



LA DIANA

Recensioni

Paola Dècina Lombardi, *Surrealismo 1919-1969. Ribellione e immaginazione*, Electa, Milano, 2022 (3° edizione), pp. 704

Caterina Caputo

A distanza di vent'anni dalla sua prima edizione torna in stampa il volume di Paola Dècina Lombardi *Surrealismo 1919-1969. Ribellione e immaginazione*, riedito da Electa (2022). Totalmente rinnovato nella sua veste grafica, il libro si presenta al lettore con in copertina una fotografia in bianco e nero che immortala una mano su uno sfondo scuro, circondata da un'aureola di stelle, mentre una saetta rossa, dal gusto marcatamente pop, emerge dal palmo quasi come fosse una stimmate. Si tratta di *La main sanglante levée est prisonnière des étoiles* (*La mano sanguinante sollevata è intrappolata nelle stelle*), un collage realizzato da Salvador Dalí per il frontespizio del *Secondo Manifesto del Surrealismo*, scritto da André Breton nel 1929 e pubblicato un anno dopo, in sessanta esemplari, nelle edizioni parigine Kra. L'iconografia daliniana posta in apertura all'ormai storico volume di Dècina Lombardi segna un netto cambio di rotta visivo rispetto alle due precedenti edizioni del libro: quella del 2002 (Editori Riuniti, Roma), che riproduceva il frottage-collage di Max Ernst *Verso la pubertà o Le Pleiadi*, e quella del 2007 (Mondadori, Milano), che di Ernst proponeva invece l'enigmatico dipinto *L'angelo del focolare*, ora sulla copertina del catalogo (Electa, Milano, 2022) della mostra retrospettiva dedicata a Ernst a Palazzo Reale a Milano – evento che ha fatto da catalizzatore per la riedizione del libro qui presentato. L'abbandono della pittura ernstiana a favore di un'immagine tratta da uno dei testi cardine del movimento non può passare inosservato, soprattutto se si considera il significato che il *Secondo Manifesto* ha assunto nella storia del surrealismo. Redatto in un momento di forte instabilità del gruppo, era l'esito dell'impellente necessità, da parte di Breton, di proporre una nuova prospettiva programmatica che rinvigorisse i precetti etici, estetici e politici del movimento. Con l'intenzione di «provocare dal punto di vista intellettuale e morale una crisi di coscienza» (p. 206), Breton realizzava un primo lucido bilancio di «ciò che [era] vivo e ciò che [era] morto del surrealismo» (p. 206): una riflessione che racchiudeva in sé una

profonda messa in discussione, che non si esaurì, tuttavia, con l'uscita del manifesto, ma attraverserà, come un'eco, l'intera storia e storiografia novecentesca del surrealismo, inclusa quella italiana – dal *Bilancio del Surrealismo* di Carlo Bo (Cedam, Padova, 1944) alle *Ragioni di una rilettura* di Angelo Trimarco (Rumma Editore, Salerno, 1970). Il quesito bretoniano, non a caso, emerge come punto di partenza anche per la disamina di Dècina Lombardi.

«Cambiare il mondo nell'accezione surrealista», scrive l'autrice in apertura a questa terza edizione del volume, appare «sempre più difficile, ma tanto utopico quanto auspicabile. Ed è per questo che riportare l'attenzione sul surrealismo e capire cosa è stata questa esperienza oggi ritrova la sua attualità» (p. 19). Il testo nasce dalla volontà di colmare un vuoto storiografico e ristabilire, per quanto possibile, «una prospettiva corretta nella conoscenza di un movimento di idee e di scelte di vita che possono ancora far riflettere» (p. 13). Fin dalle prime pagine è evidente il divario che si è registrato tra gli studi internazionali (soprattutto di matrice francofona) e la storiografia italiana, la quale per decenni ha tagliato fuori il surrealismo dalla propria orbita di indagine. Un ostruzionismo dettato da molteplici fattori che hanno percorso le vicende storiche e culturali italiane a partire dagli anni Venti fino a tempi più recenti: la cultura cattolica, la radicata tradizione classica, l'ingombrante estetica crociana, la presenza di ideologie comuniste che in Italia avevano abbracciato idee divergenti rispetto al trozkismo supportato da Breton e da molti surrealisti, e infine il contesto accademico, il quale a partire dal secondo dopoguerra, e fino almeno a tutti gli anni Ottanta, si era in gran parte impegnato in ricerche tese a riabilitare il futurismo a nuovo mito nazionale, e per tanto poco incline a indagare un'avanguardia che affondava le proprie radici in un'altra cultura.

Attraverso l'uso di un solido impianto metodologico e una seducente struttura narrativa che si pone a metà tra saggistica e racconto, l'autrice accompagna il lettore nel

percorso conoscitivo di uno dei più longevi movimenti d'avanguardia del Novecento, soffermandosi sia sugli aspetti teorici (i manifesti, i volantini, le riviste), che sulle esperienze dei singoli artisti (le opere, le poesie, gli scritti), senza però tralasciare i contesti storici e politici, e ponendo, inoltre, alcune importanti premesse riguardanti l'eredità lasciata ai posteri. Grande merito del volume è infatti l'aver proposto una significativa apertura verso i fermenti surrealisti attivi nella cultura nazionale e internazionale (visiva e letteraria) del secondo dopoguerra, con accenni anche al mondo artistico più recente, come ad esempio i movimenti di San Francisco e di Chicago.

I primi tre dei dodici densi capitoli sono dedicati ai 'Preliminari': una storia che inizia nel 1919, con la fondazione della rivista «Littérature» e con l'embrionale nascita della scrittura automatica inaugurata da Breton e Philippe Soupault in *Les Champs magnétiques*: «prima opera surrealista, incontestabilmente (e per nulla Dada)» (p. 75), precisava Breton. Con *Les Champs magnétiques* si avviò quella che fu una delle principali sperimentazioni surrealiste in ambito artistico, ovvero un «flusso del linguaggio svincolato da qualsiasi censura logica, morale o sociale», fino a giungere «alla vertigine dell'assurdo, all'allucinazione» (p. 76), cioè all'introspezione automatica: una pratica poetica che secondo i surrealisti avrebbe condotto al grande cambiamento dell'individuo, e dunque della società. Nelle pagine successive si entra nel vivo della 'Rivoluzione surrealista' attraverso l'analisi della prassi poetica e ideologica (capitoli 4-6), per poi passare in rassegna 'L'internazionalizzazione' del movimento in Belgio, Spagna, Cecoslovacchia, Inghilterra, America, etc. (capitolo 7), il dramma dell'esilio (capitoli 8-9), il rientro in Europa alla fine della guerra e l'avvio di una nuova fase del gruppo a partire dal 1947 (capitoli 10-11), e infine il 'Surrealismo dopo Breton' (capitolo 12). Il movimento surrealista, infatti, non si esaurisce con la morte del suo padre fondatore (avvenuta nel settembre del 1966), ma è sancita, invece, dall'uscita di due volantini pubblicati il 13 febbraio e il 29 marzo del 1969, in cui si annunciava una rottura ormai senza ritorno. Il surrealismo non termina quindi né nel 1940, come aveva indicato Maurice Nadeau nella sua celebre *Histoire du Surréalisme* (Seuil, Paris, 1945), né tanto meno nel 1947, come invece riferiva William S. Rubin nel catalogo della

mostra *Dada, Surrealism, and their heritage*, allestita nel 1968 al Museum of Modern Art di New York. Dècina Lombardi mette dunque a fuoco il surrealismo nella sua lunga scia novecentesca: «una lezione rivoluzionaria che resta affidata alle opere e alle prese di posizione controcorrente che resistono al cliché» (p. 16).

Un selezionato apparato iconografico introduce il lettore ai molteplici materiali visivi della storia del movimento: dalle riviste ai libri, dalle fotografie biografiche agli allestimenti espositivi, senza tralasciare le opere. A chiusura un dizionario biografico e un glossario aiutano ad approfondire le vite degli artisti e alcune terminologie specifiche, come *frottage*, *cadavre exquis* e *aérogaphie*, mentre una serie di documenti proposti in traduzione italiana testimoniano alcune importanti prese di posizioni teoriche e politiche da parte del gruppo.

Cambiare... Trasformare/Surrealismo tra immaginazione e "rivoluzione", disincanto e impegno, con questa postfazione, densa di quesiti, polemiche (ad esempio verso le tesi anti-surrealiste di Jean Clair) e riflessioni circa l'attualità o meno del surrealismo, si chiude il volume. Qui Dècina Lombardi restituisce alla parola 'impegno' (assente nel titolo delle due precedenti edizioni) quel posto che pian piano è andato perdendosi nelle varieghe narrazioni che hanno investito il movimento surrealista nel corso della sua lunga storia. Un 'impegno' che riemerge nel suo significato originario di civile e politico, secondo quella prospettiva che «propone un modello di artista e intellettuale con un ruolo critico e propositivo nel segno del cambiamento, come progresso umano» (p. 534), nella società. È questo che secondo l'autrice resta vivo e attuale del surrealismo. Un'attualità che certamente trova conferma nelle tre edizioni del libro. Utilizzato fin dalla sua prima stampa come manuale di approfondimento in alcuni corsi universitari che proponevano ai propri studenti programmi accademici sulle avanguardie, in due decenni è diventato un imprescindibile strumento di conoscenza per diverse generazioni di studiosi e di studiose che in Italia si sono interessati al movimento surrealista aprendo inedite linee di ricerca e apportato nuove letture: da quelle sul collezionismo e gli aspetti legati al mercato dell'arte (che negli ultimi anni hanno dato esito a numerose pubblicazioni e convegni) alle questioni di genere, fino alla recente riscoperta dell'eredità surrealista nel

secondo dopoguerra italiano (con ricerche in gran parte ancora in corso).

Tra le caratteristiche fondanti del volume si segnala il solido impianto documentario, che ha permesso di soverchiare quel timore (più che fondato) che diversi anni fa Angelo Trimarco metteva in luce in relazione alle ultime riletture del surrealismo, le quali, secondo lo studioso, avevano spostato il problema dal livello storico a quello metastorico: dilatando il surrealismo oltre i confini della sua temporalità gli avevano di fatto assegnato una falsa eter-

nità. Dècina Lombardi restituisce invece una lettura del surrealismo attraverso la documentazione storica – dalle corrispondenze alle interviste, dai manifesti a altri testi programmatici – invitando alla verifica dei temi affrontati in un confronto diretto con i contesti e le opere (visive e testuali). Un libro ancora attuale, che può porre nuovi interrogativi su un'avanguardia sfaccettata e mutevole, tornata, negli ultimi tempi, al centro di numerose ricerche e dibattiti.

DOI 10.48282/ladiana41

Raffaele Bedarida, *Exhibiting Italian Art in the United States from Futurism to Arte Povera. "Like a Giant Screen"*, Routledge, Francis & Taylor Group, New York-London 2022, pp. 227

Davide Lacagnina

Il riferimento a due diverse iniziative private recenti, votate alla promozione dell'arte moderna e contemporanea italiana negli Stati Uniti, apre il volume che Bedarida dedica alla fortuna dell'arte italiana del Novecento, dal futurismo all'arte povera, in America: risultato di un lavoro più che decennale condotto come ricerca di dottorato presso il Graduate Center della City University of New York. L'autore infatti indica nell'apertura del CIMA (Center for Italian Modern Art) a New York nel 2014 e del Magazzino Italiano a Cold Spring, non lontano dalla Grande Mela, nel 2017, due episodi a loro modo rappresentativi – per quanto fra loro del tutto autonomi e indipendenti (e lontani nel tempo dalla cronologia che serra gli svolgimenti compresi nel saggio) – delle dinamiche che hanno caratterizzato in maniera trasversale, dal fascismo al Sessantotto, i tentativi di affermazione della produzione artistica italiana contemporanea negli *States*, sul fronte sia delle politiche pubbliche dell'azione governativa che di quelle private intraprese da singoli individui a titolo personale. Anzi, è forse proprio nell'intreccio e nella sovrapposizione di queste due insieme opposte e complementari vie all'*American dream* che si chiariscono meglio meriti, limiti, conquiste e passi falsi di

una missione, se non impossibile, di certo molto difficile, di fronte alla crescita e alla progressiva affermazione dell'egemonia nordamericana sullo scacchiere politico e culturale mondiale, specie dal peculiare angolo di osservazione delle vicende che riguardano l'arte moderna.

È infatti dal riconoscimento – più o meno consapevole, a denti stretti, e malgrado tutto – di una condizione di subalternità a quel modello che la politica estera, la propaganda, la diplomazia culturale e le relazioni pubbliche bilaterali hanno giocato questa partita sul piano istituzionale: imponendo, negli anni del fascismo, l'idea di un primato della cultura italiana sospesa a metà tra il suo glorioso passato e il suo promettente modernissimo avvenire, per tentare di accreditare il volto pulito del regime agli occhi di un partner strategico per l'Italia sotto più punti di vista e con una comunità, in assoluto tra le più cospicue, di emigrati (già tema delle ricerche del volume, recensito da Paola Valenti, di Sergio Cortesini, *One day we must meet. Le sfide dell'arte e dell'architettura italiane in America (1933-1941)*, in «La Diana», 1, 2021, pp. 151-153); poi, nei decenni postbellici, favorendo le opportunità di dialogo, di scambio e di collaborazione, con programmi di borse

di studio e residenze professionali che incoraggiarono – è vero – un rilevante e significativo andirivieni di presenze sull'una e l'altra sponda dell'Atlantico, sullo sfondo del nuovo equilibrio politico globale determinato dalla Guerra fredda, in un rapporto, tuttavia, che in poche occasioni poteva darsi come paritetico e anzi risultava tanto più vincente quanto più solleticava quelle condizioni di esotico primitivismo premoderno cui, *mutatis mutandis*, potevano essere ricondotte, per esempio, le due fortunate operazioni promozionali di affermazione dell'arte povera alla fine degli anni Sessanta e, un decennio dopo, della Transavanguardia italiana negli Stati Uniti (su questo ultimo aspetto si veda la mia recensione del volume di Denis Viva, *La critica a effetto: rileggendo La trans-avanguardia italiana (1977)*, in «La Diana», 1, 2021, pp. 154-156). Quando (a cicli più o meno regolari) questa strategia è sembrata deficitaria, incompleta e impreparata, tra complessi di inferiorità e scatti di orgoglio sciovinistico, forme di protagonismo culturale, velleitarismi, azioni compensative e impavide iniziative individuali hanno preso il sopravvento, scandendo i tempi di una relazione nondimeno alla lunga fallimentare, in cui l'arte italiana è rimasta un interesse marginale (o 'di nicchia', se può dispiacere meno), bloccata da prospettive unilaterali, azioni monopolistiche, pretese mondane, disperanti tentativi di accreditamento personale e ingenue valutazioni, spesso da parte dei suoi stessi, pur entusiasti, neofiti promotori.

È su quest'ultimo fronte che arrivano le novità più interessanti del volume che, rispetto a vicende più note (la politica culturale estera del fascismo) e in parte anticipate dallo stesso autore in suoi precedenti studi (su Fortunato Depero in America, su Corrado Cagli in esilio, o sulla fortuna di Afro Basaldella o dell'arte povera negli Stati Uniti), ha il merito di integrare macro e microvicende in una narrazione convincente e continua e di offrire così, anche sul piano metodologico, nell'articolazione dei capitoli e nel loro avvicendamento cronologico, una struttura che riflette la diversa natura delle imprese operate sul campo, quasi considerate come singoli casi di studio che, di volta in volta, sullo sfondo di un orizzonte comune mai perso di vista, hanno preteso strumenti differenti di analisi e di contestualizzazione, a seconda degli agenti protagonisti delle progressive spigolature: un artista,

l'agenda governativa, un'istituzione museale, due gallerie private, un critico/curatore. Si passa così dalla solitaria avventura della Futurist House di Depero e dei suoi roboanti proclami di assalto al cuore pulsante del modernismo internazionale (rovinosamente conclusi nel giro di pochi mesi, tra il crollo di Wall Street e la pressoché totale indifferenza nei confronti della sua presenza a New York dal 1928 al 1930) alla costruzione di quel mito – la scintillante metropoli contemporanea e il suo agguerritissimo *art biz* – con cui decise di misurarsi la propaganda fascista per le ragioni menzionate prima: un'eredità con cui ancora avrebbe fatto i conti l'Italia del dopoguerra, non senza un certo imbarazzo, tra gli investimenti del Piano Marshall, la sconfitta del PCI alle elezioni del 1948 e la preparazione del più importante evento culturale di questa stagione – la mostra *Twentieth Century Italian Art* al MoMA di New York nel 1949 – con le sue difficili cronologie tirate strategicamente indietro, per la conclusione delle esperienze del futurismo e della metafisica, prima dell'avvento del fascismo, e a seguire quel grosso buco nero in cui indistintamente fu presentata l'attività di due diverse generazioni di artisti, da Sironi a Guttuso, per i quali era pressoché impossibile non chiamare in causa il regime se non in maniera molto grossolana, come di fatto accadde, nei termini di un 'errore' ormai storicizzato e superato.

A dispetto di questa semplificazione, decenni di qualificata storiografia hanno piuttosto insistito sulla stretta continuità – traumatica, insidiosa e discriminante – che invece ha segnato sottotraccia un passaggio di consegne tutt'altro che indolore e ha visto una qualificata azione politica di riscrittura – e non di rimozione – del recente passato totalitario del Paese, in anni di forte protagonismo della sua azione diplomatica a livello internazionale. In particolare, la verifica incrociata dell'attività di due diverse gallerie private, la Catherine Viviano a New York e dell'Obelisco a Roma, di Irene Brin e Gasparo dal Corso, ha consentito di recuperare nomi e contesti – da Massimo Campigli a Marino Marini, dal cinema hollywoodiano alla moda – meno noti al canone dell'arte moderna italiana così come cristallizzatosi nelle ultime decadi in USA (e di conseguenza anche sul Vecchio Continente). A fronte della posizione filoamericana di Amintore Fanfani, che rivendica un nuo-

vo ruolo centrale per l'Italia come avamposto dell'alleanza atlantica in Europa e suo ponte strategico per l'estensione mediterranea del Piano Marshall, il lavoro delle due galleriste mirava alla costruzione di una nuova immagine dell'arte italiana, facendo leva sui meccanismi della moda (la prima affermazione all'estero del *Made in Italy*) e del glamour cinematografico di film di grande successo internazionale come *Vacanze romane* (1953) e *La dolce vita* (1960).

Tra le pagine patinate di una rivista come «Harper's Bazaar» e le indimenticabili sequenze degli interni altoborghesi di *Sabrina* (1954), grondanti capolavori di arte moderna italiana, si infittiva il dibattito nel Paese sui rischi e sui vantaggi dell'americanismo e dell'americanizzazione della cultura italiana. All'avanzato fenomeno della cocacolonizzazione degli anni Sessanta replicava la proposta dell'arte povera di Germano Celant, rivendicando ed esibendo adesso quel carattere di subalterna distopia e mancato allineamento dell'arte italiana alla cronologia del modernismo quale forma radicale di resistenza alla sua pervasiva omologazione transnazionale. Paradossalmente, però, emerge ormai in maniera sempre più chiara, anche dalle riflessioni offerte da Bedarida sulla base di una consolidata bibliografia, quanto l'enfasi posta sulla natura antimodernista delle poetiche poveriste sia stata strumentale a una precisa strategia promozionale che immetteva sul mercato americano (e internazionale, più in generale) un 'nuovo prodotto' secondo logiche di pubblicità e commercializzazione proprie di quella civiltà dei consumi di massa che Celant prendeva di mira nelle sue dichiarazioni. Con l'infausta conseguenza di importare nel dibattito italiano,

dagli Stati Uniti, posizioni critiche, pratiche curatoriali, indicazioni valoriali, estranee alla sua tradizione culturale, e tali da accelerare quei processi di assimilazione sempre più annacquati, ubiquitari e fra di loro identici, conseguenti alla galoppante globalizzazione, in cui ancora oggi siamo immersi.

Tuttavia, se la storiografia americana sembra a oggi ancora impigliata nel paradigma fissato dalla mostra del '49 al MoMA, per la prima metà del Novecento (con alcune pur importanti eccezioni, come la mostra sul futurismo al Guggenheim nel 2014, *Italian Futurism, 1909-1944. Reconstructing the Universe*, a cura di Vivien Greene, che per la prima volta per un'istituzione espositiva americana estendeva la cronologia del movimento alla morte di Filippo Tommaso Marinetti), e nelle proposte di Celant, per le ultime decadi del XX secolo, l'analisi di Bedarida ha il merito di rimettere al centro le opere e i fatti, con un lavoro di scavo archivistico condotto di prima mano su fonti largamente inesplorate attraverso cui ricontestualizzare discorsi e narrative dominanti o semplicemente consolidate per pigrizia critica, sottolineando al contrario la porosità di una storia con ampi margini ancora di approfondimento e di revisione su diversa scala e anzi insistendo sulla necessità di 'diverse scale' di approccio e di valutazione, di là da primati da attestare o da gerarchie da stabilire nell'una o nell'altra direzione; come pure è a lungo prevalso in attitudini storiografiche ancora fortemente radicate, nonostante tutto, in prospettive nazionaliste: anche in questo caso, su entrambe le sponde dell'Atlantico.

DOI 10.48282/ladiana42