



LA DIANA

Recensioni

Simone Martini in Orvieto, a cura di Nathaniel Silver, Yale University Press, New Haven (CT), 2022, pp. 240

Mattia Barana

La sofisticatezza che Simone Martini dimostra nell'utilizzare i metalli preziosi costituisce uno degli elementi che più affascina chi si accosta alle sue opere. Una spiccata sensibilità che ha coinciso con un'instancabile sperimentazione tecnica fin dalle opere giovanili (come ben dimostrato da Alessandro Bagnoli, *La Maestà di Simone Martini*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 1999), significativa soprattutto in una città come Siena, dove la lavorazione di ori, smalti e gemme costituiva un punto di riferimento ineludibile e i maestri orafi assumevano continuamente incarichi importanti, tra gli altri, per la corte pontificia (resta centrale sul tema il testo di Elisabetta Cioni, *Scultura e smalto nell'oreficeria senese dei secoli XIII-XIV*, S.P.E.S., Firenze, 1998).

Da tali suggestioni sembra essere stata concepita la mostra tenutasi presso l'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston dal titolo *Metal of Honor: Gold from Simone Martini to Contemporary Art* (Hostetter Gallery, 13 ottobre 2022-16 gennaio 2023), curata da Nathaniel Silver.

L'occasione ha visto accostate le opere del pittore senese conservate nel museo, cioè il polittico per il convento di Santa Maria dei Servi a Orvieto acquistato da Isabella Stewart Gardner nel 1899 e la tavoletta raffigurante la *Madonna col Bambino* comperata nel 1897, insieme ad altri dipinti di Simone convocati dal Nelson-Atkins Museum di Kansas City, dalla National Gallery di Ottawa, dal Museum of Fine Arts di Boston e dal Barber Institute of Fine Arts di Birmingham.

Il focus della mostra, ad ogni modo, era legato al rapporto di una rosa selezionata di artisti di colore statunitensi con i fondi oro: hanno quindi fatto capolino opere di Titus Kaphar, Stacy Lynn Waddell e Kehinde Wiley, celebre al grande pubblico per il controverso ritratto del presidente Barack Obama del 2018.

A supporto dell'occasione espositiva, caratterizzata da questo accostamento 'pop' e per certi versi coraggioso con l'arte contemporanea orgogliosamente *black*, il curatore Silver

ha chiamato attorno a sé un nutrito nucleo di studiosi per dare vita a un volume parallelo che, allontanandosi dallo scopo della mostra, vira verso una più tradizionale disamina dell'attività di Simone Martini per Orvieto. *Simone Martini in Orvieto*, edito dalla Yale University Press, vede dunque importanti saggi di Machtelt Brüggén Israëls, Joanna Cannon, Christopher Etheridge, Stephen Gritt, Gianfranco Pocobene, Carl Brandon Strehlke e Alison Wright.

Al centro, quindi, è il nodo costituito dai tre polittici orvietani realizzati negli anni Venti del Trecento, la cui cronologia relativa è ancora al centro di un dibattito che, va detto subito, il volume non supera del tutto. Sono questi i polittici per le chiese dei Francescani, dei Domenicani e dei Servi di Maria, il secondo dei quali, commissionato dal vescovo Trasmundo Monaldeschi ed esposto al Museo dell'Opera di Orvieto, conserva la mutila sottoscrizione «<sy>mon de senis me pinxit <anno> d(omini) mcccxx<...>» che, negli anni, ha dato vita a molteplici ipotesi interpretative.

Il voluminoso testo, in un'edizione di pregio riccamente illustrata, è costituito da due sezioni (*Essays e Paintings*) e nasce pertanto a parziale corredo di una rassegna non monografica su Simone Martini: questo permette di eludere il rischio del paragone con la storica mostra *Simone Martini e 'chompagni'* tenutasi nel 1985 a Siena e curata da Alessandro Bagnoli e Luciano Bellosi, il cui catalogo costituisce ancora oggi una pietra miliare anche grazie all'introduzione di Giovanni Previtali, che pose le basi per un discorso nuovo su Simone e la bottega.

In realtà, al di là dell'effettiva riuscita dell'impresa, la percezione è che si cerchi fin da subito di mettere sul tappeto questioni che creano oggi numerosi grattacapi ai musei statunitensi e che paiono tracciare un secondo *fil rouge* tra i contributi: la provenienza delle opere e i passaggi collezionistici. In una situazione normativa influenzata dai Principi di Washington del 1998, infatti, perfino l'opi-

nione pubblica statunitense mostra una certa attenzione a questi temi, dandoci la misura di una mutata sensibilità. La riflessione sulla provenienza degli oggetti permea il catalogo perfino quando si tratta di determinare le rotte mercantili che devono aver condotto fino a Simone i metalli preziosi. Un interesse, questo, che si riverbera finanche sulle recensioni dedicate all'evento: basti scorrere quella pubblicata sul «Boston Globe», che, quanto all'approvvigionamento delle materie prime, sembra quasi arditamente tracciare un parallelo con le tratte atlantiche degli schiavi africani. In questo specifico caso, inoltre, le riflessioni sono svolte con particolare vigore proprio perché alimentate dal confronto proposto con opere di artisti afroamericani.

Ad ogni modo, come si diceva, il volume parte da premesse più canoniche, seppur – pour cause – legate ai temi del collezionismo. Nathaniel Silver inaugura i lavori tracciando una disamina che coinvolge la padrona di casa, Isabella Stewart Gardner, e il collezionismo di fondi oro negli States a cavallo tra XIX e XX secolo.

Al centro del contributo, la formazione, gli studi, le letture dei testi di Ruskin, i viaggi e gli interessi della collezionista, ma soprattutto i suoi rapporti con i suoi agenti in Italia – tra i quali brilla, com'è noto, Bernard Berenson. Una relazione chiaroscurata e costellata da bugie reciproche, ma fondamentale per l'acquisizione dei dipinti che qui interessano – spicca, su tutti, il dettaglio della richiesta di Berenson di telegrafare semplicemente «yesimone» per far imbarcare i cinque pannelli del polittico dei Servi in un traumatico viaggio intercontinentale che li alienava per sempre dal patrimonio artistico italiano.

Particolare attenzione è data a due aspetti cogenti: in primo luogo, vengono menzionati i prezzi delle opere acquistate, dato importante per procedere con studi legati al valore dei dipinti al fine di tracciare con elementi oggettivi una più puntuale fortuna dei 'primitivi'; dall'altro, si pone un interessante focus sulla *mise en scène* museografica delle opere acquistate, opportunamente illustrata da fotografie d'epoca. Si apre anche uno squarcio, che poteva essere approfondito, sulla recezione di questa particolare collezione da parte del pubblico, con la pubblicazione di una pagina del «Boston Evening Transcript» del 1916 che dà notizia dei lavori in corso in casa Gardner.

Il volume prosegue con il saggio di Alison Wright sulla lavorazione dell'oro da parte di Simone Martini: si trova qui, come anticipato, il piccolo excursus sulla provenienza dei materiali preziosi.

La disamina, a tratti in salita, coinvolge anche lo studio delle lamine dorate presenti nella *Maestà* del Palazzo del Comune di Siena e il loro rapporto con la luce proveniente dalle finestre: vale la pena di segnalare, però, che se si vuole elogiare la natura polimaterica dei dipinti martiniani bisogna aver chiaro che i sigilli della città di Siena e del Capitano del Popolo accanto alle iscrizioni non sono «golden objects», quanto la rappresentazione illusiva delle impronte in morbida cera derivanti dall'apposizione della matrice (come ha mostrato Bagnoli nel libro sopra ricordato).

Il contributo si conclude con qualche considerazione sul trattamento delle superfici dorate nelle opere orvietane di Simone e traccia un confronto con l'utilizzo dell'oro in Ambrogio Lorenzetti (temi più proficuamente affrontati nel catalogo della mostra dedicata al pittore nel 2017-18, purtroppo non preso in considerazione, specialmente nel saggio di Max Seidel, Serena Calamai, *La metafisica della luce. Ambrogio Lorenzetti come iconografo*, in *Ambrogio Lorenzetti*, catalogo della mostra, a cura di Alessandro Bagnoli, Roberto Bartolini, Max Seidel, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2017, pp. 37-79).

A Carl Brandon Strehlke è spettato il compito, con il capitolo successivo, di ripercorrere con una rassegna a volo d'uccello le vicende biografiche e artistiche di Simone Martini da Siena ad Avignone, prendendo in considerazione i rapporti con la moglie Giovanna, il cognato Lippo e l'amico Francesco Petrarca; Strehlke offre anche una breve 'parentesi' sulla bottega martiniana che, pur non introducendo sostanziali elementi di novità, ha il pregio di dare ormai per assodata l'inesistenza del cosiddetto «Barna».

Nel segnalare le varie commissioni, tra l'altro, Strehlke sembra posticipare al 1320 l'innalzamento della pala di San Ludovico sull'altare di una chiesa napoletana sulla quale non prende posizione, retrocedendo rispetto all'invalsa ipotesi che la identifica con la chiesa minoritica di San Lorenzo Maggiore (si vedano: Pierluigi Leone de Castris, *Simone Martini*, Federico Motta, Milano, 2007, pp. 349-350 cat. 11 e soprattutto Francesco Aceto, *Spazio ec-*

clesiale e pale di 'primitivi' in San Lorenzo Maggiore a Napoli: dal 'San Ludovico' di Simone Martini al 'San Girolamo' di Colantonio. I, in «Prospettiva», 137, pp. 2-50).

Joanna Cannon, decana degli studi in fatto di polittici destinati alle chiese degli ordini mendicanti, firma un breve saggio che ripercorre le possibilità sperimentate da Simone nell'orchestrare i santi nei cinque polittici realizzati tra San Gimignano, Pisa e Orvieto, a partire dai prototipi duceschi oggi conservati presso la Pinacoteca Nazionale di Siena (noti con i numeri di inventario 28 e 47). Lo studio si risolve in una riflessione dedicata a questioni più iconografiche che formali o relative alle carpenterie, affermando in conclusione – forse in maniera un po' tautologica – che le soluzioni diversificate introdotte da Simone erano permesse dalla versatilità della tipologia costruttiva, la quale consentiva al pittore di sperimentarsi in maniera creativa. Entra finalmente nel vivo delle questioni orvietane Machtelt Brügggen Israëls, che ripercorre le tappe che devono aver portato Simone a Orvieto e avanza ipotesi di datazione e di ricostruzione per i tre polittici.

Nello specifico, propone di datare al 1320 circa il polittico per i Francescani, che si sarebbe configurato dunque come il capostipite tra quelli realizzati per la città: dotato di predella e costituito da sette pannelli, il dipinto avrebbe ospitato un'insolita cuspidate tripartita – simile a quella ancora conservata per la Vergine centrale – a coronamento di ciascuno di essi. Tra i pannelli mancanti, la Israëls ipotizza ragionevolmente la presenza di tavole raffiguranti San Francesco, Sant'Antonio, Santa Chiara, San Ludovico di Tolosa e, in maniera più dubitativa, «the convent's own blessed Ambrogio» che, a quanto pare, godeva di una certa venerazione.

Pone in un tempo successivo il polittico per i Servi di Maria, che ricostruisce come un pentittico, dotato di predella, in base alle informazioni contenute nella scheda redatta da Nathaniel Silver e Gianfranco Pocobene in conclusione del libro, i cui argomenti principali per la ricomposizione dell'opera sono fondati sull'analisi dei fori dei cavicchi: non sarebbe dunque necessario ipotizzare la presenza di un San Pietro e un San Giovanni Evangelista, come invalso negli studi a partire, nel 1985, da Previtali.

Infine, in accordo con Giampaolo Ermini, propone di integrare la lacunosa scritta del polittico per i Domenicani con un'ulteriore «x», facendo slittare quest'opera addirittura

al 1330: ciò ci imporrebbe pertanto di rivalutarne i dati stilistici a confronto – ipotesi azzardata – con le opere dei primi anni Trenta (su tutte: la pala dell'altare di Sant'Ansano del duomo di Siena, oggi agli Uffizi). Anche in questo caso, la ricomposizione del polittico proposta lascia qualche margine di dubbio: appare insolito, infatti, che la Maddalena con il committente Monaldeschi fosse posizionata all'estremità destra – ipotesi qui avvalorata, si spiega, dall'analisi dei fori dei cavicchi.

La sezione denominata *Paintings* – che, in realtà, non prende in considerazione la totalità delle tavole ospitate in mostra – non porta sostanziali novità rispetto a quanto visto finora: il libro, dunque, si conclude con le puntuali schede di Joanna Cannon, di Christopher Etheridge e Stephen Gritt, Nathaniel Silver e Gianfranco Pocobene e, infine, di Machtelt Brügggen Israëls, tutte riccamente corredate da un bell'apparato illustrativo e con la consueta attenzione a provenienze e passaggi collezionistici. Qui sono presentati gli studi sui sistemi di ancoraggio dei pannelli che hanno motivato le ricostruzioni presentate dalla Israëls, visualizzate grazie a ricostruzioni grafiche.

Il volume, annoverato dal «New York Times» tra i *Best Art Books of 2022* in quanto «the first English-language publication in 30 years devoted to the resplendent 14th-century Tuscan painter», è stato – come ricorda il curatore – concepito e scritto tra molte difficoltà in piena emergenza pandemica e nasce a corredo di una mostra che puntava in altre direzioni. Questa deve essere la spiegazione per cui i gangli del discorso sono talvolta allentati e, più in generale, la struttura pare poco coesa, divisa tra l'attenzione all'oro e agli oggetti di oreficeria – che pure resta piuttosto superficiale – e il focus sulle opere orvietane.

Restano d'interesse le pagine legate alla storia del collezionismo, agli acquisti di Isabella Stewart Gardner e al suo gusto in fatto di allestimento. Se, infine, le idee di fondo si possono riassumere nell'estensione a un'intera decade, dal 1320 al 1330, dell'arco temporale dei dipinti orvietani, a partire da quello per i Francescani sino a quello per i Domenicani, e nelle ricostruzioni operate dalla Israëls, è da dire che esse rappresentano ipotesi che necessitano di attente valutazioni e di più probanti confronti stilistici e morfologici – qui carenti – con opere martiniane e anche esterne alla sua cerchia.

Jules Laforgue. *L'impressionismo e altri scritti d'arte*, a cura di Alessandro Del Puppo, traduzione di Greta Bodin, Abscondita, Milano, 2023, pp. 122

Alessandro Botta

Noto in particolare per la sua attività di poeta e scrittore, Jules Laforgue (1860-1887) non fu soltanto l'autore delle celebri *Moralités légendaires*, racconti filosofici cardine del simbolismo letterario francese, ma ebbe una significativa attività nel campo della critica d'arte, rimasta perlopiù confinata tra le pagine dei propri diari e taccuini personali. Figlio di *expat* francesi in Uruguay, Laforgue rientrò in Francia all'età di sei anni, stabilendosi con la famiglia a Tarbes, sui Pirenei – città di origine del padre –, dove svolse gli studi liceali. Ma la vera formazione avvenne per lui a Parigi. Le lezioni d'estetica del filosofo positivista Hippolyte Taine, seguite all'École des Beaux-Arts tra l'80 e l'81, l'amicizia con lo scienziato Charles Henry (autore dell'*Introduction à une esthétique scientifique* [1885]) e soprattutto con il critico e collezionista Charles Ephrussi acuirono il suo interesse per le arti figurative (un campo, d'altronde, che lo stesso Laforgue aveva già avuto modo di indagare in senso più concreto, attraverso la pratica del disegno, vissuta come ambizione artistica giovanile). Fu infatti quest'ultimo a coinvolgerlo, in qualità di scrittore d'arte, a collaborare con la «Gazette des Beaux-Arts» (e con il supplemento «Chronique des Arts et de la Curiosité»), nonché ad avvicinarlo alla pittura contemporanea, soprattutto a quella impressionista. La visita alla collezione di Ephrussi, ricordata anche a distanza di tempo e vissuta come una vera e propria rivelazione, avrebbe permesso a Laforgue di prendere contatto con le opere di Pissarro, Sisley, Monet, Renoir, Degas e innumerevoli altri artisti, offrendogli l'abbrivio per approfondirne lo studio.

I testi raccolti nel volume *L'impressionismo e altri scritti d'arte*, curato da Alessandro Del Puppo e tradotti da Greta Bodin per l'editore milanese Abscondita, rappresentano certamente la parte più autentica della produzione critica di Laforgue o almeno quella meno vincolata dalle contingenze del suo lavoro di scrittore d'arte. La sua collaborazione con la «Gazette des Beaux-Arts»

doveva infatti sottostare alle inevitabili richieste dell'editore, che esigeva una rassegna il più possibile esaustiva delle opere e degli autori presenti nelle mostre ma soprattutto l'uso di una prosa semplice e comprensibile a un pubblico informato ma esteso, certamente poco confacente alle ricercatezze letterarie con cui il poeta era abituato a misurarsi (come sappiamo, i suoi testi vennero spesso sottoposti a rimaneggiamenti e riscritture, spesso ottemperati dal caporedattore della rivista, Louis Gonse). La raccolta presenta quell'insieme contributi che a distanza di diversi anni dalla morte dell'autore furono ritrovati, raccolti e pubblicati nelle *Œuvres complètes* edita dal Mercure de France (nello specifico del terzo volume, intitolato *Mélanges posthumes*), che decretarono un riconoscimento postumo della sua attività critica, sino a quel momento sottaciuta o considerata marginale.

Lo scritto sull'impressionismo, che apre la raccolta di Abscondita, rappresenta la sintesi teorica di maggior rilievo dello scrittore. Immaginato probabilmente per comparire nel catalogo della mostra impressionista allestita nell'ottobre del 1883 presso la galleria berlinese di Friedrich Gurlitt, il testo è concepito direttamente in Germania, mentre Laforgue ricopre l'incarico di lettore francese alle dipendenze dell'imperatrice Augusta (lavoro anche questo ottenuto grazie all'interessamento di Ephrussi). Il saggio, proprio per il suo totale rifiuto del sistema accademico e per l'attribuzione di un valore unicamente percettivo alla pittura, verrà preso a modello dalle generazioni successive: lo dimostra risolutamente Alessandro Del Puppo nella sua postfazione al volume, fornendo elementi chiarificatori per il caso italiano.

Pur rimanendo entro i ranghi di una lettura scientifica e fisiologica del fenomeno impressionista («l'occhio impressionista è nell'evoluzione umana, quello più avanzato, quello che finora ha colto e rappresentato le combinazioni

di sfumature più complicate che si conoscano»), Laforgue cerca di riconciliarne il suo valore irrazionale e transitorio, riconnettendolo alle accelerazioni della vita e della condizione moderna: «L'arte non è un compito di retorica da scolaro, è tutta la vita, come l'amore è tutti gli amori, e bisogna affidarsi all'Inconscio la cui evoluzione continua e non si interessa agli argini delle nostre classificazioni». Nei testi di Laforgue convivono infatti non soltanto le riflessioni positiviste di Taine (autore profondamente conosciuto e assimilato, ma da cui prenderà presto le distanze) ma anche gli studi filosofici sull'inconscio di Eduard von Hartmann, le teorie evoluzionistiche di Charles Darwin e quelle sociali di Herbert Spencer, come le stesse ricerche fisiologiche e ottiche dello scienziato tedesco Hermann von Helmholtz.

Le predilezioni varie di gusto – apparentemente contraddittorie – portano a disattendere quel ruolo di profeta assoluto della modernità, per il quale Laforgue potrebbe a un primo sguardo essere inteso. Accanto all'esaltazione del modello impressionista – scientifico ed evoluzionistico – Laforgue spende parole profondamente ammirative nei confronti della pittura simbolica e idealista del suo tempo. Sono proprio le note dedicate ai *salon* o alle collezioni del Musée du Luxembourg (dal 1818, istituzione deputata a raccogliere l'arte contemporanea francese) a mostrare la profonda fascinazione verso questa compagine di ricerche e di autori. Laforgue ammira profondamente

Gustave Moreau, Puvis de Chavannes, Georges-Antoine Rochegrosse, Ary Renan (ma anche un artista inaspettato come Paul Chenavard, di cui apprezza il discutibile e sovraccarico dipinto *Divina tragedia*) tutta quella schiera di pittori, insomma, ancora fortemente impregnati di gusto letterario e storico, ampiamente celebrati nelle ricorrenze espositive francesi.

Eretico, antiaccademico e imprevedibile, Laforgue incarna nelle sue prose d'arte le contraddizioni di un'epoca che si sta avviando verso la crisi, divisa appunto tra l'ingombrante retaggio del positivismo e l'incipiente ritorno del pensiero irrazionale. Riconducibile per modalità e interessi a quella nutrita schiera di poeti e scrittori che affiancarono all'attività letteraria l'indagine delle esperienze figurative contemporanee (Baudelaire, Zola e Huysmans varranno da esempi), Laforgue ripone grande fiducia nel suo lavoro di scrittore d'arte, a tal punto da riconoscerlo non soltanto come comprimario della sua attività poetica ma fondamentale per assicurargli un futuro lavorativo stabile, che immagina doversi svolgere in ambito pubblico: nelle sue aspettative, c'è l'ambizione di diventare «fonctionnaire d'art» in un museo o presso il ministero.

In una lettera del 1882 Laforgue dichiara la sua volontà di condurre la battaglia critica dell'avvenire: «Et je rêve, j'essaie la critique d'art de demain». Un sogno che si interromperà con la prematura morte, avvenuta all'età di soli ventisette anni.

Deculturalize, a cura di Ilse Lafer, Mousse Publishing, Milano, 2020, pp. 350

Giorgia Gastaldon

Il volume curato da Ilse Lafer *Deculturalize* e dato alle stampe da Mousse Publishing nel 2020 si presenta come il catalogo, pubblicato a posteriori, della mostra *Doing Deculturalization*, svoltasi al Museion di Bolzano nel 2019 come atto conclusivo dell'esperienza di guest curator di quell'anno della medesima Lafer. Prima la mostra e poi il volume che ne è conseguito hanno l'obiettivo teorico di mettere in

relazione l'eredità femminista di Carla Lonzi con le pratiche artistiche femminili a lei coeve e a noi contemporanee. Il loro quesito di ricerca principale riguarda infatti come e quanto l'arte abbia intrecciato le proprie prassi con gli intenti della deculturalizzazione lonziana, esprimendo forme di emancipazione o resistenza, e sviluppando quindi una critica verso strutture colonizzanti del potere.

Il volume, graficamente raffinato come quasi sempre accade nelle pubblicazioni di Mousse, si presenta in un formato di agile lettura – 20 x 15 cm – ed è realizzato con un'elegante carta opaca che, pur non compromettendo in alcun modo la qualità di stampa delle immagini, invoglia anche un approccio di studio dei testi e delle riproduzioni fotografiche. Nella scelta di questa veste tipografica è possibile rintracciare già un primo atto di deculturalizzazione di quest'iniziativa editoriale, che rifugge il più tradizionale formato di grandi dimensioni dei cataloghi museali e che anche nella resa grafica – di forte sapore retrò – elude le aspettative di formalità istituzionale, preferendo invece un approccio più aperto a diversi utilizzi e appropriazioni. Curiosamente, il libro si apre e chiude con l'inserimento di due pagine di carta verde, lasciate vuote, che richiamano nella tonalità scelta le copertine dei libretti degli Scritti di Rivolta Femminile: viene da chiedersi se ciò sia un puro caso o piuttosto una (nemmeno tanto criptica) citazione.

Il corpo illustrativo del libro è costituito nella sua totalità dalla riproduzione fotografica della disposizione degli oggetti presentati nelle sale del Museion, tra installazioni libere nello spazio – con la presenza ad esempio della *Tenda* di Carla Accardi (1965-1966, pp. 55-57) –, opere collocate a parete – numerosi lavori di Marion Baruch, giusto per fare un nome –, e oggetti di natura sia artistica che documentativa e divulgativa – una su tutti l'importante rivista femminista «Effe» – esposti in orizzontale, su teche e tavoli appositamente progettati da Lukas Maria Kaufmann. Il nastro di immagini così proposto fissa su carta, in maniera permanente, l'allestimento della mostra, le cui modalità innovative – e in certi casi quasi dissacranti e disturbanti – sono alla base del progetto espositivo ed editoriale in oggetto. Faccio qui riferimento in particolare proprio alla decisione di far convivere su teche e tavoli – talvolta con audaci sovrapposizioni fisiche – pubblicazioni a stampa di carattere informativo e divulgativo, come riviste e manifesti, con libri d'artista e opere d'arte, eliminando così ogni gerarchia tra oggetti di diversa natura e caratterizzati spesso da una differente missione. Questa scelta è da inquadrarsi ovviamente nell'ottica femminista della volontà

di smantellare le categorie in cui è tradizionalmente organizzata la cultura e di liberarsi dei canonici sistemi di valutazione dei processi creativi, come da chiaro riferimento contenuto nel titolo di mostra e catalogo. Se questo modo di procedere, chiaramente meditato e teoricamente fondato, è dunque una potenzialità importante, che permette di vedere i medesimi oggetti alla luce di inediti accostamenti, è certamente anche un possibile limite di questo progetto, che può creare una certa confusione, soprattutto tra i non addetti ai lavori.

Dal punto di vista dei contenuti, *Deculturalize* è un importante tassello di accrescimento di quella letteratura che finalmente anche in Italia sta ricostruendo – da qualche decennio a questa parte – la vicenda nazionale della seconda ondata di femminismo e del rapporto che quest'ultimo fenomeno ha istituito con le pratiche delle arti visive. Il saggio introduttivo di Lafer – oltre a spiegare i modi e le ragioni della mostra – è infatti ad esempio un ottimo sunto dello stato degli studi sul tema dell'influenza delle teorie di Lonzi – in particolare del concetto di deculturalizzazione e delle prassi di separatismo e autocoscienza – sul sistema dell'arte contemporanea in Italia, dagli anni Settanta in avanti. Questo testo è seguito da una serie di interventi di importanti protagoniste e protagonisti dei temi qui discussi, quali l'artista collettiva femminista Claire Fontaine, Marc Rölli, Ariane Müller, Susanne Santoro – intervistata dalla medesima Lafer –, Giovanna Zapperi, Sabeth Buchmann, Marco Scotini, Elvira Vannini, Laura Iamurri, Margherita Morgantini, Lia Cigarini, Annarosa Buttarelli. Tra questi pare di particolare interesse – *in primis* per il tema piuttosto inedito affrontato – il saggio del filosofo Marc Rölli, che tenta di dimostrare come, contrariamente alle dichiarazioni di Lonzi stessa, il femminismo possa e debba essere un problema sentito e affrontato non solo dalle donne ma anche dagli uomini. Parimenti stimolante è anche il contributo di Anna Buttarelli che analizza il concetto di *tabula rasa* in riferimento alla riflessione di Lonzi e al sistema dell'arte maschile e patriarcale. Importanti sono poi gli affondi di Zapperi su Susanne Santoro, di Buchmann su Marion Baruch, e di Iamurri su Cloti Ricciardi.