



# AFRO

tornabuoniArt



a cura di  
PHILIP  
RYLANDS

# AFRO



FORMA

tornabuoniArt



Immagine di copertina:  
*Teatro spagnolo*, 1966  
tecnica mista su tela, 65 x 81 cm  
Collezione Privata, Firenze

Progetto editoriale  
Forma Edizioni srl  
Firenze, Italia  
redazione@formaedizioni.it  
www.formaedizioni.it

Direzione editoriale  
Laura Andreini

Consulenza editoriale  
Riccardo Brusagli

Redazione  
Maria Giulia Caliri  
Livia D'Alisi  
Beatrice Papucci

Progetto grafico  
e impaginazione  
Archea Associati, Firenze  
Elisa Balducci  
Augustina Cocco Canuda  
Isabella Peruzzi  
Mauro Sampaolesi  
Alessandra Smiderle

Traduzioni  
Maria Valeria Carena  
e Flora Bonetti,  
NTL Firenze

Fotolitografia  
LAB di Gallotti  
Giuseppe Fulvio  
Firenze, Italia

Testi  
© gli autori

© Afro Basaldella by SIAE 2018  
© The Willem de Kooning Foundation,  
New York by SIAE 2018



© 2018 Forma Edizioni srl, Firenze, Italia

L'editore è a disposizione degli aventi diritto  
per eventuali fonti iconografiche non individuate.

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta  
o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo  
elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione  
scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore, fatti  
salvi gli obblighi di legge previsti dall'art.68, commi  
3, 4, 5 e 6 della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Prima edizione: aprile 2018

#### Crediti fotografici

© Fondazione Archivio Afro; pp. 20-21, 96-97, 103,  
128, 129, 162, 179, 187, 191, 216, 222, 225, 229,  
241, 242-243, 245, 247, 250, 263

Photo Ugo Mulas © Ugo Mulas Heirs.  
All rights reserved; p. 8

© The Estate of Virginia Dortch / Art Resource NY;  
pp. 198, 274-275

© 2018. Digital Image Museum Associates / LACMA  
/ Art Resource NY / Scala, Firenze; pp. 6-7, 14-15,  
16-17, 220

© 2018. Foto Scala, Firenze - su concessione  
Ministero Beni e Attività Culturali e del Turismo;  
p. 31

© 2018. Digital image, The Museum of Modern Art,  
New York / Scala, Firenze; p. 89

© 2018. Albright Knox Art Gallery / Art Resource,  
NY / Scala, Firenze; p. 66

© 2018. Image copyright The Metropolitan  
Museum of Art / Art Resource / Scala,  
Firenze; p. 63

© Sanford Roth / LACMA / mptvimages.com; p. 88

© The Irving Penn Foundation; p. 233

© Arnold Newman / Getty Images; pp. 147, 268

© Life magazine; pp. 124, 146, 154-155, 157

© John Swope Trust / mptvimages.com; pp. 12,  
58, 61, 166

Courtesy Fondazione Scialoja; pp. 94, 95, 199

Courtesy American Academy in Rome; p. 185

© 2018 Imogen Cunningham Trust; pp. 72, 271

© UNESCO; pp. 131, 152-153

pp. 2-3  
Afro al Castello di  
Prampetro con l'opera  
*Castello* sullo sfondo,  
1963. Foto Italo Zannier

pp. 6-7  
Afro nel suo studio,  
Roma 1960. Foto  
Sanford Roth

p. 8  
Afro, 1960.  
Foto Ugo Mulas

pp. 10-11  
Afro al Castello di  
Prampetro, 1963.  
Foto Italo Zannier

p. 12  
Afro nel suo studio, 1948.  
Foto John Swope

14-15  
Afro nel suo studio.  
Sullo sfondo *Per non  
dimenticare*, 1952.  
Foto Sanford Roth

Progetto di  
Michele Casamonti

A cura di  
Philip Rylands

Testi di  
Davide Colombo  
Barbara Drudi  
Anne Montfort  
Philip Rylands

Coordinamento editoriale  
Tornabuoni Art  
Lucile Bacon  
Elizabeth de Bertier

Organizzazione  
Tornabuoni Art Paris

Un ringraziamento speciale  
a tutti i prestatori delle opere  
Fondazione Archivio Afro  
Roberto Casamonti  
Massimo Di Carlo

Voremmo ringraziare tutti coloro che hanno  
contribuito alla realizzazione del catalogo  
La Fondazione Archivio Afro, in particolare Mario,  
Afro e Maria Antonietta Graziani così come Marco  
Mattioli e tutto lo staff della Fondazione; la  
American Academy in Rome; l'Archivio Scialoja,  
Roma; l'Archivio Corrado Cagli, Roma; l'UNESCO,  
in particolare Tania Fernandez Toledo e Raya  
Fayad; e lo staff della Tornabuoni Art Paris, London  
e Firenze, in particolare Francesca Piccolboni,  
Isabella Lastrucci, Ermanno Rivetti, Salomé  
Perrineau, Tiffany Nortier e Marta Colombo

*Archivio Afro*  
Fondazione

pp. 16-17  
Afro nel suo studio con  
il gatto Louis, 1958.  
Sullo sfondo *Fonte Amara*  
e lo studio di *Solchiaro*.  
Foto Sanford Roth

pp. 18-19  
Afro al Castello di  
Prampetro con l'opera  
*Angelica* sullo sfondo,  
1964. Foto Giuseppe Loy

pp. 20-21  
Afro a New York, 1957

pp. 22-23  
Afro, 1964. Sullo sfondo  
*Castello nero*, 1964.  
Foto Italo Zannier

a cura di  
**PHILIP  
RYLANDS**

# AFRO

**FORMA**

tornabuoniArt



**13 Prefazione  
e ringraziamenti**

PHILIP RYLANDS

**25 Afro,  
il suo lavoro**

PHILIP RYLANDS

**59 1949:  
“Twentieth-Century  
Italian Art” al MoMA  
di New York\***

DAVIDE COLOMBO

**73 Come Afro  
conquistò  
l’America**

BARBARA DRUDI

**123 Il Giardino  
della Speranza**  
Un classicismo  
d’avanguardia

ANNE MONTFORT

**157 Afro attraverso  
le lettere**

SELEZIONE A CURA DI  
BARBARA DRUDI

**219 Antologia critica**

SELEZIONE A CURA DI  
PHILIP RYLANDS

**267 Biografia**

**269 Apparati**

\* Il saggio qui pubblicato è un parziale ampliamento di un testo precedentemente comparso in F. Tedeschi con. F. Pola e F. Boragina (a cura di), *New York New York. La riscoperta dell’America*, catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento, Gallerie d’Italia, 13 aprile-17 settembre 2017), Electa, Milano 2017, pp. 102-109. Le ricerche qui confluite, sono state possibili anche grazie al Terra Foundation Post-doc Travel Grant 2014; alcuni dei temi trattati sono stati precedentemente presentati al seminario *Rome Revisited. Rethinking Narratives in the Arts, 1948-1964*, American Academy in Rome, Roma, 11-12 marzo 2015 e alla giornata di studi *Alfred Barr and Margaret Scolari Barr*, CIMA, New York, 23 aprile 2015.



In questa pagina  
e a pagina 61

Afro nel suo studio  
in via Margutta,  
Roma 1948. Foto  
John Swope

## 1949: “TWENTIETH-CENTURY ITALIAN ART” AL MOMA DI NEW YORK

L'esposizione “Twentieth-Century Italian Art” a cura di Alfred H. Barr, Jr. e James Thrall Soby ospitata presso il MoMA di New York dal 29 giugno al 18 settembre 1949 è, per il pubblico americano, la prima grande occasione, all'indomani della guerra, di ammirare un vasto gruppo di opere di artisti italiani contemporanei. È un momento fondamentale per la ricezione del modernismo italiano all'interno del contesto internazionale, in cui si riconosce all'arte italiana del Novecento una propria storia, autonomia e carattere indipendenti da quella francese:

“Questo volume e la mostra su cui si basa – scrivono Barr e Soby nell'introduzione al catalogo – sono stati pensati come una introduzione generale all'arte italiana di oggi. È un campo che in America abbiamo avuto la tendenza a trascurare, non soltanto per il nostro ovvio interesse per la nostra pittura e scultura, ma anche a causa di due formidabili fattori di contrasto in Europa: l'attualità parigina e il passato italiano. Ma l'arte italiana del XX secolo merita assolutamente la nostra attenzione.”<sup>1</sup>

I due curatori riconoscono ora il grande interesse per la produzione artistica italiana moderna nel suo complesso, e non solo per il Futurismo e la Scuola Metafisica – che già avevano contribuito alla narrazione del MoMA sul modernismo attraverso le mostre “Cubism and Abstract Art” e “Fantastic Art, Dada and Surrealism” organizzate da Barr negli anni trenta. La loro attenzione si allarga anche a movimenti e artisti meno conosciuti, alla generazione di mezzo, così come quella dei giovani artisti attivi nell'immediato dopoguerra, pur in una selettività delle scelte che risponde alle ragioni del loro approccio critico.

La mostra è pensata come esemplificazione di una “rinascita” italiana dopo la guerra, tagliati i ponti con il Fascismo, ma che – come ha ben ricostruito Raffaele Bedarida<sup>2</sup> – ha in realtà le sue ragioni negli anni trenta.

L'idea di una mostra dedicata all'arte italiana del Novecento, infatti, rientrava nel programma delle esposizioni organizzate dal governo fascista negli Stati Uniti durante quel decennio<sup>3</sup>. In occasione della mostra itinerante “Italian Masters Lent by the Royal Italian Government”, che fece tappa all'Art Institute di Chicago (18 novembre 1939-9 gennaio 1940) e al MoMA di New York (26 gennaio-27 aprile 1940), i rappresentanti del governo italiano – Cesare Brandi, Giulio Carlo Argan ed Eugenio Ventura – ebbero colloqui con Barr relativamente alla possibilità di organizzare una mostra solo di arte italiana moderna. La collettiva non fu realizzata a causa del rifiuto da parte del MoMA di accettare una mostra di arte straniera senza il controllo della selezione delle opere e a causa dello scoppio della guerra. È utile ricordare come nei mesi successivi la presenza “ufficiale” dell'Italia nelle manifestazioni culturali americane fosse messa in discussione e suscitasse rimostranze pubbliche. Alla riapertura della World's Fair di New York (30 aprile 1939-31 ottobre 1940) nell'estate del 1940 – per la quale lo sforzo del governo italiano era stato ingente – la Direzione della Fiera ricevette numerose lettere e messaggi di protesta contro la partecipazione dell'Italia all'Esposizione universale e a sostegno del boicottaggio della stessa fino alla chiusura del padiglione italiano, subito dopo l'entrata in guerra dell'Italia il 10 giugno 1940<sup>4</sup>. È anche vero che negli stessi mesi veniva organizzata l'“Exhibition of the scientific achievements of Leonardo da Vinci”<sup>5</sup> in cui venivano esposti i modelli di macchine leonardesche realizzate per la grande “Mostra di Leonardo e delle Invenzioni italiane” fortemente voluta dal regime fascista al Palazzo dell'Arte di Milano nel 1939<sup>6</sup>.

Se durante gli anni venti e trenta, l'Italia fascista come degna erede della tradizione italiana era un elemento cardine della propaganda mussoliniana, nell'immediato dopoguerra l'idea di una nuova “rinascenza”, possibile

1. “This book and the exhibition on which it is based, have been planned as a general introduction to modern Italian art. The field is one that we in America have tended to neglect, not only because of our rightful interest in our contemporary painting and sculpture, but also because of two formidable counter-attractions in Europe, the Parisian present and the Italian past. But twentieth-century Italian art is well worth our attention.” J. T. Soby, A. H. Barr, *Foreword*, in A. H. Barr, J. T. Soby (a cura di), *Twentieth-Century Italian Art*, catalogo della mostra, MoMA, New York 1949, p. 5.  
2. R. Bedarida, *Operation Renaissance: Italian Art at MoMA, 1940-1949*, in “Oxford Art Journal”, vol. 135, n. 2, giugno 2012, pp. 147-169 (147-152).

3. Cfr. S. Cortesini, *Arte contemporanea italiana e propaganda fascista negli Stati Uniti di Franklin D. Roosevelt*, Pioda, Roma 2012.  
4. Si veda tutta una serie di lettere, cartoline e telegrammi di cittadini e associazioni americane, che protestano contro la partecipazione dell'Italia all'Esposizione (primi arrivi 12 giugno); cfr. NYPL, NY World's Fair Collection, VI.A, 1476, 2: Protest Italian Pavilion.  
5. La mostra, inizialmente pensata per alcuni spazi della World's Fair, si tenne presso il Museum of Science and Industry di New York nel RCA Building del Rockefeller Center dal 24 luglio 1940 fino a marzo 1941.  
6. Sull'argomento si veda D. Colombo, *Lucio Fontana e Leonardo da Vinci. Un confronto possibile*, Scalpenti Editore, Milano 2017.

solo dopo la fine dell'isolamento fascista, diventa una consuetudine del dibattito artistico in Italia e negli Stati Uniti. La mostra "Twentieth-Century Italian Art" risponde così a un aspetto centrale della retorica della Guerra Fredda – la fine dell'isolazionismo fascista e un "nuovo Rinascimento", dopo la sconfitta del Partito Comunista Italiano alle lezioni politiche del 1948 e il ritorno della democrazia, sebbene molti degli artisti presenti avevano avuto carriere di successo anche sotto il regime fascista e alcuni artisti di punta erano legati al PCI:

"Il clima per l'arte è propizio in Italia proprio adesso, con le catene dell'isolazionismo fascista lasciate ad arrugginire vuote per terra; così abbiamo desiderato – ancora una volta, senza alcuna pretesa di finalismo – di indicare quali direzioni il più recente impeto creativo dell'arte italiana stia prendendo."<sup>7</sup>

In quegli anni il messaggio di un "Italian Renaissance" viene cavalcato da molti e trova riscontro anche in altre occasioni espositive. Tra il 1949 e il 1950, l'Art Institute di Chicago organizza la mostra itinerante "Italy at work. Her renaissance in design Today" (15 marzo-13 maggio 1951)<sup>8</sup> in collaborazione con la House of Italian Handicrafts di New York e il governo italiano attraverso la Compagnia Nazionale Artigiana, nonché sotto gli auspici della US Economic Cooperation Administration Mission in Italy. Appaiono quindi chiare le implicazioni politiche ed economiche di fondo durante gli anni del Piano Marshall. Come scrive Metric R. Rogers, curatore del dipartimento di arti decorative e industriali dell'Art Institute, la mostra intende sostenere come la rinascita della creatività italiana grazie a una rivitalizzazione della tradizione non sia un processo elitario, ma un movimento popolare e identitario che coinvolga artigiani, designer, artisti e architetti<sup>9</sup>. Da un lato, si insiste sull'individuo – evidentemente in opposizione al collettivo, di ascendenza comunista – represso durante il Ventennio dal controllo totalitarista, dall'altro, si auspica il recupero dell'antica tradizione creativa italiana, saltando il periodo fascista che l'aveva utilizzata nella propria retorica.

Tuttavia la questione non è così pacifica. Bedarida ricorda che nell'articolo *Today's 'Italian Renaissance'*, pubblicato nel fascicolo del marzo 1948 di "Harper's Bazaar", Corrado Cagli si oppone all'idea di un "nuovo Rinascimento italiano": "l'idea di un 'rinascimento' in Italia... sembra pomposa e irrealistica... Non c'è stata alcuna discontinuità che giustificasse la necessità di una 'rinascita'<sup>10</sup>. Certamente il tema dell'"isolamento fascista" e della sua percezione dopo la guerra – favorito da ragioni storiche e politiche – andrebbe riesaminato caso per caso,

tenendo conto di motivi personali e generazionali. Per i giovani artisti del secondo dopoguerra, il buco da colmare è notevole; da qui la volontà quasi ossessiva di intrecciare rapporti con gli artisti stranieri e conoscere la tradizione artistica e culturale internazionale. Un giovane come Piero Dorazio, tra i più attivi nella costruzione di relazioni internazionali europee e americane, in più occasioni ha sostenuto la tesi dell'isolamento. Nell'ottobre 1953, da poco giunto negli Stati Uniti, pubblica su "New Republic" il testo *Culture in transition*; in cui scrive:

"Dopo vent'anni di quella che si potrebbe considerare una vera e propria quarantena, [...] gli anni 1946 e 1947 rappresentarono l'inizio di un vero e proprio rinascimento, in cui gli elementi progressivi, in Italia, si identificarono con le più vivaci menti operanti all'estero."<sup>11</sup>

Diversa è invece, per esempio, la posizione di Gio Ponti. Commentando la nuova collezione di arte italiana del Novecento del MoMA dopo la mostra "Twentieth-Century Italian Art" sulle pagine di "Domus", questi sostiene la necessità di un approccio storico che accetti la sovrapposizione cronologica tra il fascismo e l'arte italiana degli anni venti e trenta. Per Ponti è un grande errore e una "bugia storica" negare ciò, e pertanto rifiuta l'idea dell'isolamento dell'Italia a causa del regime fascista<sup>12</sup>.

Terminata la guerra, immediata è la ripresa delle relazioni culturali tra Italia e Stati Uniti, non solo per il restauro dei monumenti distrutti dai bombardamenti, ma anche per sviluppare scambi artistici contemporanei. Il 15 maggio 1945 Charles Rufus Morey – membro americano dell'Associazione Nazionale per il Restauro dei Monumenti<sup>13</sup>, nonché Direttore dell'American Academy in Rome (1945-47) e Cultural Attaché presso l'ambasciata Americana a Roma – scrive a Barr per verificare la possibilità di uno scambio di mostre di arte moderna italiana e americana all'interno del programma di cooperazione culturale tra i due paesi<sup>14</sup>. L'intento di Morey è prettamente politico e in funzione anticomunista. Il 22 maggio successivo, Barr scrive a Monroe Wheeler, direttore delle mostre presso il MoMA<sup>15</sup>, che, pur non essendo sicuro che lo scambio di mostre sia fattibile, certamente è chiaro che ora, in Europa, la scuola italiana sia seconda solo a quella francese. Tuttavia, in modo molto pragmatico, ribadisce la necessità che le opere siano selezionate molto attentamente da qualcuno del museo o di cui si possano fidare in Italia, che si eviti qualsiasi coinvolgimento ufficiale e che si presti particolare attenzione nella scelta dei giovani artisti – anche particolarmente interessanti – poiché non è inusuale incappare in frequenti cedimenti di molti che all'inizio sembrano davvero talentuosi.

7. "The climate for art is propitious in Italy just now, with the shackles of Fascist-isolationism rusting empty on the ground, and we have sought – again without claim to finality – to indicate what directions the newer creative impetus is taking." J. T. Soby, A. H. Barr, *Foreward*, *op. cit.*, p. 5.  
8. La mostra circolò negli USA dal 1950 al 1953: New York, Chicago, San Francisco, Portland, Minneapolis, Houston, Saint Louis, Toledo, Buffalo, Pittsburg, Baltimore, Providence.  
9. M. Rogers, *Introduction*, in M. Rogers (a cura di), *Italy at Work. Her Renaissance in Design Today*, catalogo della mostra, Compagnia Nazionale Artigiana, Roma 1951, pp. 13-15. Si vedano anche P. Sparke, "The Straw Donkey". *Tourist Kitch or Proto-Design? Craft in Italy, 1945-1960*, in "Journal of Design History", vol. 11, n. 1, 1998, pp. 59-60; W. Carpenter, *Designing Freedom and Prosperity: The Emergence of Italian Design in Postwar America*, MA Thesis in History of the Decorative Arts and Design, Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution and Parsons The New School for Design, 2006; L. Hockemeyer, *L'articolo "The Straw Donkey": riscoprire una mostra*, in "AIS/Design. Storia e Ricerche", n. 3, marzo 2014.

10. R. Bedarida, *Operation Renaissance...*, *op. cit.*, p. 157. "... the idea of a renaissance in Italy... seems pompous and unreal... There has been no lack of continuity that would justify the necessity of rebirth." C. Cagli, *Today's 'Italian Renaissance'*, in "Harper's Bazaar", marzo 1948, p. 23.  
11. "After twenty years of virtual quarantine, [...] the years 1946 and 1947 represented the beginning of a real renaissance, in which the progressive elements in Italy identified themselves with the liveliest minds abroad." P. Dorazio, *Culture in Transition*, in "New Republic", 5 ottobre 1953, p. 21.  
12. G. Ponti, *La collezione italiana del Museum of Modern Art di New York*, in "Domus", n. 250, settembre 1950, pp. 59-62, 64.  
13. Cfr. E. Lavagnino, *Cinquanta monumenti italiani danneggiati dalla guerra*, prefazione di Croce, Morey e Bianchi Bandinelli, Roma 1947.  
14. Cfr. lettera di C. R. Morey a A. H. Barr, 15 maggio 1945, Alfred H. Barr Papers, MoMA Archives, NY [consultati presso Smithsonian's Archives of American Art, NY]: 3153. 961.  
15. Cfr. lettera di A. H. Barr a M. Wheeler, 22 maggio 1945, AHB, 3153: 960.



Con la mostra “Twentieth-Century Italian Art”, Barr coglie la possibilità di colmare finalmente le mancanze della collezione del MoMA – di cui si occupa ora all’interno del museo – e di stabilire il ruolo dell’arte italiana nella formazione del canone del modernismo europeo. E, soprattutto, può farlo in collaborazione con James Soby – tra i principali conoscitori dell’arte italiana del Novecento negli Stati Uniti – e in totale autonomia, libero da interferenze governative italiane, ma dovendo resistere a quelle americane che mettevano a rischio il principio di autonomia dell’arte dalla sfera politica<sup>16</sup>.

In ogni caso, la mostra ottiene l’approvazione definitiva da parte dei Trustees del MoMA solo dopo l’avvenuta vittoria della Democrazia Cristiana alle elezioni politiche del 18 aprile 1948, che dà il via libera anche al “Grand Tour” di Barr e Soby in Italia. La mostra, infatti, è il risultato di un lavoro di ricerca in Italia nella primavera-estate del 1948 e della collaborazione con il gallerista e collezionista Romeo Toninelli – presidente del Circolo delle Arti – coinvolto nel ruolo di Segretario esecutivo della mostra. Giunto in Europa già il 2 aprile 1948, Soby trascorre il mese tra la Svizzera e Parigi, e si reca in Italia il 1 maggio. Il viaggio di dei due non passa inosservato: ne danno notizia alcuni periodici, tra cui “L’Europeo” del 16 maggio 1948 e “L’Osservatore romano” del 19 maggio. A Milano, il luogo di riferimento per le loro ricerche è il Circolo delle Arti, i cui membri sono alcuni dei più importanti critici e collezionisti milanesi, quali Baroni, D’Ancona, Valsecchi, Dell’Acqua, Carrieri, Scheiwiller, Muzio, Ghiringhelli, Pallini, Mattioli e Feroldi. Visitano gli studi degli artisti, tra cui quelli di Carrà e Savinio, con il quale Soby discute delle prime opere di de Chirico e della Metafisica. Ma, soprattutto, incontrano i principali collezionisti: da Antonio Boschi, Emilio Jesi e Riccardo Jucker a Pietro Feroldi; da Carlo Frua de Angeli e Giuseppe Vismara a Franco Marmont e Cesare Tosi. Soby fu terribilmente colpito dalle loro collezioni; nei suoi taccuini di viaggio, il critico americano appunta le sue osservazioni, schizza sommariamente alcune opere ed evidenzia molti dipinti come papabili per la mostra: le pagine sono piene di “x”<sup>17</sup>. Nella collezione Jesi vede, tra le altre, opere di Severini, lo *Studio per la Città che sale e Rissa in galleria* di Boccioni, Morandi, Marini, *Ritmi di oggetti* e *La casa dell’amore* di Carrà; da Jucker ammira il *Bevitore* di Boccioni, la *Figlia dell’Ingegnere* di Carrà e la *Natura morta con manichino* di Morandi. Tra le opere della collezione Frua apprezza i Campigli, i Sironi e, soprattutto i *Pesci sacri* di de Chirico che il MoMA acquisterà al termine della mostra. Dalla collezione Tosi vengono scelti due tardi Sironi, opere di Soffici e de Pisis e il disegno

*Midinette* di Casorati. A Milano Barr e Soby visitano anche la Galleria d’Arte Moderna – che riaprirà ufficialmente l’anno successivo –, e le gallerie Bergamini, Barbaroux, Borromini, Il Camino e Il Milione.

A Roma, essenziale è il supporto di Laurance P. Roberts, Direttore dell’American Academy in Rome (1947-60), dove le opere sarebbero state raccolte in vista della spedizione oltreoceano. Nella capitale incontrano Guttuso, Levi, Greco, Pirandello, Donghi, Borra e altri; il taccuino di Soby è pieno di nomi e indirizzi. Gasparo del Corso, proprietario della galleria L’Obelisco, mostra loro opere di Afro, Scialoja, Bartolini, Muccini, Vespignani, Semeghini, Omiccioli, Mafai e Stradone. Da Venturi – con cui discute anche della pittura di Casorati – Soby apprende il ruolo centrale giocato da Mafai nella Roma degli anni trenta: quando il fascismo celebrava un nuovo splendore, l’artista dipingeva rovine. Alla Galleria La Palma, invece, hanno la possibilità di osservare molte opere recenti di Corrado Cagli, data la recente personale dell’artista organizzata alla Palma nel novembre dell’anno precedente. Della collezione Rollino, Soby apprezza in particolar modo un notevole nucleo di opere di Morandi e alcuni eccellenti de Pisis e Sironi; presso Gualino, invece, ammira importanti Casorati, de Chirico e molte sculture di Manzù. L’ultima tappa nel collezionismo romano è quella presso Margherita Sarfatti: Soby riempie le pagine del suo taccuino di titoli di opere di Carrà, de Pisis, Casorati, Tosi, Soffici, Salietti, Pirandello, Cascella, De Grada, Boccioni, Severini, Funi e Sironi; tuttavia solo la *Camera d’albergo* di Casorati e *La nebbia* di Russolo verranno esposte a New York. Alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna – da cui otterranno i prestiti di opere di Manzù, Fazzini, Boccioni e Mafai – Soby e Barr visitano la V Quadriennale di Roma, la prima dopo la guerra, così come la coeva edizione della Biennale di Venezia, recensita dal primo sul “Sunday Review of Literature”<sup>18</sup> e visitata dal secondo a più riprese durante la sua permanenza in Italia che si protrae fino al 29 agosto.

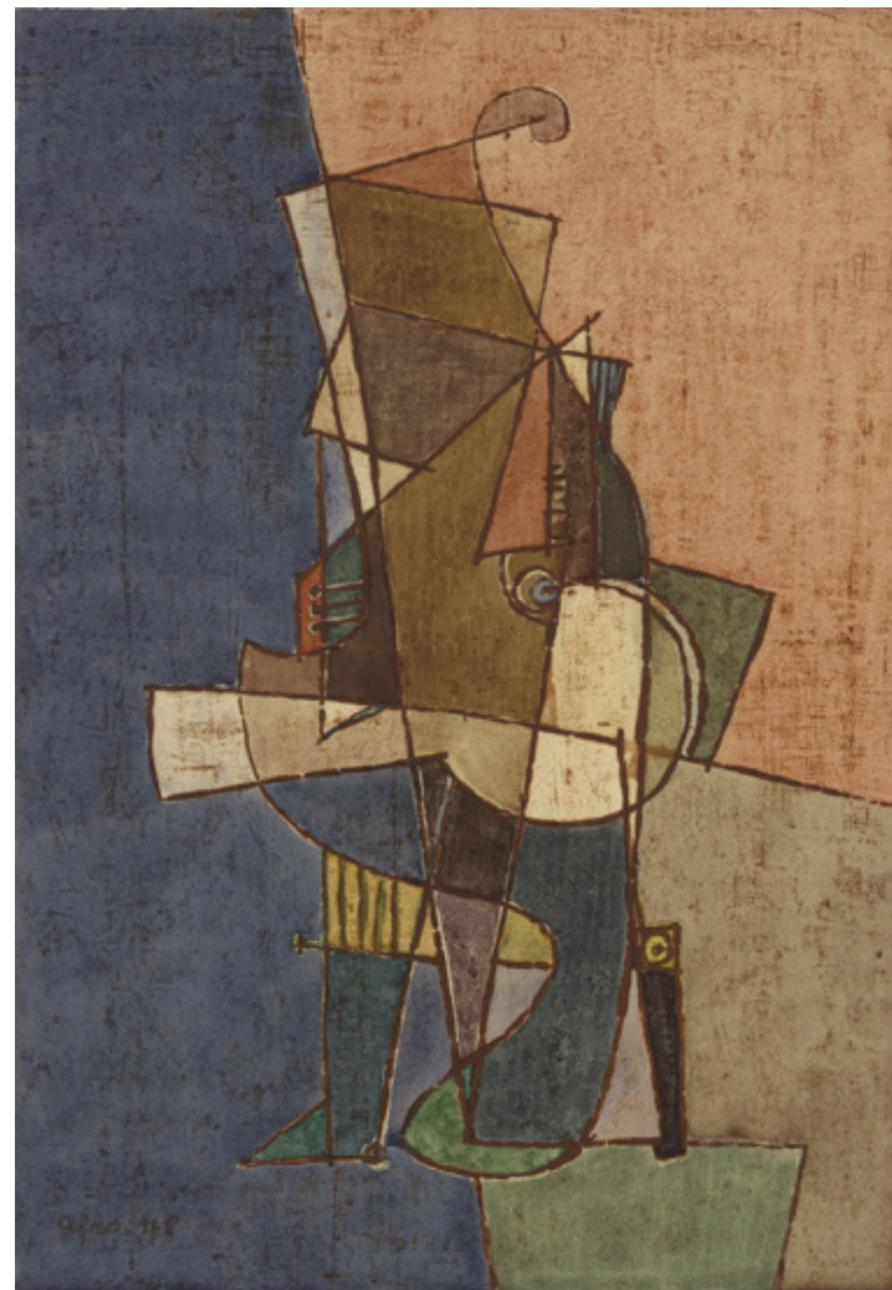
Organizzata cronologicamente, la mostra apre con il Futurismo e culmina con il panorama artistico italiano emerso nei quattro anni successivi al conflitto. Vi vengono esposte circa 230 opere (tra dipinti, sculture, disegni, bozzetti, incisioni) – di altissima qualità – di 45 artisti, organizzate in sezioni: Il primo Futurismo, la Scuola Metafisica, Modigliani, Pittura e scultura dal 1920, che comprende più specifici raggruppamenti (I lavori tardi di de Chirico, Carrà e Morandi; il Novecento; la Generazione di mezzo; due realisti: Rosai e Donghi; la Scuola romana; Arte fantastica<sup>19</sup>; i giovani astrattisti: il Fronte Nuovo delle Arti; Scultura recente).

Barr attribuisce al Futurismo un ruolo centrale nello sviluppo delle avanguardie europee, ne propone una visione Boccioni-centrica e focalizza la propria attenzione sulla

16. Cfr. lettera di A. H. Barr a C. R. Morey, 24 aprile 1948, AHB, 3154: 271.  
17. Presso gli archivi del MoMA sono conservati tre taccuini di viaggio di Soby: “Milan II-X”, “Rome” [J. T. Soby Papers, I.135], “Milan” [J. T. Soby Papers, III.E.1]. A questi va ad aggiungersi un taccuino di Margaret Scolari Barr [M. Scolari Barr Papers, IV.5].

18. J. T. Soby, *The Venice Biennial*, in “Sunday Review of Literature”, 7 agosto 1948, p. 32.

19. Questa insolita classificazione di Leonor Fini, Stanislaw Lepri, Giuseppe Viviani e Fabrizio Clerici (con Salvatore Fiume etichettato come seguace di de Chirico) potrebbe essere parafrasata genericamente come “Tardi Surrealisti”.



**El liron**  
[Il ghiro], 1948

acquerello e olio su carta, 47,6 × 33,7 cm  
The Metropolitan Museum of Art, New York

produzione pittorica e scultorea, evitando i riferimenti agli altri ambiti; il critico americano è ben attento a distinguere i Maestri dalla seconda generazione di futuristi che considera di minore qualità (ma che è anche quella che opera durante il regime fascista), tralasciando così figure centrali nella realtà artistica e culturale italiana pre- e post-guerra, come Enrico Prampolini. Anche della Scuola Metafisica viene fatta una selezione limitata a de Chirico, Carrà e Morandi su modello della mostra "Tre pittori metafisici italiani" alla Biennale di Venezia del 1948, per la quale venne conferito a Morandi il primo premio per la pittura. Senza dubbio l'artista bolognese è una delle "scoperte" americane della mostra; non che non fosse conosciuto negli Stati Uniti – tutt'altro – ma, come ricorda Soby, solo durante il viaggio italiano i due critici presero come Morandi "non era semplicemente un pittore di bottiglie e paesaggi occasionali, ma un uomo intento a esplorare sottili equazioni di forme, composizioni ed effetti atmosferici"<sup>20</sup>. Morandi viene letto come precursore del moderno, in grado di dialogare con le poetiche delle avanguardie e impersonare la rinascita italiana. Se le sue opere sono "neutre", libere da scomode implicazioni con il fascismo, certamente il tema più spinoso per Barr e Soby è il gruppo di Novecento che viene "maneggiato" con ambiguità, proponendo una lettura formalista che ne metta in luce le qualità pittoriche. In effetti, il periodo dell'arte italiana tra le due guerre mette in difficoltà i due critici americani; parziale, infatti, è la ricostruzione della realtà degli anni trenta: presente è la Scuola romana, assente, invece, la realtà milanese che si riunisce attorno a Edoardo Persico e il gruppo di Corrente.

Un pregio della mostra è da ritrovarsi nella grande importanza attribuita alla scultura italiana e all'opera di Arturo Martini, Marino Marini e Giacomo Manzù, le cosiddette "tre M" (o le "tre MA"<sup>21</sup>), anche se, in realtà, nella posizione critica americana, il ruolo di Martini è ridimensionato. Soby è entusiasta della scultura di Marini, di cui sottolinea i valori plastici, il forte interesse per la resa della superficie e la profonda capacità di indagine espressiva dei caratteri umani<sup>22</sup>. Pur non volendo cavalcare la contrapposizione tra Marini e Manzù, esacerbata dalle vicende della XXIV Biennale del 1948 con il Gran Premio per la scultura assegnato a Manzù e fomentata dalla critica italiana, il critico considera Marini maggiore di Manzù, non tanto perché "più moderno", ma perché più originale e forte<sup>23</sup>.

Uno dei maggiori limiti della mostra "Twentieth-Century Italian Art" è il ridotto sguardo sulla realtà artistica del secondo dopoguerra – nei confronti della quale i due curatori americani vogliono essere cauti vista la vicinanza temporale e una non ancora completa maturazione delle

ricerche artistiche dei giovani pittori – e, in particolar modo, sulle ricerche astratte. Barr e Soby selezionano alcuni artisti del Fronte Nuovo delle Arti, di cui ricostruiscono le vicende a partire dall'esperienza della Nuova secessione artistica italiana (1946). La loro attenzione è rivolta al maggiore artista di questa compagine, Renato Guttuso, esempio efficace di una pittura realista che guarda al Picasso di *Guernica* e non alla propaganda accademica dell'Unione Sovietica. L'intento evidente è quello di smarcare l'appartenenza di Guttuso al PCI e di proporre una lettura in chiave formale modernista che ne farà la sua fortuna negli Stati Uniti negli anni successivi. Anche parlando del lavoro di Armando Pizzinato, Giuseppe Santomaso e Bruno Cassinari, Soby propone altrettanti riferimenti alle esperienze avanguardiste parigine (oltre a qualche reminiscenza futurista).

Tra i pochi pittori astratti selezionati, abbiamo Cagli e Afro, ancora immerso in una ricerca influenzata dal linguaggio cubista e metafisico; in scultura, invece, molto apprezzato è il *Nude* (1945) di Alberto Viani, vicino alle concrezioni biomorfe di Arp. Di Afro vengono esposte le due tele *Lis fuárpis* (1948) e *Trofeo* (1948) prestate dalla galleria L'Obelisco, che le aveva presentate nella personale di Roma inaugurata il 15 maggio del 1948. *Trofeo* verrà esposta presso la Catherine Viviano Gallery a New York in occasione della prima mostra personale in America dal 15 maggio al 9 giugno 1950; mostra che darà vita a un lungo sodalizio tra l'artista italiano e la gallerista americana e che ne determinerà il grande successo di critica e di mercato fino alla metà degli anni sessanta. *Trofeo* ben esemplifica i risultati del processo di semplificazione formale condotto da Afro nel biennio 1946-47, su cui si innesta il ripensamento del modello dechirichiano e si sente il carattere evocativo e totemico che richiama certe immagini archetipiche sospese tra realtà e sogno<sup>24</sup>.

Probabilmente, per i giovani artisti astratti italiani la mostra è arrivata troppo presto e le ricerche più radicali – Fontana, Burri, Capogrossi – tra il 1948 e il 1949 sono ancora agli esordi. Anche il giovane astrattismo romano di Forma 1 – visto alla Quadriennale del 1948 – non è risolto e caratterizzato da dimensioni ridotte, lontane da quelle delle coeve ricerche americane. Ma è tutta la storia dell'astrattismo italiano a essere rimossa; compare distrattamente accennata, solo menzionando il passato di "abstract Constructivist" di Lucio Fontana<sup>25</sup>. Così come fugace è anche il riferimento ad Alberto Magnelli – comunque considerato un fine pittore astratto –, di cui viene lamentata l'indisponibilità di opere per la mostra.

Negli intenti di Barr, la mostra "Twentieth-Century Italian Art" avrebbe veicolato il processo di acquisizione

20. "was not simply a painter of bottles and occasional landscapes but a man intent exploring subtle equations of forms, placing and atmospheric effects"; J. T. Soby, *My Life in the Art World*, manoscritto non pubblicato, JTS: VIII.A.1.

21. Cfr. R. Carrieri, *Tre "MA" dominano il campo*, in "Tempo", 28 agosto 1948.

22. Cfr. J. T. Soby, *Recent Sculpture*, in *Twentieth-Century Italian Art*, op. cit., p. 33.

23. Cfr. J. T. Soby, *My Life in the Art World*, pp. 20/3-20/4 (JTS Papers, VIII.A.1, MoMA Archives, New York).

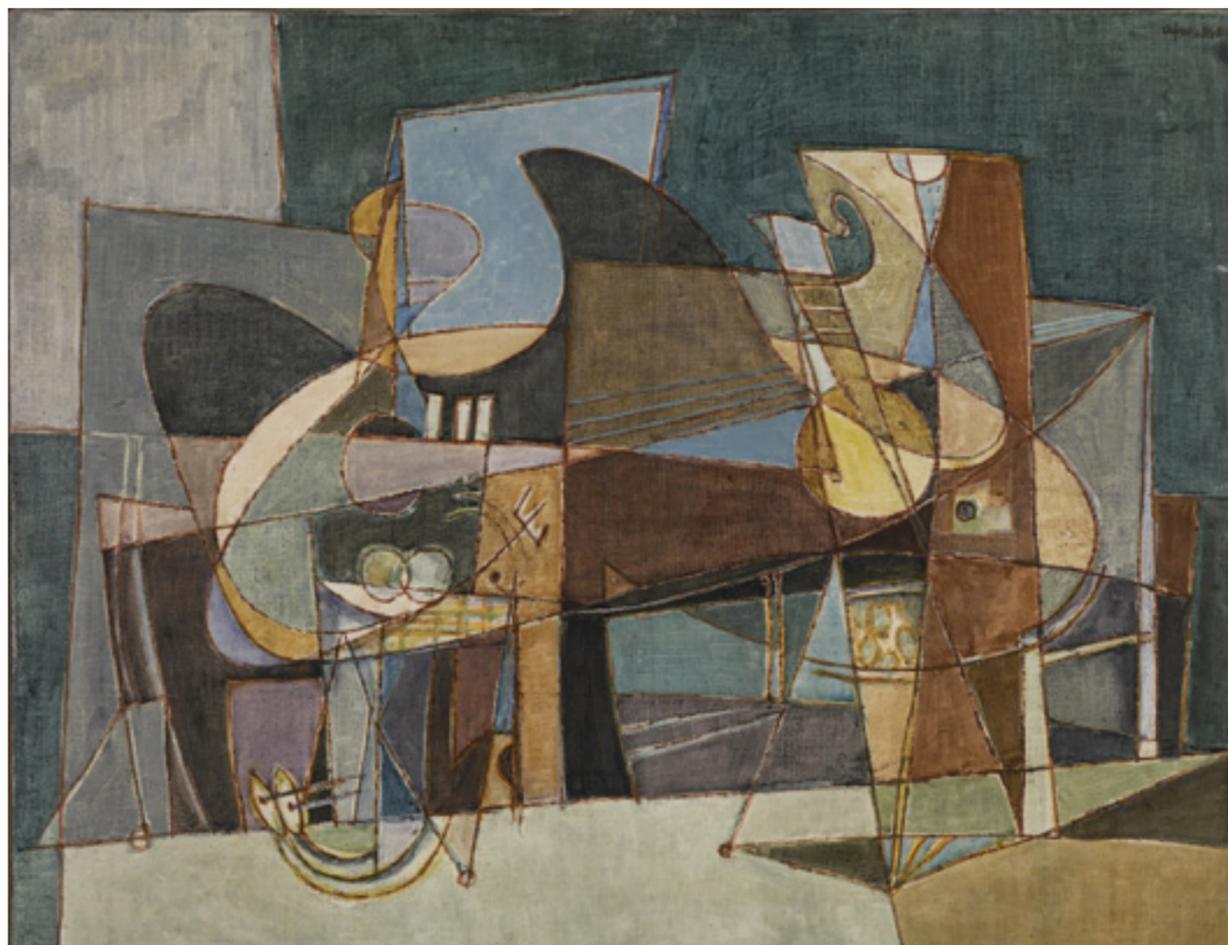
24. Si vedano D. Colombo, *Dispetto e Il novizio*, in Afro, *Il periodo americano*, catalogo della mostra, G. Belli (a cura di), Electa, Milano 2012, pp. 76-81, 88-91.

25. Cfr. J. T. Soby, *Recent Sculpture*, in *Twentieth-Century Italian Art*, op. cit., p. 34.



**Senza titolo**, 1948

tecnica mista su tela,  
100 × 70 cm  
Collezione Privata



**Concertino**, 1948

olio e acquerello  
su tela, 70 × 89,5 cm  
Albright-Knox  
Art Gallery, Buffalo,  
USA

di opere d'arte italiana per le collezioni del MoMA, che fino ad allora erano totalmente insufficienti. Il museo, infatti, che prima della mostra annoverava nella propria collezione solamente tre de Chirico e tre Modigliani (seppur di gran qualità)<sup>26</sup>, acquista un numero cospicuo di opere (tra dipinti, sculture, disegni e incisioni) nella fase di preparazione dell'esposizione e soprattutto nei mesi di apertura<sup>27</sup>. La mancanza nella collezione del MoMA di un gruppo di opere che illustrino sufficientemente il panorama artistico italiano prima della mostra del 1949 è, infatti, oggetto di un giudizio, garbato nei modi, ma critico nella sostanza, da parte di Gio Ponti, direttore di "Domus"<sup>28</sup>, a cui segue una polemica costruttiva con Barr, che viene pubblicata sulla rivista nel giugno del 1949<sup>29</sup>. Barr, dopo aver comunicato l'intento del museo di colmare queste mancanze – sempre che gli italiani non alzino i prezzi, e per questo confida nell'intermediazione di Ponti<sup>30</sup> – l'8 dicembre 1949 presenta la nuova straordinaria collezione di arte italiana del MoMA, la più importante fuori dall'Italia:

"Il MoMA ha una collezione di Modigliani, de Chirico, e dei Futuristi italiani, più ricca rispetto ad ogni altro museo in Italia o altrove; e ha anche un buon numero di opere di altri pittori e scultori italiani."<sup>31</sup>

Barr è alla ricerca di un "risarcimento" d'immagine e chiede a Ponti una sorta di catalogo illustrato della collezione di opere italiane del MoMA da pubblicarsi sulle pagine di "Domus". E in effetti, dopo una serrata contrattazione, uno speciale approfondimento a tre puntate compare nei fascicoli 248-249, 250 e 251 da luglio-agosto a ottobre 1950<sup>32</sup>: l'impostazione dell'approfondimento ripropone la stessa struttura della mostra "Twentieth-Century Italian Art" e rispetta le precise indicazioni proposte da Barr<sup>33</sup>, che vuole presentare la nuova collezione del museo come il principale risultato della mostra. Ponti apprezza lo straordinario sforzo del MoMA di aver dato forma a una collezione più storicamente appropriata ai valori della pittura italiana, tuttavia lamenta che gli artisti non sono presentati per le loro specifiche qualità, ma in quanto membri di un movimento. Il tema centrale dell'analisi critica, quindi, non è più l'opera d'arte, ma il movimento artistico di cui dipinti, sculture, disegni e stampe sono "documentazioni". Per Ponti non si tratta di una storia dell'arte, quanto di una storia dei movimenti artistici. Già nel n. 241 del dicembre 1949 di "Domus", l'architetto Roberto Mango<sup>34</sup> – a New York tra il 1949 e il 1953 – aveva scritto un articolato testo sul MoMA, considerandolo un "anti-museo", un centro dinamico e vitale per l'arte di oggi, in cui i grandi maestri sono usati per individuare e

documentare i parallelismi e i riflessi dell'arte moderna sulla vita moderna. Le mostre – intese come "mostre critiche" – sono lo strumento principale di questo approccio didattico; di conseguenza, anche la mostra "Twentieth-Century Italian Art" è intesa come definizione dei movimenti svoltisi in cinquant'anni d'arte italiana. Anche lo scultore Mario Negri, nella sua recensione di un nuovo e più ampio catalogo delle collezioni del MoMA (1954) pubblicata su "Domus" nel 1955<sup>35</sup>, muoverà critiche simili. Tuttavia Negri trova una giustificazione a questo approccio critico in una differente attitudine, in una tradizione critica ancora in divenire come quella statunitense: il MoMA è un museo americano, fatto da americani, per americani.

In definitiva, la mostra "Twentieth-Century Italian Art" ottiene un lungo e duraturo effetto di creare un interesse e un mercato per l'arte italiana, incoraggiando così diverse gallerie commerciali di New York a sostenere gli artisti italiani; la più importante tra queste è la Catherine Viviano Gallery che apre nel 1950 con l'esplicito obiettivo di promuovere l'arte italiana in America. Nel contempo molte sono le istituzioni museali e anche governative che favoriscono l'acquisizione di opere d'arte italiana soprattutto del secondo dopoguerra e l'organizzazione di mostre itineranti negli USA. Basti ricordare, per esempio, che tra il 1950 e il 1965 l'American Federation of Arts organizza più di una quarantina di esposizioni itineranti in cui sono coinvolti artisti italiani, ma, in particolar modo, una decina di mostre dedicate esclusivamente all'arte contemporanea italiana.

Già nel 1960 il livello di apprezzamento dell'arte italiana in America è così solido che il MoMA può organizzare la mostra "Arte Italiana del XX Secolo da Collezioni Americane", tenutasi a Palazzo Reale di Milano dal 30 aprile al 26 giugno 1960 e alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma dal 15 luglio al 18 settembre 1960, a cura sempre di Soby (in collaborazione con Barr). L'esposizione, infatti, viene pensata come dimostrazione degli effetti positivi dati dalla mostra del 1949 nell'apprezzare, comprendere e collezionare l'arte moderna italiana negli Stati Uniti, mostrando al pubblico italiano importanti lavori di artisti moderni italiani appartenenti a collezioni private e pubbliche americane, MoMA incluso<sup>36</sup>. Ora, oltre ai maestri già presenti nella mostra del 1949, i nuovi protagonisti sono Renato Birilli, Burri, Antonio Corpora, Capogrossi, Emilio Vedova e Tancredi, e altri artisti come Afro e Scialoja mostrano i loro lavori più recenti e aggiornati.

26. Cfr. catalogo delle collezioni *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art*, New York, MoMA, 1948.

27. Si vedano *Modern Italian work of art acquired before the exhibition Twentieth-Century Italian Art, 1949*, s.d. [posteriore al 1948, anteriore alla mostra del 1949] AHB, 2172.935; *Painting and Sculpture Acquisitions from January 1, 1948 to July 1, 1949. A Supplement to the Catalog Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art, New York, 1948* – The Museum of Modern Art Bulletin, XVII, n. 2-3, 1950; comunicato stampa. *Museum Purchases Modern Italian Works from 20th-Century Italian Art Exhibition*, s.d. [databile tra l'8 settembre (Museum's Gala Italian Evening) e il 18 settembre 1949 (fine mostra)] AHB, 2172.936-939: comunicazione dell'acquisto di opere (con commenti di Barr) avvenuto grazie ai contributi raccolti durante la serata di Gala a favore dell'Italian Purchase Fund: 41 opere (10 dipinti, 4 sculture, 7 disegni, 15 stampe, 5 portfoli di stampe) di 22 artisti.

28. Cfr. G. Ponti, *La scelta del Museum of Modern Art*, in "Domus", n. 234, aprile 1949, p. 50.

29. La corrispondenza tra Barr e Ponti viene pubblicata in "Domus", n. 237, giugno 1949, p. XII.

30. Cfr. lettera dattiloscritta da A. H. Barr a G. Ponti, 18 maggio 1949, AHB: 2172.964.

31. "MoMA had a better collection of Modiglianis, de Chiricos, and of the Futurists than any museum in Italy or elsewhere; and it also had a good number of works by other Italian painters and sculptors." Lettera di A. H. Barr a G. Ponti, 9 dicembre 1949, AHB: 2172.958-959.

32. Cfr. G. Ponti, *La collezione del "Museum of Modern Art" di New York*, in "Domus", n. 248-249, luglio-agosto 1950, pp. 42-45, 101; n. 250, settembre 1950, pp. 59-62, 64; n. 251, ottobre 1950, pp. 51-54, 61-62.

33. Lettera di A. H. Barr a G. Ponti, 13 aprile 1950, AHB: 2172.927-931.

34. R. Mango, *Il Museum of Modern Art di New York*, in "Domus", n. 241, dicembre 1949, pp. 22-25, 45, 49.

35. M. Negri, *Maestri dell'arte moderna al "Museum of Modern Art" di New York*, in "Domus", n. 304, marzo 1955, pp. 37-41.

36. *Arte Italiana del XX secolo da collezioni americane*, catalogo della mostra, a cura di J.T. Soby, Silvana Editoriale, Milano 1960.