

The Rassegna di Arti Figurative di Roma e del Lazio: the purchases by the City of Rome and the Capitoline cultural policy in the 1960s

Ingrid Ranalli

Università degli Studi di Siena
Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici

Contact i.ranalli@student.unisi.it

Despite numerous and continuous criticism for the overabundance of exhibited works and the lack of curatorial logic, six editions of the Rassegna di Arti Figurative di Roma e del Lazio were organised between 1958 and 1968 at the Palazzo delle Esposizioni in Rome. There are many areas that should be investigated, such as the process of selecting artists and the reasons why some of them withdrew, the reconstruction of the various set-ups and, also, the conflicting coexistence of experimental spaces in the city and outdated institutional exhibitions. This article aims to analyze, for the time being, what the City of Rome purchased during the Rassegna: if, in its first years, the Capitoline collections were populated by works of art still firmly rooted in the concept of figuration, on the other hand the purchases for its latest editions seem to consider the intentions of curators Nello Ponente and Enrico Crispolti, who were sensitive to the most recent novelties in the Roman cultural context.

Keywords: Palazzo delle Esposizioni, art collecting, Sovrintendenza Capitolina, Rome 1960s, Nello Ponente, Enrico Crispolti

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

Received 16 January 2023; **Accepted** 25 June 2023;
First Published November 2023

Citation Ingrid Ranalli, *La Rassegna di Arti Figurative di Roma e del Lazio: gli acquisti del Comune di Roma e la politica culturale capitolina negli anni Sessanta*, «La Diana», 5, 2023, pp. 12-41.
DOI 10.36253/ladiana-2379

Copyright © 2023 Ingrid Ranalli

This is an open access, peer-reviewed article published by Università di Siena (<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited

Data Availability Statement

All relevant data are within the paper and its Supporting Information files

Competing Interests

The Author(s) declare(s) no conflict of interest

<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>

La Rassegna di Arti Figurative di Roma e del Lazio: gli acquisti del Comune di Roma e la politica culturale capitolina negli anni Sessanta

Ingrid Ranalli

A memoria mia non una di queste grandi rassegne ha lasciato soddisfatti e io non credo che non funzionino soltanto per colpa degli uomini prepostivi o per la insufficienza degli statuti; la realtà è un'altra: queste promotrici che hanno cambiato nome sono servibili nel 1965 più o meno quanto gli omnibus a cavalli.¹

Con queste parole, riportate da Marcello Venturoli sulla rivista «Capitolium», nel 1965 il pittore Renzo Vespignani esprimeva il suo giudizio riguardo alla *V Rassegna di Arti Figurative di Roma e del Lazio*. Della Rassegna, tra il 1958 e il 1968, furono organizzate ben sei edizioni, tutte presso il Palazzo delle Esposizioni;² ognuna presentò nomi di diversi artisti e opere allestite, eppure tutte furono accomunate dall'insoddisfazione della critica nei confronti della struttura burocratica e da una generale stasi nell'organizzazione. Per i periodi di esposizione non furono sempre seguiti dei criteri stabili: la mostra si protrasse in alcuni casi per due mesi, in altri per tre e le inaugurazioni e successive chiusure variarono di edizione in edizione. Allo stesso modo, gli artisti invitati o ammessi, le critiche e i risultati caratterizzarono in maniera sempre diversa ogni edizione.

In un contesto culturale vivace, ben presto 'dominato' dagli spazi espositivi delle gallerie e dalle loro sperimentazioni di una nuova fruizione dell'arte, il Palazzo delle Esposizioni sembra voler continuare a mantenere uno spirito istituzionale, organizzando mostre-rassegne nazionali, regionali, provinciali e comunali, con numeri spropositati e spazi compressi rispetto alla miriade di opere esposte. Solo nel 1963, oltre alla Rassegna, il Palazzo delle Esposizioni ospitò le mostre *Pittori d'oggi a Roma* e *Antologia di Artisti Romani*, il cui intento era quello di mostrare la cultura figurativa romana attraverso una selezione di opere di alcuni tra gli artisti più attivi nella Capitale, a ulteriore testimonianza della completa dedizione del Palazzo all'arte locale e nazionale.³ Tramite questi appuntamenti, il Comune di Roma e l'Assessorato alle Antichità Belle Arti e Problemi della Cultura tentarono di risolvere la problematica assenza di spazi che, nei primi decenni del Novecento, erano stati assicurati dalla Confederazione degli Artisti e Professionisti.⁴ In seguito alla *Prima Mostra degli artisti di Roma e Provincia (Federazione Nazionale Sindacati Autonomi Arti Figurative e Federazione Nazionale*

Artisti), inaugurata presso il Palazzo nel maggio 1955 – il cui Regolamento, insieme a quello delle Biennali romane d'Arte Nazionale e della Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma, funse da modello – la *Rassegna di Arti Figurative di Roma e del Lazio* presentava la produzione di artisti romani e laziali, o qui residenti, divisa nelle categorie di pittura, scultura e bianco e nero e «privilegiando una formula che, almeno teoricamente, avrebbe dovuto garantire serietà di valutazione e ampiezza di giudizio, si demandava a un Comitato Esecutivo, a una Commissione per gli inviti e a una Giuria di accettazione il compito di scegliere gli espositori».⁵

Con la speranza di tracciare una panoramica quanto più lineare dell'evento, ai fini della mia ricerca sono stati di grande aiuto i verbali delle riunioni delle Commissioni consiliari permanenti – il cui soggetto principale di discussione sono i preparativi per la VI Biennale Romana (dunque, l'ultima edizione della serie).⁶

La coesistenza, negli ambienti culturali romani, di iniziative sperimentali e di strutture ancora sindacali concorre a far sorgere domande sul perché di alcune partecipazioni: molti degli artisti erano, infatti, gli stessi protagonisti della vivacità dell'ambiente culturale. L'attrazione per questa Rassegna era rappresentata dai numerosi e onerosi premi-acquisto? Oppure, nonostante la sovrabbondanza di opere esposte, era comunque una scena significativa in cui farsi conoscere e apprezzare? Nel caso fosse così, però, come mai i casi di dissenso e defezione furono numerosi? Molte questioni, purtroppo, sono ancora aperte e non sempre è stato possibile trovare una soluzione ad alcuni dubbi suscitati dai numerosi fattori che concorsero a dare vita alla Rassegna. Ad esempio, tuttora non è semplice risalire al lavoro organizzativo e di curatela, pertanto risulta molto complessa l'analisi delle interazioni tra artisti e curatori delle diverse edizioni.⁷ Allo stato attuale di ricerca non è, dunque, possibile rispondere a tutti gli interrogativi; tuttavia, gli acquisti del Comune di Roma in occasione della Rassegna sono una traccia della politica culturale capitolina del tempo. Fondamentali, quindi, sono state le schede tecniche fornitemi dalla Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali, unite alle schede digitalizzate sul Sistema Informativo della Sovrintendenza Capitolina (SIMART) che, seppure ancora in aggiornamento, ne registra già di numerose e dettagliate.

Gli acquisti del Comune di Roma

I lavori acquistati dal Comune di Roma in occasione della Rassegna sono tuttora parte della collezione moderna e contemporanea della Sovrintendenza Capitolina.⁸ Un traguardo attraente sarebbe quello

di riunire tutte le opere premiate e i verbali del Comitato Esecutivo relativi alle sedute nelle quali si discuteva dei premi da assegnare, in modo da condurre un più puntuale e conclusivo esame della Rassegna attraverso gli acquisti. Tuttavia, la mancanza dei secondi e il processo di informatizzazione ancora in corso del SIMART al momento non lo permettono. Comunque, già dalle poche opere qui discusse è possibile concludere che in occasione delle sei edizioni fecero il loro ingresso nelle collezioni capitoline opere appartenenti a più linguaggi. Sebbene la critica precisasse continuamente come la presenza pletorica e scomposta di troppi artisti non rendesse giustizia alle opere dei più giovani e di linguaggi avanguardistici, è però vero che uno degli elementi di successo della Rassegna, ancor più dell'esposizione, erano proprio i premi-acquisto. Perciò, il fatto che il Comune di Roma iniziò non solo a esporre, ma soprattutto ad acquistare opere di Antonio Verdizzo, Enrico Accatino, Giulio Turcato, Tano Festa, Luca Patella e Ettore Colla conferma l'interesse per le novità del linguaggio artistico contemporaneo, nonostante si continuasse a organizzare esposizioni che, apparentemente, non avevano particolare motivo di esistere in quel contesto culturale. Inoltre, il premio-acquisto di incoraggiamento riservato ad artisti di età inferiore ai venticinque anni era certamente rivelatore di un netto orientamento a favore delle novità dell'arte: non a caso, questa sezione viene inserita solo nel regolamento del 1963, quando il Segretario della Rassegna è Nello Ponente, la cui direzione viene spesso ricordata, insieme a quella di Enrico Crispolti nella successiva edizione, proprio per la capacità di volgere lo sguardo verso le sperimentazioni più recenti – sintomatica della loro attiva presenza nel contesto culturale romano.⁹

Vedute romane e primi cenni d'avanguardia: 1958-1959-1961

Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta si assiste, a Roma e Milano, a un importante dibattito tra figurazione e astrazione: nel 1961 venne pubblicata sull'«Almanacco Bompiani» un'inchiesta condotta da Achille Perilli e Fabio Mauri a proposito del destino dell'arte e della sua probabile 'morte' e sulla riflessione circa la libertà espressiva dell'artista che la crisi dell'*Informel* portava con sé.¹⁰ Contemporaneamente, la rivista «L'esperienza moderna» offriva ad artisti come Gastone Novelli, Achille Perilli, Pierre Restany e Juan-Edouardo Cirlot uno spazio di riflessione su una «nuova figurazione» che fosse in grado di «andare oltre il visibile, oltre il razionale, oltre il logico, nella persuasione [...] che è possibile attingere al segreto del mondo con altri tramiti di quelli tradizionali di forma-colore, che è possibile se

non abolire ogni tramite almeno ridurlo al minimo». ¹¹ Inoltre, il 1959 è ormai famoso per essere stato l'anno in cui il Sottosegretario di Stato per la Pubblica Istruzione Angelo Di Rocco fu chiamato in Senato a rispondere a una interrogazione parlamentare riguardante la somma pagata per l'ingresso nella collezione della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di un *Grande Sacco* di Alberto Burri. ¹² Questo episodio è sintomatico della stagione culturale offerta dalla Galleria durante la soprintendenza di Palma Bucarelli la quale, dall'immediato dopo guerra fino agli anni Sessanta, dedicò grande attenzione alle novità dell'arte, ai linguaggi più astratti e alle sperimentazioni artistiche internazionali. ¹³ Con un occhio vigile anche al mercato privato Palma Bucarelli, con la collaborazione di Giulio Carlo Argan, condusse un'ampia cam-



1. Antonio Virduzzo, *Incisione n. 5*, 1958, acquaforte a colori, inv. AM 2873. Roma, Sovrintendenza Capitolina, depositi MACRO. Crediti: Roma Capitale - Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali.



2. Enrico Accatino, *Controluce*, 1958, olio su tela, inv. AM 2876. Roma, Sovrintendenza Capitolina, depositi MACRO. Crediti: Roma Capitale - Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali.

pagna di acquisizioni per la Galleria – che ben presto causò un evidente problema di spazio – e le opere selezionate sono lo specchio del reale interesse della soprintendente per l'astrattismo.¹⁴ Chiaramente, per una esposizione così salda al concetto di figurazione, il Comitato Esecutivo, la Commissione per gli inviti e la Giuria di accettazione della Rassegna non ebbero un piglio altrettanto sperimentale nella selezione delle opere da presentare eppure, nonostante l'elevato numero di vendite e paesaggi esposti e premiati in occasione della prima edizione, i premi-acquisto del 1958 segnano anche un latente interesse per delle proposte astratte, disatteso nelle successive edizioni del 1959 e 1961.¹⁵ A conclusione della *I Rassegna*, il Comune di Roma premiò Antonino Virduzzo e Enrico Accatino con un premio-acquisto di L. 50.000 per la categoria pittura (una sorta di terzo premio non attribuito, condiviso con Flavia Carlomusto e Franco Jurlo).¹⁶

In *Incisione n. 5* (fig. 1) di Virduzzo è manifesto l'interesse dell'artista per l'arte astratta, complice anche la sua collaborazione con riviste d'avanguardia.¹⁷ Proprio nella scheda tecnica dell'opera, il cui ritmo è scandito da un movimento elicoidale, viene sottolineata la continua elaborazione di motivi geometrici, in particolare sferoidali, sempre «ripetuti e variati» nei suoi lavori.¹⁸ Allo stesso modo, dopo un primo periodo figurativo, nel corso del biennio 1958-1959 anche l'immaginario di Enrico Accatino si fa astratto, aniconico, forse influenzato dalle spinte informali.¹⁹ Ed è proprio a questa produzione che appartiene la sua opera acquistata dal Comune di Roma in occasione della Rassegna del 1958, *Controluce* (fig. 2), realizzata in un momento in cui, contemporaneamente all'interesse per i movimenti del tratto pittorico e ai risultanti «incastri informali», l'artista sviluppa anche una curiosità per le diverse soluzioni e lavorazioni della materia.²⁰ Lo stesso Accatino, nei suoi Diari, scriveva:

Il mio passaggio all'astrattismo non è stato repentino, ma lento e sofferto. Forse tutto è cominciato da una sorta di sazietà per certe forme di espressione, non soltanto mie, che mi fece entrare in polemica con me stesso. Inoltre in quegli anni dopo la fine della Guerra si susseguirono a ritmo incalzante scoperte scientifiche, innovazioni tecnologiche e un'esplosione di mass-media che influirono violentemente sulla mentalità della società in cui vivevo. Fatti che mi turbarono profondamente [...], spingendomi verso stupori e contemplazioni mai prima da me sperimentate.²¹

Questa nuova tendenza espressiva di Accatino viene spesso ricordata per il ricorso a elementi geometrici circolari e, quindi, al cerchio, l'ellisse e il disco.²² Sebbene tutto ciò nell'opera acquistata nel 1958 non sia presente, è comunque visibile l'adesione a una figurazione astratta,



3. Giuseppe Cesetti, *Buoie*, 1960-1961, olio su tela, inv. AM 2473. Roma, Galleria d'Arte Moderna. Crediti: Roma - Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali, Galleria d'Arte Moderna.

contrapposibile a quella ancora fortemente figurativa di molte delle restanti opere esposte nel Palazzo delle Esposizioni.

La parentesi del 1959, in cui le sale del Palazzo delle Esposizioni erano interamente dedicate alle vedute romane, non permette di fare grandi riflessioni sugli acquisti che, trattandosi di un'esposizione tematica, offrono tutti lo stesso soggetto.²³ Perfettamente coerente è, dunque, l'acquisto di *Villa Medici* di Orfeo Tamburi, artista la cui partecipazione alla Scuola Romana è sicuramente ricordata per la traduzione di sperimentazioni cromatiche nella realizzazione di panorami urbani, soggetti ricorrenti nella sua produzione.²⁴ Non a caso, sulla scheda dell'opera è evidenziata la vicinanza dell'artista alle vicende della Scuola Romana proprio nel periodo di realizzazione, il 1939, suggerendo anche un probabile sguardo ai tetti romani di Renato Guttuso, con il quale nel 1942 avrebbe esposto nella Galleria Barbaroux di Milano.²⁵

A vincere il primo premio della sezione pittura della *III Rassegna* è Giuseppe Cesetti con l'olio su tela *Buoie* (fig. 3).²⁶ Spesso, nel tentativo di definire e tracciare il lavoro dell'artista, viene rievocata la sua terra d'origine, la Maremma, e la continua adozione di immaginari e scene provenienti da quel paesaggio.²⁷ Non solo, ma in poche parole vengono elencati i tratti tipici di Cesetti, la sua passione per il paesaggio, per una pittura intimistica ma senza veicoli per significati altri che non

fossero la pura rappresentazione delle viste ritratte, paesaggi intrisi di un sentimento che rimandano a una affettuosa affinità con i luoghi dell'infanzia.²⁸

Nel 1961 il primo premio-acquisto per la categoria Bianco-Nero, pari a 100.000 lire, venne destinato a Umberto Precipe, un artista molto caro al Comune. Già in occasione dei festeggiamenti per il cinquantenario di Roma capitale d'Italia a Precipe fu commissionata la realizzazione di vedute e panorami per la *Mostra retrospettiva di topografia romana* a Castel Sant'Angelo.²⁹ Nel 1905 l'artista partecipò alla *LXXIV Esposizione della Società degli amatori e cultori delle belle arti* e, proprio in questa occasione, il suo lavoro *Clausura* venne prontamente acquistato dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna.³⁰ Nel dipinto, un olio su tela realizzato nel 1904, è rappresentato il muro del convento narnese di San Girolamo, che funge quale strumento per dividere il piano pittorico e studiare le diverse potenzialità del colore nella scena, divisa tra i colori freddi della zona superiore e i più caldi gialli e viola della zona inferiore.³¹ Precipe sposa pienamente la figurazione simbolista romana, guardando quindi al paesaggio come mezzo espressivo del

4. Umberto Precipe, *Vecchie case a Frascati*, 1961, matita e acquerello su carta, inv. AM 2479. Roma, Galleria d'Arte Moderna. Crediti: Roma - Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali, Galleria d'Arte Moderna.



proprio stato d'animo.³² Questa sua adesione al simbolismo e, appunto, a quello di matrice romana nello specifico, avrebbe caratterizzato tutta la sua produzione, che comunque non rimase ferma alle prime prove pittoriche e agli schizzi preparatori, ma si accostò ad altri mezzi artistici, in particolare alla grafica.³³ Dopo l'esperienza della Biennale romana e il grande successo da essa scaturito, Prencipe proseguì a sperimentare il linguaggio simbolista, precisamente con la tecnica della grafica, realizzando alcune acqueforti e acquetinte.³⁴

Questa introduzione alla produzione giovanile di Prencipe è d'aiuto alla comprensione dell'opera che nel 1961 il Comune di Roma acquistò in occasione della *III Rassegna di Arti Figurative di Roma e del Lazio*: la partecipazione del pittore all'evento è una novità, ma in fondo l'opera presentata, *Vecchie case a Frascati* (fig. 4), è una conferma del suo ormai collaudato iter artistico.³⁵ L'opera, un disegno acquerellato, anche in questo caso ritrae dei particolari di alcune case del piccolo comune laziale e rientra a pieno titolo nella produzione tarda dell'artista il quale, ormai ottantenne, tra il 1959 e il 1961 alloggia durante il mese di agosto a Frascati.³⁶

Non a caso, nella successiva V edizione, una delle retrospettive allestite a Palazzo delle Esposizioni fu dedicata a Umberto Prencipe, morto nel 1962. Il curatore della mostra retrospettiva, Dario Durbè, ricorda con poche parole questa predilezione del pittore per i paesaggi e per i luoghi a lui cari, senza soffermarsi ulteriormente sul suo lavoro, evidenziando una sorta di eredità «del paesaggio ottocentesco vuoi napoletano, vuoi macchiaiolo, giungendo a un suo schietto e garbato linguaggio in opere di una vena limpida e malinconica».³⁷

Le Rassegne di Enrico Crispolti e Nello Ponente e la VI Biennale romana. Dalle numerose novità nell'allestimento e tra i premi-acquisto, fino all'ultima occasione: 1963-1965-1968

In occasione delle due edizioni allestite sotto la direzione di Nello Ponente (1963) ed Enrico Crispolti (1965), la Rassegna accolse artisti più giovani e aprì le sale del Palazzo delle Esposizioni a nuovi linguaggi e sperimentazioni, con l'intento di riuscire ad adattare questa tipologia espositiva al contesto culturale romano, brulicante di novità.³⁸ Per tutto il decennio, Roma è spazio di azione della Scuola di Piazza del Popolo e di Gruppo I e testimone, in particolare tra fine anni Sessanta e inizio anni Settanta, della 'riformulazione della pratica artistica', un processo in cui è pienamente coinvolta l'Europa (successivamente agli USA) e che porterà alla felice formazione di ricerche artistiche conosciute come Process Art, Earth Art e Land Art e, in Italia, Arte



5. Giulio Turcato, *Avventuristico*, 1962 ca, olio su catrame su tela di iuta, inv. AM 2970. Roma, Sovrintendenza Capitolina, depositi MACRO. Crediti: Roma Capitale - Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali.

Povera, in affinità alle ricerche antiformali e processuali che avevano appunto già caratterizzato la nuova stagione artistica statunitense.³⁹ Ed è proprio nella seconda metà del decennio che si registrano le più interessanti e ricche proposte espositive: il triennio 1966-69 della galleria L'Attico ne è esempio. Presentando i lavori *Decapitazione del rinoceronte*, *Decapitazione* e *Mare con fulmini e Delfini* del giovane Pino Pascali, nel 1966 Fabio Sargentini tentava di riscrivere della possibilità dello spazio espositivo non più inteso come contemplativo ma di interazione con il visitatore.⁴⁰ L'anno successivo, il 1967, è l'anno di *Fuoco Immagine Acqua Terra*, in cui come mai prima si riesce a intuire il nuovo forte scambio tra arte e natura. Maurizio Calvesi nel catalogo della mostra scriveva:

Acqua, fuoco, terra, aria erano i principi della materia vivente, in sostanza componevano un'allegoria della vita. [...] C'è un rapporto d'attrazione dialettica, una nuova dialettica. [...] Il dialogo principale è tra immagine e realtà, spazio e ambiente, materia e forma.⁴¹

La mostra – che riuniva le opere di Umberto Bignardi, Mario Ceroli, Piero Gilardi, Jannis Kounellis, Pino Pascali, Michelangelo Pistoletto e Mario Schifano – avrebbe completamente stravolto la canonica concezione di spazio espositivo, irrompendo all'interno della galleria con una forza poetica e di dialettica tra elementi naturali e materia artistica che sarebbe poi sconfinata nell'Arte Povera. Infatti, non senza un po' di provocazione, Fabio Sargentini tuttora fa coincidere l'ingresso della natura nella sua galleria come l'inizio di quelle ricerche presenti poi nell'intuitiva e famosissima mostra *Arte Povera – Im-Spazio*, concepita da Germano Celant nella galleria genovese La Bertesca.⁴² Infine, nel 1969 il ragionamento sul concetto di spazio flessibile, mutabile al servizio di un'arte ormai pura e immutata materia naturale, trova piena espressione nell'introduzione/esposizione dei *Dodici cavalli* di Kounellis nel Garage di Via Beccaria, nuova sede della galleria.

Altrettanto interessante è la coeva proposta della Galleria La Tartaruga che, tra il 6 e il 31 maggio del 1968, inaugura *Il Teatro delle Mostre*, durante la quale la galleria divenne appunto 'teatro' di mostre organizzate quotidianamente. Il vero regista era lo stesso Plinio de Martiis, proprietario della galleria, che calendarizzava sotto forma di piccole esposizioni quotidiane l'intero evento espositivo e spronava la collaborazione collettiva degli artisti invitati proprio grazie a questa dinamica programmazione.⁴³



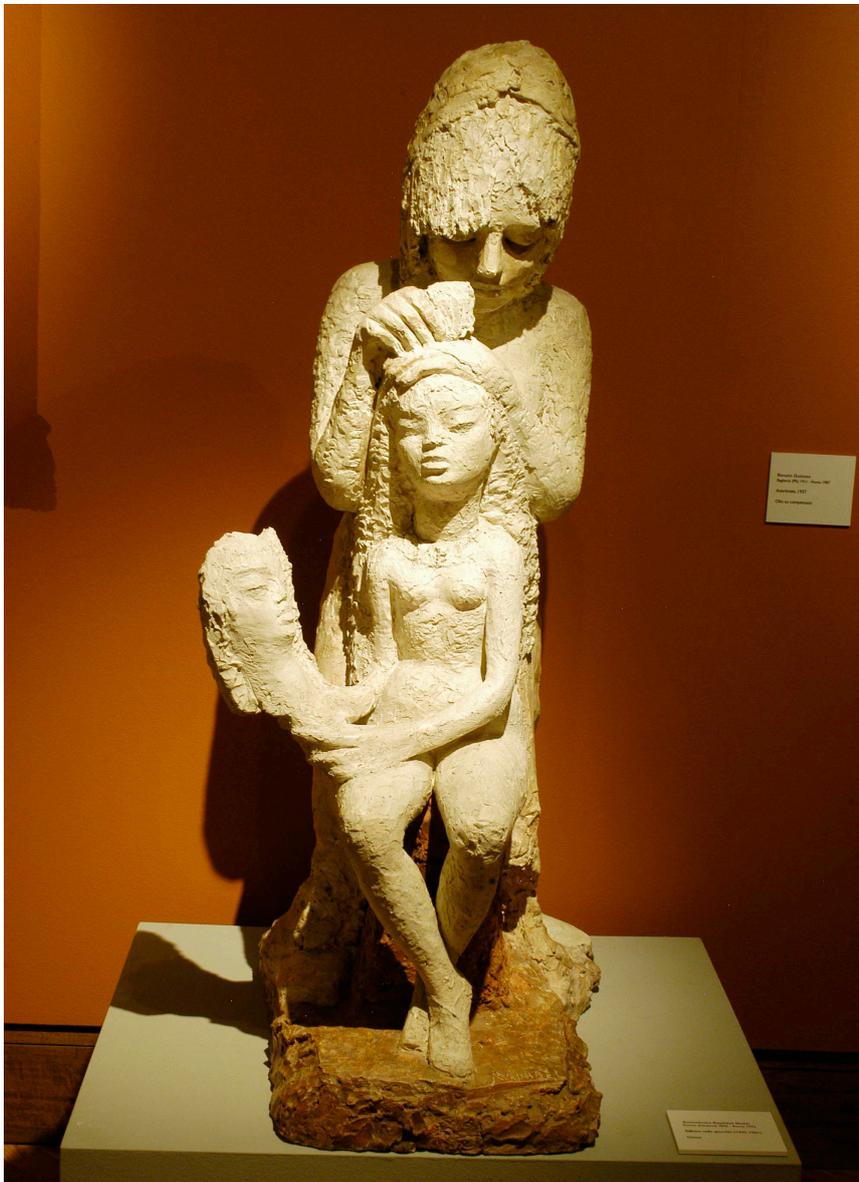
6. Leoncillo Leonardi, *San Sebastiano*, 1939, terracotta policroma invetriata. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea. Crediti: Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.

7. Leoncillo Leonardi, *San Sebastiano nero*, 1963, tecnica mista, inv. AM 2983. Roma, Sovrintendenza Capitolina, depositi MACRO. Crediti: Roma Capitale - Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali.

Le edizioni della Rassegna dirette da Ponente e Crispolti cercarono di seguire queste nuove sperimentazioni e utilizzare l'appuntamento espositivo come momento di proposta al pubblico e contrapposta ricerca dei movimenti del mercato.⁴⁴

Ne è testimone l'elenco degli espositori, tra cui figurano Tano Festa, Renato Mambor, Giosetta Fioroni, Cesare Tacchi, ma anche quello dei premi-acquisto.

Vincitore del secondo premio per un'opera di pittura della *IV Rassegna* fu *Avventuristico* di Giulio Turcato (fig. 5), lavoro che precede di pochissimo le celebri *Superfici lunari*, serie che ha segnato la produzione dell'artista nel decennio qui in analisi.⁴⁵ L'idea di Turcato di riportare ciò che si può vedere in cielo, attraverso la tela e la tecnica pittorica, trova ragione nella viva curiosità dell'artista per le esplorazioni spaziali che hanno contraddistinto gli anni Sessanta, anche se realizzate con una lettura differente rispetto allo Spazialismo di Lucio Fontana.⁴⁶ Nel caso di Turcato, infatti, l'obiettivo era quasi 'fotografico': la specifica volontà era quella di ricreare con materiali terreni l'immagine del cielo.⁴⁷ È evidente quindi il fatto che questa tela di iuta, dalla generale



8. Antonietta Raphaël Mafai, *Riflesso nello specchio*, 1945-1961, gesso, inv. AM 2985. Roma, Galleria d'Arte Moderna. Crediti: Roma - Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali, Galleria d'Arte Moderna.

tonalità blu e intervallata da «chiazze di colori complementari» sia un rimando all'immagine del cosmo e del suo infinito spazio, realizzata, dunque, senza avvalersi di una tradizionale figurazione.⁴⁸

Con *San Sebastiano Nero* (fig. 7), primo premio alla scultura del 1963, Leoncillo presenta un lavoro il cui soggetto è già sperimentato.⁴⁹ L'artista, nel 1939, aveva lavorato a un *San Sebastiano* (fig. 6) dall'aspetto molto più realistico nell'espressione corrugata del santo e nel movimento del corpo che, nonostante non siano presenti frecce di sorta, indica una contorsione sintomatica del suo doloroso martirio. Nell'opera acquistata nel 1963, invece, questo pathos è restituito attraverso



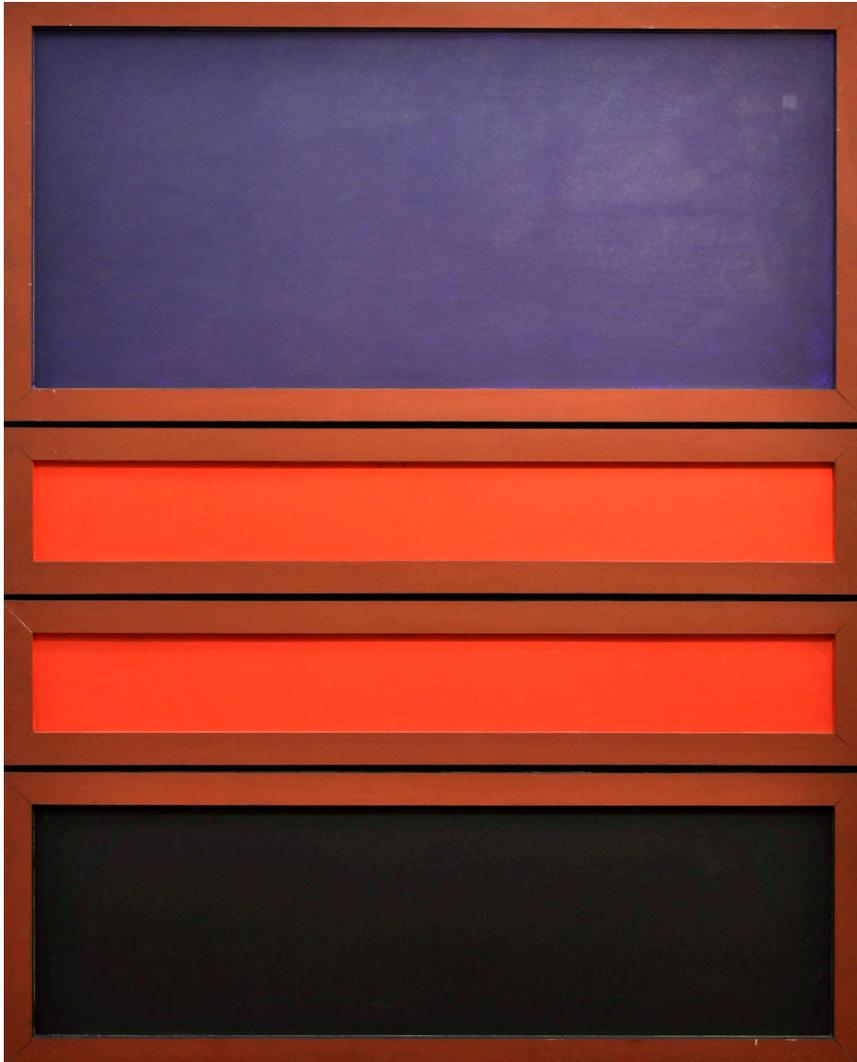
il lavoro della materia che si presenta inerpicata e spezzata.⁵⁰ Giorgio Cortenova definisce questa lavorazione come «metafora della materia»:

cosicché l'abbandono del racconto e della referenzialità figurativa non s'inerpica nelle quote alte della rarefazione, attingendo l'impalpabilità delle forme perenni o l'asetticità di ordine filosoficamente metafisico. [...] Leoncillo cuoce ceramiche "pietose", si arrampica all'ingiù verso le luminose oscurità dell'io e le stratificazioni ferite della psiche, muovendosi per via di metafora e di saturazione di energia: il che è l'esatto contrario di qualsiasi naturalismo. [...] La metafora appartiene al lavoro del nostro scultore fin dagli esordi [...].⁵¹

In *San Sebastiano Nero*, la «metafora della materia» va certamente individuata nella contrapposizione delle diverse lavorazioni dei materiali utilizzati, che si presentano talvolta lisci e talvolta frastagliati, interrotti comunque da un taglio centrale che contribuisce a rendere la sensazione di spasimo richiesto dalla scena rappresentata.

Il secondo premio acquisto alla scultura (pari a L. 600.000) del 1963 venne aggiudicato ad Antonietta Raphaël per *Riflesso nello specchio* (fig. 8).⁵² L'opera in gesso, anche conosciuta come *L'immagine nello specchio*,

9. Gastone Novelli, *Composizione astratta*, 1962, matita/pastello a cera, inv. AM 2981. Roma, Sovrintendenza Capitolina, depositi MACRO. Crediti: Roma Capitale - Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali.



10. Tano Festa, *Omaggio a Rothko*, 1963, acrilico su legno, inv. AM 2969. Roma, Sovrintendenza Capitolina, depositi MACRO. Crediti: Roma Capitale - Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali.

venne concepita dall'artista già a partire dal 1945, sebbene ultimata solo nel 1961 e, finalmente, esposta in occasione della *IV Rassegna*.⁵³ Il lavoro appartiene a un periodo produttivo in cui l'artista dimostra un grande interesse nei confronti della scultura.⁵⁴ Achille Bonito Oliva riassume in maniera molto lucida e lineare questa doppia natura della produzione artistica di Antonietta Raphaël:

Se nella scultura la Raphaël non ha bisogno di mediazioni e trova nel quotidiano gl'impulsi necessari per le sue elaborazioni tridimensionali, per quanto riguarda la pittura invece è come se avesse bisogno di una preventiva linea letteraria per mettere in movimento un linguaggio che non è comunque faticoso nelle sue articolazioni. La Raphaël utilizza le convenzioni del mito come punto di partenza per un'opera figurativa tutta giocata contro la profondità e la drammatizzazione degli elementi.⁵⁵



11. Luca Patella, *Dice sì*, 1965, incisione, inv. AM 2101. Roma, Sovrintendenza Capitolina, depositi MACRO. Crediti: Roma Capitale - Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali.

Raphaël non era estranea alle vicende delle esposizioni sindacali che in quegli anni tanto iniziavano a far discutere critici e creare scontento tra gli artisti dissidenti.⁵⁶ Nonostante le sue opere fossero ormai conosciute al pubblico romano, è pur vero che il lavoro premiato con il secondo premio alla scultura rappresenta una novità all'interno della stessa produzione artistica di Raphaël: è proprio negli anni Sessanta che introduce materiali come il gesso e palissandro, con i quali comunque rimane fedele al suo distacco da una rappresentazione fedele e figurativa, che già si era manifestato negli anni Trenta e che torna nell'opera esposta nel 1963.⁵⁷

Il primo premio della sezione Bianco-Nero fu riservato a Gastone Novelli per *Composizione astratta* (fig. 9), realizzata nel 1962;⁵⁸ nel catalogo della mostra *Macro. Nuove Acquisizioni. Due anni di crescita della collezione* si allude alle chiare influenze informali confluite al suo interno e al

superamento della fase di astrazione geometrica e materica e in cui emerge la ricerca che caratterizzerà la produzione successiva a partire dal 1963: la pittura come recupero di una scrittura segnica, fortemente evocativa di un linguaggio libero da ogni connotazione strettamente linguistica.⁵⁹

Al contrario, il secondo premio della categoria Bianco-Nero venne attribuito a una veduta, in questo caso di *Taormina* di Giselda Parisella, parte di una serie di cinque opere. Il tema è tipicamente sviluppato dall'artista con linee chiare e con una figurazione riconoscibile, tratti che vengono considerati come ricorrenti all'interno della sua produzione.⁶⁰ I paesaggi e le vedute sono uno dei soggetti preferiti da Parisella, in questo caso il pendio della città siciliana che conduce verso il



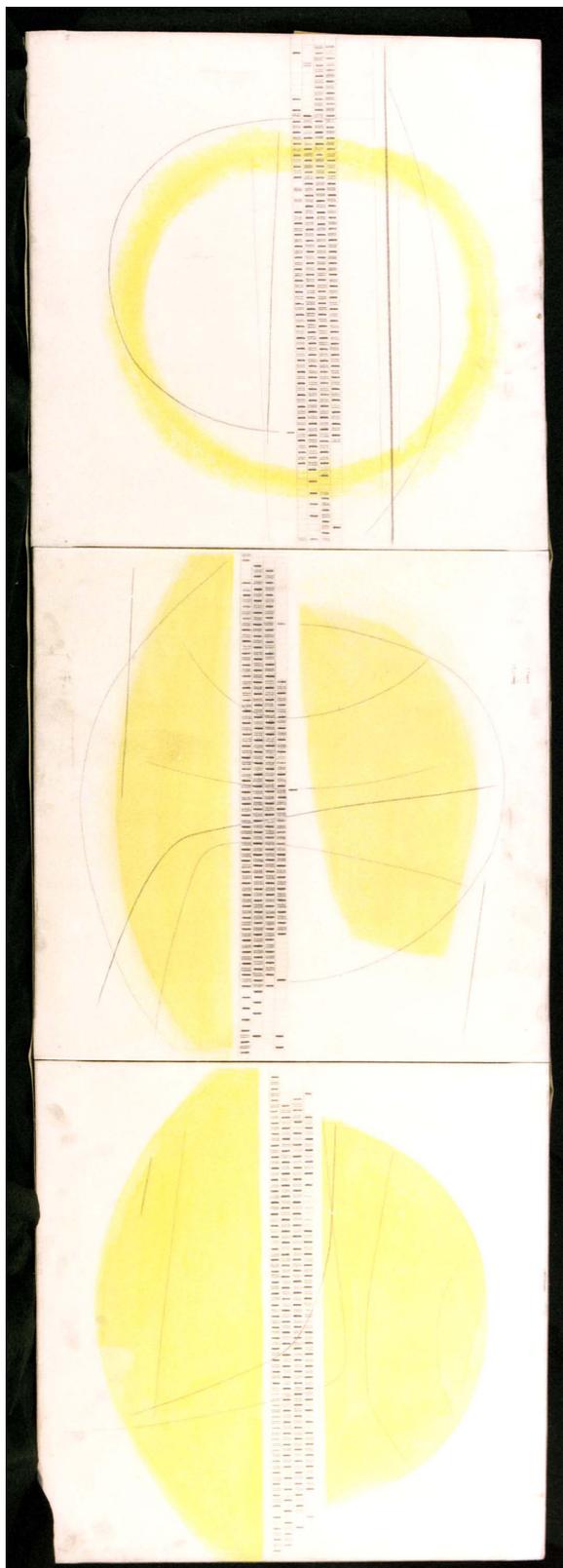
12. Ettore Colla, *Archimede II*, 1965, ferro, inv. AM 2103. Roma, Sovrintendenza Capitolina, depositi MACRO. Crediti: Roma Capitale - Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali.



13. Aldo Calò, *Scultura*, 1960-65, acciaio e smalto, inv. AM 4092. Roma, Sovrintendenza Capitolina, depositi MACRO. Crediti: Roma Capitale - Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali.

mare è trasposto con un tocco grafico e linee semplici ed essenziali.⁶¹ Ma soprattutto, il punto di vista rialzato (a volo di uccello), così come la tecnica utilizzata (grafica, è un'acquaforte) la inseriscono a pieno titolo nella produzione degli anni Sessanta, decennio in cui l'artista si concentrò sulle tecniche grafiche di realizzazione.⁶²

Infine, tra i giovani artisti di età inferiore ai 25 anni, per la prima volta premiati con uno specifico riconoscimento in questa sede, figura Tano Festa con *Omaggio a Rothko* (fig. 10).⁶³ Al di là dell'aspetto anagrafico, è un premio significativo, che testimonia l'attenzione del Comitato per le coeve vicende artistiche, perché proprio nel 1963 la galleria La Tartaruga dedicò una mostra personale all'artista – accolta con grande interesse e partecipazione da parte della critica; inoltre, nel numero di dicembre della rivista «Il Verri», Cesare Vivaldi lo avrebbe incluso nella lista di artisti attivi a Roma che, sebbene con diversi percorsi e linguaggi, formavano «La Giovane Scuola Romana» (conosciuta ora come Scuola di Piazza del Popolo) e facevano un uso dell'obiettivo fotografico quale mezzo per elaborare l'«arte 'figurativa' moderna».⁶⁴



14. Bice Lazzari, *Colonna sonora*, 1967, matita su tela, inv. AM 4094. Roma, Sovrintendenza Capitolina, depositi MACRO. Crediti: Roma Capitale - Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali.



15. Antonio Sanfilippo, *Tempi remoti*, 1966, tempera su tela, inv. AM 4098. Roma, Sovrintendenza Capitolina, depositi MACRO. Crediti: Roma Capitale - Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali.

In occasione della *V Rassegna*, la cui decorrenza fu ricordata proprio per la capacità di segnalare «la vitalità e la varietà di nuove esperienze»,⁶⁵ furono premiate un'incisione di Luca Maria Patella e una scultura di Ettore Colla.

La prima, *Dice sì* (fig. 11), composta da due incisioni stampate su foglio unico, ricevette il secondo premio – ex aequo con *Composizione su arancione e azzurro* di Antonio Cordio – pari a L. 100.000.⁶⁶ L'incisione apparteneva a un periodo di passaggio, in cui Luca Patella sperimentò una nuova tecnica di incisione. Già per tutti gli anni Cinquanta l'artista si era dedicato all'arte grafica, adottando da subito un segno deciso «che si articola in piano», senza indugiare in abbellimenti espressivi chiaroscurali.⁶⁷ In questo periodo, dunque, Patella non segue alcuna letteralità della figura o dell'immagine, ma si serve della tecnica incisoria per dare vita a una ricerca della forma, sollecitata dall'amore dell'artista per le avanguardie storiche, a favore di un movimento che ne accentui la dinamicità.⁶⁸ Il cambio di rotta del linguaggio incisivo di Luca Patella è indotto dalla sua esperienza parigina del 1962 e dall'incontro con Stanley William Hayter.⁶⁹ Grazie a una borsa di studio l'artista passò del tempo nella capitale francese e in questo periodo ebbe l'occasione di studiare e conoscere la tecnica sperimentata da Hayter della separazione del colore su una lastra: una volta tornato a Roma, Luca Patella cercò di trasporre l'esperienza ancora manuale di Hayter in processo fotografico.⁷⁰ Federica Di Castro sottolinea quanto decisivo fosse stato questo incontro per l'artista:

L'incontro con Hayter, che si era dedicato all'incisione per un cammino non diverso dal suo (anche Hayter veniva da studi scientifici [...]) fu certamente rivelatore. Ma lo fu soprattutto per il metodo, per l'uso dei colori simultanei, per la velocità e la sorpresa degli esiti della stampa.⁷¹

Sul Sistema Informativo della Sovrintendenza Capitolina non è ancora registrata, al contrario, *Archimede II* di Ettore Colla (12). Tuttavia, si tratta di un acquisto che viene segnalato da Maria Rovigatti nella ricapitolazione della storia delle collezioni del MACRO, essendo uno dei primi esempi della svolta tecnica nella lavorazione della materia portata in atto da Ettore Colla degli inizi anni Sessanta presenti nella collezione.⁷² In quegli anni, infatti, il processo di lavorazione adottato da Colla richiama molto la matrice dadaista e duchampiana del riutilizzo di materiali

recuperati da macchinari o oggetti quotidiani in disuso [...] e ricomposti secondo una iconografia geometrica arcaica che dava vita a improbabili personaggi meccanomorfi a cui Colla attribuiva – recuperando così anche la tradizione classica – nomi mitologici.⁷³

L'ultima occasione d'acquisto fu, ovviamente, l'edizione del 1968: gli ingressi più interessanti nelle collezioni capitoline sono la *Scultura*

in acciaio e smalto di Aldo Calò (fig. 13), il dipinto *Colonna sonora* di Bice Lazzari (fig. 14) – inspiegabilmente premiato nella categoria Bianco-Nero – e *Tempi remoti* di Antonio Sanfilippo (fig. 15),⁷⁴ appartenente a un periodo di nuove ricerche condotte dall'artista a favore di un segno più «corposo e pieno di colore».⁷⁵ Anche i premi-acquisto di incoraggiamento dimostrano che plurime furono le voci accolte nelle collezioni capitoline: ad esempio, trovano spazio le ricerche astratte di Lorenzo Taiuto, il segno grafico ripetuto e agitato di Christina Minnezac e i richiami surrealisti di Toshio Yamamoto.⁷⁶

Gli sviluppi portati in scena dalla *IV* e dalla *V Rassegna*, nonostante il bisogno di apportare migliorie e ricevere conferme, sono state purtroppo vanificate dall'ultima edizione. La sesta edizione della *Rassegna di Arti Figurative di Roma e del Lazio* venne anche denominata *Biennale romana*: la probabile 'promessa' di un appuntamento, tuttavia, non fu di grande auspicio, perché dopo le numerose critiche ricevute nel corso dei due mesi di esposizione, con la chiusura della VI edizione si chiuse anche la storia della Rassegna. Nel caso di questa edizione la critica fu davvero decisa nell'affermare che le problematiche erano ancora troppo numerose.

Che negli ambienti della critica ci fosse questo scontento è ben testimoniato da Lorenza Trucchi, la quale, in questa occasione, è particolarmente decisa nello stroncarla. Vale la pena riportare le precise parole, pubblicate su «Momento sera» il 5 marzo 1968:

Sbrighiamo in fretta questa *Rassegna delle Arti Figurative di Roma e del Lazio* che, da questa edizione, assume il nome di *Biennale Romana*. Quando la burocrazia e la politica si alleano con l'arte l'effetto è negativo e proprio questa mostra, appena aperta al Palazzo delle Esposizioni, ne è la prova più lampante. [...] Al contrario la Sesta Biennale romana, ridotta nel numero di presente e di opere (546 artisti con 1255 opere, rispetto ai 691 artisti con quasi 2000 opere dell'edizione del 1965) ma non depurata qualitativamente, lacunosa e senza prestigio per la quasi totale assenza dei maggiori pittori e scultori, fredda nel suo ordinato e monotono allestimento che, in certi settori, serve solo a rendere ancora più evidente il basso livello, impoverita dalla mancanza di mostre storiche e retrospettive arbitrariamente sostituite con l'esposizione dei progetti presentati al concorso per la nuova sede degli uffici del Parlamento, si qualifica subito come una rassegna mediocre e presuntuosa.⁷⁷

A epilogo del suo aspro riesame la critica segnala quali sono le presenze artistiche che più l'hanno appassionata. Tra i numerosi nomi soprattutto quattro vengono indicati come esempi di una «lucida presenza alla Biennale»: Accardi, Garrino, Accatino e Santoro.⁷⁸ La lista procede con artisti come Gianfranco Baruchello, Jannis Kounellis, Franco Angeli, Tano Festa, Giuseppe Uncini, Fabio Mauri.⁷⁹ Maggiormente,

Lorenza Trucchi evidenzia l'assenza di alcuni giovani artisti in una rassegna che si propone come luogo di incontro e proposta.⁸⁰

Uno spazio che, al contrario della generale atmosfera, sembra essere – se non altro – soddisfacente è quello dedicato al giovane Pascali e alla sua *Vedova Blu*. Anche se, come fa notare la stessa critica, la sua collocazione sulla volta del Palazzo delle Esposizioni sembra davvero tanto stonare con le reali intenzioni dell'artista in quanto a reale contatto con la terra (di tutti i tipi, materica e metaforica) e con il suo linguaggio.⁸¹ Nonostante ciò, e forse proprio per merito di tale linguaggio giovanile e di dirimpante potenza ormai da tempo tra le gallerie romane, lo spazio dedicato a Pascali risulta essere il più effervescente e felice dell'intera Rassegna.⁸²

Ma la prima questione che viene osservata da Trucchi è l'inadeguatezza del catalogo, rimproverata sin dalla prima edizione e per tutti gli appuntamenti successivi, una semplice lista di nomi di persone e opere che non aiuta il visitatore a orientarsi, conoscere o capire. Inoltre, in questo caso il catalogo non riporta alcuni lavori presenti nelle sale o elenca nomi di cui non si trova riscontro, la lista segue un ordine alfabetico e non la divisione per sale.⁸³ Come se non bastasse, l'allestimento non prevede alcun tipo di informazione circa l'artista, il nome del lavoro esposto e i materiali di realizzazione.⁸⁴

Un'altra analisi dettagliata e, allo stesso modo, poco entusiasta è quella di Cesare Brandi per «Momento sera»:

Parlare di questa VI Biennale Roma-Lazio è compito ingrattissimo da tutti i lati: verso gli artisti, pochi, che ci hanno esposto, apparentemente ingeneroso verso quelli che non sono tali e che affluiscono e riempiono le innumerevoli sale, dove da alcune bocche arriva un fiato caldo come il ghibli e da altre la tramontana.⁸⁵

Cesare Brandi racconta una situazione molto simile a quella illustrata da Trucchi, definendo la Rassegna un «silente comizio», un'esposizione che accoglie e premia senza distinzione di sorta tra linguaggi, età e storie degli artisti e, soprattutto, male allestita (su tutti evidenzia la mancanza di segnaletica e pannelli informativi, assenza che non fa altro che confondere maggiormente il visitatore).⁸⁶ A conclusione, si abbandona anche a metafore fantastiche per descrivere i presupposti e lo sviluppo della Rassegna, affermando che:

Nulla si salva, né i ridicoli ambientamenti in stile Ammannati, né le grottesche concessioni al colore, con la fontana barocca, né quella trottola di vetro che fa un buco in terra. Nulla, assolutamente nulla. E anche se Mies Van der Rohe o Gropius o Aalto fossero stati interpellati, non avrebbero potuto fare molto meglio perché è l'assunto

a porre un problema irrisolvibile. Può darsi che se fosse esistito l'unicorno, la natura sarebbe riuscita a farne un animale grazioso, ma nessun architetto può piantare un corno in fronte a Roma e pretendere che stia bene.⁸⁷

In conclusione, questa ultima edizione sembra davvero non convincere o mettere d'accordo alcuna voce, generando un confuso ambiente espositivo più che un esemplare allestimento dei migliori e più interessanti rappresentanti dello scenario artistico romano.

Il 10 aprile 1968, quindi, le porte del Palazzo delle Esposizioni non si chiudevano solo alla VI edizione della *Rassegna di arti figurative di Roma e del Lazio*, bensì a tutta l'iniziativa.

Nonostante siano sempre dibattuti l'allestimento caotico e la poca selezione, dunque mai la lettura degli acquisti del Comune come sintomi di un vivo interesse per la pluralità di linguaggi artistici, rintracciare tutte le opere premiate durante le sei edizioni, studiarne le successive occasioni di esposizione o la lettura dei verbali del Comitato Esecutivo riunito per discutere dei premi, rivestirebbe l'opportunità di arricchire la storia della Rassegna e ampliarne i punti di vista.⁸⁸

Molte questioni, purtroppo, sono ancora aperte e non sempre è stato possibile trovare una soluzione ad alcuni dubbi suscitati dai numerosi fattori che concorsero alla genesi e stroncatura della Rassegna. Ma è forse proprio questo il particolare di maggiore interesse: la storia organizzativa, di allestimento e di premiazione ha così numerosi dettagli in comune con altre esposizioni finanziate dal Comune di Roma da rendere la *Rassegna di Arti Figurative di Roma e del Lazio* qui in analisi, seppur solo uno tra i tantissimi della sua stessa matrice istituzionale, uno strumento di lettura della politica culturale romana degli anni Sessanta.

¹ Marcello Venturoli, *Una panoramica su 1.800 opere*, «Capitolium», XL, numero 6, 1965.

² La prima nel 1958, succeduta da quella del 1959 e poi, ancora, nel 1961, 1963, 1965 e 1968.

³ A mutare questa tendenza, sia in termini di numeri di opere esposte che di organizzazione, sarà *Vitalità del negativo nell'Arte italiana 1960-1970*, meno vincolata a sovrastrutture politiche e sindacali e, piuttosto, attenta allo scambio tra architetto e critico-curatore.

⁴ Una dettagliata ricognizione dell'ambiente artistico romano nel dopoguerra, del ruolo dei Sindacati e dell'influenza che i regolamenti e l'organizzazione delle precedenti Sindacali, Regionali e Interregionali ebbero sulla Rassegna è presente in Ilma Reho, *La Rassegna di Arti Figurative di Roma e del Lazio: "Omnibus a cavalli in un mondo di Sputnik"*, in *Il Palazzo delle Esposizioni. Urbanistica e Architettura. L'esposizione inaugurale del 1883. Le Acquisizioni pubbliche. Le attività espositive*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 12 dicembre 1990-14 gennaio 1991), Edizioni Carte Segrete, Roma, 1990, pp. 229-233.

⁵ Reho, *La Rassegna di Arti Figurative*, cit., p. 229.

⁶ I verbali in questione sono quelli del II semestre del 1967 e del I semestre del 1968 – conservati tra le carte della Ripartizione X 1954-1990 presso l'Archivio Storico Capitolino.

⁷ Essendo lo snodo 1960-1970 particolarmente rilevante nella definizione di un nuovo rapporto tra le due parti (si veda artisti poveristi e Germano Celant, o il ruolo di Achille Bonito Oliva e per *Vitalità del Negativo* e, successivamente, per la Transavanguardia), la possibilità di ragionare più approfonditamente e scientificamente sul rapporto tra gli espositori e i curatori – in particolar modo Nello Ponente e Enrico Crispolti – rivestirebbe un importante punto di approfondimento che, spero,

la ricerca archivistica dei verbali delle Commissioni consiliari permanenti e dei documenti più interni alla Rassegna permettano in futuro e a cui andrebbe sicuramente riservato molto spazio.

⁸ Ringrazio la dott.ssa Antonia Rita Arconti dell'Archivio della Scuola Romana e le dott.sse Arianna Angelelli e Giovanna Curiale della Galleria d'Arte Moderna per avermi introdotto alla struttura della collezione moderna e contemporanea capitolina e per avermi fornito le preziose schede tecniche di alcune delle opere qui analizzate, senza le quali non sarebbe stato possibile portare a termine il lavoro.

⁹ Maria Rovigatti, *MACRO: la storia della Collezione Permanente*, in *Macro. Nuove Acquisizioni. Due anni di crescita della collezione*, catalogo della mostra (Roma, Macro al Mattatoio, 8 giugno-30 dicembre 2005), Charta, Roma, 2005, p. 16.

¹⁰ Cfr. *Morte della pittura?*, a cura di Achille Perilli, Fabio Mauri, «Almanacco Bompiani», Milano, 1961, pp. 267-82; Claudio Zambianchi, *Arte Contemporanea: dall'Espressionismo Astratto alla Pop Art*, Carocci Editore, Roma, 2011, p. 157; Renato Barilli, *Informale Oggetto Comportamento. La ricerca artistica negli anni 50 e '60*, vol. I, Feltrinelli, Milano, 2006, pp. 40-47.

¹¹ Cesare Vivaldi, *La rivista della nuova cultura romana*, in *L'esperienza moderna: 1957-1959*, catalogo della mostra (Roma, Marlborough Galleria d'Arte, febbraio 1976), Marlborough Galleria d'Arte, Roma, 1976.

¹² L'interrogazione parlamentare venne esplicitamente richiesta dall'onorevole Umberto Terracini e da questa risultò che l'artista aveva donato l'opera alla Galleria in 'deposito gratuito'. Il materiale di cronaca del periodo, insieme al verbale della seduta, è conservato presso l'Archivio della Galleria nazionale d'arte moderna e visibile online presso il loro sito web, si veda *1959: Polemica Burri* <https://opac.lagallerianazionale.com/gnam-web/bio/IT-GNAM-ST0004-039627/detail/IT-GNAM-ST0004-043705/1959polemicaburri.html?currentNumber=104&startPage=84&gridView=false> (ultimo accesso giugno 2023).

¹³ Mariastella Margozi, *L'arte italiana tra 1945 e 1960. Dalla figuratività all'astrazione*, in *L'arte italiana tra 1945 e 1960. Dalla figuratività all'astrazione: percorsi dell'arte italiana tra 1945 e 1960 dalle collezioni della Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, catalogo della mostra (Frascati, febbraio-aprile 2006; Nuoro, aprile-giugno 2006), a cura di Mariastella Margozi e Stefania Frezzotti, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2006, p. 12.

¹⁴ Nel 1957, ad esempio, furono acquistati una *Composizione astratta* di Fontana e, grazie ai Premi di Incoraggiamento, due lavori astratti di Piero Dorazio e Mimmo Rotella, si veda Ivi, p. 21.

¹⁵ Nel 1958, 2.000.000 lire erano divise tra pittura (L. 950.000), scultura (L. 900.000), bianco-nero (L. 50.000). Nel 1961, alla *Mostra concorso «Roma nel Risorgimento»* erano state destinate 1.800.000 lire, mentre alla *Rassegna di Arti Figurative di Roma e del Lazio* un totale di 2.500.000, sempre riservate a pittura (L. 1.100.000), scultura (L. 1.100.000), bianco-nero (300.000), cfr. *Notiziario dei Musei*, «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», a cura di Urbano Barberini, Antonio Maria Colini, VIII, 1958, p. 29; *Notiziario dei Musei*, «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», a cura di Urbano Barberini, Antonio Maria Colini, VIII, 1961, p. 58.

¹⁶ *Notiziario dei Musei*, cit., 1958, p. 29.

¹⁷ Agostino Mario Comanducci, Luigi Servolini, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani*, vol. 5, p. 3454.

¹⁸ Roma, Archivio del Museo d'Arte Contemporanea di Roma, Antonio Virduzzo, *Incisione n. 5*, scheda dell'opera AM2873.

¹⁹ Giorgio Di Genova, *Enrico Accatino e la circolarità dello spirito*, in *Enrico Accatino. La circolarità dello spirito*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Rondanini alla Rotonda, 15 ottobre-16 novembre 1991), a cura di Giorgio Di Genova, Istituto Grafico Editoriale Romano, Roma, 1991, pp. 10-11.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *In prima persona. Note di diario*, in *Enrico Accatino. Geometria della memoria*, Archivio Enrico Accatino, Roma, 2004, p. 34.

²² *Note Biografiche*, in *Enrico Accatino. Geometria*, cit., p. 3.

²³ Da dicembre 1959 ad aprile 1960 il Palazzo delle Esposizioni ospitò l'*VIII Quadriennale nazionale d'Arte di Roma*. Per questo motivo la Rassegna fu allestita nei soli mesi di giugno e luglio 1959 e con un limite di opere esposte, tutte aventi per soggetto vedute romane e della campagna romana, si veda *II Rassegna di Arte Figurative di Roma e del Lazio*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 26 giugno-31 luglio 1959), Edizioni dell'Ateneo, Roma 1959, p. 5. Il «Bollettino dei musei comunali di Roma» aggiunge altri particolari, ovvero che la Rassegna si divide, in questo caso, in tre differenti sezioni: la *Mostra-Concorso «Vedute di Roma»*, alla quale hanno preso parte 122 artisti invitati e 260 artisti accettati; la sezione «*Vedute di Roma di Ippolito Caffi*» che ospitava le raccolte civiche di Roma, Venezia, Treviso, della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e a cui l'avvocato Avon Caffi e, addirittura, Papa Giovanni XXIII hanno contribuito con 73 oli, 39 documenti e 36 tra acquerelli e disegni – di questa sezione è stato stampato un catalogo a parte; infine la sezione *Acquisti di opere d'arte fatti dal Comune nell'ultimo decennio*, si veda *Notiziario dei Musei. 1959*, «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», a cura di Urbano Barberini e Antonio Maria Colini, VI, 1959, p. 56

²⁴ *Orfeo Tamburi*, in <https://www.trecani.it/enciclopedia/orfeo-tamburi/> (ultimo accesso giugno 2023).

²⁵ Orfeo Tamburi, *Villa Medici*, scheda dell'opera in <https://simartweb.comune.roma.it/dettaglio-bene/563291088> (ultimo accesso giugno 2023).

²⁶ Sul portale SIMART, oltre al dipinto acquistato nel 1961, risultano altri due lavori dell'artista: il primo, *Interno di stalla*, acquistato in occasione della Terza Quadriennale d'Arte Nazionale del 1939 e il secondo, *Lago di Bolsena*, di cui però non è specificata l'occasione in cui il Comune ne entrò in possesso. Interessante è, però, il fatto che il soggetto sia sempre lo stesso, a ulteriore riprova della continuità del Comitato Esecutivo con alcune delle scelte fatte dal Comune di Roma in altri contesti espositivi, si veda Giuseppe Cesetti, scheda dell'artista in <https://simartweb.comune.roma.it/dettaglio-bene/1870466944> (ultimo accesso giugno 2023).

²⁷ Per esempio, ad apertura della sezione dedicata alla biografia dell'artista, tracciata da Carlo Ludovico Ragghianti sul catalogo della personale torinese allestita presso la Galleria d'arte Gissi nel 1968, i primi dettagli su cui si pone l'accento sono, appunto, il suo luogo natale e la sua infanzia vissuta «nei campi e tra i cavalli»; si veda Carlo Ludovico Ragghianti, *Giuseppe Cesetti. Toscana, 1902*, in *Giuseppe Cesetti. Personale*, catalogo della mostra (Torino, Galleria d'arte Gissi, 1968), Gissi Galleria d'arte, Torino, 1968.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Umberto Precipice. 1879-1961 realtà e visione*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 27 maggio-13 settembre 2009), a cura di Teresa Sacchi Lodispoto, Sabrina Spinazzè, Palombi Editori, Roma, 2009, p. 82.

³⁰ Ivi, p. 55.

³¹ *Ibidem*.

³² Ivi, p. 82.

³³ Teresa Sacchi Lodispoto riconduce questa fascinazione dell'artista per

la grafica ai lavori di Odilon Redon, Edvard Munch, Fernand Khnopff e Jan Toorop proposte dal critico Vittorio Pica sulla rivista «Emporium», si veda Ivi, p. 64.

³⁴ Ivi, p. 96.

³⁵ Inoltre, Umberto Precipice non è una figura estranea a questo tipo di esposizioni: oltre alle già citate *Rassegna di Arti Figurative di Roma e del Lazio* e alle tre Biennali romane, tra il 1904 e il 1910 aveva preso parte annualmente alle esposizioni della Società Amatori e Cultori di Belle Arti (e poi, di nuovo, nel 1919, nel 1922, 1923, 1927), alle prime due Quadriennali e a diverse esposizioni dal carattere di rassegna (tra cui le esposizioni annuali della Società Promotrice di Belle Arti del 1912 e del 1916 e la *III Mostra del Sindacato Fascista di Belle arti del 1932*), cfr. S. Spinazzè, *Umberto Precipice, Arte-Cultura-Sviluppo*, Orvieto, 2008, p. 309.

³⁶ Ivi., p. 215.

³⁷ *V Rassegna di Arte Figurative di Roma e del Lazio*, (catalogo della mostra: Roma, Palazzo delle Esposizioni, 15 aprile-23 maggio 1965), Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1965, p. 22.

³⁸ Nel 1963 rispettivamente alla pittura e alla scultura furono riservate L. 2.500.000, mentre al bianco-nero L. 600.000. La neo-categoria di premi riservata a giovani artisti, invece, assegnava quattro premi di L. 100.000 l'una. Nel 1968, come nella precedente edizione del 1965, L. 2.200.000 erano destinate sia alla pittura che alla scultura, 600.000 al bianco-nero, 1.000.000 ai premi di incoraggiamento per i giovani artisti, cfr. *Notiziario dei Musei. 1963*, «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», a cura di Urbano Barberini, Antonio Maria Colini, X, 1963, pp. 49-51; *Notiziario dei Musei. 1965*, «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», a cura di Urbano Barberini, Antonio Maria Colini, XII, 1965, p. 55-56; *Notiziario dei Musei. 1968*, «Bollettino dei Musei Comunali di

Roma», a cura di Urbano Barberini, Antonio Maria Colini, XV, 1968, pp. 44-45.

³⁹ Poli F., *Arte Contemporanea: le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Electa, Milano, 2003, pp. 124-135.

⁴⁰ F. Sargentini, *L'Arte Povera è nata a Roma?*, in «Flash Art», <<https://flash-art.it/article/larte-povera-e-nata-a-roma/>> (ultimo accesso giugno 2023).

⁴¹ Maurizio Calvesi, *Lo spazio degli elementi*, in *Macroradici del Contemporaneo. L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978*, catalogo della mostra (Roma, MACRO, 26 ottobre 2010-6 febbraio 2011), a cura di Luca Massimo Barbero e Francesco Pola, Electa, Roma, 2010, p. 53.

⁴² Fabio Sargentini, *L'Arte Povera è nata a Roma?*, in «Flash Art», <https://flash-art.it/article/larte-povera-e-nata-a-roma/> (ultimo accesso giugno 2023).

⁴³ Ilaria Bernardi, infatti, pone l'accento sulla velocità con cui le scene dovevano essere smontate e riallestite e sulla necessità di collaborazione per far funzionare le operazioni, si veda Ilaria Bernardi, *La Tartaruga. Storia di una galleria*, Postmedia books, Milano, 2018, pp. 87-88.

⁴⁴ Interessante, quindi, registrare che nel 1965, sulla rivista «Capitolium», Venturoli interrogò alcuni galleristi circa la natura della Rassegna. Tra questi vi erano gli stessi Plinio De Martiis e Sargentini, entrambi evidentemente insofferenti nei confronti dell'appuntamento poiché insufficiente a richiamare l'attenzione dei collezionisti, tanto era confusa e generica. Sebbene nell'articolo non sia specificato il nome, trattandosi di un'intervista del 1965 è probabile che Venturoli abbia riportato l'opinione di Bruno Sargentini, si veda Venturoli, *Una panoramica su 1.800 opere*, cit., pp. 341-42.

⁴⁵ John Yau, *Giulio Turcato*, in *Giulio Turcato*, catalogo della mostra (Venezia, Museo d'Arte Moderna di Ca' Pesaro,

13 ottobre-9 dicembre 1990), Electa, Milano, 1990, p. 20.

⁴⁶ Italo Mussa, *Fuori della tecnica: l'«immoralismo» di Turcato*, in *Giulio Turcato*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 14 novembre-31 dicembre 1974), Tilligraf, Roma, 1974, p. 23.

⁴⁷ Le precise parole di Turcato dicono che «la via Lattea, che prima rappresentava un 'mito', ora è diventata per lo meno un oggetto fotografabile e appartiene già alla statica astronomica», si veda *Ibidem*.

⁴⁸ Giulio Turcato, *Avventuristico*, scheda dell'opera AM 2970, in <http://www.simart.comune.roma.it/dettaglio-bene/-1855244978> (ultimo accesso giugno 2023).

⁴⁹ Leoncillo Leonardi, *San Sebastiano nero*, scheda dell'opera AM 2983, in <http://www.simart.comune.roma.it/dettaglio-bene/-1194494353> (ultimo accesso giugno 2023).

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Giorgio Cortenova, *La metafora della materia*, in *Leoncillo. La metafora della materia*, catalogo della mostra (Verona, luglio-agosto 1985), Mazzotta, Milano, 2005, p. 14.

⁵² *Notiziario dei Musei. 1963*, cit., p. 50.

⁵³ Antonietta Raphaël, *Riflesso nello specchio*, scheda dell'opera AM 2985, in <http://www.simart.comune.roma.it/dettaglio-bene/-285553890> (ultimo accesso giugno 2023); insieme alla scultura, inoltre, l'artista espone anche due dipinti, *Fiori diversi e Paesaggio*, si veda *IV Rassegna di Arti Figurative di Roma e del Lazio*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1963), Edizione dell'Ateneo, Roma, 1963, p. 17.

⁵⁴ Achille Bonito Oliva, *Antonietta Raphaël Mafai. Opere Ultime*, in *Antonietta Raphaël Mafai. Opere Ultime*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Philippe Daverio, marzo 1988), A. F. Lucini, Milano 1988.

⁵⁵ Bonito Oliva, *Antonietta Raphaël Mafai*, cit.

⁵⁶ Prima del 1963, il suo nome appare tra gli espositori della *Prima Mostra del Sindacato Laziale Fascista degli Artisti*, nelle edizioni del 1937 e 1938 della *Mostra del Sindacato Fascista Belle Arti del Lazio*, di tre Quadriennali (V, VI e VIII), quattro Biennali di Venezia (1948, 1950, 1952, 1954) e della subito precedente *III Rassegna di Arti Figurative di Roma e del Lazio* (1961), cfr. *Esposizioni*, in *Antonietta Raphaël. Sculture*, catalogo della mostra (Milano, PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, 19 settembre-11 novembre 1985), a cura di Fabrizio d'Amico, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1985, pp. 97-98.

⁵⁷ Ivi, pp. 21-22.

⁵⁸ Nel catalogo dell'esposizione il titolo del lavoro in realtà è *L'artista*, si veda *IV Rassegna di Arti Figurative di Roma e del Lazio*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1963), Edizione dell'Ateneo, Roma 1963, p. 36. Nella scheda dell'opera su SIMART si riporta inoltre la denominazione *Disegno*, presente nella Delibera di acquisto della Giunta Comunale n. 2692 del 22.06.1963, evidentemente ripresa sul Bollettino dei musei comunali di Roma del 1965, cfr. *Notiziario dei musei. 1963*, cit., 1963, p. 50; Gastone Novelli, *Composizione astratta*, scheda dell'opera AM 2981, in <https://simartweb.comune.roma.it/dettaglio-bene/-1003837867> (ultimo accesso giugno 2023).

⁵⁹ Rovigatti, *MACRO: la storia della Collezione Permanente*, cit., p. 17.

⁶⁰ Roma, Archivio del Museo d'Arte Contemporanea di Roma, Giselda Parisella, *Taormina*, scheda dell'opera AM2979.

⁶¹ Inoltre, in quegli anni Festa condusse una ricerca sul linguaggio artistico e stilistico di Rothko che, inevitabilmente, si riversò nella sua personale produzione. Uno dei fattori di maggiore interesse e richiamo fu, senza dubbio, la mostra dedicata a Rothko presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna

(12 novembre 1961-27 maggio 1962), si veda *Ibidem*.

⁶² Roma, Archivio del Museo d'Arte Contemporanea di Roma, Giselda Parisella, *Taormina*, scheda dell'opera AM2979.

⁶³ Tano Festa, *Omaggio a Rothko*, scheda dell'opera AM 2969, in <https://simartweb.comune.roma.it/dettaglio-bene/-1928797440> (ultimo accesso giugno 2023).

⁶⁴ Daniela Lancioni, *Tano Festa da Mondrian a Michelangelo*, in *Tano Festa. Da Mondrian a Michelangelo: opere dal 1963 al 1978*, catalogo della mostra (Roma, 20 novembre 2004-29 gennaio 2005), Cinecittà Due Centro Commerciale, Roma, 2004, pp. 31, 38-39.

⁶⁵ Dario Micacchi, *Una mostra da rinnovare*, «l'Unità», 16 maggio 1965.

⁶⁶ Roma, Archivio del Museo d'Arte Contemporanea di Roma, Luca Patella, *Dice sì*, scheda dell'opera AM2101 a e b.

⁶⁷ Federica Di Castro, *Luca M. Patella e l'incisione*, in *Luca Patella. Indicazioni per una ontologica*, catalogo della mostra (Roma, 28 gennaio-7 marzo 1993), Jandi Sapi Editori, Roma, 1993, pp. 5-6.

⁶⁸ Michele Cordaro, *La mostra di Luca Maria Patella: un'ontologia possibile*, in *Luca Patella. Indicazioni*, cit., pp. 3-4.

⁶⁹ Nel 1962 Luca Patella lavorò proprio nell'Atelier 17, le cui innovazioni in campo di stampa erano ben note, di Stanley William Hayter grazie a una borsa di studio, si veda Elio Grazioli, *Luca Maria Patella disvelato*, Quodlibet, Macerata, 2020, p. 17.

⁷⁰ Ringrazio Luca Maria Patella per avermi offerto la possibilità di discutere con lui di questo suo periodo creativo, offrendomi testimonianze e informazioni preziose per la presente analisi.

⁷¹ Di Castro, *Luca M. Patella e l'incisione*, cit., p. 7.

⁷² Rovigatti, *MACRO: la storia della Collezione Permanente*, cit., p. 17.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Nell'Archivio Accardi-Sanfilippo è conservata una lettera inviata dall'assessore Rebecchini ad Antonio Sanfilippo per segnalare un ritardo nel pagamento causato dal «complesso iter burocratico», si veda Roma, Archivio Accardi Sanfilippo, Lettera dell'assessore Franco Rebecchini ad Antonio Sanfilippo, 18 luglio 1968; questo problema, tuttavia, non rivestiva affatto una novità, cfr. nota n. 88.

⁷⁵ Antonio Sanfilippo, *Tempi remoti*, scheda dell'opera AM4098, in

<http://www.simart.comune.roma.it/dettaglio-bene/205631782> (ultimo accesso giugno 2023). Proprio Antonio Sanfilippo nel 1972, tra i suoi *Appunti*, riportava delle considerazioni riguardanti tutta la propria opera, cercando di delineare le ricerche fatte e i diversi capitoli di sperimentazione: «separare le ricerche: quella in cui si mettevano molte cose insieme (1953-54), quella della ricerca parziale ma piena del segno in tutte le sue espressioni (1955-58), ricerca parziale del segno (1959-61), ricerca del segno piccolo esclusivamente (1962-63), ingrandimento del segno e della strutturazione (1964-66), ricerche diverse (1967), distinzione più chiara della ricerca del vuoto e pieno spaziale, del segno singolo e in rapporto allo spazio, del segno vuoto e del segno pieno, nella superficie bianca o colorata; contrasto più dichiarato tra il grande segno e il gruppo dei piccoli; tra il grande segno del '59 e il piccolo del '62 (1968), ritorno ad una semplificazione più assoluta del segno forma, ripresa parziale del 1957-58 nella forma grande e nelle forme minute (1971)», si veda Pier Paolo Pancotto, *Antonio Sanfilippo: la vita*, in *Antonio Sanfilippo 1923-1980*, catalogo della mostra (Trento, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 5 ottobre 2001-6 gennaio 2002), a cura di Fabrizio D'Amico, Skira, Milano, 2001, p. 180.

⁷⁶ *Notiziario dei Musei. 1968*, cit., pp. 44-45.

⁷⁷ Lorenza Trucchi, *La VI Biennale romana*, «Momento sera», 5 marzo 1968.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Non hanno esposto alla *VI Rassegna di Arti Figurative di Roma e del Lazio* soprattutto molti artisti che, al contrario, erano stati veri protagonisti delle precedenti edizioni: mancano all'appello Afro, Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi, Mario Ceroli, Pietro Consagra, Giorgio De Chirico, Giosetta Fioroni, Mario Schifano, Toti Scialoja, Cy Twombly, vedi *Ibidem*.

⁸¹ Cfr. *Ibidem*.

⁸² Trucchi, *La VI Biennale romana*, cit.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Cesare Brandi, *Il silente comizio*, «Momento sera», 14 marzo 1968.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Segnalo che l'Archivio Storico Capitolino conserva delle corrispondenze, inerenti ai premi-acquisto, tra l'allora sindaco di Roma Glauco Della Porta, il sindaco di Frosinone Armando Vona, e il Presidente dell'Ente Provinciale per il Turismo del Comune di Latina Mario Costa. Così come per i verbali della Commissione Consiliare Permanente del Comune di Roma, anche queste corrispondenze non aiutano a fissare punti fermi a questioni poco chiare, ma di sicuro aggiungono dettagli in una vicenda ancora molto complessa. Entrambe le corrispondenze hanno avuto luogo tra il 1963 e il 1964: in occasione della *IV Rassegna* il Comune di Frosinone aveva premiato l'artista alatare Flavio Fiorletta per l'opera *Paesaggio Ciociaro*, mentre il Comune di Latina *Brutto riposo* di Luca Patella. Se nella corrispondenza relativa a quest'ultima si trovano solo informazioni riguardo l'esortazione di Della Porta a istituire un premio-acquisto, l'effettiva istituzione e la successiva assegnazione del premio, al contrario la documentazione relativa

a Flavio Fiorletta registra le ripetute richieste dell'artista di ricevere il premio a lui riservato e lo scambio di informazioni tra i due sindaci, facendo quindi intuire l'esistenza di problematiche organizzative. La documentazione aggiunge solo alcune informazioni, ma aiuta a contestualizzare anche la

vicenda degli acquisti, indubbiamente molto attraente agli occhi degli artisti. Per la corrispondenza tra Della Porta, Vona e Flavio Fiorletta si veda Roma, Archivio Storico Capitolino, Fondo Ripartizione X Titolare 1954-1990, Premio-acquisto istituito dal Comune di Frosinone ed Assegnato al pittore

Flavio Fiorletta, corrispondenza; per la documentazione relativa a Luca Patella si veda Roma, Archivio Storico Capitolino, Fondo Ripartizione X Titolare 1954-1990, Premio-acquisto istituito dall'ente provinciale del turismo di Latina, assegnato all'incisore Luca Patella.