Pecci Blunt.

All'avventura americana di quest'ultima e al suo progetto di aprire una galleria d'arte italiana moderna a Manhattan collegata a quella della Cometa, inaugurata a Roma nel 1935, Cortesini dedica un capitolo di particolare interesse, intitolato *La Cometa nei cieli d'America (1937-1938)*, nel quale l'operato della contessa romana, finalizzato a garantire il prestigio di un'arte di cui orgogliosamente affermava la matrice classica, romana e latina, espressione della «dimpidità della mente e del cuore italiano», si offre come paradigma del pragmatismo della politica artistica fascista, tema che costantemente emerge nel volume: come già era accaduto con la galleria di Dario Sabatello, al cui ruolo Cortesini dedica pagine non meno pregnanti, 'Mimi' Pecci Blunt, infatti, aveva potuto contare sul sostegno del Ministero della Cultura Popolare nel suo progetto di selezionare artisti giovani ed estranei alla celebrazione dell'impero, come Carlo Levi, Mirko Basaldella e Aligi Sassu, con lo scopo di proporre ai critici americani un'arte che si prestasse a essere percepita come creazione spirituale libera (p. 138). Efficacemente Cortesini scrive di una «aporìa solo apparente», riconducibile al «limbo culturale» in cui il regime con piena consapevolezza conduceva la sua politica nei confronti degli Stati Uniti (p. 139), un limbo nel quale artisti antifascisti, capaci di esprimersi con un linguaggio individuale e antidogmatico, diventavano loro malgrado ingranaggi che facevano andare avanti la macchina della propaganda, contribuendo così a costruire agli occhi degli americani un'immagine moderna, vitale, libera dell'Italia e, nel contempo, ad alimentare, seppur sotto traccia, l'idea fascista del primato, culturale e razziale, del 'genio italico'.

Un simile progetto era stato certo più complesso e delicato per Pecci Blunt, che aveva inaugurato la sede newyorkese della Cometa nel dicembre del 1937, di quanto non lo fosse stato per Sabatello nel 1933: con l'invasione dell'Etiopia nel 1935 il regime aveva, infatti, mostrato agli Stati Uniti il

suo vero volto, aggressivo e militarista e, da allora, ad arte e architettura era stato affidato il compito assai oneroso di contribuire a riabilitare l'Italia nell'opinione dell'élite intellettuale americana «come un paese dalla politica rispettabile, portatrice di civiltà e di umanesimo» (p. 31).

A ragione Cortesini considera la politica coloniale dell'Italia fascista, e in particolare la guerra in Etiopia, questioni cruciali nella storia dei rapporti culturali con gli Stati Uniti: la necessità di estirpare dalla mente degli americani la convinzione che gli etiopi fossero stati vittime di una feroce aggressione aveva imposto la messa a punto di strategie comunicative fino ad allora sconosciute ai politici e ai giornalisti italiani, «avvezzi a più spicci sistemi di persuasione» (p. 34). È proprio con lo scopo di esaminare come la guerra in Africa fosse stata percepita nei vari segmenti dell'opinione pubblica, del giornalismo, della politica, e di individuare i possibili correttivi, che nell'ottobre del 1935 era stato inviato in America Bernardo Bergamaschi, alla cui inchiesta Cortesini dedica specifica attenzione nel primo capitolo, significativamente intitolato *Comunicare agli americani. Promozione culturale e propaganda politica*. Facendo tesoro dei consigli di Ugo Veniero D'Annunzio, figlio del poeta Gabriele, da tempo residente a New York e ben introdotto nell'alta società cittadina, il funzionario Bergamaschi aveva posto al centro della propria relazione la necessità di istituire un ufficio per le 'public relations' che potesse fornire una sorta di regia al progetto di «abbandonare la strumentalizzazione delle comunità nazionali e indirizzare la propaganda verso il blocco sociale egemone, ossia quello anglosassone» (p. 35).

Bergamaschi aveva commissionato all'agenzia pubblicitaria newyorkese Wendell P. Colton, specializzata in promozione turistica, uno studio di massima che si era configurato come «un piano di marketing su scala nazionale per riposizionare l'Italia nella mappa cognitiva del pubblico americano, allontanando ogni allusione alla demonizzata guerra africana e, viceversa, angelicando il nostro come un paese di bellezza, civiltà, buona accoglienza e produttività, con l'intento di favorire una potenziale domanda sia nel settore del turismo che degli investimenti industriali» (p. 35). Si consigliava di evitare scrupolosamente qualsiasi menzione alla guerra etiopica e di dare, invece, massima diffusione e risalto a immagini e notizie

su Tripoli e Rodi, proponendole come esempi di colonialismo portatore di civiltà e progresso. In questo piano di marketing un ruolo fondamentale era stato affidato al cinema: ben consapevole del suo potenziale comunicativo, Colton aveva raccomandato «di facilitare, con agevolazioni di viaggio e soggiorno, la produzione americana di sei film a colori sulla 'Nuova Italia', ossia Rodi e Tripoli» (p. 36), ancora una volta con lo scopo di contrastare le notizie provenienti dall'Etiopia e di aggiungere tasselli a una contraffatta narrazione del colonialismo italiano che si è affermata nel tempo e che solo di recente si è iniziato a smantellare.

Il cinema, del resto, era allora visto da molti intellettuali come l'arte giovane per eccellenza, capace di esprimere «il vitalismo spirituale che affratellava italiani e americani» (p. 11). Era certo di questa idea Vittorio Mussolini, il figlio ventenne del duce, che il 16 settembre 1937 si era imbarcato sul Rex insieme a Hal Roach, regista e produttore cinematografico statunitense con il quale aveva fondato la società di produzione RAM (Roach and Mussolini), per raggiungere Hollywood, allo scopo di studiare le strategie industriali e le tecniche di produzione degli Studios. Quello che avrebbe dovuto essere un viaggio privato avrebbe però assunto un carattere semiufficiale, tanto da includere, dopo lo sbarco a New York, una trasferta a Washington per incontrare alla Casa Bianca Franklin Delano e Eleanor Roosevelt: come emerge dalla ricostruzione di Cortesini, l'incontro si era svolto in un clima di cordialità, evitando accuratamente la politica, sulla quale ancora gravava la questione dell'Etiopia. Nel congedarsi, il presidente aveva chiesto al suo ospite di portare al padre un messaggio: «One day we must meet». Un auspicio che, nel suo essere rimasto tale, si offre efficacemente a Cortesini come una sorta di insegna sotto la quale raccogliere i molteplici e problematici tentativi di incontro, attraverso l'arte e l'architettura, «tra due sistemi culturali che contenevano in sé gli ingredienti storici, psicologici, sociali sia per attrarsi, sia per respingersi» (pp. 13-14). Una dinamica alla quale lo scoppio del secondo conflitto mondiale avrebbe imposto solo una battuta d'arresto, e che sarebbe poi ripresa con analoghi giochi di forze, più o meno occulti, subito dopo la guerra, per durare fino ad oggi.