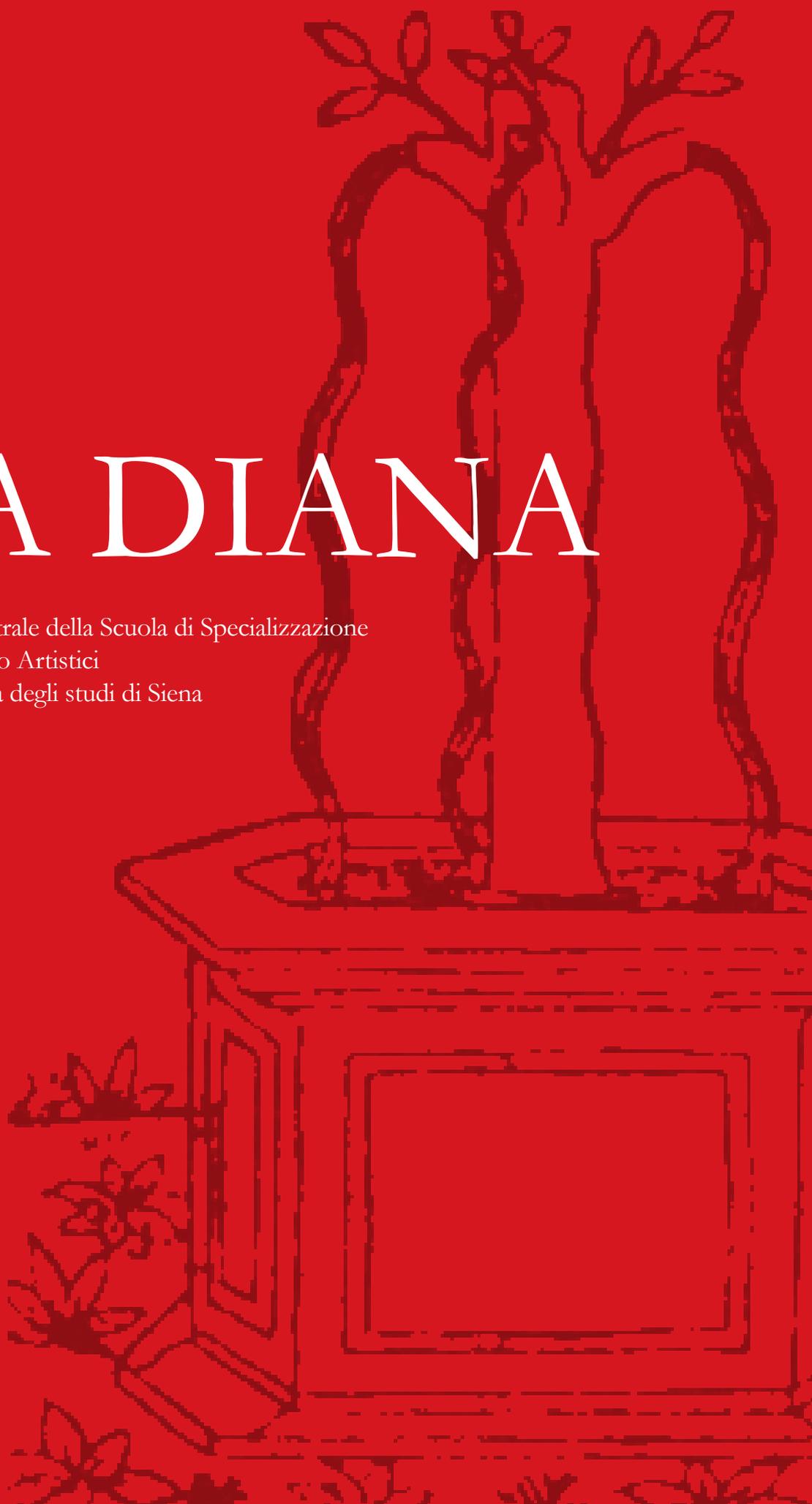
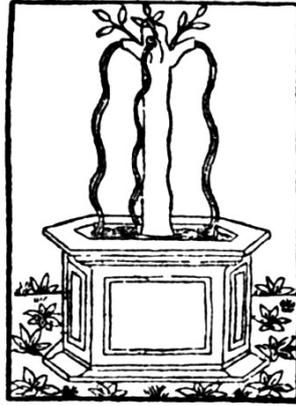


5 | 2023

LA DIANA

Rivista semestrale della Scuola di Specializzazione
in Beni Storico Artistici
dell'Università degli studi di Siena





LA DIANA

*Rivista semestrale della Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici
dell'Università degli studi di Siena*

LA DIANA

RIVISTA SEMESTRALE DELLA SCUOLA DI SPECIALIZZAZIONE IN BENI STORICO ARTISTICI
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA

ISSN 2784-9597 (online) | <https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>

Direttore

Davide Lacagnina

Comitato di redazione

Alessandro Angelini

Roberto Bartalini

Luca Quattrocchi

Comitato scientifico

Barbara Agosti, Università degli studi di Roma 'Tor Vergata'

Rosa Alcoy i Pedrós, Universitat de Barcelona

Alessandro Angelini, Università degli studi di Siena

Roberto Bartalini, Università degli studi di Siena

Silvia Ginzburg, Università degli studi Roma Tre

Margherita Guccione, Ministero della cultura

María Dolores Jiménez-Blanco Carillo de Albornoz, Universidad Complutense de Madrid

Henry Keazor, Universität Heidelberg

Claudio Pizzorusso, Università degli studi di Napoli 'Federico II'

Luca Quattrocchi, Università degli studi di Siena

Victor M. Schmidt, Universiteit van Utrecht

Carl Brandon Strehlke, Philadelphia Museum of Art

Autorizzazione del Tribunale di Siena

Registro dei Periodici n. 4 del 26/02/2021

Proprietà

Università degli studi di Siena

Direttore responsabile

Sara Lilliu

Progetto grafico, impaginazione e coordinamento redazionale

Alias, con la collaborazione di Valentina Alabiso

Direzione e Comitato di redazione

Università degli studi di Siena

Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali

Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici

Palazzo San Galgano

via Roma, 47

53100 Siena

www.ssbsa.unisi.it/it

ladiana@unisi.it



UNIVERSITÀ
DI SIENA
1240



DIPARTIMENTO DI SCIENZE
STORICHE E DEI BENI CULTURALI



SCUOLA DI SPECIALIZZAZIONI
IN BENI STORICO ARTISTICI



Indice

Davide Lacagnina
Editoriale 4

Studi

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 12

Clarissa Ricci
Art and Market in Bologna in the 1970s. The first steps of Arte Fiera 42

Contributi

Ireneu Visa Guerrero
Due inusuali iconografie: la Derisione di Cristo e il Miracolo del vestito di Santa Elisabetta d'Ungheria in una pala maiorchina di primo Trecento 63

Nicola Attinasi
Il complesso scultoreo di David e Abigail dell'abside di Casa Professa a Palermo: Grano, Tancredi, Calandrucci, Vitagliano e Serpotta in dialogo 79

Note

Davide Lacagnina
Libri italiani di storia dell'arte all'estero: alcuni casi esemplari 98

Luca Venzi
Il paesaggio, il colore e il concetto. Su Un uomo tranquillo (1952) di John Ford 106

Recensioni

Simone Martini in Orvieto, a cura di Nathaniel Silver (di Mattia Barana) 115

Jules Laforgue. L'impressionismo e altri scritti d'arte, a cura di Alessandro Del Puppo (di Alessandro Botta) 118

Deculturalize, a cura di Ilse Lafer (di Giorgia Gastaldon) 119

Editoriale

Davide Lacagnina

Con questo numero, a due anni dalla sua ‘riemersione’ in una nuova edizione digitale, «La Diana» transita, con i suoi primi quattro fascicoli, sulla piattaforma FUP-Firenze University Press | USiena Press: è l’esito naturale del progetto di collaborazione tra i due atenei toscani di Firenze e di Siena varato quest’anno per la realizzazione di pubblicazioni scientifiche in co-edizione. L’obiettivo è quello di promuovere l’editoria universitaria in modalità *open-access* e di potenziarne la presenza, la visibilità e l’accessibilità sulla rete, sui principali motori di ricerca e sugli OPAC delle biblioteche di settore. Un passaggio obbligato, dunque: per raggiungere una platea sempre più ampia di ricercatori, studiosi e cultori della materia e anche per mettere alla prova, in questo modo, la tenuta della nostra proposta, nell’agone più competitivo (e inevitabilmente però anche più ‘dissipativo’) delle pubblicazioni on-line, per consolidarne missione e identità. Per tali ragioni l’infrastruttura informatica della rivista è stata riconfigurata sul web per rendere più agevole la comunicazione e l’interazione tra redazione, comitato scientifico, *referees*, potenziali autori e lettori e ogni singolo contributo è stato provvisto di tutto quel bagaglio di dotazioni tecniche e di informazioni complementari strumentali alla metadattazione dei testi e quindi alla loro piena intelligibilità come oggetti editoriali digitali, nelle specificità dei loro contenuti e della loro forma (*Studi, Contributi, Note e Recensioni*). Confidiamo nel buon esito dell’operazione come ulteriore occasione di crescita della rivista e della comunità accademica della Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici dell’Università degli Studi di Siena, che la promuove e la realizza in ogni suo aspetto. È anche questo un modo per rilanciare e tentare di irrobustire il progetto formativo della Scuola e il riconoscimento delle competenze scientifiche e professionali a cui essa prepara, ancora oggi da più parti scarsamente considerate quando non del tutto rimosse. È ancora di quest’estate, infatti, la polemica fra la Consulta universitaria nazionale degli storici dell’arte, la Società italiana di storia della critica d’arte e Massimo Osanna, Direttore generale dei Musei del Ministero della Cultura, sulla commissione nominata dal Ministro Genaro Sanguiliano chiamata a selezionare i nuovi direttori di dieci importanti musei italiani. In una lettera aperta al Ministro e al Direttore

generale dello scorso 25 luglio CUNSTA e SISCA, congiuntamente, hanno lamentato la presenza della disciplina in maniera così marginale agli equilibri di una commissione composta in tutto da cinque membri, fra cui due archeologi (e due sono i musei archeologici ricompresi nello stesso bando: Taranto e Reggio Calabria), un docente di diritto privato (individuato come presidente della commissione), un docente di economia e tecnica dei materiali finanziari (questi ultimi due, nel parere delle due associazioni, senza particolari competenze nel settore dell'amministrazione e dell'economia del patrimonio culturale) e un solo storico dell'arte, a fronte della natura prettamente storico-artistica della maggior parte delle collezioni in causa (Uffizi, Brera, GNAM, Capodimonte, Gallerie Estensi, Gallerie nazionali d'arte antica, Galleria nazionale dell'Umbria, Museo nazionale d'Abruzzo). Inoltre, l'unico storico dell'arte in commissione è un dirigente del Ministero della Cultura: circostanza giudicata 'critica' dalle due associazioni, in ragione delle dinamiche *top-bottom* che hanno ispirato già in passato la ratio della selezione dei 'super-direttori' voluti dal precedente Ministro Dario Franceschini, rispetto se non altro a quel principio di terzietà così gravemente compromesso dai larghi margini di discrezionalità lasciati al Ministro o al Direttore generale per competenza, che potranno individuare in ultima istanza, e in maniera unilaterale e verticistica, i nuovi direttori all'interno di una rosa di tre nomi proposti dalla commissione per ciascun incarico. Il timore, paventato nella lettera delle due consultazioni, è che un dirigente del Ministero (in commissione anche un altro Direttore generale) possa assumere a priori, anche in totale buona fede, e persino *naturaliter*, senza ingerenze o pressioni, la linea di condotta – anche politica in tutta evidenza (e si confida nella sua accezione più alta e nobile, senza alcuna ipocrisia) – che si vorrà adottare in occasione delle nuove nomine, in quanto rappresentante del Dicastero che da ultimo dovrà decidere nel merito, onorando così, in maniera ineccepibile (e incontestabile), il patto fiduciario che lo lega all'istituzione presso cui presta servizio.

Il titolo semplificatorio e maliziosamente *tranchant* dell'intervista di Antonio Ferrara su «la Repubblica» dello scorso 28 luglio, cui era stata affidata la replica del Direttore Osanna, *I musei sono aziende e hanno bisogno di manager*, assecondava la logica tutta giornalistica dello scontro ideologico, esacerbando in premessa la rappresentazione – infondata e invero del tutto inutile, se non controproducente – di un dibattito polarizzato tra accademici parrucconi e lungimiranti *policy-makers*, con una visione chiara dello stato di salute dei nostri musei e dei rimedi necessari per il loro 'efficientamento' (magari...!). Per fortuna, Osan-

na – stimato studioso, già apprezzato direttore del Parco Archeologico di Pompei ed egli stesso professore ordinario di archeologia presso l'Università degli Studi di Napoli 'Federico II' – chiariva nel testo dell'intervista che «i musei come luoghi della cultura [...] si configurano come piccole aziende e quindi hanno bisogno di figure complesse con capacità *anche* manageriali per la direzione, unite alle competenze tecniche che da sole non bastano». C'è dunque nelle sue dichiarazioni un salvifico *anche* – mio il corsivo – che stempera il contrasto e afferma la necessità di affiancare capacità manageriali a competenze tecniche. Naturalmente, non si può non essere d'accordo con un'affermazione di questo tipo, fin troppo ovvia nella sua verità, ma rimane nondimeno irrisolto il nodo problematico posto dalle due consulte: in che modo e in che misura le capacità manageriali saranno valutate positivamente a integrazione (o a discapito) delle competenze tecniche? Quale credito potrà essere dato alle valutazioni 'tecniche' dell'unico storico dell'arte in commissione, immaginando anche un confronto paritetico fra tutti i membri che la compongono? E, soprattutto, basterà il bagaglio di conoscenze di un solo storico dell'arte (e di due archeologi) per entrare nel merito di competenze così ampie e articolate su uno spettro cronologico che va dalla tarda antichità all'età contemporanea qual è quello rappresentato dai musei a bando? Considerato il carattere delle loro collezioni, non sarebbe stato più opportuno rafforzare la presenza in commissione di storici dell'arte con specializzazioni, background ed esperienze professionali diversificate? E ancora: visto che due dei tre 'tecnici di settore' sono interni al Ministero, e considerata l'enfasi posta sul carattere di autonomia dei musei in concorso nel nuovo loro assetto giuridico e finanziario voluto per essi dalla cosiddetta 'Riforma Franceschini', non sarebbe stato più appropriato garantire anche nel processo di selezione un'autonomia di giudizio svincolata da logiche e dinamiche ministeriali?

Sono domande più che legittime, che non dovrebbero irritare, portare al muro contro muro o alla polemica sterile, ma al contrario favorire il dibattito pubblico. Non si tratta di difendere interessi corporativistici, quanto un principio di certezza della competenza specialistica che muove in prima battuta – e non potrebbe essere altrimenti – dalla verifica di una rigorosa preparazione di base e da percorsi di formazione ben definiti e fra loro opportunamente integrati: una laurea magistrale in Storia dell'arte o una laurea comunque di ambito umanistico con almeno una tesi d'argomento storico-artistico; una Specializzazione in Beni Storico Artistici; un Dottorato in Storia dell'arte; accanto ad altri corsi di perfezionamento o master su aspetti di *management*, co-

municazione, *fundraising*, conseguiti in Italia o all'estero. Del resto, i due titoli di terzo livello – Dottorato e Specializzazione – presuppongono necessariamente un'organica formazione storico-artistica di secondo livello (nel caso dell'accesso alle Scuole di Specializzazione è persino obbligatoria) e rappresentano due percorsi di formazione distinti e tuttavia complementari: nel primo caso, il focus di lavoro su un unico argomento addestra alla ricerca e al raggiungimento di risultati innovativi e originali, tali da apportare un contributo significativo alle conoscenze disciplinari e dunque alla storiografia di riferimento e predisporre sviluppi di carriera soprattutto (ma non esclusivamente) in ambito universitario; nel secondo caso, l'obiettivo è forse più ambizioso e mira ad affinare le competenze disciplinari e ad acquisirne di nuove, specie nell'ambito della conservazione (lo studio delle tecniche e dei materiali delle opere e delle metodologie di intervento su di esse), della gestione (economica e amministrativa), della comunicazione e quindi della valorizzazione del patrimonio, sul fronte sia dell'amministrazione pubblica che dell'azione privata, secondo le indicazioni contenute nel D.M. 524 del 31 gennaio 2006. Il decreto, che ripensava in maniera radicale gli ordinamenti didattici delle Scuole di Specializzazione nel settore del patrimonio culturale, era l'esito di una valutazione congiunta operata allora dal Ministero della Cultura e dal Ministero dell'Università e presto però rimasta lettera morta nelle sue applicazioni e nelle sue ricadute nel settore dell'Amministrazione Pubblica: premesse e propositi ottimali e oggi tuttavia largamente da rivedere (cfr. *Editoriale*, «La Diana», 3, 2022).

La controversa composizione della commissione di questo ultimo concorso riflette in realtà l'aleatorietà del bando che l'ha determinata e più in generale l'incertezza che sembra ormai da tempo innervare le politiche del patrimonio culturale. Il bando stesso infatti avrebbe dovuto sollecitare alcune riflessioni a monte del più recente dibattito estivo sulla composizione della commissione giudicatrice, proprio con riferimento all'assenza di titoli di studio specialistici fra i requisiti richiesti per la partecipazione. S'indica infatti solo una laurea generica, specialistica o magistrale, ovvero di vecchio ordinamento, o titolo equipollente conseguito all'estero, senza alcun riferimento a una classe di laurea o a uno specifico indirizzo di specializzazione. Ergo, qualunque titolo di studio – da una Laurea in Giurisprudenza a una in Economia e commercio o in Biologia – va bene, purché accompagnato da adeguate esperienze professionali. Seguono allora, nel bando, i criteri che definiscono la «qualificazione professionale richiesta in materia di tutela e valorizzazione dei beni culturali» e comprovata dalla sussistenza di

almeno due requisiti: la responsabilità di «incarichi gestionali presso aziende private o amministrazioni pubbliche, in Italia o all'estero, da cui possano desumersi le spiccate doti manageriali in materia di patrimonio culturale» e/o il «possesso di una particolare specializzazione professionale, culturale e scientifica in materia di patrimonio culturale desumibile da concrete esperienze di lavoro maturate, per almeno un quinquennio, anche presso amministrazioni pubbliche, in Italia o all'estero» (Ministero della Cultura, Bando internazionale per i Direttori dei musei italiani, 16 giugno 2023, art. 2, comma 1, lettere d) ed e), punti 1 e 2).

Risulta evidente che l'esperienza professionale è premiante e primariamente – sembrerebbe, leggendo il bando – quella maturata nel settore privato e solo in subordine *o* oppure *anche* in amministrazioni pubbliche. Nessuno scandalo, naturalmente, per le collaborazioni nel privato e per la valorizzazione di competenze maturate anche in ambiti d'intervento strategico per la valorizzazione del patrimonio (le società di servizi, l'editoria, le fondazioni di diritto privato, la comunicazione culturale...) ma forse alle pregresse esperienze nella PA andava accordato un rilievo maggiore, visto che si tratta di musei statali che esigono un bagaglio di conoscenze – normative, procedurali, contabili – che non necessariamente possiede chi ha lavorato nel privato. Altra (e più dolorosa) considerazione: la «particolare specializzazione professionale, culturale e scientifica in materia di patrimonio culturale» (ovvero titoli di studio, pubblicazioni, curatele, organizzazione di convegni, partecipazione a progetti di ricerca ecc.) rimane un dato opzionale, essendo uno dei due requisiti attesi in alternativa a dimostrare la «qualificazione professionale richiesta in materia di tutela e valorizzazione dei beni culturali». Ne consegue, ahinoi, non solo che «le competenze tecniche [...] da sole non bastano», ma persino che esse non servono: un segnale non proprio incoraggiante per chi sta investendo tempo e risorse in un progetto di formazione indirizzato a uno specifico ambito professionale, dai confini sempre più sfuggenti e arbitrari.

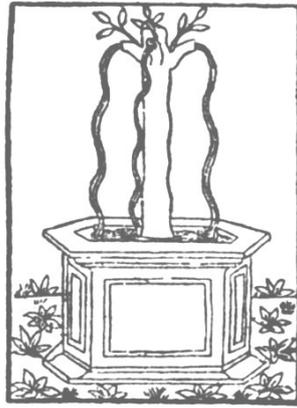
Un buon 'manager' del patrimonio culturale – se deve essere questo il ruolo imposto al direttore di un museo nel discorso corrente, più demagogico e *à la page* – va soprattutto valutato sulla sua capacità di dare forma e contenuti a progetti culturali originali e interessanti, di elaborare proposte qualificate in linea con l'identità e la missione del museo da lui diretto e di tradurre queste proposte in occasioni di crescita per il museo e per le sue collezioni, avendo come primo e più importante interlocutore la comunità cui offre i propri servizi e con cui deve essere costantemente in dialogo. Come è possibile tutto questo se non a par-

tire da una profonda conoscenza del patrimonio conservato nel museo che un direttore è chiamato a dirigere? Ogni strategia 'manageriale' di valorizzazione di quel patrimonio non può che fare i conti con la sua specificità e con la familiarità con essa che un direttore può dimostrare nel proprio curriculum, soprattutto culturale e scientifico, prima ancora che gestionale: nelle pubblicazioni realizzate, nelle ricerche intraprese, nei contenuti prodotti, negli approfondimenti affrontati, nei progetti messi in opera. Diversamente, dovremmo ammettere il paradosso per cui ogni strategia 'manageriale' vale sempre e comunque allo stesso modo per ogni museo, che sia d'arte antica, moderna o contemporanea, che abbia una collezione legata soprattutto al territorio su cui insiste o al contrario una vocazione nazionale e internazionale, per statuto e storia dell'istituzione. Su questa falsariga dovremmo riconoscere che mostre e iniziative, magari di circuito e pronte per l'uso, funzionano ugualmente a ogni latitudine e che possono essere replicate dappertutto con minime varianti, assecondando prassi standardizzate, che aggirano ogni principio di originalità e puntano al massimo risultato con il minimo investimento.

La storia ci insegna il contrario (ogni museo è un mondo a sé) e ha dimostrato che le logiche meramente speculative dei 'giacimenti culturali' e del 'petrolio d'Italia' sono risultate fallimentari già nel breve e nel medio termine. Estranee alla definizione di museo, così come approvata da ICOM nell'assemblea generale del 24 agosto 2022 a Praga nella sua nuova e più attuale formulazione, esse soccombono di fronte all'idea di un'istituzione senza scopo di lucro – *not-for-profit* (!), se può suonare più chiaro in inglese –, al servizio della società, accessibile e inclusiva, che promuove la diversità e la sostenibilità e implica necessariamente pratiche di gestione e di comunicazione che si vogliono etiche e professionali e assolvono le funzioni primarie della ricerca, della conservazione, dell'interpretazione e dell'esposizione del patrimonio. Tutto ciò implica altissimi livelli di consapevolezza storica e critica che non possono essere improvvisati e vanno considerati realmente tali solo se coltivati in anni di studio e di ricerca. Per questo, il valore di un titolo di studio specialistico e la conseguente esperienza curriculare devono rimanere centrali a ogni processo di selezione, a monte di ogni politica culturale coerente, lungimirante e coraggiosa. D'altronde, le iniziative museali di maggior successo – riallestimenti, esposizioni, aperture straordinarie, programmi pubblici – anche a livello internazionale, dal Prado di Madrid al MoMA di New York – sono state sempre condotte dai più accreditati specialisti del settore e da squadre di supporto composte da profili professionali diversi (amministrativi, architetti, designer, addetti

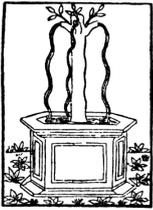
stampa, social-media manager, sponsor, mecenati, esperti di didattica dell'arte, ecc.) con cui saper dialogare in maniera proficua.

Pensare di condensare tutte questa professionalità in unico profilo, per quanto di alta qualificazione, significa nascondersi dietro a un dito e non considerare le reali necessità, in termini di risorse umane e di investimenti economici, che da anni il nostro patrimonio reclama a gran voce. Si pensi alla sola situazione attuale della GNAM, tra i musei a concorso, svuotatasi negli ultimi anni di buona parte del personale tecnico-scientifico in servizio, tra pensionamenti e trasferimenti, che nessun 'super-direttore' potrà mai sostituire pienamente. Accanto a una più oculata politica di reclutamento e di programmazione dei turn-over nelle diverse aree, fasce e livelli funzionali, sarà bene infatti iniziare a ragionare sulla separazione delle carriere e individuare almeno due figure apicali, una scientifica e una amministrativa, per ogni istituzione culturale media e grande, in maniera tale da condividere gli oneri di una gestione complessa, in dialogo e in sinergia, distinguendo tra pianificazione culturale e amministrazione *tout court* e potendo altresì contare su figure di supporto in entrambi i settori in misura adeguata alle dimensioni del museo interessato e necessariamente rispondenti a profili e percorsi di formazione differentemente caratterizzati. A questa buona prassi puntano le Scuole di Specializzazione come la nostra che intendono formare figure consapevoli delle proprie competenze e delle proprie responsabilità e nello stesso tempo capaci di dialogare con professionalità diverse, tutte necessarie e complementari, ciascuna per il proprio ambito specialistico d'intervento, al funzionamento ottimale di quella straordinaria realtà che è il nostro patrimonio culturale.



LA DIANA

Studi



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 Verduzzi, 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 «incastrati 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



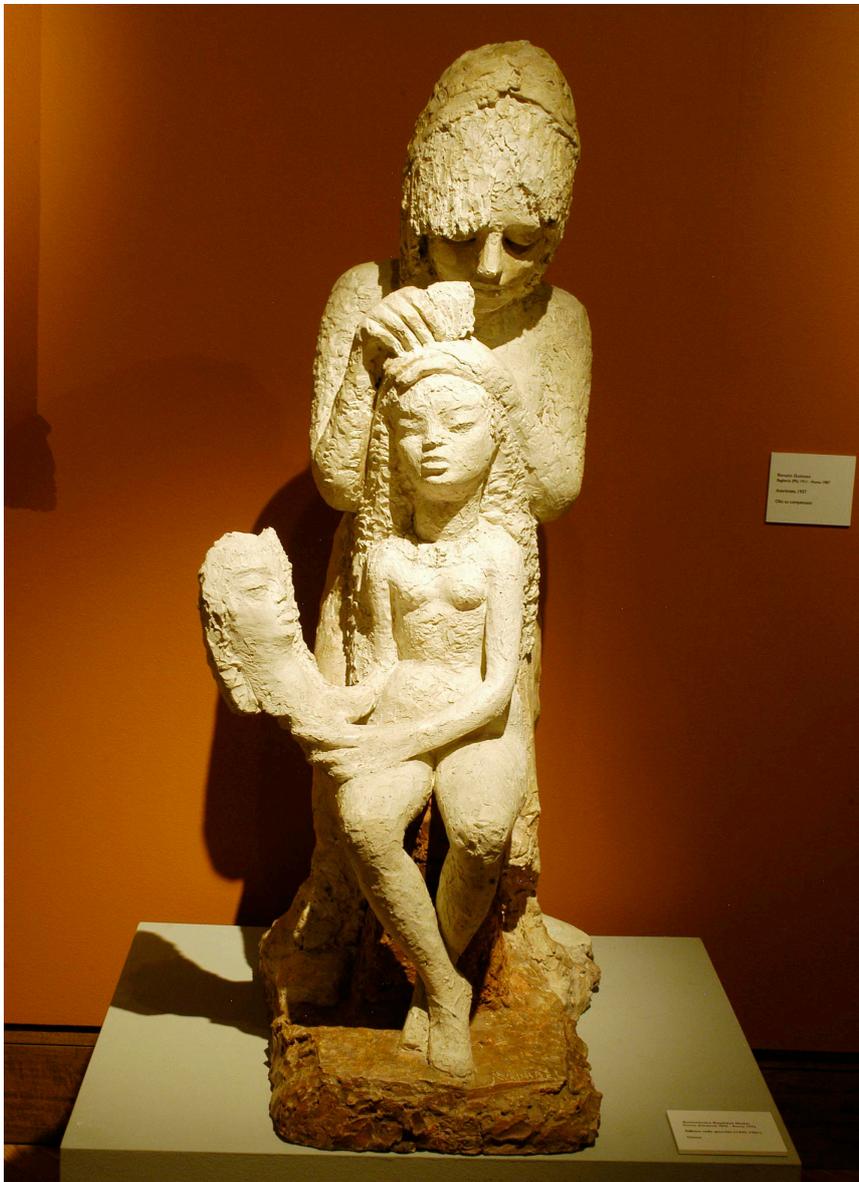
6. Leoncillo Leonardi, *San Sebastiano*, 1939, terracotta policroma invetriata. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea. Crediti: Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.

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



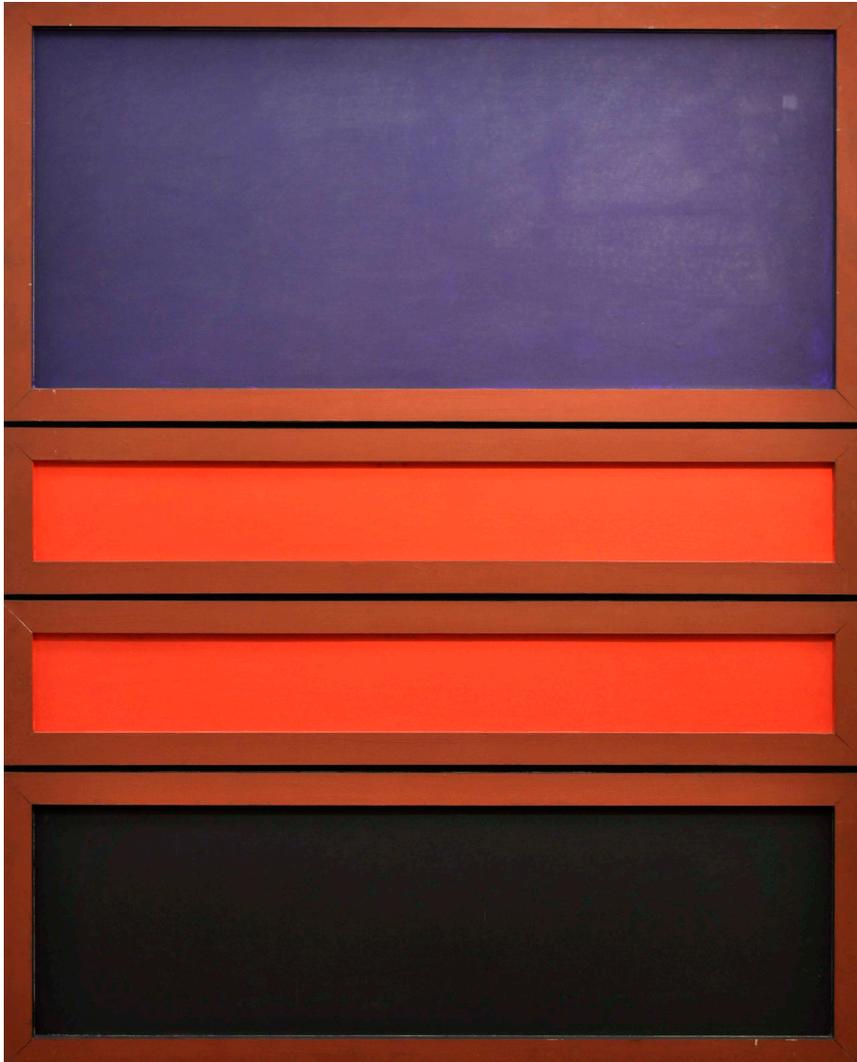
il lavoro della materia che si presenta inerpicata e spezzata.⁵⁰ Giorgio Cortenova definisce questa lavorazione come «metafora della materia»:

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



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

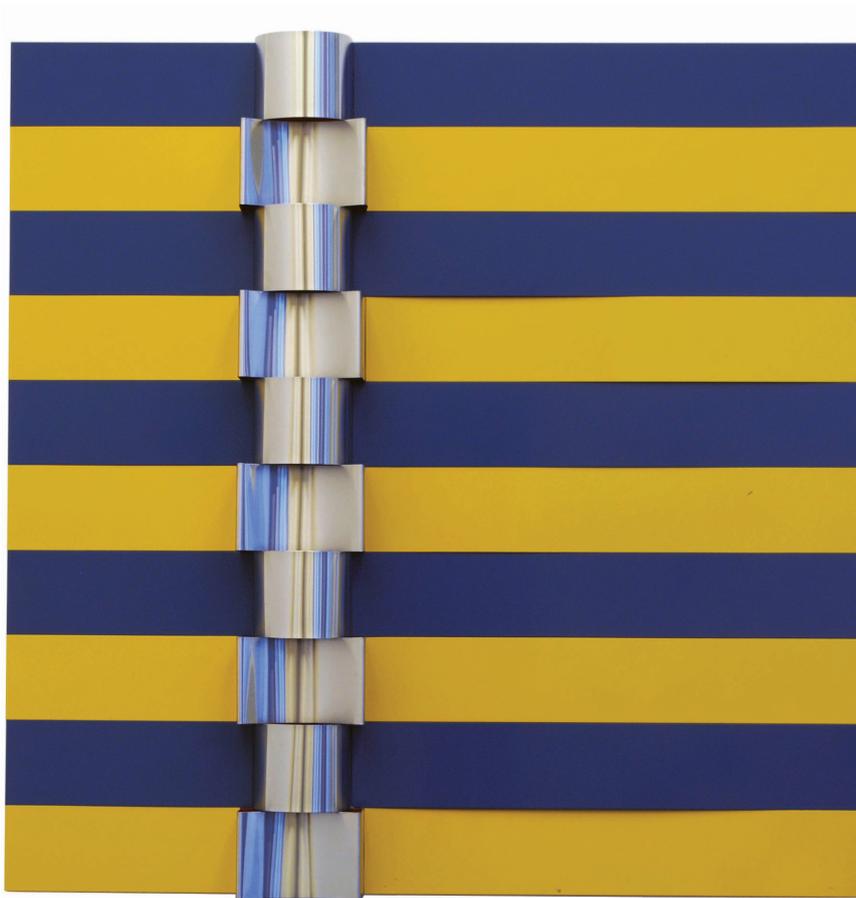
superamento della fase di astrazione geometrica e materica e in cui emerge la ricerca che caratterizzerà la produzione successiva a partire dal 1963: la pittura come recupero di una scrittura segnica, fortemente evocativa di un linguaggio libero da ogni connotazione strettamente linguistica.⁵⁹

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

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



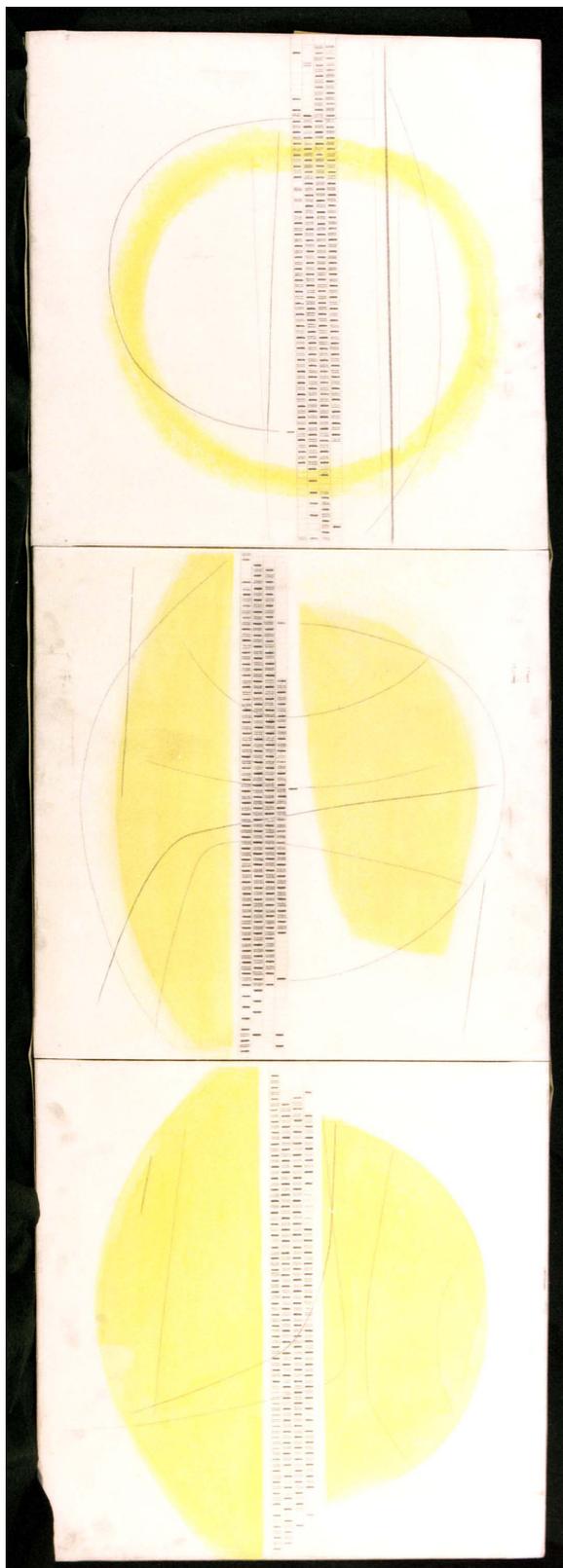
12. Ettore Colla, *Archimede II*, 1965, ferro, inv. AM 2103. Roma, Sovrintendenza Capitolina, depositi MACRO. Crediti: Roma Capitale - Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali.



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. Tuscania, 1902*, in *Giuseppe Cesetti. Personale*, catalogo della mostra (Torino, Galleria d'arte Gissi, 1968), Gissi Galleria d'arte, Torino, 1968.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Umberto Prencipe. 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 Prencipe 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 Prencipe, 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*.

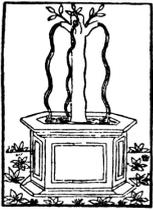
⁸⁷ *Ibidem*.

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 alatrese 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.



Art and Market in Bologna in the 1970s. The first steps of Arte Fiera

Clarissa Ricci

Alma Mater Studiorum, Università di Bologna
Dipartimento Arti Visive

Contact clarissa.ricci3@unibo.it

The first contemporary art fair in Italy was launched in Bologna in 1974, at the end of what can be called the first wave of fairs. This paper aims to reconstruct the history of its beginnings, filling an existing gap in scholarly publications. More specifically, the paper deals with the first years up to 1979, when Arte Fiera was temporarily suspended.

The first section repositions the role of Arte Fiera in relation to the Fair infrastructure, followed by the reconstruction of its first years, which saw a rapid rise and fall of Arte Fiera. In the last part, the paper examines the specific conditions of Bologna's art fair, which was caught in a dichotomy between trying to become international and competitive on the one hand and responding to the strong anti-commodification culture of the 1970s on the other. This led the event to invest at an early stage in creating many ancillary events and investigating alternative market possibilities in the direction of democratizing the market.

Keywords: Arte Fiera, contemporary art market, art market, Bologna, 1970s, art fair, Art Basel, EBMA

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

Received 13 October 2022; **Accepted** 04 May 2023;
First Published November 2023

Citation Clarissa Ricci, *Art and Market in Bologna in the 1970s. The first steps of Arte Fiera*, «La Diana», 5, 2023, pp. 42-61.

DOI 10.36253/ladiana-2380

Copyright © 2023 Clarissa Ricci

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>

Art and Market in Bologna in the 1970s

The first steps of Arte Fiera

Clarissa Ricci

In the early 1970s, Bologna's contemporary art scene was thriving, offering a platform for cultural debate, experimentation and encounters at various levels, from independent activist organizations to academic institutions. Bologna's cultural environment was characterized by an open and collaborative approach that inspired various events, including the Bologna Biennials such as *Gennaio 70* (1970) and the successful *Rivolta e Rivoluzione* (1972) edition.¹ The latter event aimed to involve a wider audience beyond the insider circle and featured art, architecture, cinema, theatre and music. Bologna was not the only city to embrace a multidisciplinary cultural approach, but its local administration's promotion of various attempts in this direction made it a hub for innovation and research. The symbol of such a vibrant scene was the creation of a new degree course, called DAMS, at the University of Bologna in 1971.² DAMS was a multidisciplinary course that embraced contemporaneity, offering courses in dance, ethnography, semiotics, and visual art studies. Many notable figures participated in this foundational cultural experience, including Umberto Eco, who championed the idea of the open work, influencing the thinking and practice of many artists.

In this scenario, Arte Fiera was established in 1974 as the first contemporary art fair in Italy, following the success of similar events in Europe in Cologne (1967) and Basel (1969). Although these fairs started small, they quickly gained popularity, with the number of participating galleries increasing rapidly. In Germany and Switzerland, the creation of art fairs addressed the issue of a dispersed network of agents, including galleries and dealers, and provided a platform for greater visibility and networking opportunities.³ While the concept of art fairs existed before the 20th century, the significant increase in the number of fairs since the 1970s has made it a phenomenon in its own right.⁴

Moreover, Arte Fiera was not Italy's first international art market. The Venice Biennale Sales Department has served as a sales platform since 1895. Like many other large-scale exhibitions, such as Carnegie in Pittsburgh and La Quadriennale in Rome, the Biennale sold artworks. However, this practice gradually stopped as these exhibitions after the second world war increasingly focussed on legitimizing contemporary

art. At the same time, the rise of galleries devoted to emergent art, what Raymond Moulin called «une galerie pilote»⁵ – gradually made biennials unsuitable for direct commerce. Not by chance, sales in Venice did not continue after 1972.⁶

However, hosting the market in a city like Bologna, which played a relevant role in the radical anti-bourgeois debate in all areas, from art to politics, challenged the understanding of the relationship between the market and culture, and hindered the development and recognition of the event abroad. The aim of this essay is therefore to reconstruct how Arte Fiera was born, how it interacted with the different realities of the city and how it was perceived locally.

1. *Arte Fiera's infrastructure*

Arte Fiera, which is usually mentioned as part of the latest group of fairs part of the first wave of this sort of events that from Cologne onwards gained immediate consensus, was directly inspired in particular by Art Basel.

According to the memories of the director of Galleria De' Foscherari, Franco Bartoli, who was one of Arte Fiera's pivotal protagonists, the propulsive thrust for the foundation of the fair came from Maurizio Mazzotti, organizer of Bologna's Sample Fair.⁷ To start the project Mazzotti initially relied on Giorgio Ruggeri, an art journalist from the local paper «Il Resto del Carlino» and correspondent of «Bolaffiarte», the Italian art market journal published from 1970 to 1982.

Ruggeri enthusiastically subscribed to the idea, letting Mazzotti know that similar events were already being successfully held in Basel.⁸ This detail of Ruggeri informing Mazzotti about the existence of an art fair in Basel might seem to demonstrate naiveté.⁹ However, Mazzotti was far from being gullible.

The Sample Fair was the core exhibition of Bologna's Trade Fairs company, which itself was in a moment of great expansion propelled by municipal developmental plans. In 1958 the city council deliberated on the zoning plan of the city¹⁰ for the development of a business and cultural area which had to accommodate: new fair buildings, a finance centre, apartments for students, the Congress centre, a theatre, and a cultural centre with a newly designed Gallery of Modern Art (GAM).¹¹ Bologna, which has a great commercial vocation dating back to the Middle Ages, held the first trade fair in 1901 at the Eden Kursal palace.¹² In 1947 the Autonomous Body of the Bologna Fairs was established, but it lacked a fixed exhibition venue. It was not until 1964 that the first stone of a new site for the Fair was laid.¹³ At the



1. Entrance to *Arte Fiera* '75, Bologna, 1975. Photo Courtesy Arte Fiera - BolognaFiere S.p.a.

same time, multiple projects for specialized fairs were launched: the Children's Book Fair (1964), SAIE (International Building Exhibition, since 1965) and Cosmoprof (International Exhibition of Perfumery, Cosmetics, Hairdressing, Aesthetics since 1967). The project for the new Fair site took on new force in 1966 with an agreement between Finanziaria Fiere¹⁴ and the municipality for a further development of the exhibition centre, entrusted to the Japanese architect Kenzo Tange and Urtec-Urbanists Architects.¹⁵ It was this phase which encompassed the completion of the GAM and the Conference centre that served as the background to the events of the foundation of Arte Fiera. Therefore, even if Mazzocchi might not have known about Basel, he was well aware of the development of cultural and artistic infrastructures on the fair ground which were, in 1974, near to completion.¹⁶

Initially Mazzotti believed that an art fair might attract more people, and not only those going to the future museum next door. Bologna's Trade Fair had a tradition of organizing entertaining side events: sport competitions, shows and art exhibitions were customary since the beginning of the XIX century.¹⁷ In a photographic history about Bologna's trade fair, images such as Domenico Modugno singing in

front of a very large public and Sofia Loren signing shoes, iconically exemplify the tradition of popular attractions on the occasion of trade fairs.¹⁸

Alongside attracting more of the public, Mazzocchi believed that an art fair could also serve dealers. If contemporary art in the gallery did not seem within everyone's reach, as no one dared, according to Mazzotti, to enter the gallery, a fair, would make it possible to browse art through the stands more freely.¹⁹ Being popular and democratic, as well as market supportive, were key features in Arte Fiera's rhetoric from its inception.

The capacity of art investments to get through financial crisis might have been an inspiration to Mazzotti as he attempted to renovate the Sample Fair by adding an art fair.²⁰ As Morgner has demonstrated, art fairs inherit existing business structures and respond to the different needs of the art market.²¹ However, it is crucial to underline that the interests of people involved in the fair in making art a new sector, proved a decisive factor in the foundation of fairs. Looking at the first wave of art fairs development, a notable role was played by people who were not strictly affiliated with the art world, such as the collaboration of Emil Bammatter from the Swiss Sample Fair²² in the development of Art Basel, or Danièle Talamoni whom strongly pushed for the foundation of FIAC (Foire Internationale d'Art Contemporaine). In Bologna too, Arte Fiera was an initiative by the Fair together with the galleries owners and their national union.

From another perspective, the growing importance of specialization in sample fairs was clearly understood by art world people as a business opportunity. As Ruggeri points in the first sentences of his text for the 1974 Arte Fiera catalogue, the specialized fair answers commercial purposes better than any other format as it allowed for a suitable place to qualify and operate. Comparing one's activity with a solid network of national and international relations – based on personal knowledge – is one of the fundamental premises that every art dealer reasonably sets.²³

Bologna already had a strong tradition of fair and, similarly to other European commercial hubs such as Frankfurt, after the Second World War the rapid economic growth made trade fairs reliable means for stimulating business and increasing diversity. Deliberately separating and focusing on strong industry sector themes brought new and independent trade fairs onto the market. The belief thus was that the art market could find a suitable place to qualify and operate within a specialized fair. The demonstrable success of other European art fairs



in Basel or Cologne (even if Cologne moved from the Kunsthalle to a Fair setting only in 1974)²⁴ made specialized fairs attractive models for the impetuous expansion of the contemporary art market.²⁵

The aim of Arte Fiera was thus that of positioning itself on the map of already existing art fairs in an area where there were none, and, as Ruggeri points out, in a country where preceding ones had been unsuccessful. To say that Arte Fiera was the first contemporary art fair in Italy is, in fact, a partial statement. As it was for Art Cologne, these were not the first art fairs 'per se' but were those which lasted and offered a model, or countermodel, and that today we can recognize as trailblazers of a successful format for selling contemporary art. In Italy several examples can be mentioned as precedents: Mostra-mercato d'arte contemporanea (Exhibition-sale for Contemporary Art)²⁶ in Florence which took place at Palazzo Strozzi in 1963 and 1964 (while in 1968 it opened to English galleries), or the art shows that were taking place at the side of the Trade Fair of Bari at the Fiera del Levante. Moreover, it must be underlined that until the 70s hybrid formats

2. Conference *I problemi del mercato dell'arte* (Art Market Problems) at Palazzo dei Congressi on the occasion of *Arte Fiera '75*, Bologna, 1975. Photo Courtesy Arte Fiera - BolognaFiere S.p.a.

were still operating. Biennial type exhibitions, for example, still offered sales services and competitive market places, albeit on a smaller scale. In Europe, the most famous example of a proto-contemporary sales format was the *Salon de galerie pilotes*, organized in 1963 and 1966 in Lausanne and then in Paris 1970 by René Berger.²⁷ In this case, selected galleries would exhibit and sell in a museum setting. In these exhibitions, and similarly in biennials, sales were not the core activity. However, they serve as testimony also as attempts to find suitable business pathways for the growing cultural importance of galleries of contemporary art.

After the Second World War in Europe, galleries became pivotal players for emerging contemporary art. When discourses around commodification peaked in 1968 and radicalized towards the end of the 1970s after finance speculation around 1973, it became increasingly difficult to address art business within the cultural discourse. In Italy, the most famous example of these critiques affected the sales department at the Venice Biennale, which after attempts at rethinking its selling format re-naming it «servizio vendite» (sales service), was finally terminated in 1973.²⁸

The issue of which was the best way to sell art was shortly but clearly addressed as the second point of the introduction of the 1974 Arte Fiera catalogue:

[Fairs...] are where the market is expected to stand revealed for exactly what it is. The kind of would-be cultural beating about the bush that mars certain art events gets short shrift at an art fair. Relieved of embarrassing mumbo-jumbo, the public seems to thrive there. Let there be no mistake. A fine exhibition of the *Seicento* in Lombardy at Milan's Palazzo Reale is one thing; the Basel *Kunstmesse* is another. But what are we to make, for example, of the Kassel Documenta which the market is surreptitiously backing?²⁹

In Bologna discussions about the best way to organize sales for artworks were raised several times in the conferences and discussion panels which accompanied Bologna Biennials (1965-1972), a discourse that somehow allowed for the hosting of the first contemporary art fair in Italy in the most leftist and anti-commodification city in Italy. This was not by chance, since the first edition in 1974 Arte Fiera had the clear mission to:

organize an event that involves the Italian and foreign markets in order to fill the existing gap in Italy and create a market tool that could promote a balancing action in the much discussed contemporary art market with respect for all.³⁰

2. *Arte Fiera beginnings*

The first edition of Arte Fiera was realized in 1974. Regardless of the fact that Arte Fiera happens to be mentioned as already a competitive fair from its inception,³¹ this was not the case. From the oral history collected on the occasion of the celebration of the 40th anniversary of the Arte Fiera³² Foundation, the contours of the so-called «edizione zero» (edition zero) are undoubtedly those of a pilot event meant to be in the making.

While Mazzotti may not have been familiar with the art market, Giorgio Ruggeri was well-versed in navigating it. The first thing he did was put together a core group of galleries. The earliest people he got involved were Franco Bartoli and Pasquale Ribuffo of the Galleria de Foscherari and Tiziano Forni of the Galleria Forni. Together with the Gallery G7, directed by Ginevra Grigolo who joined Arte Fiera later, these were the galleries most devoted to young generations of artists in Bologna in those days.³³ Ruggeri also succeeded in involving well-established galleries focused on modern art, such as Il Cancellino and Galleria La Loggia, which were the protagonists of the Informale in Bologna during the 1950s.³⁴ Other local galleries included in this first group were Galleria Stivani by Paolo and Daniela Stivani, Galleria Duemila, and Galleria San Luca directed by Marilena Camerini Mai and Giuseppina Scardovi. Outside the local context, Ruggeri also brought in the Giulia gallery in Rome, La Bussola in Turin, and the Vinciana gallery directed by Dagoberto Pavia. These strategic choices were clearly directed to those galleries which could attract other participants in the future. Dagoberto Pavia, for example, was the only gallerist already experienced with an international fair as he was in Basel in 1973 and 1974. Another key figure was surely the director and founder of the gallery in Turin, La Bussola, Giuseppe Bertasso, who was the president of Sindacato dei Mercanti d'Arte Moderna (Union of Modern Art Merchants).

With the exclusion of galleries more interested in early modern artists (i.e. La Loggia, Stivani and Il Cancellino) the 1974 participating galleries would be the first nucleus that would take part in Arte Fiera's inception and development during its first phase of activity.

Held from 5-16 June, it consisted in a little area of the Sample Fair, on the edge of the exhibition halls behind the food section. No mention was made in the press, not even in specialized journals such as *Bollaffiarte*, which included Arte Fiera in their reports on fairs from 1975 onwards. A few lines in the local papers mentioned Arte Fiera as an «art corner», an «experimental event destined to



grow».³⁵ This inexistent press coverage might have been a calculated risk considering that even Ruggeri addressed this event as a «future» art fair.³⁶

Putting up a fair was a gamble. The challenge was to open a market for art in Bologna without subsidies or political support. Regardless of Mazzotti's proposal being accepted by the Fair board, the necessary support was not given. The conditions were as follows: not to use space already allocated to other Sample Fair's sectors and no additional costs. Mazzocchi found his way. For the boots he made an agreement with the building fair SAIE, which owned the annex buildings, to loan them to the Arte Fiera. For electricity and display costs he was able to rely on the economic investment of the self-taxing galleries themselves, while Ruggeri also found the support of a publisher for the production of a rudimentary catalogue. With these foundations it was possible to start with the first edition. Held at the side of the 38th Sample fair which encompassed the Salone dell'Alimentazione (Food fair) and Giò 70 (a fair dedicated to young people focused on sport, employment, traveling, theatre, fashion and free time), and with only ten galleries, Arte Fiera was launched.

3. View of the exhibition *Dalla parte dell'artista* (On the Artists' Side) curated by Luigi Carluccio at *Arte Fiera '75*, Bologna, 1975. Photo Courtesy: Arte Fiera - BolognaFiere S.p.a.

The aim in 1975 was thus to create a proper sized fair able to position Arte Fiera on the map of art fairs. To do so a delegation of the Ente Fiera organized a trip to Art Basel, which was held shortly after the first fair. How Arte Fiera were inspired by Art Basel was immediately visible, from the organization, which encompassed an advisory board, to the catalogue which was edited in three languages. The format worked well and the 202 exhibitors fully occupied three exhibition halls. In 1975 Arte Fiera was a corner event of the Sample Fair no longer.

The advisory board, in addition to the initiators Giorgio Ruggeri, Franco Bartoli, Tiziano Forni and Giuseppe Bertasso, whom were part of the project since the very beginning, were Renato Cardazzo, owner of the gallery il Cavallino in Venice and Giuliano de Marsanich, founder of the gallery Don Chisciotte in Rome. In addition, the board also included art critics and curators: Giovanni M. Accame, who was involved in the Bologna Biennials and Luigi Carluccio who directed the La Bussola gallery in Turin (1947-1955) and curated the first volumes edited by Bolaffi which collected prices and information on contemporary art with the aim to be a tool for collectors and also a more general public. This annual publication demonstrated an interest in getting to grips with an expanded art market which had no clear criteria for controlling prices. Alongside the Sindacato Nazionale Mercanti d'Arte Moderna (National Union of Modern Art Merchants) was founded in 1964 with a similar scope.

From its first fair, in 1975, Arte Fiera presented an interest in photography and graphics. A special exhibition, organised by Luigi Carluccio, titled *Dalla parte dell'artista* (On the Artists' Side), featured contemporary photographers including Mario Cresci, Ugo Mulas and Franco Vimercati³⁷ with the openly declared ambition to show the value of photos as 'opera' (art works). This effort to promote photography in its own right and not as ancillary to painting was the aim also of an earlier exhibition curated by Carluccio, in 1973 in Turin, *Combattimento per un'immagine*,³⁸ which the small exhibition in Arte Fiera was inspired by.³⁹

Thanks to the 202 participants Arte Fiera '75 was a great success for the advisory board and Giulio Cesare Alberghini, the general secretariat of the Ente Fiera, who strongly supported the inaugural art fair. Invitations were made to Italian galleries and art publishers only. As it had been for Art Basel, the presence of art editors, art journals and art books was an integral part of the event.⁴⁰

The galleries featured in the exhibit were primarily from central and northern Italy, including major cities such as Milan, Turin, and

Florence. The exhibition showcased a wide variety of artists, ranging from established and well-known names in the industry to up-and-coming contemporary artists. However, as Staniszewski notes, what is omitted reveals as much as what is recorded.⁴¹ In this case those who were missing in Arte Fiera in 1975 were Italian galleries more devoted to or already engaged with, international art and clientele, who were taking part in others' fairs. Galleria Dell'Ariete, Bonomo Marilena, La Bertesca, studio Morra – with the exception of galleria Vinciana – were all exhibiting in Basel but not in Bologna. In the interviews, which were part of Bolaffi arte's survey of art fairs in 1975,⁴² most of the Italian gallerists hopefully saluted Arte Fiera's inception but remained weary about fairs mushrooming around the world. Foreign gallerists, instead, even when appreciative of Italian art, were less favorable towards another fair and besides lamented that Bologna was not the right place for it.⁴³

The aim for Arte Fiera was to grow and become international. This was accomplished in 1976. Two gallery owners, Giorgio Marconi

4. *View of Pavilion D during Arte Fiera, Bologna 1976.* Photo Courtesy Arte Fiera - BolognaFiere S.p.a.



and Arturo Schwartz, were added to the advisory board. Even if none were foreign galleries, both were well acquainted with the international art panorama and clientele. The event featured 80 exhibitors, including Italian and international galleries mainly from Europe, including for example, Denise René from France, Gimpel Fils, Nigel Greenwood, Bernard Jacobson and the Lisson Gallery from Great Britain. There were also some galleries from the United States, i.e. André Emmerich from New York, Polly Friedlander from Washington, and the Mexican Artes Visuales. However, only a few of these galleries returned for the following year. The first two years of the art fair were a trial for all participants, with many Italian galleries only participating once.⁴⁴

Arte Fiera had separate sections for unique paintings and sculptures, multiple graphic and sculptural works, and art-related books and publications. While this strategy was perceived positively, it did not lead to a significant increase in visitors.⁴⁵ If in the local press it could be praised when considering that no other cultural event was able to attain such numbers, the detractors compared numbers with those of the Sample Fair, which were nearly double.⁴⁶ Undoubtedly, comments in the local press were biased as Ente Fiera was connected to the Cristian Democratic Party (DC), the rival political party of the communist Party (PCI), the major political party in Bologna since 1946.⁴⁷

Although faced with opposition from the local community and increased competition from events like Expo Arte in Bari, Arte Fiera had a significant year in 1977. Having already been introduced on a national level in 1975 and an international level in 1976, the third year of the event offered the opportunity to strengthen its successes. Additionally, the art market was more favorable, which further encouraged this goal. Arte Fiera's birth in 1974 coincided with an international economic crisis and regardless of the fact that many collectors' safe-haven assets were valued more, the art market suffered decreasing credibility. In 1977, the general feeling was that the present year could signal a recovery, given also that the conditions for a return to trust in the market existed in Italy.⁴⁸

This positive approach was clearly embraced by the advisory board, which was further enriched by other personalities such as Umbro Apollonio, the art historian Giuliano Briganti, the gallery owners Ettore Gian Ferrari, Giuseppe Morra, Pasquale Trisorio and the curators Tommaso Trini and Hélène Sutton. This richly talented group no longer corresponded to the galleries of the fair's previous edition, with the exclusion of Bertoli of De Foscherari, Forni and art historian Accame.

There were 264 exhibitors in total, coming from 82 cities and 21 countries. The Italian presence was remarkable, especially when considering galleries and publishers taken together. The lion's share of art was made in Bologna, Milan and Rome. Meanwhile, the international presence of galleries was slightly less than in the previous Arte Fiera (35 in 1977 and 45 in 1976): from various European countries, with France taking the lead, followed by the United States, Canada and Eastern European countries.⁴⁹

The reasons why many foreign galleries did not exhibit after 1976 might have been connected to those lamented by Wolfgang Bessenich:

In Bologna the new tendencies dominated, in Basel they will still not be able to move completely out of the shadow of the classics. Business in Bologna was bad, [...] there were also strikes, [...] Basel [...] has shown that all service facilities work reliably (even if not as cheap as in Bologna).⁵⁰

Also Italy faced competitiveness challenges compared to Switzerland due to high taxes and VAT laws.

While the number of international galleries participating in the fair decreased, there were still some major ones present, including Castelli/Sonnabend and Parisian galleries Yvon Lambert and Lara Vincy. The impressive presence of these galleries was highlighted in the catalogue, where they were listed before any other exhibitor and in a non-alphabetical order. This not only showed a sense of reverence from Italian counterparts but also proudly advertised the fair's inclusion of the best and most famous contemporary art dealers.⁵¹

The fair also featured specialized galleries of photography from various cities, including Amsterdam, Milan, Geneva, New York, Barcelona, San Francisco, Toronto, Montreal, and Washington.⁵² Inspired by the resonance of Herman Nietzsche, who created scandal with his performance at the Pari e Dispari gallery's booth at the previous Arte Fiera,⁵³ in 1977 a *Performance* week was organized.

3. *Democratizing the Market*

Arte Fiera organizers aimed to not only achieve financial success but also cultural significance. They believed that hosting events could bring in a diverse audience and promote art to a wider community. It's important to note that while the number of deals made at the event is essential, the cultural aspect is equally vital. This is because it determines the participation of artists and the public.⁵⁴ The press has emphasized the need to consider both aspects when measuring the success of Arte Fiera.

From its very first editions, Arte Fiera has organized exhibitions and events that showcase the aspects of contemporary art that cannot be contained in stands, such as performances and installations. These events were intended to attract a diverse audience. A similar experiment was already attempted at Art Basel in 1973 when it was decided to dedicate a special area for exhibiting new tendencies in contemporary art. Each year, a specific aspect was focused on, such as *American Art* in '73, *English Art* in '74, and *Italian Artists* in '75, and each gallerist would adhere to the project.

Arte Fiera did similarly. As an example, *La settimana della performance* (Performance Week), held at the close by Gallery of Modern Art in 1977, although conceived and curated by Renato Barilli with Francesca Alinovi e Roberto Daolio,⁵⁵ included artists proposed by the participating galleries. The clause was suspicious but, according to Barilli,⁵⁶ allowed the participation of international artists such as Laurie Anderson which was proposed by Holly Solomon. The performance week was an unmitigated success and the image of people walking through Marina Abramovic and Ulay in *Imponderabilia*⁵⁷ at the entrance of the museum GAM (Galleria d'Arte Moderna) was destined to become an icon of performance art. Also, during the *Performance Week*, there was an 'open space' for performances that were freely proposed. This was in line with Arte Fiera's cultural mission to educate the public and create an inclusive event. In addition to traditional painting and sculpture, graphical reproduction played an important role in promoting the concept of 'multiplied art', which aims to disseminate the message of art to a wider audience at more affordable prices. The goal of Arte Fiera '77 was to increase awareness of etchings, lithographs, serigraphs, and other multiples, as well as objects and sculptures, to make art more accessible to a wider audience.⁵⁸

After the mid-seventies, the cultural life in Bologna had a slight shift. In the first five years of the seventies, the city's vitality would be demonstrated by the constant presence of diversified and international personalities from all disciplines. In the mid-seventies, the cultural scene in Bologna underwent a subtle change. During the first five years of the decade, the city was buzzing with a diverse array of international personalities from various fields, showcasing its vitality. Accounts of those days tells us that in few days it was possible to attend a conference by the Argentine writer Manuel Puig or by Alberto Moravia, while also getting a chance to meet renowned figures like filmmaker Jean-Luc Godard, the talented Carmelo Bene, or Julian Beck and Judith Malina, who were leaders of the iconic American theatre group The

Living Theatre.⁵⁹ However, in 1977, the student movement entered a new phase, embracing a more creative, hedonistic, and rebellious wing. This era was marked by numerous displays of energy and creativity, from the comics of Andrea Pazienza to the concerts of the Skiantos. But it was also characterized by occupations, assemblies, demonstrations, and Radio Alice, which sometimes escalated into violence and civic unrest.

In 1978 the cultural thrust of Arte Fiera continued and intensified. In the aftermath of violent clashes following the Red Brigade-influenced student uprisings in Bologna, an open debate between the '77 Movement and the Communist party began.⁶⁰

At Arte Fiera these political debates were not addressed openly – in the press release it was written «The political and economic conditions of the country are what they are»⁶¹ – but were exemplified by the attempt to make it a democratic event which seemed to answer also the question around the commodification of art.⁶² At a more general level criticism towards the art market intensified. In Italy, the most evident case of the so-called 'moralizzazione' (moralization) was the renunciation by the magazine *Domus* of the art market column by Willi Bongard.⁶³

Arte Fiera responded to this controversy in several ways. On the one hand, expanding the knowledge of the market by developing a report on the art market by Tommaso Trini.⁶⁴ This report, which was similar to those of the newsletter of *Art Aktuelle*, was included in the catalog. And, on the other hand, by creating a space for young artists not represented by the market. *Stand / one - Alternative space for young artists*, curated by Tommaso Trini and Hélène Sutton,⁶⁵ was a free space where 30 artists were invited to directly manage a space, free of charge, for the promotion and sale of artworks for the purpose of financing their research. An attempt to imagine an alternative market format which found sheer opposition by the dealers.

The press release of Arte Fiera 1978 also emphasized how the event originated owing to the interest of the newly founded (during Arte Fiera 1977) Italian Association of Galleries of Contemporary Art in sustaining the avantgarde and promoting the cultural figure of the art dealer to the public.

In line with the cultural policy of previous editions of the fair, a section dedicated to photography was enriched by *Current Photography since 1955*, an exhibition curated by leading expert, collector and dealer, Harry H. Lunn. The exhibition brought together 250 works by 75 artists, who represented international currents and reflected the importance of photography from the previous 20 years.⁶⁶

As was now customary it was also organized a conference dedicated to *Multiplied graphics, research and the market* conceived by Pier Giovanni Castagnoli. In addition, the second *Performance Week* was organized on the occasion of Arte Fiera, which had less success and funding, but would be repeated every year until 1982.⁶⁷

Arte Fiera '79 was the last edition of the first phase of the art fair. Symptoms of the great difficulties in continuing the event were immediately visible in the reduced number of exhibitors (120 galleries and 22 art magazines against the 198 galleries and 35 magazines of the previous year). This was probably owing to the shrinking number of visitors, which in 1978 fell to 200 thousand and may have deterred many galleries. There was also a turnover in board members. Of the remaining initiators Franco Bartoli, Renato Cardazzo, Ettore Gian Ferrai, Tiziano Forni together with H el ene Sutton which were flanked by Claudio Bruni Sakraischik, Ugo Ferranti, Nina Grossetti, Edoardo Manzoni, Giorgio Marconi (who had already been on the board in 1976), Rinaldo Rotta and Luigi Toninelli. An ample proportion of the fair buildings⁶⁸ were also devoted to an exhibition which hosted the large installation-type works *Sistina società per le arti*, curated by Tommaso Trini⁶⁹ and with the collaboration of many galleries which took part at the selection of the artists. The exhibition focused on patronage and the collaboration between private collectors, dealers and institutions as one of the nodes that connects art and economy, a topic that showed how much the relationship between the economy and art was still under discussion.

In the investigation of the crisis of the art market conducted by Alfredo Paz in his column 'Nel mercato dell'Arte' (Inside the Art Market), it is possible to detect a heartfelt unease on the part of the interviewed gallery owners. Among the various interventions, the position of the artist Concetto Pozzati should be noted, which positively shows the function performed by the market and which points the finger at the fact that despite the criticisms about commodification, Arte Fiera performed an important orientation function:

Art lives a schizophrenia: it criticizes itself and therefore also the apparatus that makes it become a commodity. But in the long run, the market never makes a mistake and over time establishes certain and real values (not just mercantile ones). The market was also a criterion of 'truth' and, now that it is in crisis, everyone hopes for a purifying collaboration with public institutions as if they were not also the other side of the market, as if the Museum were not a commodity . [...] the institution that has contributed the most to liven up art exchanges (not information) was Arte Fiera, an exhibition born from the market and for the market, with open windows, which at times was more fun than the same museum exhibits.⁷⁰

The interview with Pozzati, who was not only from Bologna but a prominent figure on national and local artistic scenes, sheds light on the atmosphere during Arte Fiera and explains why the event received little press coverage. Instead, the focus was on the conference *Artists International Conference Critical Autonomy of the Artist* (June 7-8, 1979), funded by the EBMA (Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche), which saw significant participation of artists and critics.

The emergence of a market event ruled by gallerists in Bologna was at odds with the cultural policies of EBMA,⁷¹ which was losing power but still held cultural influence in the city. This tension was evident in the local press, particularly in *Bologna Incontri*, the EBMA monthly magazine, which ignored Arte Fiera while covering other fairs, such as *Cosmoproof* or the Children's book fair. The only article mentioning Arte Fiera was the one written in 1975 by the Gallery of Modern Art director, Franco Solmi, who wrote about problems affecting the art market for a conference he organized at GAM on the occasion of Arte Fiera '75.⁷²

1979 saw the final edition of the first phase of the Arte Fiera. Due to the political difficulties of the lead years, which in Bologna had an even gloomier picture, and the significant decrease in participating galleries, it was decided to avoid repeating the edition in the following year. Arte Fiera would reopen in 1982, changing dates, repositioning itself from summer to the beginning of the year and becoming a completely independent event.

In Bologna, making art accessible to everyone was seen as a cultural issue rather than a strategic one in the ongoing discussions surrounding the commercialization of art. However, the emergence of contemporary art fairs – using Arte Fiera as an example – highlights the need for both commercial specializations in contemporary art and a democratic determination of art's value (addressing the art market and taking it out of museums and galleries). Despite its temporary closure, Arte Fiera reopened in 1982 because it had previously provided Italian galleries greater visibility and networking opportunities through an exchange platform.

¹ 3. *Biennale internazionale della giovane pittura, gennaio 70: comportamenti, progetti, mediazioni*, curated by Ente bolognese manifestazioni artistiche, exhibition catalogue (Museo Civico Archeologico, Bologna, 31 January-28 February 1970), Alfa, Bologna, 1970; *Tra rivolta e rivoluzione: immagine e progetto. Arte-iconografia politica, cinema, comunicazioni di massa, musica, teatro, urbanistica e architettura. Documenti*, curated by Ente bolognese manifestazioni artistiche, exhibition catalogue (Bologna, November 1972-January 1973), Grafis edizioni d'arte, Bologna, 1972. For Bologna Biennials see Grazia Maria Restuccia, *L'Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche. Un fondo riscoperto al Museo d'Arte Moderna di Bologna*, «Figure. Rivista della scuola di specializzazione in Beni Storico-Artistici dell'Università di Bologna», 1, 2013, pp. 157-167; on *Rivolta e Rivoluzione*, see Sara Catenacci, *Documenti d'arte impegnata. Tra Rivolta e Rivoluzione: immagine e progetto. Bologna 1972-1973*, in *Effimero. Il dispositivo espositivo tra arte e antropologia*, edited by Francesca Gallo and Alessandro Simonicca, CISU, Roma, 2016, pp. 164-165.

² DAMS, which stands for Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo (Disciplines of Art, Music and Entertainment), was started by the philologist and greediest, Benedetto Marzullo. Among the many personalities from different cultural areas it gathered Renato Barilli, Adelio Ferrero, Luciano Anceschi, Tomás Maldonado and Gianni Celati.

³ Christian Herchenröder, *Die Kunstmärkte*, Econ Verlag, Düsseldorf, 1978 [trad. it. *Il mercato dell'arte*, Bompiani, Milano, 1980].

⁴ Christian Morgner, *The Art Fair as Network*, «The Journal of Arts Management, Law, and Society», 44,1, pp. 33-46; Tamar Yogev and Thomas Grund, *Network*

Dynamics and Market Structure: The Case of Art Fair, «Sociological Focus», 45, 1, 2012, pp. 23-40; Christian Morgner, *The Evolution of the Art Fair*, «Historical Social Research/Historische Sozialforschung», 39, 3, 2014, pp. 318-336. <https://doi.org/10.12759/hsr.39.2014.3.318-336>.

⁵ See René Berger *Preface* and Raymond Moulin's text *Un Type idéal la galerie pilote* in *1er Salon international de Galeries pilotes Lausanne. Artistes et découvreurs de notre temps*, curated by René Berger, exhibition catalogue (Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 20 June-22 September 1963), Jean Bron, Lausanne, 1963, pp. 7-9 and pp. 10-20.

⁶ Maria Mimita Lamberti, *1870-1915: I mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, in *Storia dell'arte Italiana*, volume 7 «Il Novecento», Einaudi, Torino, 1982; Claudia Gian Ferrari, *Le Vendite alla Biennale dal 1920 al 1950. Appunti per una storia del gusto attraverso l'analisi del mercato*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, edited by Giandomenico Romanelli et al, Fabbri Editori, Milano, 1995, pp. 69-94; Marilena Vecco, *La Biennale di Venezia, Documenta di Kassel: esposizione, vendita, pubblicizzazione dell'arte contemporanea*, Franco Angeli, Milano, 2002. Clarissa Ricci, *To sell or not to sell? Attempts at reopening the Sales Department*, «Journal of Modern Italian Studies», 26, 4, 2021, pp. 459-48, <https://doi.org/10.1080/1354571X.2021.1943206>.

⁷ Marika Jessica Farina, *Le dodici cose che forse non sapevi di Arte Fiera*, «Artslife», 27 January 2017 [online]. Available at: <https://artslife.com/2019/01/27/le-12-cose-che-forse-non-sapevi-sulla-storia-di-artefiera-bologna/> (Last accessed: June 2023).

⁸ *Ibidem*.

⁹ On the Italian press Art Basel was mentioned as the largest art fair, see Daniela Palazzoli, *Arte Moderna:*

il mercato più grande del Mondo, «Bolaffiarte», 5, 42, 1974 p. 102.

¹⁰ *Piano Regolatore della città di Bologna* (29 July 1955) was approved by the President of the Italian Republic on 18 April 1958 (registro 51, Lavori Pubblici, Foglio 31). Available online at: <http://www.comune.bologna.it/storiaamministrativa/facts/detail/39515> (Last Accessed: June 2023)

¹¹ GAM was designed by Leone Pancaldi. See Luigi Vignali and Alfredo Leorati, *Regesto degli architetti bolognesi membri effettivi o corrispondenti dell'Accademia Clementina*, Grafis, Casalecchio di Reno, 1995; Giancarlo Bernabei, Glauco Gresleri e Stefano Zagnoni, *Bologna moderna, 1860-1980*, Pàtron, Bologna, 1984, p. 235.

¹² *BolognaFiere. Fiere internazionali di Bologna*, Grafiche Zanin, Bologna, 1988.

¹³ Ufficio stampa del Comune di Bologna, *Posata nel Quartiere Fieristico la prima pietra del palazzo dei congressi e della galleria d'arte moderna*, «Il comune di Bologna. Notiziario settimanale», IX, 21, 1969, pp. 1-4.

¹⁴ The transition of the Fair Company from an 'Autonomous Body' to a 'Finance Company' was realized in 1964, see Lorella Grossi and Simonetta Raimondi, *Dalle esposizioni universali alle fiere specializzate*, «Il Carrobbio: rivista di studi bolognesi», 17, 1991, pp. 194-219, here p. 200.

¹⁵ For the project by Tange see *Verbale n. 10*, Consiglio Comunale di Bologna, 27 February 1970; Giulio Maccarferri, *I colori del Fiera District. Il risolutivo contributo all'immagine dell'opera di Kenzo Tange nel complesso fieristico di Bologna, 1978-1983*, Pendragon, Bologna, 2016, pp. 21-22.

¹⁶ See *BolognaFiere. Fiere internazionali di Bologna* (1998), Bologna: Grafiche Zanini; *Una vetrina sul mondo. Storia per immagini della Fiera di Bologna*, edited by Ente Autonomo per le Fiere

di Bologna, Ente Autonomo per le Fiere di Bologna e L'Inchiostroblu, Bologna, 1991.

¹⁷ See *Bologna 1965, Bologna 1975. La Finanziaria Fiere per lo sviluppo della città*, Finanziaria Fiere, Bologna, 1975, pp. 55, 92-99; *Il futuro fuori porta. Storia del Centro fieristico direzionale di Bologna*, Finanziaria Fiere di Bologna S.p.A., Bologna, 1986.

¹⁸ Ufficio stampa, *Il comune di Bologna*, cit., pp. 51-53.

¹⁹ Farina, *Le dodici cose*, cit.

²⁰ *Più di mezzo milione di visitatori in Fiera*, «Il Resto del Carlino», 17 June 1974.

²¹ Morgner, *The Evolution of the Art Fair*, cit.

²² Genoni, «*Just What Is It That Makes It So Different, So Appealing?*», cit.

²³ *Arte Fiera*, 1974, cit., p. 1.

²⁴ Zentralarchiv, *ART COLOGNE 1967-2016*, cit., p. 105.

²⁵ This is still one of the recognized peculiarities of art fairs' expansion see Alain Quemin, *International Contemporary Art Fairs in a "Globalized" Art Market*, «European Societies», 15, 2, 2013, pp. 162-177, <https://doi.org/10.1080/14616696.2013.767927>.

²⁶ The definition in Italian of 'mostramercato' (exhibition-market) was the subtitle of *Arte Fiera* until recently.

²⁷ For a reconstruction of the three Salons see *Inside the Sixties: g.p. 1.2.3: le salon international de galleries-pilotes à Lausanne 1963 1966 1970*, Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 2002.

²⁸ Clarissa Ricci, *Between a Fair and a Biennial: Comparing the End of Sales at the Venice Biennale and the Beginning of the Arte Fiera in Bologna*, in *Double Trouble Exhibitions facing Fairs in Contemporary Art*, edited by Cristina Baldacci, Clarissa Ricci, Angela Vettese, Scalpendi Editore, Milan, 2020, pp. 55-69.

²⁹ *Arte Fiera*, 1974, cit., pp. 1-2, my translation.

³⁰ Ivi, p. 1, my translation.

³¹ Ivi, p. 105.

³² *Arte & Fiera 40*, edited by Claudio Spadoni and Giorgio Verzotti, Corraini, Mantova, 2016.

³³ *Not so private. Gallerie e storie dell'arte a Bologna*, Edisai, Ferrara, 2009.

³⁴ *L'informale a Bologna, formidabili quegli anni*, «La Repubblica», 21 November 2002.

³⁵ *Due aspetti che si integrano: commercio e promozione. La presenza dei giovani in Giò '70 e valgono dell'arte*, «Il Resto del Carlino», 5 June 1974, p. 20.

³⁶ *Arte Fiera*, exhibition catalogue (Bologna, Fair Center, 5-16 June 1974), Grafis, Bologna, 1974, p. 2.

³⁷ *Arte Fiera*, exhibition catalogue (Bologna, Fair Center, 28 May-8 June 1975), Grafiche Zanin, Bologna, 1975, pp. 403-412.

³⁸ *Combattimento per un'immagine. Fotografi e pittori*, edited by Luigi Carluccio and Daniela Palazzoli, exhibition catalogue (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, March-April 1973), Amici dell'Arte Contemporanea, Torino, 1973.

³⁹ Ivi, p. 403.

⁴⁰ The legacy between galleries and art publishing cannot be analyzed here but its recurrence in the art fair and then the organization of the art fair by art magazines, famously by Frieze and more recently by Art Africa, points to the circle of value production in contemporary art played by galleries, exhibitions and printed matter, please see Gwen Allen, *Between Page, Market, and Exhibition: Art Magazines in the Context of Art Fairs and Biennials*, in *Double trouble in Exhibiting the Contemporary: Art Fairs and Shows*, edited by Cristina Baldacci, Clarissa Ricci and Angela Vettese, Scalpendi Editore, Milan, 2020, pp. 141-156.

⁴¹ «What historian omit from the past reveals as much about a culture as hat is reconstructed as history and circulates as collective memory». Anne-Marie Staniszewski, *The power of display: a*

history of exhibition installations at the Museum of modern art, MIT press, Cambridge (Mass.), 1998, p. xxi.

⁴² Carlo Accorsi, *Le fiere di Basilea e di Bologna: C'era una volta Venezia*, «Bolaffiarte», VI, 52, 1975, pp. 44-51.

⁴³ Bolaffi reports encompassed reviews of art fairs in Basel, Cologne, London, Teheran and New York, see *Gli speculatori restituiscono il vero mercato ai collezionisti* (1975), «Bolaffiarte», VI, 51, 1975, pp. 60-63.

⁴⁴ For recurrence of galleries at *Arte Fiera* between 1974 and 1992 see *Arte fiera 74/92: sedici anni dalla parte dell'arte*, Gruppo editoriale Faenza editrice, Edizioni C.E.L.I., Faenza, 1992.

⁴⁵ Visits were around 280 thousand against the 300 thousand of the 1975 *Arte Fiera*.

⁴⁶ Roberto Canditi, *In mezzo milione alla Fiera di Bologna*, «Il Resto del Carlino», 1 June 1976, p. 4.

⁴⁷ This is evident reading the minutes of Bologna's Town council meetings and was confirmed in the interview to Renato Barilli via mail (14 September 2020).

⁴⁸ *Bolaffi Catalogo nazionale*, 1977, p. V.

⁴⁹ *L'arte in Fiera è internazionale*, «Il Resto del Carlino», 3 May 1976, p. 4.

⁵⁰ Wolfgang Bessenich, *Art 7'76: Aussicht*, «National-Zeitung», 2 July 1976 (my translation).

⁵¹ On the hierarchy between nations, see Alain Quemin, *The Impact of Nationality on the Contemporary Art Market*, «Sociologia&Antropologia», V, 5, 2015, pp. 825-956.

⁵² Lorenzo Cavallini, *Una occasione speciale di verifica della produzione artistica mondiale*, «Il Resto del Carlino», 2 June 1977, p. 10.

⁵³ *Sangue e musica ad Arte Fiera '76*, «Il Resto del Carlino», 30 May 1976.

⁵⁴ *Il mercato dei quadri*, «Il Resto del Carlino», 26 May 1976, p. 3.

⁵⁵ *La performance oggi: settimana internazionale della performance*,

exhibition catalogue (Bologna, 1-6 June 1977), *Altro/La nuova Foglio*, Pollenza, 1977.

⁵⁶ Renato Barilli, Interview with the author via email, 14 September 2020.

⁵⁷ *Toccare il Prossimo*, «Il Resto del Carlino», 11 August 1977.

⁵⁸ *Accogliere le avanguardie rispettando la tradizione*, «Il Resto del Carlino», 1 June 1977, p. 10.

⁵⁹ *No Dams. 50 anni del corso di laurea in Discipline delle Arti della Musica e dello Spettacolo*, a cura di Claudio Marra, Pendagrone, Bologna, 2021.

⁶⁰ *Emilia rossa. Immagini, voci, memorie dalla storia del PCI in Emilia-Romagna (1946-1991)*, edited by Lorenzo Capitani, Vittoria Maselli Editore, Correggio 2012.

⁶¹ *The Cultural Role of the Art Dealer*, Arte Fiera Press Release, 23 May 1978, Willi Bongard Archive, Getty Research Institute (GRI), Los Angeles.

⁶² Karel Teige, *Jarmark umění*, F.J. Müller, Praha, 1936 [trad. it. *Il mercato dell'arte: l'arte tra capitalismo e rivoluzione*, Einaudi, Torino, 1973, 2^a ediz. 1978].

⁶³ Pierre Restany, editor-in-chief of the magazine, invoked the moralization of the art world to explain to Bongard the end of the collaboration. See Paul Restany letter to Willy Bongard, 1976, Willi Bongard Archive, Getty Research Institute, (GRI), Los Angeles.

⁶⁴ *Arte Fiera, 1978: mostra mercato d'arte contemporanea*, exhibition catalogue (Bologna, 1-6 June), Grafiche Zanini, Bologna, 1978, pp. 203-231.

⁶⁵ Ivi, pp. 196-201.

⁶⁶ Ivi, pp. 194-195.

⁶⁷ Renato Barilli, Interview with the author, cit.

⁶⁸ The exhibition was held in the pavilions C and D.

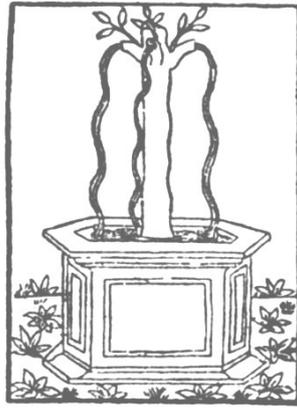
⁶⁹ Tommaso Trini, curated, *Sistina*

Società per Arte: Arte Fiera 79, Grafis, Bologna, 1980.

⁷⁰ Alfredo Paz, *Il mercato della crisi: la parola a Concetto Pozzati*, «Bologna Incontri», X, 5, 1979, p. 53 (my translation). See also Concetto Pozzati, *Bologna artistica anni Sessanta e Settanta*, in Gianni Sandoni, *Bologna. Discorso sulla città*, Cappelli, Bologna, 1986, pp. 80-82.

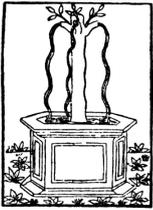
⁷¹ Elena Gottarelli, *Un museo inserito nella vita della città*, «Bologna incontri. Mensile dell'Ente provinciale per il turismo di Bologna», V, 2, 1974, pp. 10-11.

⁷² Franco Solmi, *I problemi del mercato*, «Bologna Incontri», VI, 7-8, 1975, p. 25. Franco Solmi was the right-hand man for culture of Renato Zangheri, for the Italian Communist Party (PCI) and major of Bologna from 1970 to 1983. See Renato Barilli, *L'arte di comune' a Bologna*, «il Mulino», January-February, 1973.



LA DIANA

Contributi



Two unusual iconography: the Mocking of Christ and the Miracle of the Dress of Saint Elizabeth of Hungary in an early fourteenth-century Majorcan altarpiece

Ireneu Visa Guerrero

Universitat Rovira i Virgili (URV)
Programa de Doctorat en Estudis Humanístics

Contact ireneu.visa@urv.cat

The subject of this essay is the *Passion Panel*, a large painted panel from the early 14th century originally destined for the convent of Poor Clares of Palma de Mallorca. Historiography has always emphasised its Byzantinism and has often established its figurative origin in Central Italian art. Through an examination of the iconography of the Mocking of Christ present in one of its twenty-four scenes (in which a dancer with long sleeves, an 'acrobat' and musicians who mock him have a special significance) is highlighted the rarity of this codification in relation to Western pictorial productions. Instead, its attested presence in Macedonian wall painted cycles would make it possible to trace a hypothesis through which the author of the altarpiece could be classified as a Byzantine painter. Moreover, the identification of the third scene of the predella as the episode of the miracle of the dress of Saint Elizabeth of Hungary, beyond highlighting this apparent iconographic *unicum*, makes possible to give more solidity to the hypotheses that see this work as the result of an Angevin commission.

Keywords: Passion of Christ, Mocking of Christ, Saint Elizabeth of Hungary, Byzantine art, fourteenth century panel painting, Majorca

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

Received 18 March 2023; **Accepted** 08 May 2023;
First Published November 2023

Citation Ireneu Visa Guerrero, *Due inusuali iconografie: la Derisione di Cristo e il Miracolo del vestito di Santa Elisabetta d'Ungheria in una pala maiorchina di primo Trecento*, «La Diana», 5, 2023, pp. 63-78.

DOI 10.36253/ladiana-2381

Copyright © 2023 Ireneu Visa Guerrero

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>

Due inusuali iconografie: la *Derisione di Cristo* e il *Miracolo del vestito di Santa Elisabetta d'Ungheria* in una pala maiorchina di primo Trecento

Ireneu Visa Guerrero

Per quanto concerne il primo Trecento maiorchino, risulta perduta la maggior parte delle opere pittoriche che, stando alla documentazione pervenuta, ornavano in origine la cattedrale, le chiese conventuali e parrocchiali nonché le residenze regali. Sul piano storiografico, le esigue opere sopravvissute sono state raggruppate principalmente entro due correnti stilistiche: i dipinti risalenti ai primi decenni del Trecento sono stati accostati allo stile gotico lineare catalano; mentre un altro gruppo di opere, da collocare tra il terzo e quinto decennio del secolo, sono state legate alla pittura più segnata dal cosiddetto 'italianismo'.¹

Un caso a parte è costituito dalla cosiddetta Pala della Passione (fig. 1), una tavola che fino poco tempo fa è stata considerata un'opera realizzata da un pittore italiano, nonché, talvolta, un'opera d'importazione. Si tratta di un grande dipinto di formato orizzontale (199 x 298 cm),

1. *Pala della Passione*, tempera e oro su tavola. Palma di Maiorca, Museu d'Art Sacre. Crediti: Museu d'Art Sacre de Mallorca.



la cui superficie è suddivisa in quattro sequenze sovrapposte composte ognuna da sei scene, separate a loro volta da strutture trilobate dipinte. Nei tre registri superiori sono rappresentati diversi episodi della passione di Cristo. Il registro inferiore, invece, contiene sei diversi soggetti, di cui quattro prettamente francescani.

Per trovare un primo riferimento alla pala nella letteratura storico-artistica, bisogna risalire a fine Ottocento, e in particolare a un resoconto dell'arciduca Luigi Salvatore d'Austria, che vide il dipinto nel chiostro del convento di Santa Chiara a Città di Maiorca.² Il chiostro, tuttavia, non poteva certo essere il luogo deputato ad accogliere quest'opera fin dall'origine. Sia dal punto di vista iconografico sia per le grandi dimensioni, la grande pala doveva essere destinata all'altar maggiore o allo stesso coro delle monache della chiesa dell'insediamento conventuale fondato dalle clarisse a Città di Maiorca³ nel 1256.⁴

Nel 1916 il dipinto fece il suo ingresso nel Museo Diocesano di Maiorca, e da quel momento l'opera poté entrare nell'orizzonte degli studi. Per quanto concerne il suo linguaggio figurativo, Chandler R. Post e Millard Meiss n'esaltarono il bizantinismo, mostrando, però, divergenze di giudizio riguardo all'origine del pittore: Post accennava alla possibilità che provenisse da un centro italiano e costituisse un parallelo di Duccio, mentre Meiss era più incline a ricondurlo alla cultura dell'Oriente mediterraneo.⁵ Nonostante ciò, la critica, dati sia i caratteri bizantini che la tipologia e l'iconografia della pala, ha spesso continuato a metterla in rapporto con il *verso* della *Maestà* di Duccio.⁶ Solo nel 1998 Rosa Alcoy è riuscita a 'slegare' la pala maiorchina dall'influenza duccesca, proponendo di vederne lo stile in relazione alla pittura italo-bizantina romana e umbra.⁷ Nel 2017 Tina Sabater ha analizzato l'opera alla luce della pittura tra Siena e l'Umbria, fissando la sua realizzazione agli anni tra il 1300 e il 1315 e inserendola entro un contesto di committenza angioina che avrebbe interessato il convento delle clarisse di Città di Maiorca.⁸ Infine, di recente, Anne Derbes e Amy Neff hanno pubblicato uno studio sulla pala, nel quale, sul piano stilistico, ne è proposta la filiazione dall'arte paleologa e sono evidenziati possibili legami di natura tecnica con opere di area iberica.⁹ Alcuni studiosi, d'altro canto, hanno accostato a una bottega dipendente dal pittore della Pala della Passione un piccolo *Calvario* (24 x 16 cm), destinato anch'esso al convento delle clarisse (fig. 2).¹⁰ Nella tavoletta è rappresentato il Cristo crocifisso, affiancato da un lato da San Giovanni Evangelista e dall'altro dalla Madonna e dalla Maddalena, mentre ai piedi della croce, in dialogo col Cristo, è collocato San Francesco nell'atto di ricevere le stimmate. Secondo Post e Durliat, questa

piccola tavola poteva servire da sportello di un tabernacolo che sarebbe stato collocato sullo stesso altare della Pala della Passione.¹¹ Dal canto suo, Joana Maria Palou ha ipotizzato che possa anche trattarsi della valva destra di un piccolo dittico devozionale.¹²

Nel 2021, in un breve saggio relativo all'inclusione di ballerini nelle scene della derisione di Cristo, ho proposto, riprendendo quanto ave-



2. *Crocifisso con le Marie, San Giovanni Evangelista e San Francesco*, tempera e oro su tavola. Palma di Maiorca, Convento di Santa Chiara. Crediti: Museu de Mallorca.

vo espresso nella mia tesi di laurea magistrale, di ricondurre l'origine della pala maiorchina a una maestranza bizantina.¹³ Questo contributo, riprendendo i miei studi precedenti,¹⁴ ha come scopo di analizzare l'inusuale iconografia della derisione di Cristo propria della pala maiorchina, precisare l'iconografia delle storie della sequenza in basso e, infine, valutare la possibilità che sia stato un pittore 'greco' ad eseguire l'opera.

Danza, acrobazie e musica nella Derisione di Cristo

È indubbio – come dimostrano gli apporti storiografici prima citati – che alcune coincidenze tipologiche, compositive e iconografiche possano spingere, di primo acchito, a ricondurre la genesi della Pala della Passione a un centro pittorico italiano.¹⁵ Nondimeno, gli argomenti

3. *Derisione di Cristo* (particolare della *Pala della Passione*), tempera e oro su tavola. Palma di Maiorca, Museu d'Art Sacre. Crediti: archivio dell'autore (2015).





in merito credo non abbiano raggiunto un peso sufficiente per fare inclinare la bilancia a loro favore, come ben dimostra il recente studio di Derbes e Neff. A questo punto, ritengo opportuno chiedersi se la componente italianizzante che appare stratificata sulla solida impronta bizantina sia veramente da ricondursi a un centro italiano specifico, o se invece non imponga una diversa chiave di lettura, fino a consentire di ipotizzare, sviluppando l'intuizione di Meiss, che si tratti dell'opera di un pittore formatosi e cresciuto nell'ambito della cosiddetta 'rinascenza paleologa'.¹⁶

Un buon punto di partenza per sostenere quest'ipotesi può essere l'analisi dell'iconografia della *Derisione di Cristo*, di cui già Post aveva

4. *Derisione di Cristo* (particolare del *Ciclo della Passione*), 1316-1318, dipinto murale. Staro Nagoričino, Chiesa di San Giorgio. Crediti: Voravit Roonthiva (2021).

evidenziato la peculiarità.¹⁷ In essa Gesù è raffigurato in piedi al centro della composizione, vestito di un manto rosso, senza la corona di spine (elemento assente in tutto il ciclo) e circondato da diversi personaggi che lo deridono (identificabili quali ebrei, poiché nessuno di loro è distinguibile come soldato). Assumono un particolare rilievo tre personaggi, che suonano tre strumenti diversi (un'arpa-citara, un cornetto e un paio di cembali), e altri due collocati ai piedi di Cristo: uno fa una capriola all'indietro e l'altro, inginocchiato, indossa una veste con dei manicotti molto lunghi (fig. 3).

Si tratta di un'iconografia poco diffusa nell'arte italiana del Due e Trecento, in cui è più comune trovare la raffigurazione dell'incoronazione di spine, con Cristo seduto e circondato da personaggi che lo deridono, tra i quali, certamente, possono essere presenti dei suonatori di corno.¹⁸ Al contrario, questo tipo di scherni sono particolarmente diffusi tra gli ultimi anni del XIII secolo e l'inizio del XIV in diversi cicli parietali bizantini dell'area macedone.¹⁹ Tra questi, spicca il noto ciclo di Staro Nagoričino, dipinto tra il 1316 e il 1318 dai pittori tessalonicesi Michele Astrapas ed Eutichio su committenza del re Milutin.²⁰ In queste composizioni, così come si osserva nella scena della pala maiorchina, la figura di Gesù, in piedi e abbigliato con un manto rosso, è posta al centro, e attorno a lui sono raffigurati diversi personaggi in atteggiamenti derisori, che lo scherniscono come re dei Giudei (fig. 4). Tra di essi è abituale trovare danzatori con lunghi manicotti e in atti burleschi, altri che fanno capriole, musici che in modo grottesco suonano tamburi, corna, cembali o citare. Si tratta di particolari non narrati nelle fonti evangeliche²¹ e che diversi studi hanno interpretato come un'imitazione delle cerimonie d'omaggio proprie della corte imperiale bizantina,²² riformulate a irridere Gesù Cristo quale *Rex Iudaeorum*.

La presenza nella pala maiorchina di tale iconografia, dunque, non sarebbe scaturita dall'adozione di un 'tipo' orientale da parte di un pittore occidentale – come avviene, ad esempio, nelle *Deposizioni* o nelle *Flagellazioni di Cristo* nell'ambito della pittura italiana due e trecentesca – bensì da una formulazione iconografica bizantina che non sembra aver avuto affermazione nella penisola italiana.²³ Quale ulteriore conferma, si possono richiamare le conclusioni degli studi di Rosario Álvarez, la quale ha potuto mostrare che gli strumenti musicali raffigurati nella *Derisione* maiorchina sono strumenti propriamente bizantini.²⁴

D'altronde, al di là delle coincidenze iconografiche indicate per la scena della *Derisione*, i cicli macedoni, in particolare quelli di Staro Nagoričino, si candidano come un validissimo esempio di pittura 'narrativa' paleologa con cui poter mettere a confronto certi aspetti



stilistici della pala maiorchina, nonché del piccolo *Calvario*. Non a caso, il tipo di architettura che fa da fondale nell'opera delle clarisse trova un paragone molto più adeguato in queste figurazioni macedoni che non nella pittura umbra, romana o senese.²⁵ Si veda, ad esempio, come le mura color seppia presenti nella *Flagellazione* maiorchina vengano raffigurate in modo molto affine (nonostante siano stati disegnati con un punto di vista invertito, e cioè dal basso) nella *Decapitazione di San Giorgio* a Staro Nagoričino (figg. 5, 6). Inoltre, il motivo decorativo delle greche osservabile in alcuni dei fondali grigiastri della pala maiorchina è un elemento ricorrente nella pittura macedone del periodo. Naturalmente, i confronti offerti da questi cicli si possono estendere facilmente, nella pala maiorchina, al disegno dei corpi allungati e ai volti delle figure, al punto di poterli considerare come il travaso sulla superficie di una tavola di quelle grandi figurazioni parietali 'greche'.

Il Miracolo del vestito: un'inusuale iconografia di Sant'Elisabetta d'Ungheria

Le diciotto scene relative al ciclo della passione presenti nella pala maiorchina non presentano grandi problemi d'identificazione,²⁶ anche se alcune di esse hanno una particolare codificazione che, allo stesso modo della *Derisione*, meriterebbe una speciale attenzione sia sul piano iconografico che iconologico.²⁷ La 'pseudo-predella', invece, a causa dello stato di conservazione e della rarità di alcuni dei soggetti, non è stata decodificata in modo unanime dalla storiografia.²⁸

5. *Flagellazione di Cristo* (particolare della *Pala della Passione*). Palma di Maiorca, Museu d'Art Sacre. Crediti: archivio dell'autore (2015).

6. *Decapitazione di San Giorgio* (particolare del *Ciclo di San Giorgio*), 1316-1318, dipinto murale. Staro Nagoričino, Chiesa di San Giorgio. Crediti: Voravit Roonthiva (2021).



Si tratta di un registro che presenta due raffigurazioni di carattere iconico, seguite da quattro episodi narrativi. Gli unici soggetti identificati con precisione sono quelli delle due ultime scene: la *Lapidazione di Santo Stefano* e il *Noli me tangere*. Determinare in modo preciso i soggetti dei primi quattro scomparti, dunque, è un passo necessario per poter formulare delle ragionate ipotesi quanto alla committenza e alla destinazione della pala.

Nella prima scena di questa 'pseudo-predella' è rappresentato San Francesco, affiancato a destra da un santo vestito all'apostolica e che reca un libro, il quale, malgrado l'assenza significativa delle chiavi, finora è stato identificato con San Pietro. La figura posta a sinistra – anche se lacunosa – si può invece identificare con San Giovanni Battista, in virtù del gesto di benedizione della mano, che si è conservata.²⁹ Nella seconda scena, ad occupare il centro della composizione è la Madonna in trono che allatta Gesù Bambino, con ai lati Santa Chiara e un'altra

7. *Miracolo del vestito di Sant'Elisabetta d'Ungheria* (particolare della *Pala della Passione*), tempera e oro su tavola. Palma di Maiorca, Museu d'Art Sacre. Crediti: archivio dell'autore (2015).

santa, distinta dall'abito di terziaria francescana. A lungo questa figura è rimasta priva d'identificazione; tuttavia, tenendo conto anche delle due scene che seguono, appare indubbio che si tratti di Santa Elisabetta d'Ungheria.³⁰

Il terzo riquadro, infatti, anziché essere interpretato come l'offerta di una veste a Santa Chiara da parte di un angelo (lettura di cui già Post si mostrò dubbioso), va piuttosto riconosciuto come l'episodio del miracolo del vestito di Santa Elisabetta d'Ungheria (fig. 7), un'iconografia che, apparentemente, non è presente nell'ambito della produzione pittorica italiana³¹ e catalana, ma già registrata nelle fonti agiografiche duecentesche relative alla santa ungherese. Segnatamente, però, sono le *legendae* italiane trecentesche a offrire il racconto più calzante per decifrare la scena della pala maiorchina. In esse si racconta come Elisabetta fu invitata a un banchetto da un cavaliere. Non avendo dei vestiti

8. *Banchetto con Sant'Elisabetta d'Ungheria* (particolare della *Pala della Passione*), tempera e oro su tavola. Palma di Maiorca, Museu d'Art Sacre. Crediti: archivio dell'autore (2015).



adeguati, poiché li aveva donati tutti ai poveri, la santa pregò Cristo affinché potesse avere una veste dignitosa, ricevendola (insieme a una corona) da un angelo di Dio. Sotto il trilobo che inquadra la scena è raffigurata la *Dextera Domini*, alla quale si rivolge Santa Elisabetta, che – con le mani in segno di preghiera e con le stesse umili vesti indossate nella scena precedente – è appunto inginocchiata di fronte a un angelo che le porge una veste rossa e una corona, ancora ben leggibile, quest'ultima, malgrado la lacuna presente al centro della scena. E, infatti, questi sono gli attributi che la santa presenta nella storia successiva, quella che inscena il banchetto al quale era stata invitata (fig. 8).³² Il particolare rilievo che assume Santa Elisabetta d'Ungheria in quest'opera – cui sono dedicate tre scene, a fronte di un'unica in cui compare la santa titolare del convento, Chiara d'Assisi – rappresenta la base per un'ulteriore riflessione relativa alla committenza dell'opera, legata evidentemente alla casa reale napoletana degli Angiò, un lignaggio particolarmente interessato alla promozione del culto della santa ungherese (che era prozia della regina Maria, moglie di Carlo II d'Angiò) e con legami col convento maiorchino. Di conseguenza, è altamente probabile – come è stato a lungo ipotizzato – che Sancia di Maiorca (1284-1345), figlia del re Giacomo II e regina consorte di Napoli in virtù del matrimonio in seconde nozze con Roberto d'Angiò, figlio di Carlo II e di Maria d'Ungheria, abbia avuto un ruolo centrale nella commissione di questa grande pala.

Interrogativi

Malgrado la possibilità di ricondurre l'esecuzione della Pala della Passione a una maestranza 'greca', le precisazioni riguardo alla 'pseudo-predella' e ai possibili legami con la casa reale angioina, non è facile proporre una precisa cronologia per la pala maiorchina. Considerato il ristretto arco cronologico entro cui è diffusa nella pittura murale macedone la scena della *Derisione di Cristo* nella versione con i musicisti e i ballerini, la datazione della pala maiorchina potrebbe essere fissata ai primi decenni del Trecento. Purtroppo, però, non conosciamo nessun dato relativo alle commissioni artistiche e alle dotazioni degli altari della chiesa delle clarisse maiorchine che possa aiutare a circoscrivere nel tempo la commissione della grande pala cristologica e della tavola raffigurante la *Crocifissione*, strettamente legata alla prima dal punto di vista stilistico.

In assenza di ulteriori dati, resta aperto anche l'interrogativo riguardo al luogo di 'produzione' di queste opere. Furono eseguite in un centro balcanico, e poi spedite a Maiorca? Oppure giunsero a Maiorca dalla

penisola italiana, tramite la mediazione di una città marittima? In diverse occasioni, la storiografia le ha considerate d'importazione italiana. Non sarebbe questo un fatto sorprendente, poiché durante tutto il Trecento e il Quattrocento furono numerose le importazioni nell'isola di opere d'arte dall'Italia, ma anche da altri centri quali le Fiandre e i territori dell'Impero Romano d'Oriente.³³ D'altronde, un possibile esempio d'importazione lo forniva il primo retablo documentato (purtroppo non giunto fino a noi) della cattedrale di Ciutadella, a Minorca, acquistato in data 8 febbraio 1287 per quaranta soldi barcellonesi da un tale 'Epiano Genovese'.³⁴ In questo senso, è utile ricordare come gli affreschi che ornano la controfacciata e la navata laterale sinistra del Duomo di Genova siano stati riconosciuti opera di un pittore di origini costantinopolitane.³⁵ Le lacune materiali e documentarie, purtroppo, azzerano le possibilità di formulare ulteriori congetture riguardo al ruolo di Genova quanto alla mobilità dei pittori bizantini.³⁶

Resta aperta la possibilità, però, che la bottega del pittore 'greco' si fosse spostata nell'isola per realizzare quest'opera (e magari altre, di cui non è rimasta traccia). In questo senso, le osservazioni tecniche di Derbes e Neff renderebbero plausibile l'ipotesi, dato che hanno evidenziato come la lavorazione dei fondi dorati con incisioni a mano libera presente nella pala maiorchina si riscontri, quasi nella stessa formulazione, in diverse opere del primo Trecento catalano.³⁷ Tale coincidenza potrebbe far pensare, di conseguenza, alla partecipazione di artisti locali, sotto la direzione di una maestranza greca, all'elaborazione di questa grande pala.

Concludendo, in questo breve *excursus* sulla pala delle clarisse mi sono limitato ad analizzare alcune particolarità stilistiche e iconografiche che consentirebbero di 'spostare' l'origine dell'opera – insieme al piccolo *Calvario* – dall'Italia ai territori nell'orbita dell'impero bizantino. Credo non sia azzardato sostenere che la Pala della Passione (uno dei rarissimi esempi di pittura su tavola in cui sia presente una *Derisione di Cristo* che comprenda un danzatore dai lunghi manicotti, un 'acrobata' e dei musicisti) meriti uno studio di maggiore portata, che permetta di verificare l'ipotesi accennata in queste pagine, di definire in maniera più dettagliata lo stile di questo anonimo maestro e offrire un'analisi approfondita dell'iconografia dell'intero ciclo cristologico. Basti per ora aver sollevato il problema, nel tentativo di far toccare con mano la poliedricità del panorama pittorico maiorchino del primo Trecento.

Questo contributo ha potuto giovare di un contratto pre-dottorale FISDUR (del Dipartimento di Història i Història de l'Art de la Universitat Rovira i Virgili) ed è stato elaborato nell'ambito del gruppo di ricerca 'LAiREM-Nexus' (Universitat Pompeu Fabra, Universitat Rovira i Virgili) e del progetto HECO. Heterotopias coréuticas: danza y performance en la cultura visual y literaria del Mediterráneo desde la Tarda Antigüedad hasta la Edad Media (HAR2017-85625-P). Uno speciale ringraziamento a Roberto Bartolini, Licia Buttà, Voravit Roonthiva, Victor M. Schmidt e Mar Valls Fusté.

¹ Allo stile gotico lineare catalano, da alcuni chiamato 'stile franco-gotico', sono stati accostati, ad esempio, il retablo di San Bernardo (Museu de Mallorca) e i frammenti del retablo di sant'Orsola (chiesa di San Francesco, Palma di Maiorca), risalenti ai primi decenni del Trecento. Il gruppo dei dipinti italianizzanti, d'altro canto, è formato principalmente dalle cinque opere che costituiscono il catalogo del 'Maestro de Privilegi', dalla tavola di Santa Chiara (conservata nel convento delle clarisse maiorchine) e da sei frammenti di un retablo dedicato alle sante Maddalena e Lucia (Museu de Mallorca). In generale, su queste opere, si vedano Marcel Durliat, *L'Art dans le Royaume de Majorque. Les débuts de l'art gothique en Roussillon en Cerdagne et aux Baléares*, Privat, Toulouse, 1962, pp. 321-333; e Gabriel Llompарт Moragues, *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, I, Luis Ripoll editor, Palma de Mallorca, 1977, pp. 55-69.

² Erzherzog Ludwig Salvator, *Die Balearen. Geschildert in Wort und Bild*, I, Hofbuchhandlung von Leo Woerl, Würzburg, Leipzig, 1897, p. 454. Bisogna considerare del tutto eccezionale la visita dell'arciduca d'Austria, poiché in quel momento il convento delle clarisse di Città di Maiorca era, ed è tutt'oggi, soggetto alla clausura.

³ Palma di Maiorca ha conosciuto diversi toponimi attraverso i secoli. In questa sede ho voluto adoperare quello più usato nella letteratura storica relativamente al Trecento, e cioè Città di Maiorca. Sulla storia della toponimia di Maiorca, si veda Gabriel Bibiloni, *La ciutat de Mallorca: consideracions sobre un topònim*, in «Randa», 9, 1979, pp. 25-30.

⁴ A un anno di distanza della canonizzazione di Santa Chiara d'Assisi (1255), le monache del convento di Santa Maria della città di Tarragona ricevettero l'autorizzazione e il supporto del pontefice Alessandro IV, del primo vescovo maiorchino (Ramon de Torroella) e del re Giacomo I il Conquistatore per fondare un convento dedicato a Santa Chiara a Città di Maiorca. Già nel 1262 le clarisse chiesero a papa Urbano IV di poter costruire una nuova chiesa (ciò significa che nei primi anni ne dovettero usare una preesistente), di cui oggi si conservano solo due archi trasversi nella zona alta del coro, poiché nel Seicento fu eretta una nuova chiesa che inglobò la precedente. Le altre parti del complesso, come il chiostro, il refettorio, la cucina e la sala capitolare hanno invece conservato la loro struttura originale, il che fa loro assumere grande rilievo quale importante esempio della prima architettura gotica maiorchina. Gli studi hanno evidenziato come le donazioni dei privati e della monarchia a questo convento siano state spesso generose, malgrado si siano anche evidenziate delle difficoltà economiche verso il 1278, che sarebbero però state superate già dal XIV secolo. Le sessantadue religiose registrate nel convento nel 1323 sono un dato eloquente della capacità espansiva delle clarisse maiorchine. Riguardo alla storia del convento, si veda Donald G. Murray, Aina Pascual, Jaume Llabrés e Gabriel Llompарт Moragues, *Conventos y monasterios de Mallorca: historia, arte y cultura*, José J. de Olañeta Editor, Palma de Mallorca, 1992, pp. 57-75; Joan Carles Sastre i Barceló, *Espi-*

ritualitat i vida quotidiana al Monestir de Santa Clara. Ciutat de Mallorca. Segles XIII-XV, Lleonard Muntaner editor, Palma de Mallorca, 2006.

⁵ Chandler Rathfon Post, *A History of Spanish Painting*, II, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts, 1930, pp. 183-186; Millard Meiss, *Italian Style in Catalonia and a Fourteenth Century Catalan Workshop*, in «The Journal of The Walters Art Gallery», IV, 1941, p. 53.

⁶ Walter Cook e José Gudiol, *Ars Hispaniae*, VI, Plus-Ultra, Madrid, 1950, p. 272; Durliat, *L'Art dans*, cit., pp. 324-325; Gabriel Alomar Esteve, Guillem Rosselló Bordoy, Felipe Sánchez Cuenca, *Pintura gòtica mallorquina: exposició de las obras restauradas por la fundación Juan March*, Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1965, s.p.; Llompарт, *La pintura medieval*, cit., I, p. 159; Llompарт, *Mestre de la Passió*, in *Gran Enciclopèdia de la Pintura i l'Escultura a les Balears*, III, Promomallorca, Àmbit Serveis Editorials, Palma de Mallorca, 1996, p. 183. Nel libro di Edward B. Garrison, *Italian Romanesque panel painting. An illustrated index*, Leo S. Olschki, Firenze, 1949, p. 147, la pala è inclusa tra gli «horizontal rectangular dossals. Venetian type».

⁷ Rosa Alcoy, *Anònim. Mestre de la Passió de Mallorca. Taula de la Passió de Crist i escenes hagiogràfiques*, in *Mallorca gòtica*, catalogo della mostra (Barcelona del 17 de desembre de 1998 al 28 de febrer de 1999; Palma, Llotja, abril-maig de 1999), Barcelona, Museu nacional d'art de Catalunya, 1998, pp. 126-1, 30; Eadem, *Pintura catalana. El gòtic*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2017, pp. 40-43.

⁸ Tina Sabater, *Sobre tres pinturas del Gótico Italiano en el monasterio de S. Clara de Mallorca*, in «Arte medieval», IV-VII, pp. 191-214.

⁹ Anne Derbes e Amy Neff, *The Santa Clara Passion panel and the poor clares*

of Palma de Mallorca: a preliminary report, «Specula», 5, 2023, pp. 95-120. In questo studio, per spiegare i particolari caratteri iconografici di alcune scene si conferisce uno speciale rilievo alle suore del convento e alle problematiche che le legarono nel primo Trecento agli ebrei di Città di Maiorca.

¹⁰ Alcoy, *Taller del mestre de la Passió de Mallorca. Taula del Calvari. Crucifixió amb les Maries, sant Joan i sant Francesc*, in *Mallorca gòtica*, cit., pp. 118-121. Al contrario, Sabater, *Sobre tres pinturas*, cit., 2017, pp. 197-205, ritiene che il pittore del *Calvario* sia diverso, e di minore statura, rispetto all'autore della Pala della Passione, ma comunque propone per l'opera una stessa datazione al 1300-1315, situandola entro il medesimo programma di committenza angioina.

¹¹ Post, *A History*, cit., VI, 1935, pp. 584-586; Durliat, *L'Art dans*, cit., p. 325.

¹² « [...] due as much to the size as to the presence of little clasps and of an equal number of lateral grooves, arguably it resembles more closely the one remaining piece of a small devotional diptych, the matching half of which has vanished in the course of time». Joana Maria Palou, *Studio of the Master of The Passion of Mallorca. Calvary with Saint Francis*, in *Terramare. Miquel Barceló*, a cura di Jean Clottes, Alberto Manguel, Eric Mézil, Joana Maria Palou e Gabriel Llompert, catalogo della mostra (Avignon, Palais des Papes, Petit Palais, Collection Lambert, 27 giugno-7 novembre 2010), Actes Sud, Avignon, 2010, p. 212.

¹³ Si tratta di breve saggio on-line pubblicato nel 2021 sul sito web del gruppo di ricerca ICONODANSA: Ireneu Visa Guerrero, *Ballarins en la derisió de Crist: la dansa cerimonial invertida com a instrument de burla*: www.iconodansa.org/ca/heco/assais (ultimo accesso giugno 2023).

¹⁴ Ireneu Visa Guerrero, *Il Maestro dei Privilegi e la cultura artistica nel Regno*

di Maiorca nel primo Trecento, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Siena, a.a. 2015-2016, pp. 65-72.

¹⁵ A un primo sguardo, certe scene della pala maiorchina, come la *Deposizione di Cristo* – sia per l'inquadramento mediante l'arco trilobato sorretto da due colonne, sia per le coincidenze iconografiche – fanno venire in mente alcuni esempi della pittura di ambito umbro, come la *Deposizione* dipinta dal 'Maestro del San Francesco' nel dossale esposto alla Galleria Nazionale di Perugia. Tali aspetti, tuttavia, non paiono sufficienti a radicare l'opera maiorchina in quest'ambito. Gli archi trilobati sono elementi relativamente diffusi nella pittura italiana e catalana del secondo Duecento e del primo Trecento, mentre l'iconografia della deposizione appartiene a un tipo molto diffuso nella pittura italiana del XIII secolo, che trova le sue radici nella pittura medio-bizantina (si pensi alla testimonianza esemplare del ciclo della chiesa di San Pantaleimone a Nerezi). Inoltre, dal punto di vista tipologico, è difficile identificare nell'ambito italiano un'opera con un formato analogo a quello della pala maiorchina.

¹⁶ «The style of this altarpiece seems to me fundamentally Byzantine rather than Italian. If the altarpiece was not imported into Majorca, then it may have been executed by some east Mediterranean painter who had wandered to that island. It does, however, contain some elements which seem to derive from Sieneese Trecento painting. The ground is tooled in Ducciesque fashion (foliate forms on a hatched ground). The figures in the "Washing of the feet" resemble those in Duccio's representation of this subject in the "Maestà" and even the shoes on the floor exhibit a wriggly animation, like Duccio's. The Virgin and St. John are seated on the ground in the "Crucifixion", a motif which is not common in Italy, where apparently it originated, until the thir-

ties or forties». Meiss, *Italian style*, cit., p. 53.

¹⁷ Post, *A History*, cit., II, p. 186.

¹⁸ Si veda tra le tante occorrenze, a mero titolo di esempio, il *Cristo deriso* conservato nel Musée des Beaux-Arts di Strasburgo, attribuito da Roberto Longhi al 'Primo miniatore perugino', legato al *Compianto sul corpo di Cristo* del Museo Civico di Pistoia. Per altre occorrenze, Anne Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies and the Levant*, Cambridge University Press, New York, 1996, pp. 94-112.

¹⁹ Si vedano al riguardo: Derbes, *Picturing the Passion*, cit., pp. 97-107; Elizabeta Dimitrova, *The Staging of the Passion Scenes: A Stylistic Essay. Six Paradigms from 14th Century Fresco Painting*, «Zograf», 31, 2006-2007, pp. 115-124; Gabriela Ilnitich, *The emergence of a paradigm representations of musical instruments in the Palaiologan depictions of the "Mocking of Christ"*, «Imago Musicae», 23, 2010, pp. 46-77; Claudia Wohlhauser, *Zur Entwicklung und Deutung der Ikonographie der Verspottung Christi in der byzantinischen Kunst*, «Iconographica», 15, 2016, pp. 112-121.

²⁰ Nektarios Zarras, *The Passion Cycle in Staro Nagoričino*, «Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik», 60, 2010, pp. 181-213. La chiesa, inoltre, presenta un importante ciclo pittorico dedicato a San Giorgio, il santo titolare, opera anch'esso di Astrapas ed Eutichio. Si veda, Sašo Korunovski, Elizabeta Dimitrova, *Macedonia. L'arte medievale dal IX al XV secolo*, Jaca Book, Milano, 2006, pp. 161-168.

²¹ Derbes, *Picturing the Passion*, cit., p. 106, segnala il Libro di Giobbe quale possibile fonte di quest'iconografia: «The combination of musical instruments and dancing children seen in these Byzantine works may thus allude to the torments of Job, who in the East as well as the West was viewed as a prefiguration of Christ».

²² Ilnitchi, *The emergence*, cit.; Wohlhauser, *Zur Entwicklung*, cit.; Kono Keiko (*Notes on the Dancers in the Mocking of Christ at Staro Nagoričino*, «Τòμος KZ», 2006, pp. 159-168) sviluppa inoltre uno studio approfondito dell'iconografia dei ballerini, legando l'origine della raffigurazione dei lunghi manicotti alle culture orientali (segnatamente, al mondo persiano e cinese).

²³ In effetti, gli unici due esempi di *Derisioni di Cristo* italiane che ho individuato in cui possano riscontrarsi alcuni degli elementi della derisione 'greca' risalgono a Venezia, uno dei centri più aperti agli influssi medio-orientali. L'esemplare più antico è il mosaico duecentesco con la *Derisione di Cristo* presente nella basilica di San Marco, dove Gesù è raffigurato in piedi, abbigliato con un manto rosso e circondato da cinque personaggi che lo deridono. Acquisisce un particolare rilievo il fatto che Cristo sia raffigurato in piedi, così come la gestualità della figura collocata in basso a destra, analoga a quella dei derisori nelle scene macedoni. Si veda, al riguardo, Otto Demus, *The mosaic decoration of San Marco, Venice*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 1988, p. 70. Il secondo esempio risale già al primo Trecento: si tratta della scena di derisione presente in una pala con venti episodi della vita di Cristo attribuita ad un anonimo pittore veneziano, noto come 'Maestro di Saint-Nicolas-des-Champs'. L'opera fu rubata nel 1971, ma si è conservata una testimonianza fotografica: si veda Andrea De Marchi, *Polyptyques vénitiens. Anamnèse d'une identité méconnue*, in *Autour de Lorenzo Veneziano. Fragments de polyptyques vénitiens du XIV^e siècle*, Silvana, Cinisello Balsamo (Milano), 2005, pp. 22, 84-87. In questo caso, Cristo è raffigurato in trono, quale evocazione di un re, con un abito profusamente decorato, regge in mano uno scettro e ha gli occhi bendati. Alla sua destra, una figura cerca di aggredirlo, mentre e alla sua sinistra un altro derisore punta alla sua testa (appa-

rentemente priva della corona di spine) con un bastone. Sono i due personaggi raffigurati in basso, però, a mostrare un evidente nesso con le *Derisioni* macedoni, poiché si tratta di figure che compiono gesti burleschi, abbigliate con lunghi manicotti.

²⁴ Malgrado ciò, la studiosa ritiene che il dipinto possa essere stato eseguito da un pittore italiano, che avrebbe deciso di introdurre questi strumenti con lo scopo di conferire all'opera un carattere più orientaleggiante. Rosario Álvarez, *Instrumentos bizantinos en una pintura medieval del Museo Diocesano de Palma de Mallorca*, in *De Musica Hispana et aliis, Miscelánea en honor al profesor Dr. José López-Calo*, I, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, pp. 43-53; Eadem, *El arpa-cítara (rota): su probable origen bizantino y su trayectoria mediterránea hacia la Europa occidental*, «Revista de Musicología», XXII, 1999, n. 1, pp. 21, 33.

²⁵ Lo stesso Meiss, *Italian style*, cit., p. 53, aveva indicato come le forme architettoniche del ciclo di Staro Nagoričino fossero simili a quelle presenti nella Pala della Passione, riferimento che estendeva anche al tipo di architetture dipinte dal 'Maestro dei Privilegi', interpretate dallo studioso come un misto di forme bizantine, romaniche e gotiche.

²⁶ Le diciotto scene dei tre registri superiori raffigurano l'ingresso a Gerusalemme, la confabulazione degli ebrei nel sinedrio, l'ultima cena, la lavanda dei piedi, il congedo di Gesù dagli apostoli, la cattura di Cristo, Gesù davanti ad Anna, l'interrogatorio di Pilato, la flagellazione, la derisione, il ritorno di Gesù davanti a Pilato, l'andata al Calvario, l'inchiodamento alla croce, la crocifissione, la deposizione, il compianto sul Cristo morto, il seppellimento del corpo di Cristo e le tre Marie al sepolcro.

²⁷ La scena della *Derisione* non è l'unica rappresentazione che si allontani dalle

iconografie cristologiche diffuse nell'arte italiana. Già Alcoy, *Anònim. Mestre de la Passió*, cit., p. 126, così come fecero Post e Meiss, evidenziò la singolarità di certe scene, come, ad esempio, la confabulazione degli ebrei del Sinedrio o il congedo di Cristo degli apostoli. Questi due episodi, in particolare, sono stati analizzati con attenzione da Derbes e Neff, *The Santa Clara*, cit., pp. 108-115.

²⁸ Post, *A History*, cit., II, pp. 183-186, diede una prima lettura delle sei scene nella 'pseudo-predella', confermata e ampliata da Garrison, *Italian Romanesque*, cit., p. 147; Llompарт, *La pintura medieval*, cit., III, p. 21; Alcoy, *Anònim. Mestre de la Passió*, cit., p. 126; Sabater, *Sobre tres pinturas*, cit., p. 191; e Derbes e Neff, *The Santa Clara*, cit., p. 98.

²⁹ Post, *A History*, cit., II, pp. 183-186; Llompарт, *La pintura medieval*, cit., III, p. 21; Alcoy, *Anònim. Mestre de la Passió*, cit., p. 126; Sabater, *Sobre tres pinturas*, cit., p. 191.

³⁰ Anche Derbes e Neff, *The Santa Clara*, cit., p. 98, propongono l'identificazione con Santa Elisabetta d'Ungheria.

³¹ Georges Kaftal, nei suoi quattro volumi dedicati all'iconografia dei santi nell'arte italiana (*Iconography of the saints in Tuscan painting*, Firenze, Sansoni, 1952, coll. 337-344; *Iconography of the saints in Central and South Italian schools of painting*, Firenze, Sansoni, 1965, coll. 380-397; *Iconography of the saints in the painting of North East Italy*, Firenze, Sansoni, 1978, coll. 284-285; *Iconography of the saints in the painting of North West Italy*, Firenze, Le Lettere, 1985, coll. 256-257), non ha censito nessuna attestazione del miracolo del vestito.

³² Per quanto riguarda i testi agiografici relativi al miracolo del vestito di Sant'Elisabetta d'Ungheria e le divergenze tra alcune delle versioni tedesche e italiane, si veda Dávid Falvay, *Elisabetta d'Ungheria: il culto di una santa europea in Italia negli ultimi secoli del medioevo*, «Nuova

Corvina: Rivista di Italianistica», 14, 2003, pp. 113-125; Idem, *St. Elizabeth of Hungary in Italian Vernacular Literature. Vitae, Miracles, Revelations, and the Meditations on the Life of Crist*, in *Promoting the Saints: Cults and their Contexts from Late Antiquity until the Early Modern Period*, a cura di Otto Gezser *et alii*, Central European University Press, New York-Budapest, 2011, pp. 137-150. Per lo sviluppo dell'iconografia di Santa Elisabetta d'Ungheria, si veda Rolando Bellini e Melanie Zefferino, *Rose e visioni. L'iconografia di una santa tra medioevo e Ancien Règime: Elisabetta d'Ungheria*, in *L'Umiltà e le rose: storia di una compagnia femminile a Torino tra età moderna e contemporanea* a cura di Anna Cantaluppi e Blythe Alice Raviola, Leo S. Olschki editore, Firenze, 2017, pp. 213-243.

³³ Gabriel Llompарт è riuscito ad evidenziare la cospicua importazione di oggetti d'arte (quasi sempre destinati

alla devozione personale) tramite lo spoglio documentario di molti inventari di abitazioni e testamenti di mercanti maiorchini del XIV e XV secolo (Llompарт, *La pittura medievale*, cit., I, pp. 187-197).

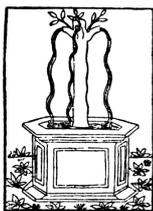
³⁴ Anche questa tavola, sfortunatamente, non è giunta fino a noi, e resta il grande dubbio sul ruolo svolto da Epiano: si trattava del pittore o semplicemente di un mediatore che riscuoteva il pagamento per un possibile trasporto da un altro centro? Cosme Parpal Marqués, *La conquista de Menorca en 1287 por Alfonso III de Aragón. Estudio histórico-crítico con un apéndice de documentos*, Imp. de la Casa Provincial de Caridad, Barcelona, 1901, p. XV, docc. XIX e XX.

³⁵ Com'è noto, nel 1313 è documentato nella città ligure un pittore denominato «magister Marchus Grechus [...] de Costantinopoli». Giovanni Romano, *Pittura del Duecento in Liguria*, in *La pittura*

in Italia. Il Duecento e il Trecento, a cura di Enrico Castelnuovo, I, Electa, Milano, 1986, p. 26; Clario Di Fabio, *Bisanzio e Genova fra XII e XIV secolo. Documenti e memorie d'arte*, in *Genova e l'Europa mediterranea: opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di Pietro Boccardo e Clario di Fabio, Silvana, Cinisello Balsamo (Milano), 2005, pp. 56-62.

³⁶ Quanto al ruolo di Genova nella propagazione di modelli bizantini, si veda Federica Volpera, *Genoa, Liguria, and Mediterranean Regions. Some reflections and new proposals for the circulation of pictorial models between the 14th and the beginning of the 15th century*, in *Global Turns, Local Circles. People, ideas and models in flux in medieval Europe*, a cura di Maria João Branco e João Luís Fontes, Instituto de Estudos Medievais (NOVA FCSH), Lisbona, 2022, pp. 137-160.

³⁷ Derbes e Neff, *The Santa Clara*, cit., p. 106.



The sculptures of David and Abigail in the apse of Casa Professa in Palermo: a dialogue between Grano, Tancredi, Calandrucci, Vitagliano and Serpotta

Nicola Attinasi

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

Contact n.attinasi@student.unisi.it

The paper explores the ideational process behind the decoration of the apse of the Chiesa del Gesù in Palermo. In particular, the article focuses on the sculptures in the left niche depicting the biblical episode of David and Abigail. These were made, based on clay sketches by Giacomo Serpotta, between 1706 and 1709 by Gioacchino Vitagliano. Several iconographic references to coeval artists such as the painters Filippo Tancredi or Giacinto Calandrucci are thus proposed. Indeed, some of their works show close affinities with the sculptural group in this church. An attempt is therefore made to trace the formal genesis of the work, placing these iconographic and figurative cues within a dialectic in which the protagonists, in addition to the mentioned artists, include the palermitan painter Antonino Grano. He was responsible for the design of the apse from 1703 onwards. The article is the result of in-depth research work carried out for the author's master's thesis at the University of Palermo.

Keywords: Sicilian Baroque, Antonino Grano, Giacinto Calandrucci, Filippo Tancredi, Giacomo Serpotta, Gioacchino Vitagliano.

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

Received 29 April 2023; **Accepted** 15 July 2023;
First Published November 2023

Citation Nicola Attinasi, *Il complesso scultoreo di David e Abigail dell'abside di Casa Professa a Palermo: Grano, Tancredi, Calandrucci, Vitagliano e Serpotta in dialogo*, «La Diana», 5, 2023, pp. 79-96.
DOI 10.36253/ladiana-2383

Copyright © 2023 Nicola Attinasi

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>

Il complesso scultoreo di David e Abigail dell'abside di Casa Professa a Palermo: Grano, Tancredi, Calandrucci, Vitagliano e Serpotta in dialogo

Nicola Attinasi

A cavallo tra Seicento e Settecento, il cantiere per la decorazione della chiesa del Gesù di Casa Professa di Palermo continua ad essere in pieno fermento. Nel 1678, e nuovamente nel 1687, il pittore palermitano Antonio Grano si occupa della ridipintura degli affreschi di Pietro Novelli sui pennacchi della cupola della cappella di Sant'Anna, collocata alla sinistra del presbiterio.¹ Nel giugno del 1695 l'artista riceve un pagamento per «li figuri e cartoni» per i complessi scultorei collocati sulle pareti laterali della stessa cappella, all'interno di nicchie prospettiche simulanti una breve galleria cassettonata aperta su dei fondi paesaggistici in tarsie marmoree (fig. 1).² Negli anni successivi il pittore sarà attivo in altri cantieri gesuitici.³

Quando nel 1702 muore Lorenzo Cipri, architetto gesuita cui era spettata negli ultimi anni la direzione dei lavori di Casa Professa, gli subentra proprio con il titolo di *architetto* Antonio Grano, pagato nel 1703 «[...] in conto delle fatiche d'esso fatte, ed assistenza così ne modelli dell'inventione dello stucco come dei modelli del disegno del Cappellone Maggiore a tirare la pianta di essa cappellone», ossia per il progetto delle nicchie dietro l'altare maggiore.⁴ All'interno di queste nicchie trovano posto gruppi scultorei che danno vita, con le loro figure aggettanti, ad un articolato dialogo con le strutture architettoniche, accentuato dalle vivaci cromie degli intarsi marmorei (fig. 2).⁵

La nicchia di destra, che accoglie le statue raffiguranti *David e Achimelec*, viene completata nel 1708. Nello stesso anno lo scultore Giacomo Serpotta riceve un pagamento per «haver fatto un modello di creta per servitio dell'opera marmorea (della parte del Vangelo)», vale a dire per il gruppo della nicchia di sinistra, iniziata nel 1706 e che sarà terminata nel 1709.⁶ Il complesso di sculture in questione, realizzato dallo scultore Gioacchino Vitagliano, cognato di Giacomo, raffigura l'episodio dell'Antico Testamento che vede protagonisti David e Abigail (fig. 3).

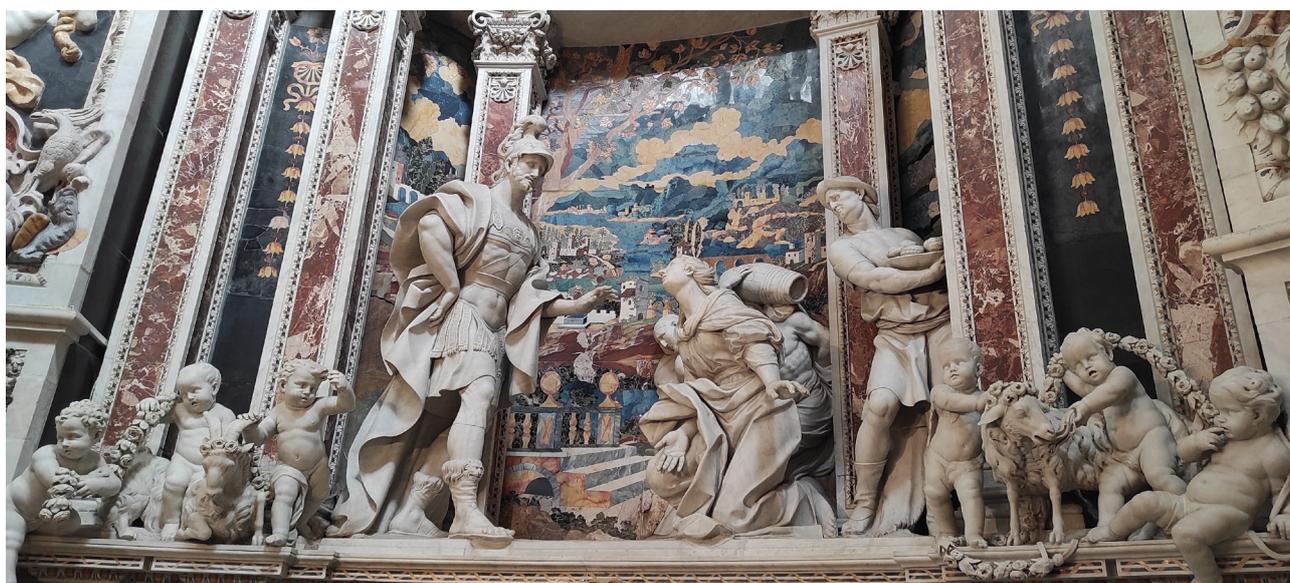
La vicenda biblica è presto detta: re David, al rifiuto del ricco Nabal di fornirgli provviste e protezione, decide di muovere contro di lui la sua vendetta. Abigail, moglie di Nabal, venuta a conoscenza del pericolo, raccoglie all'insaputa del marito vettovaglie di ogni tipo e va incontro al re d'Israele. Viene quindi raffigurato il momento in cui la donna,



1. Lorenzo Ciprì, Antonio Grano, Baldassarre Pampillonia, Pietro Nucifora, Giovan Battista Ferreri, et al., *Ringraziamento di Gioacchino, Anna e Maria*, [post 1695], marmo. Palermo, chiesa del Gesù di Casa Professa. Crediti: archivio dell'autore.

alla vista di David, si getta a terra e si prostra ai suoi piedi implorandone il perdono.⁷ È chiara l'allusione eucaristica, nell'offerta del vino e dei pani che caratterizza questo episodio insieme a quello della nicchia opposta: il programma iconografico dell'abside di Casa Professa, che spetta ai gesuiti e non al Grano, è d'altronde in logica coerenza con la dedicazione del tempio al Nome di Gesù.⁸

Nello stesso 1702, oltre a essere morto l'architetto Lorenzo Ciprì, era scomparso anche Giovan Battista Ferreri, che insieme a Pietro Nucifora e Baldassarre Pampillonia, era stato uno dei principali scultori impegnati nel cantiere della chiesa. Si tratta dunque di un anno di mutamenti che si concretizzano in questi passaggi di testimone, da Ciprì a Grano, e da Ferreri a Vitagliano.⁹



Vitagliano aveva inoltre già intrapreso nel 1696 la decorazione della cappella del Rosario della chiesa di Santa Cita. I rilievi in marmo sulle pareti della cappella riproducevano in scala naturale i bozzetti realizzati, anche in quel caso, dal cognato Giacomo.¹⁰ La creazione di modelli per opere proprie o altrui era infatti prassi usuale per Serpotta, confermata, oltre che dalle poche prove rimaste, anche dal testamento dello scultore, nel quale si legge: «lego al sud. Procopio Sirpotta mio figlio naturale tutti li studi miei, cioè li modelli di gesso e di creta [...] tutti li carti stampati e li miei disegni che sono nel mio casciarizzo».¹¹

2. Antonio Grano (progetto), *Abside*, [post 1703], marmo. Palermo, chiesa del Gesù di Casa Professa. Crediti: archivio dell'autore.

3. Gioacchino Vitagliano (da Giacomo Serpotta), *David e Abigail*, [1706-1709], marmo. Palermo, chiesa del Gesù di Casa Professa. Crediti: archivio dell'autore.



4. Antonio Grano, *L'incontro di Abramo e Melchisedech*, disegno a inchiostro bruno. Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, volumi Amato, tomo III, inv. 15755/ dis. 13. Crediti: Galleria Regionale di Palazzo Abatellis.

Fornire i modelli per opere successivamente realizzate da altri permetteva inoltre all'artista di dare un significativo contributo alla fase progettuale di queste opere.¹² E questo potrebbe essersi verificato anche nel caso di Casa Professa. È arduo determinare quanto Serpotta, per la realizzazione dei suoi bozzetti, abbia guardato ai disegni di Antonio Grano del 1703, non essendoci questi ultimi pervenuti. Come scrive Donald Garstang, questi avranno sicuramente fornito delle indicazioni. Lo stesso Grano aveva realizzato disegni per figure simili all'interno della cappella di Sant'Anna (fig. 1). Inoltre, la familiarità dell'artista con questo tipo di scene sarebbe confermata dall'esistenza di un disegno raffigurante *L'incontro di Abramo e Melchisedech* (fig. 4), presumibilmente una creazione pittorica realizzata nell'ambito degli apparati effimeri.¹³

Garstang, infatti, rintracciando delle affinità tra le figure di questo disegno e le sculture delle nicchie, ritiene sia le une che le altre disegnate dalla stessa persona.¹⁴ Tuttavia, il peso rivestito da Serpotta anche a livello progettuale non dovette essere indifferente. Lo dimostrerebbe tutta una serie di suggestioni nel solco della temperie culturale di stampo classicista che, già dal momento dell'arrivo nel 1695 della pala di Maratti per l'oratorio di Santa Cita, trionfa nella Palermo di inizio Settecento.¹⁵

Tra gli interpreti di questo clima culturale, vi fu il pittore messinese Filippo Tancredi. Dopo una prima formazione nella sua città natale, l'artista ha modo di conoscere la lezione giordanesca grazie a un soggiorno napoletano, a cui segue un viaggio a Roma tra il 1689 e il 1690 e il contatto proprio con Carlo Maratti.¹⁶ La formazione romana gli permette inoltre di avvicinarsi alla grande decorazione del Cortona e

del Gaulli. L'esito più immediato della mescolanza tra queste esperienze lo si ritrova negli affreschi del 1693 per la volta della chiesa di San Giuseppe dei Teatini a Palermo, ma ancor di più nell'affresco del 1698 per la chiesa dei Santi Pietro e Paolo dell'Infermeria dei Sacerdoti, adiacente al Palazzo Arcivescovile, all'interno della quale lavora insieme a Giacomo Serpotta.¹⁷

Si chiama qui in causa la figura di Tancredi poiché, nei primissimi anni del Settecento, aveva realizzato un'opera raffigurante lo stesso soggetto biblico di David e Abigail per la chiesa del Santissimo Salvatore di Palermo (fig. 5).

La tela, per anni nei depositi della Galleria di Palazzo Abatellis, è stata ricollocata nel 2019 sulla parete della cappella dove in origine era situato l'altare maggiore. Sulla parete opposta è stato ricollocato anche l'altro quadro di analoghe dimensioni raffigurante Mosè che conduce il popolo ebreo nel deserto. Sono opere da inserire nel contesto dei lavori che l'artista svolge per la chiesa a partire dal 1704: oltre alle due tele, il pittore realizza infatti l'affresco del cupolino con l'Adorazione dell'Agnello Mistico, una tela con una Trasfigurazione e una con un San Basilio.¹⁸

5. Filippo Tancredi, *David e Abigail*, [1704], olio su tela, Palermo, chiesa del Santissimo Salvatore. Crediti: archivio dell'autore.





6. Giacinto Calandrucci, *David e Abigail*. Norfolk, Hokham Hall. Crediti: Reproduced with permission of the Earl of Leicester and the Trustees of the Holkham Estate.

Tra il quadrone del Santissimo Salvatore e il gruppo scultoreo di Casa Professa si riscontrano alcune affinità. Si guardi in particolare la figura di David o l'apertura sul paesaggio di fondo. O ancora la posizione del personaggio dietro il re d'Israele che sembra coincidere con quella della scultura alle spalle di Abigail. Tali somiglianze potrebbero far sorgere l'ipotesi che Serpotta, per l'elaborazione dei suoi modelli, abbia forse gettato lo sguardo anche all'opera di Tancredi, considerando, peraltro, i contatti tra i due.¹⁹

Un'ulteriore suggestione è da collegare invece alla presenza a Palermo di Giacinto Calandrucci. L'artista, dopo alcune esperienze palermitane che lo vedono collaborare agli affreschi dell'abside di San Giuseppe dei Teatini, visse dal 1673 al 1706 a Roma dove divenne allievo del Maratti. Torna nella sua città natale tra la primavera e il settem-

bre del 1706 per affrescare la volta dell'oratorio di San Lorenzo.²⁰ Giacinto muore però nel febbraio del 1707 lasciando incompiuti gli affreschi che vengono completati dal fratello Domenico. Quest'ultimo, in assenza di un testamento e in comune accordo con altre due sorelle, decide di mantenere l'usufrutto di tutti i beni dell'artista.²¹ Domenico rimane a Palermo fino al 1709 quando ritorna a Roma dove muore nell'agosto dell'anno successivo.²² I beni appartenuti a Calandrucci vengono inseriti così in due inventari: il primo successivo alla morte di Domenico, il secondo del 1737 quando i nipoti, tra cui Giovan Battista anche lui pittore, decisero di dividere i beni dello zio in maniera equa tra di loro.²³ È interessante notare come all'interno dell'inventario del 1737 venga citato nella prima sezione relativa ai quadri di proprietà dell'artista un «David e Abigail abbozzo di Calandrucci».²⁴ Giacinto ha più volte affrontato il tema biblico, come dimostra una bozza di una composizione di grande formato, presumibilmente per una volta, conservata a Holkham Hall in Inghilterra (fig. 6).²⁵

Il disegno può essere messo in dialogo, a sua volta, con un'incisione, non datata, di Francesco Faraone Aquila, che cita come inventore Giovan Battista Datino (nipote di Giacinto e Domenico Calandrucci) e un «Calandruci» di cui non si specifica il nome (fig. 7).²⁶

7. Francesco Faraone Aquila da Giovan Battista Datino e Giacinto Calandrucci (?), *David e Abigail*, incisione. Crediti: Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.





8. Francesco Faraone Aquila da Giovan Battista Datino e Giacinto Calandrucci (?), *David e Abigail*, particolare, incisione. Crediti: Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

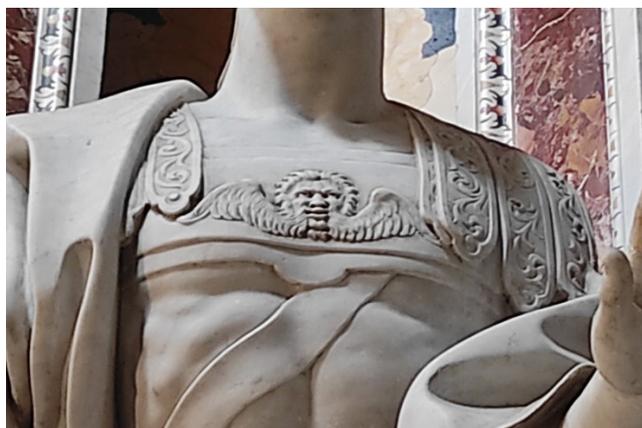
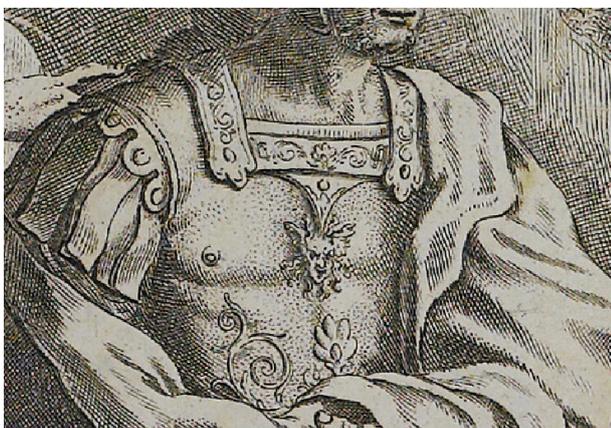
9. Gioacchino Vitagliano (da Giacomo Serpotta), *David e Abigail*, [1706-1709], particolare, marmo. Palermo, chiesa del Gesù di Casa Professa. Crediti: archivio dell'autore.

10. Francesco Faraone Aquila da Giovan Battista Datino e Giacinto Calandrucci (?), *David e Abigail*, particolare, incisione. Crediti: Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

11. Gioacchino Vitagliano (da Giacomo Serpotta), *David e Abigail*, [1706-1709], particolare, marmo. Palermo, chiesa del Gesù di Casa Professa. Crediti: archivio dell'autore.

Il disegno inglese, a differenza dell'incisione, raffigura David a cavallo. Ma sono assimilabili, in maniera più o meno puntuale, alcuni dettagli. Tra questi, le figure dei due soldati armati a bordo della scena, o l'impostazione della figura di Abigail (figg. 13, 14), e ciò lascerebbe ipotizzare se non una diretta partecipazione di Giacinto all'invenzione dell'incisione, quantomeno un riferimento da parte di Giovan Battista alle opere dello zio. Tra queste non sarebbe da escludere il primo «abbozzo» citato. Tale incisione mostra inoltre tutta una serie di stringenti corrispondenze proprio con il gruppo scultoreo della nicchia sinistra di Casa Professa.

Per quanto riguarda il personaggio di David, analoghi sono i particolari dei calzari leonini, delle brache che scendono fino agli stinchi, del mantello che avvolge la figura, delle frange e dei decori della lorica



(figg. 8, 9, 10, 11). Oltre a questi piccoli dettagli, ben più manifesti risultano i legami con la figura di Abigail. La postura, il modo in cui il suo braccio destro è avvolto dall'ampio pannello della veste, il nodo con cui quest'ultima è agganciata al petto della donna sono tutti elementi che manifestano notevoli corrispondenze. Si possono avanzare così dei probabili collegamenti tra il gruppo scultoreo e l'Abigail dell'incisione, che a sua volta corrisponde in maniera inequivocabile con il disegno di Holkham Hall (figg. 12, 13, 14).

Saltano all'occhio ulteriori parallelismi. L'immagine della serva alle spalle di Abigail sembra essere stata presa come riferimento per la postura della corrispondente figura nella nicchia di Casa Professa, con la sostituzione però del personaggio femminile con uno maschile (figg. 15, 16). Analogamente, il servo alle spalle di Abigail ricalca in maniera puntuale la posizione della figura raffigurata a destra nell'incisione (figg. 17, 18). Questo repertorio di riferimenti lascia credere che l'incisione possa avere ispirato la definizione delle sculture della nicchia. Ipotesi plausibile, come quella relativa alla successiva realizzazione dell'incisione rispetto al complesso scultoreo. Tuttavia ciò non esclude la possibilità di risalire a un'invenzione dovuta a Giacinto Calandrucci.

Dunque, è estremamente plausibile che il disegno di Antonio Grano per la nicchia di Casa Professa potesse avere corrispondenze con la tela di Tancredi. Le tangenze tra l'opera di Grano e quella del pittore messinese sono questione già nota. Lo dimostrerebbero gli affreschi per la chiesa di Santa Maria degli Angeli, dove entrambi lavorano, eseguiti una prima volta nel 1697 e poi nel 1706.²⁷ Il sostrato culturale marattesco è d'altronde lo stesso in ragione di un possibile alunnato di Antonio Grano presso il conterraneo Calandrucci in anni prossimi

12. Gioacchino Vitagliano (da Giacomo Serpotta), *David e Abigail*, [1706-1709], particolare, marmo. Palermo, chiesa del Gesù di Casa Professa. Crediti: archivio dell'autore.

13. Francesco Faraone Aquila da Giovan Battista Datino e Giacinto Calandrucci (?), *David e Abigail*, particolare, incisione. Crediti: Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

14. Giacinto Calandrucci, *David e Abigail*, particolare. Norfolk, Holkham Hall. Crediti: Reproduced with permission of the Earl of Leicester and the Trustees of the Holkham Estate.





al 1680.²⁸ Secondo la Siracusano potrebbe essere proprio Grano quel «fedele compagno» che Liono Pascoli menziona insieme a Giacinto nel viaggio a Roma di quest'ultimo.²⁹

Nel corso di questo soggiorno, Grano sarebbe poi entrato in contatto anche con il pittore di Camerano.³⁰ La compartecipazione tra Tancredi e Grano, secondo Maria Grazia Paolini, si sarebbe manifestata anche in altre imprese decorative, tra cui, probabilmente, gli affreschi che il pittore palermitano realizza a Casa Professa proprio in anni precedenti alla messa a punto della nicchia con il gruppo scultoreo di David e Abigail.³¹ Dal 1703, l'artista, oltre ad assumere la direzione dei lavori nella chiesa, si occupa anche delle pitture a fresco di varie parti della navata destra.³² Dunque, gli ipotizzabili legami tra la tela di Tancredi del Santissimo Salvatore e il disegno di Grano per la nicchia dell'abside sarebbero più che ragionevoli e giustificati.

In ragione di quanto detto finora, si delinea così una rete di rimandi tra invenzioni di artisti diversi, costruitasi in funzione dei legami che questi avevano tra di loro. Da un lato, è verosimile quindi che i modelli di Grano del 1703 fossero molto simili anche all'incisione appena esaminata. Possibile che questo sia dovuto al discepolato del pittore presso il Calandrucci diversi anni prima, o che tali modelli siano stati rimaneggiati al rientro di quest'ultimo a Palermo nel 1706. Dall'altro, si spiegano così anche le analogie, in particolare per la figura di David, tra l'incisione e l'opera di Tancredi.

15. Gioacchino Vitagliano (da Giacomo Serpotta), *David e Abigail*, [1706-1709], particolare, marmo. Palermo, chiesa del Gesù di Casa Professa. Crediti: archivio dell'autore.

16. Francesco Faraone Aquila da Giovan Battista Datino e Giacinto Calandrucci (?), *David e Abigail*, particolare, incisione. Crediti: Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

17. Gioacchino Vitagliano (da Giacomo Serpotta), *David e Abigail*, [1706-1709], particolare, marmo. Palermo, chiesa del Gesù di Casa Professa. Crediti: archivio dell'autore.

18. Francesco Faraone Aquila da Giovan Battista Datino e Giacinto Calandrucci (?), *David e Abigail*, particolare, incisione. Crediti: Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

Un'ulteriore ipotesi sulla genesi del gruppo scultoreo potrebbe invece tenere in considerazione la possibilità che lo stretto colloquio tra l'invenzione calandrucciana e i modelli di Serpotta venga intrapreso in maniera più diretta nel momento in cui il pittore torna da Roma. In questo caso, se lo scultore realizza il suo bozzetto in creta avendo come riferimento diretto Calandrucci, senza alcuna mediazione, ciò significherebbe tener conto di una sovrapposizione progettuale nei confronti di Grano. Sicuramente non c'è dubbio che sia da riferire a quest'ultimo l'impostazione architettonica della nicchia, come lascia intendere l'identico impianto di quella opposta per le cui figure non si ritiene sia intervenuto Serpotta. Garstang sostiene infatti che le sculture della nicchia di destra siano stilisticamente inferiori a quelle di sinistra e che siano da ricondurre piuttosto alla collaborazione di Vitagliano con Baldassarre Pampillonia e Pietro Nucifora, che lo assistettero durante la prima fase dei lavori.³³

D'altronde, l'eventualità di una sovrapposizione progettuale si accorderebbe bene con quanto avviene nel settembre del 1710, a un anno dal completamento della nicchia di sinistra. Serpotta riceve infatti i pagamenti «per i suoi travagli e mercede [...], per aver fatto il disegno dell'opera marmorea che si deve fare dietro il Cappellone di nostra Chiesa».³⁴ Vale a dire il gruppo scultoreo della nicchia centrale, realizzato anch'esso da Gioacchino Vitagliano.

Un certo grado di libertà di invenzione da parte di Serpotta è del resto presumibile. Nel corso della sua carriera sono diversi gli architetti che si ritrovò ad affiancare. In tali occasioni si è talvolta manifestata esplicitamente una decisa autonomia dello scultore sia a livello esecutivo che progettuale.³⁵ Lo stesso potrebbe quindi essersi verificato con ogni probabilità anche nel caso di Casa Professa.

Ad ogni modo, il gruppo raffigurante David e Abigail dell'abside della chiesa del Gesù si dimostra così essere il risultato di un intreccio di suggestioni e rimandi, specchio della cultura figurativa di stampo marattesco delineatasi a Palermo a cavallo tra Seicento e Settecento.

Tutto ciò spinge inoltre ad alcune riflessioni sul ruolo di Grano come disegnatore di architetture e sul contributo delle maestranze coinvolte nel cantiere. A tal fine è necessario richiamare innanzitutto la personalità dell'architetto Giacomo Amato, con cui per anni il pittore si trovò a collaborare. La bottega dell'Amato, protagonista della scena architettonica palermitana dagli anni Ottanta del Seicento fino al primo trentennio del Settecento, si servì infatti in vario modo della collaborazione di pittori e scultori tra cui gli stessi Grano, Serpotta e Tancredi.

Sabina de Cavi, pubblicando l'intero catalogo dei disegni dell'Amato, ha delineato le modalità con cui si esplicavano le varie fasi progettuali della bottega, circostanziando in tal modo i caratteri di un sistema cooperativo che si manifestava nella progettazione di architetture, oggetti d'arte decorativa e soprattutto apparati effimeri. Dall'analisi dei fogli, è emerso come il vincolo professionale con i pittori coinvolti fosse un rapporto non di subordinazione, ma tutto sommato paritario. La prassi grafica prevedeva infatti un primo intervento dell'architetto a cui spettavano il concetto e l'architettura generale del progetto, mentre ai pittori venivano lasciati l'invenzione e il disegno delle parti scultoree o pittoriche (ornamentali e figurative).³⁶ Non si trattava quindi solo di una mera collaborazione grafica, quanto concettuale, secondo un approccio che integrava equamente gli apporti dei vari artisti.

Grano, nel momento in cui si trova, da architetto, a dover progettare le nicchie del catino absidale di Casa Professa, potrebbe essersi mosso secondo una simile direzione. Vale a dire: definito il profilo architettonico, l'ornato potrebbe essere stato concepito come un'aggiunta successiva.³⁷

A tal proposito risultano appropriate le osservazioni di Stefano Piazza sul fatto che non vi sia, per l'abside, un inscindibile intreccio tra scultura, architettura e tarsie marmoree, ma quasi una giustapposizione delle parti su di un telaio che mostra tutta la sua evidenza strutturale.³⁸ Dell'invenzione di tale aggiunta potrebbe essersi fatto carico a livello progettuale lo stesso Grano, considerato il suo ruolo nella bottega di Amato. Altrettanto plausibilmente il pittore/architetto potrebbe essere stato affiancato nell'ideazione dagli altri artisti coinvolti nel cantiere, capaci di muoversi con una certa autonomia. D'altra parte è stato sottolineato come Grano, proprio per la sua formazione da pittore, potrebbe non aver messo in atto un capillare controllo della fabbrica come era stato in grado di fare invece l'architetto Ciprì che lo aveva preceduto.³⁹ Oltretutto gli anni in cui Grano lavora a Casa Professa, lo vedono impegnato come frescante anche per altri ordini, come il Monastero benedettino delle Vergini o per la chiesa domenicana di Santa Maria della Pietà.⁴⁰

Un approccio di questo tipo spiegherebbe, quantomeno per il gruppo di David e Abigail, la menzionata ipotesi di un'intromissione da parte di Serpotta, che verrebbe a configurarsi, a questo punto, più come una cooperazione alla pari.

Si pensi, ad esempio, agli ornati al di sopra della cornice delle nicchie. Lungo l'estradosso dell'arco si trovano le figure degli evangelisti (Marco e Matteo per la nicchia di sinistra, Luca e Giovanni per quella



opposta), al centro, dentro una valva di conchiglia, i busti di Cristo a sinistra e della Vergine a destra. Attorniano i busti serafini e putti che reggono i trofei della Passione. Tutti questi elementi potrebbero essere stati ideati dallo stesso Vitagliano.⁴¹ Quantomeno quelli della nicchia di destra. Alcuni putti di quella opposta sono infatti da ricollegare alla tipica espressività dei fanciulli serpottiani, per cui è ipotizzabile che il modello sia dovuto, come per il gruppo scultoreo sottostante, allo stuccatore.

O ancora, la definizione dei paesaggi che fanno da sfondo alle figure potrebbe essere frutto di una libera realizzazione dei marmorari Baldas-

19. Giovan Battista Ferreri, *Paliotto*, 1685, particolare. Palermo, chiesa dell'Immacolata Concezione al Capo. Crediti: archivio dell'autore.

20. Baldassarre Pampillonia e Pietro Nucifora, *Fondale della nicchia sinistra dell'abside di Casa Professa*, [1704-1705?], particolare. Palermo, chiesa del Gesù di Casa Professa. Crediti: archivio dell'autore.

sarre Pampillonia e Pietro Nucifora.⁴² Questi fondali mostrano infatti fortissime analogie con le realizzazioni dell'entourage di Giovan Battista Ferreri, con cui i due marmorari si erano trovati più volte a collaborare. Si consideri qui, a livello esemplificativo, uno dei due paliotti marmorei realizzati nel 1685 da Ferreri per la chiesa dell'Immacolata Concezione al Capo (fig. 19).⁴³ Risultano palmari i confronti stilistici con il fondale della nicchia in Casa Professa (fig. 20).⁴⁴

Come sottolinea Garstang però, l'idea di allargare il paliotto fino a farlo diventare quasi uno sfondo scenografico potrebbe essere stata suggerita a Grano dalle decorazioni degli apparati effimeri, in cui si cimentò innumerevoli volte insieme a Giacomo Amato, e non solo.⁴⁵ Si consideri ad esempio come, negli anni Novanta del Seicento, Grano fosse stato impegnato proprio nella realizzazione degli allestimenti effimeri che i gesuiti preparavano lungo la via del Cassaro in varie occasioni come il giovedì santo.⁴⁶

E non furono gli unici incarichi legati all'ordine del Gesù. Tra questi, la Cappella Roano del duomo di Monreale, progettata dal gesuita Angelo Italia, per cui realizza nel 1692 i perduti affreschi della volta.⁴⁷ Anche in questo caso, come per la citata chiesa dell'Immacolata, le maestranze coinvolte erano le stesse di Casa Professa. Si intende quindi la centralità che ebbero i cantieri della chiesa del Gesù, e che continuarono ad avere anche negli anni della realizzazione dell'abside.

In conclusione, al di là del grado di controllo di Grano architetto, la decorazione dell'abside si configurerebbe quindi come il risultato di un complesso intersecarsi di maestranze.

Come sottolinea Sabina de Cavi, risulta strano che di questo imponente progetto non ci sia giunto nulla.⁴⁸ Attualmente l'unica prova della capacità di Grano nel campo della rappresentazione architettonica sarebbe infatti un progetto di un paliotto, conservato presso il Département des Arts graphiques del Louvre. Il foglio, ricondotto all'artista da Catherine Monbeig Goguel, rappresenta un fronte architettonico di un loggiato ad arcate che si aprono su di un paesaggio, al di sotto delle quali sono inserite delle figure di santi benedettini.⁴⁹ L'autografia di questo disegno potrebbe essere compartita, ipotizzando, ad esempio, la collaborazione di un architetto come Amato. Sabina de Cavi, tuttavia, propende per un'attribuzione interamente al pittore, riservandosi però di verificare tale lettura con altre prove disegnative che, auspicabilmente, potrebbero riaffiorare da ulteriori indagini d'archivio. Si spera dunque che queste e altre ricerche possano far riemergere le tracce anche del progetto per l'abside di Casa Professa.

¹ I documenti relativi a questi interventi sono pubblicati in Guido Macaluso, *Nota sulla cappella di S. Anna nella Chiesa di Casa Professa a Palermo* in *X mostra di opere d'arte restaurate*, a cura di Vincenzo Abbate, Galleria Nazionale della Sicilia, Palermo, 1977, pp. 105-106.

² Vengono pagati, oltre ad Antonio Grano, i pittori Antonio Vasquez e Antonio Puzzillo, il marmoraro Pietro Marino e l'indoratore Francesco Bartocelli (Macaluso, *Nota sulla cappella di S. Anna*, cit., p. 110; Stefano Piazza, *I colori del Barocco. Architettura e decorazione in marmi policromi nella Sicilia del Seicento*, Flaccovio, Palermo, 2007, p. 56; Citti Siracusano, *La pittura del Settecento in Sicilia*, De Luca Editore per Monte dei Paschi di Siena, Roma, 1986, pp. 180-181). Le statue sono attribuite agli scultori Baldassarre Pampillonia e Pietro Nucifora, mentre gli sfondi sono opera di Giovan Battista Ferreri (Maria Clara Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme: il complesso gesuitico della Casa Professa di Palermo dalla storia al museo*, Lybra Immagine, Milano, 2001, p. 131).

³ Siracusano, *La pittura del Settecento in Sicilia*, cit., p. 181; Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme*, cit., p. 133; Donald Garstang, *Marmi mischi a Palermo: dalla nascita del Vernacolo all'abside di Casa Professa*, in *Splendori di Sicilia. Arti Decorative dal Rinascimento al Barocco*, a cura di Maria Concetta Di Natale, catalogo della mostra (Palermo, Albergo dei Poveri, 10 dicembre 2000-30 aprile 2001), Charta, Milano, 2001, p. 163.

⁴ *Ibidem*; Piazza, *I colori del Barocco*, cit., p. 83; Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme*, cit., p. 134.

⁵ Sui riferimenti verosimilmente adottati da Antonio Grano per la definizione dell'assetto architettonico dell'abside si vedano Garstang, *Marmi mischi a Palermo*, cit., p. 164; Piazza, *I colori del Barocco*, cit., p. 84; Stefano Piazza, in

Serpotta e il suo tempo, a cura di Vincenzo Abbate, catalogo della mostra (Palermo, Oratorio dei Bianchi, 23 giugno-1 ottobre 2017), Silvana Editoriale, Cinesello Balsamo (MI), 2017, p. 147.

⁶ Garstang, *Marmi mischi a Palermo*, cit., p. 164;

⁷ I Sam, 25, 2-43.

⁸ Garstang, *Marmi mischi a Palermo*, cit., p. 164.

⁹ Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme*, cit., p. 135. Nel settembre del 1704 inizia già ad occuparsi dell'assetto delle figure scultoree dei quadroni absidali.

¹⁰ Filippo Meli, *Giacomo Serpotta. La vita e le opere*, in *Secondo Centenario Serpottiano (1732-1932)*, Società Siciliana per la Storia Patria, Palermo, 193, pp. 155-156.

¹¹ Meli, *Giacomo Serpotta*, cit., p. 288. Tra i pochi bozzetti in creta rimasti, vi è quello per la figura della Carità dell'oratorio di San Lorenzo, oggi alla Galleria di Palazzo Abatellis (Vincenzo Abbate, in *Serpotta e il suo tempo*, cit., p. 258). Si sa anche di un modello di un reliquiario che lo scultore avrebbe realizzato proprio su disegno di Grano (Teodoro Fittipaldi, *Contributo a Giacomo Serpotta, opere inedite e rapporti culturali*, «Napoli Nobilissima. Rivista di arti figurative, archeologia e urbanistica», XVI, 3-4, maggio-agosto 1977, pp. 81-82). Per un ulteriore approfondimento sull'argomento si vedano: Meli, *Giacomo Serpotta*, cit., pp. 150-152; Ciro D'Arpa, *Architettura e arte religiosa a Palermo: il complesso degli Oratoriani all'Olivella*, Caracol, Palermo, 2012, p. 122, pp. 46, 107, 142; Maria Concetta Di Natale, *I disegni di opere d'arte decorativa di Giacomo Amato per i monasteri di Palermo* in *Giacomo Amato. I disegni di Palazzo Abatellis. Architettura, arredi e decorazione nella Sicilia barocca*, a cura di Sabina de Cavi, De Luca Editori d'Arte, Roma, 2017, pp. 48-49; Abbate, in *Serpotta e il suo tempo*, cit., p. 48.

¹² Pierfrancesco Palazzotto, in *Serpotta e il suo tempo*, cit., p. 69.

¹³ Garstang, *Marmi mischi a Palermo*, cit., p. 165; Sabina de Cavi, *Giacomo Amato, Pietro Aquila e Antonino Grano: collaborazione grafica in uno studio/bottega del Barocco Siciliano* in *Giacomo Amato. I disegni di Palazzo Abatellis. Architettura, arredi e decorazione nella Sicilia barocca*, a cura di Sabina de Cavi, De Luca Editori d'Arte, Roma, 2017, p. 517.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Gaetano Bongiovanni, Pierfrancesco Palazzotto, Mauro Sebastianelli, *Carlo Maratti la Madonna del Rosario e Santi*, Palermo University Press, Palermo, 2021.

¹⁶ Mariny Guttilla, *Filippo Tancredi*, in «Quaderni dell'Archivio Fotografico Regionale dell'Arte Siciliana», n. 3, Palermo, 1974, p. 10; Mariny Guttilla, in *Serpotta e il suo tempo*, cit., p. 137.

¹⁷ Per un approfondimento sulla cronologia dei lavori del pittore si rimanda a Guttilla, *Filippo Tancredi*, cit.; Siracusano, *La pittura del Settecento in Sicilia*, cit., pp. 170-179; Maria Genova, *Tancredi Filippo*, in *Dizionario degli Artisti Siciliani*, II, Novecento, Palermo, 1993, pp. 518-519.

¹⁸ Guttilla, *Filippo Tancredi*, cit., p. 14; Genova, *Tancredi Filippo*, cit. Tancredi avrebbe inoltre affrontato il soggetto di David e Abigail in un disegno per un affresco non identificato, o forse distrutto, conservato a Palazzo Abatellis e pubblicato da Citti Siracusano (*La pittura del Settecento in Sicilia*, cit., pp. 171, 177).

¹⁹ Guttilla, *Filippo Tancredi*, cit., p. 12.

²⁰ Meli, *Giacomo Serpotta*, cit., p. 267; Maria Barbara Guerrieri Borsoi, *Giacinto Calandrucchi, commento alla biografia*, in Lione Pascoli, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Electa Editori Umbri, Perugia, 1992, p. 756. Nel corso di questo soggiorno, secondo M. G. Paolini, l'artista lavorò a Palermo con assistenti e aiuti, tra cui non è da escludere anche Antonio Grano (Maria Grazia Paolini, *Aggiunte al Grano e altre*

precisazioni sulla pittura palermitana tra Sei e Settecento, in *Scritti in onore di Ottavio Morisani*, Università degli Studi, Catania, 1982, p. 316).

²¹ Anne-Lise Desmas, *L'universo artistico di un allievo di Maratti: lo studio Calandrucci e le sue raccolte descritti da un nuovo inventario*, «Bollettino d'Arte», LXXXVI, VI-118, ottobre-dicembre 2001, p. 79.

²² Guerrieri Borsoi, *Giacinto Calandrucci*, cit., p. 756.

²³ Desmas, *L'universo artistico di un allievo di Maratti*, cit., p. 80.

²⁴ Ivi, p. 105. Lotto n. 238.

²⁵ Dieter Graf, *Die Handzeichnungen von Giacinto Calandrucci*, Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf. III, 2 voll., Düsseldorf, 1986, p. 83, p. 508. Il Dipartimento di arti grafiche del Louvre conserva degli studi in matita rossa di David a cavallo (inv. 16049) del cavallo (inv. 15667) e delle gambe del soldato all'estrema sinistra del disegno (inv. 16027).

²⁶ Ivi, p. 525 (A 114).

²⁷ Guttilla, *Filippo Tancredi*, cit., p. 14; Paolini, *Aggiunte al Grano*, cit., pp. 331 sgg.; Diana Malignaggi, *Le arti figurative del Settecento in Sicilia*, in *La Sicilia nel Settecento*, atti del convegno (Messina, 2-4 ottobre 1981), Centro di Studi Umanistici, Messina, 1986, p. 722; Siracusano, *La pittura del Settecento in Sicilia*, cit., p. 171 sgg. Nello specifico, la quasi totalità di quegli affreschi sarebbe da attribuire a Tancredi, a eccezione delle figure francescane raffigurate lungo la navata e attribuibili al Grano. Un bozzetto, riferito a quest'ultimo, per la l'immagine di Santa Chiara confermerebbe tale attribuzione. Come sottolinea Citti Siracusano, una generale uniformità di stile e di formazione ha generato talvolta una certa confusione attributiva tra i due, nonostante Tancredi dimostri di possedere un lessico più raffinato che si traduce in una materia pittorica più leggera.

²⁸ Paolini, *Aggiunte al Grano*, cit., p. 312; Siracusano, *La pittura del Settecento in Sicilia*, cit., pp. 180.

²⁹ Guerrieri Borsoi, *Giacinto Calandrucci*, cit., p. 752; Frieda Schultze, *Appunti su Giacinto Calandrucci*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», III, 3, 1973, p. 215; Siracusano, *La pittura del Settecento in Sicilia*, cit., p. 182.

³⁰ Paolini, *Aggiunte al Grano*, cit., pp. 317-318.

³¹ Ivi, pp. 347-348.

³² Nel 1704 riceve i pagamenti per le volte delle cappelle dei S.S. Martiri e di Nostra Signora di Trapani; nel 1705 per il cupolino della cappella di S. Giuseppe e alcuni elementi della cappella dei S.S. Confessori; Purtroppo questi, come gli altri affreschi della stessa navata eseguiti tra 1707 e 1711 e raffiguranti episodi dell'infanzia di Cristo, e soprattutto quelli della navata sinistra (1713-14) raffiguranti episodi della Passione, hanno subito grosse ridipinture, in particolare a seguito dei danni della Seconda Guerra Mondiale (Siracusano, *La pittura del Settecento in Sicilia*, cit., p. 181; Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme*, cit., p. 138).

³³ Donald Garstang, *Giacomo Serpotta e gli stuccatori di Palermo*, Sellerio, Palermo, 1990, pp. 270-271. Fra il 1704 e il 1705 vengono infatti pagate diverse somme di denaro ai tre per il lavoro nell'abside e per l'acquisto di marmo statuario.

³⁴ Garstang, *Marmi mischi a Palermo*, cit., p. 164.

³⁵ Nel 1698, ad esempio, Serpotta viene chiamato a sostituire lo scultore Vincenzo Messina per il completamento della decorazione della chiesa dell'Infermeria dei Sacerdoti, progettata da Paolo Amato. Se al Messina la decorazione fu affidata su progetto già stabilito, al contrario Giacomo fu libero di presentare i suoi disegni che vennero approvati dall'architetto (Meli, *Giacomo Serpotta*, cit., pp. 158-159). La questione porta

inoltre a considerare il ruolo di Serpotta, insieme a Grano, all'interno dell'équipe dell'architetto Giacomo Amato. Si consideri qui, a titolo esemplificativo, il caso della chiesa delle Stimate: nell'ottobre del 1703 lo scultore si impegna per la decorazione di due altari «giusta la forma del disegno fatto da detto di Serpotta» e senza controlli esterni, a differenza di quanto era avvenuto per altri due altari, realizzati qualche anno prima dal fratello Giuseppe, il cui disegno fu approvato da Amato, architetto della fabbrica decorativa, con delle clausole alquanto stringenti (Meli, *Giacomo Serpotta*, cit., pp. 260-261). Per ulteriori approfondimenti sull'argomento si vedano Marco Rosario Nobile, in *Serpotta e il suo tempo*, cit., pp. 56-63; De Cavi, *Giacomo Amato*, cit., pp. 505-532.

³⁶ De Cavi, *Giacomo Amato*, cit., p. 509. È proprio nella produzione grafica di Grano, nella qualità e sveltezza del tratto dei suoi disegni, che emerge l'intrinseca qualità della sua attività. Per un ulteriore approfondimento si rimanda a Catherine Monbeig Goguel, *Dans le sillage de Walter Vitzthum. De Naples à Palerme: l'identification du "Pseudo Nicola Maria Rossi"*, Antonio Grano, in *Le Dessin Napolitain*, a cura di Francesco Solinas e Sebastian Schütze, De Luca Editori d'Arte, Roma, 2017, pp. 153-166.

³⁷ Ci si riferisce all'ornato delle nicchie. Altri elementi, come i quattro pilastri dell'abside, erano già stati decorati da Giovan Battista Ferreri e Baldassare Pampillonia prima dell'incarico di Grano. Si veda Garstang, *Marmi mischi a Palermo*, cit., p. 163.

³⁸ Piazza, *I colori del Barocco*, cit., p. 84.

³⁹ Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme*, cit., p. 134.

⁴⁰ Siracusano, *La pittura del Settecento in Sicilia*, cit., p. 182. La collaborazione di Grano con i diversi ordini cittadini emerge inoltre con chiarezza dai progetti per numerosissimi oggetti di arte decorativa conservati nei volumi di Giacomo Amato. Per un ulteriore ap-

profondimento si rimanda a Di Natale, *I disegni di opere d'arte decorativa*, cit.

⁴¹ Nell'agosto del 1705 lo scultore viene pagato per la «cornice di marmo, trofei, girlanda, e due mazzuoli fatti per servizio del Cappellone». Garstang, *Giacomo Serpotta*, cit., pp. 270-271.

⁴² Nei documenti relativi ai pagamenti tra il 1704 e il 1705 vengono menzionati anche i «due frontispizi lavorati e pietra di libici paragone bardiglio e Giallo». *Ibidem*; Piazza, *I colori del Barocco*, cit. pp. 84-85.

⁴³ Rosalia Francesca Margiotta, *Corporazioni, maestranze e mestieri d'arte*

a Palermo al tempo di Giacomo Amato, in *Giacomo Amato. I disegni di Palazzo Abatellis. Architettura, arredi e decorazione nella Sicilia barocca*, a cura di Sabina de Cavi, De Luca Editori d'Arte, Roma, 2017, p. 62.

⁴⁴ *Ibidem*. Per la realizzazione della decorazione marmorea della chiesa dell'Immacolata, tra il 1685 e il 1692, erano stati infatti chiamate, sotto la guida di Lorenzo Ciprì, le maestranze che avevano lavorato a Casa Professa, tra cui proprio Ferreri e Pampillonia.

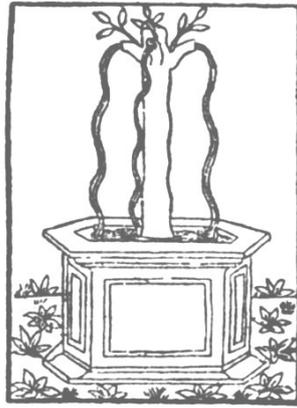
⁴⁵ Garstang, *Marmi mischi a Palermo*, cit., p. 167.

⁴⁶ Ivi, p. 163.

⁴⁷ Siracusano, *La pittura del Settecento in Sicilia*, cit., p.181; Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme*, cit., p. 133.

⁴⁸ Sabina de Cavi, *Un rebus per Mari-cetta: il disegno di Antonio Grano per paliotto mobile in argento*, in *Il Bello, l'Idea e la Forma. Studi in onore di Maria Concetta di Natale*, a cura di Pierfrancesco Palazzotto, Giovanni Travagliato, Maurizio Vitella, 2 voll., Palermo University Press, Palermo, 2022, p. 128.

⁴⁹ Ivi, pp. 123 sgg.; Monbeig Goguel, *Dans le sillage de Walter Vitzhum*, cit.



LA DIANA

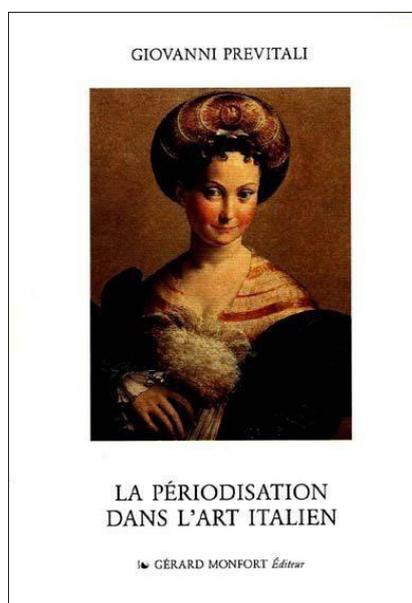
Note

Libri italiani di storia dell'arte all'estero: alcuni casi esemplari

Davide Lacagnina

L'italiano è da sempre la lingua franca della storia dell'arte. È raro imbattersi in storici dell'arte non italiani, in passato specialmente del Rinascimento e del Barocco, che non conoscano e parlino correntemente l'italiano: una condizione non solo relativa a uno specifico ambito di specializzazione, come è facile immaginare, ma anche un riconoscimento al prestigio di una disciplina che ha avuto storicamente in Italia uno dei suoi epicentri più importanti e vitali. Forse, anche per questo motivo, la fortuna del libro di storia dell'arte italiano può configurarsi come una piccola enclave all'interno della già ristretta circolazione internazionale della saggistica italiana, potendo di fatto gli specialisti del settore attingere direttamente, e senza particolari difficoltà, alle fonti in lingua originale. Del resto, non c'è curriculum serio di storico dell'arte nel mondo che non accrediti esperienze di studio e di ricerca in Italia. È questa, per fortuna, una condizione oggi estesa anche ai cultori dei Modern Italian Studies: l'Italia non è più il Paese in cui si viene a studiare soltanto l'arte antica. Ne hanno preso atto ormai anche le più antiche e blasonate accademie straniere presenti in Italia, sempre più attente alla produzione culturale italiana degli ultimi decenni. La Bibliotheca Hertziana di Roma (Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte), per fare un esempio fra i molti possibili, ha attivato uno specifico programma di ricerca, *Rome Contemporary*, che promuove studi sull'arte italiana nella seconda metà del Novecento, con Roma quale focus privilegiato di osservazione. Allo stesso modo, solo per fare un altro esempio sul fronte dell'editoria scientifica internazionale, il lavoro svolto dal «Journal of Modern Italian Studies» (Taylor & Francis, Londra) è la conferma diretta di un interesse crescente per la storia e la cultura italiana, anche artistica, otto-novecentesca, fino all'altro ieri in planante deficit di autorità nel confronto schiacciante con l'egemonia di un modello modernista teso a difendere il primato – geografico, cronologico, linguistico – dei più accreditati centri di produzione (e di potere) a discapito di aree, a torto o a ragione, considerate periferiche. La prospettiva decoloniale e deculturale che informa buona parte degli attuali indirizzi di ricerca in ambito umanistico ha giovato non solo al riposizionamento degli studi italiani (più in generale) nel contesto globale, ma ha anche incoraggiato più attrezzati approcci alla memoria

‘difficile’ del più recente passato colonialista e fascista del Paese: nuclei spinosi, e ancora oggi assai divisivi, intorno ai quali non a caso gravitano in questo momento, in maniera privilegiata, gli interessi di larga parte dei ricercatori stranieri che lavorano sulla produzione artistica o sulla *visual culture* italiana del Novecento. In quegli anni così dolorosi si concentrarono e trovarono linfa vitale molte delle contraddizioni che hanno attraversato la storia del Paese lungo tutto il corso del XX secolo e continuano ancora oggi ad animare un dibattito pubblico per nulla pacificato.



1. Copertina del libro di Giulio Carlo Argan, *Projeto e destino*, Editora Ática, São Paulo, 2000.

2. Copertina del libro di Giovanni Previtali, *La périodisation dans l'art italien*, Gérard Monfort éditeur, Paris, 1997.

Sarà dunque opportuno tornare al Ventennio anche per avviare una riflessione sulla presenza della storiografia artistica italiana nel dibattito internazionale, per meglio cogliere quei tratti di continuità e di discontinuità che hanno segnato alcune delle punte più alte della disciplina a livello internazionale. A partire almeno dai volumi pubblicati da Lionello Venturi in lingua francese o inglese, prima ancora che in italiano, negli anni del suo volontario esilio dall'Italia fascista: unico storico dell'arte tra i dodici docenti universitari che si rifiutarono di giurare fedeltà al regime nel 1931, Venturi si occupò soprattutto di pittura europea impressionista e postimpressionista e di storia della critica d'arte, mettendo a punto dei modelli che avrebbero poi fatto scuola. Così per i suoi *Archives de l'impressionnisme* (Durand-Ruel, Parigi 1939), su cui più tardi sarebbero stati esemplati *Gli archivi del futurismo* (De Luca, Roma 1958-1962), *Gli archivi del divisioni-*

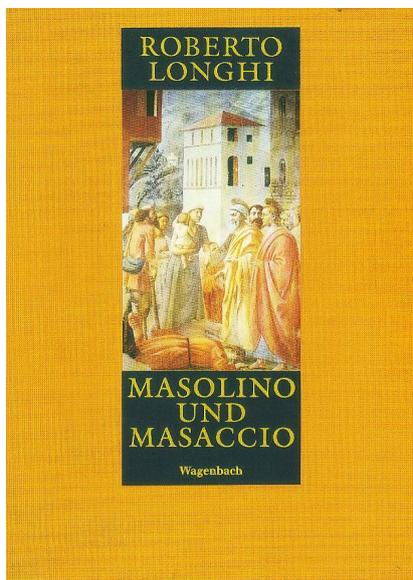
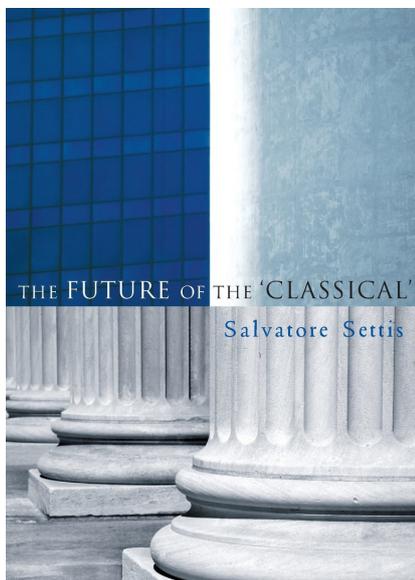
smo (Officina edizioni, Roma 1969) e da ultimo il progetto in divenire de *I Nuovi archivi del futurismo* (De Luca, Roma 2010); o ancora per la sua forse più celebre *History of Art Criticism* (Dutton, New York 1936), tradotta prima in francese (Éditions de la connaissance, Bruxelles 1938) e poi pubblicata in italiano, significativamente, soltanto nel 1945, dopo la Liberazione, nella collana «Giustizia e Libertà» delle Edizioni U di Firenze. Un anno dopo, per i tipi dello stesso editore, videro la luce i *Pittori moderni*, subito tradotti in inglese (Charles Scribner's Sons, New York 1947): una collezione di profili monografici dedicati ad alcuni maestri dell'Ottocento europeo, da Goya a Courbet, che accreditavano una nuova genealogia della modernità in pittura e rappresentavano anche, per ambito di approfondimento e metodologia di lavoro, un'eloquente alternativa tanto alla macchina promozionale messa in moto dalla propaganda fascista e affidata alla tronfia retorica novecentista del primato dell'arte italiana sulla falsariga della sua gloriosa tradizione rinascimentale quanto alla deriva *grand-touriste* di un idealismo estetizzante che sacrificava la critica storica al 'sentimento' del dato formale.

Furono soprattutto gli allievi a raccogliere e a portare avanti nell'Italia postbellica la sfida fatta propria da Venturi: coniugare la più ortodossa filologia di una solida tradizione di studi con le urgenze di una nuova agenda culturale, anche sotto il profilo metodologico, al riparo dall'ideologia e a beneficio di un tempestivo allineamento alla lezione delle avanguardie europee e al loro valore politico. Reintegrato nella cattedra romana che era stata del padre Adolfo, Venturi ebbe agio di indirizzare sia i nuovi orientamenti della Galleria nazionale d'arte moderna in tema di mostre e acquisizioni, negli anni gloriosi della direzione di Palma Bucarelli, sia le ricerche di una più giovane generazione di studiosi, primo fra tutti Giulio Carlo Argan. Delle sue aperture sugli antichi maestri, sull'integrazione delle arti, sull'architettura, sul design e sul progetto pedagogico di una storia dell'arte insieme italiana ed europea, rimane traccia nelle numerose traduzioni che sono state proposte di alcuni capisaldi della sua bibliografia: dalle monografie *Fra Angelico* del 1955 e *Botticelli* del 1957 a *L'Europa delle capitali 1600-1700* del 1964, tutti titoli contestualmente pubblicati in quattro diverse edizioni in italiano, francese, inglese e tedesco da Albert Skira, fino alle traduzioni di *Walter Gropius e la Bauhaus* (Einaudi, Torino 1951) in tedesco (Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1962 e Vieweg, Braunschweig 1983), in romeno (Meridiane, Bucarest 1976), in francese (Denoël-Gonthier, Parigi 1979 e Éditions Parenthèses, Marsiglia 2016), in portoghese (J. Olympio, Rio de Janeiro 2005) e in spagnolo

(Abada Editores, Madrid 2006), di *Progetto e destino* (Il Saggiatore, Milano 1965) in francese (Éditions de la Passion, Parigi 1993) e in portoghese (Editora Ática, São Paulo 2000), della raccolta di saggi a più mani *Il revival* del 1974 (Mazzotta, Milano) in spagnolo (G. Gili, Barcellona 1977) o di *Storia dell'arte come storia della città* (Editori Riuniti, Roma 1983) in spagnolo (Editorial Laia, Barcellona 1984), in portoghese (Martins Fontes, São Paulo 1992) e in francese (Éditions de la Passion, Parigi 1995). Anche *L'arte moderna 1770-1970* (Sansoni, Firenze 1970), uno dei testi più noti di Argan e per decenni manuale in uso in molti corsi universitari, ha conosciuto diverse edizioni in spagnolo (Ediciones Akal, 1991), in francese (Bordas, Parigi 1992) e in portoghese (Companhia das Letras, São Paulo 1993).

Non è che una selezione di titoli, a cui vanno aggiunti almeno i suoi pur importanti affondi monografici su Brunelleschi, Michelangelo e Borromini architetti, tradotti in ordine sparso in varie lingue e da ricomprendere però nella più ampia fortuna, anche commerciale, della letteratura sui grandi maestri del Rinascimento e del Barocco. Su questo fronte sono moltissime le iniziative che possono annoverarsi sulla *longue durée* dell'azione dell'industria editoriale italiana, dal dopoguerra a oggi, su registri e livelli di impegno diversi: dalla presentazione di cantieri, contesti o musei molto noti, come la Fabbrica di san Pietro (Maurizio Calvesi) o le Gallerie degli Uffizi (Roberto Salvini), ai nomi di maggior richiamo internazionale – Leonardo, Raffaello, Bernini – ancora oggi, nell'immaginario collettivo, incarnazione del 'genio' italiano di ogni tempo: dalla grande divulgazione della Giunti Editore agli agili repertori dello Scala Group, molto spesso concepiti in più lingue già in sede di progettazione, al fortunato genere delle 'biografie d'artista', come quelle di Antonio Forcellino per Laterza dedicate a Michelangelo (2005), Raffaello (2006) e Leonardo (2016) e tradotte più di recente in inglese (Polity, Cambridge, rispettivamente 2009, 2015 e 2018 e anche John Wiley & Sons, New York, 2018, l'ultima) e, le prime due, già anche in francese (Éditions du Seuil, Parigi 2006 e 2008), in spagnolo (Alianza Editorial, Madrid 2005 e 2008) e in tedesco (Siedler, Monaco 2006 e 2008).

Sul tempestivo riconoscimento del valore della storiografia italiana anche su temi di cultura artistica internazionale poggiano alcune storiche e ambiziose iniziative imprenditoriali. Così per esempio, nel 1989, per la co-edizione anglo-italiana della «Bloomsbury Collection of Modern Art» in tandem tra la Bloomsbury Books di Londra e il Gruppo Editoriale Fabbri di Milano: il progetto nasceva da una costola dei celebri «Mensili d'arte» (1967-1970), dedicati all'arte moderna europea e nordamerica-



3. Copertina del libro di Salvatore Settis, *The Future of the 'Classical'*, Polity Press, Cambridge, UK and Maiden, MA, 2006.

4. Copertina del libro di Roberto Longhi, *Masolino und Masaccio*, Wagenbach, Berlin, 1992.

na, e di cui adesso venivano tradotti alcuni titoli scelti, come quelli, fra gli altri, ancora oggi preziosi di Enrico Crispolti, *Surrealismo* (1967), di Renato Barilli, *I Preraffaelliti* (1967) e *Il simbolismo nella pittura francese dell'Ottocento* (1967), o di Giuliano Briganti, *Pittura fantastica e visionaria dell'Ottocento* (1969). Rimanevano fuori da questa selezione i volumi segnatamente consacrati all'arte italiana: non solo quelli pionieristicamente votati al recupero dell'ancora oggi pressoché sconosciuto Ottocento italiano (fuori dall'Italia e dal 'giro' dei non addetti ai lavori, s'intende), e che dunque si temeva non potessero trovare un adeguato sbocco commerciale, ma anche altri di argomento novecentesco, come *Il futurismo* di Maurizio Calvesi (1970), su temi su cui in realtà iniziava già a montare, alla fine degli anni Ottanta, una certa attenzione internazionale, di là dal più circoscritto interesse accademico. Tra il 1988 e il 1989, per esempio, si teneva al Metropolitan Museum di New York la grande retrospettiva dedicata a Umberto Boccioni a cura di Ester Coen. La pubblicazione della «Bloomsbury Collection of Modern Art» in Italia era anche un riconoscimento alla qualità dell'industria editoriale italiana e insieme anche alle sue capacità imprenditoriali sul mercato internazionale. L'operazione aveva alle spalle il successo straordinario delle tre collane economiche, di larghissima diffusione, sempre editate dal Gruppo Fabbri di Milano negli anni felici del *boom* commerciale del libro d'arte: «Capolavori nei secoli» (1961-1964) e «I maestri del colore» (1963-1969), dirette entrambe da Alberto Martini, un giovane allievo di Roberto Longhi, e «I maestri della scultura» (1966-1969), quest'ultima diretta da Dino Fabbri e Franco Russoli, e tradotte in francese, inglese, spagnolo,



portoghese, tedesco, olandese, danese, svedese, serbo-croato, greco, turco, ebraico e giapponese.

Sul fronte opposto ma speculare, di una saggistica impegnata nella ricostruzione di più ampi contesti e momenti di una storia dell'arte italiana non più basata sul protagonismo di singole personalità emergenti, si segnala la collana «La pittura italiana» (1961-1968), diretta da Roberto Longhi, forse il più influente e insieme il più 'intraducibile' degli storici dell'arte italiani del Novecento, per la qualità preziosa

e ricercata della sua scrittura letteraria. Co-edita in italiano, tedesco, francese, spagnolo e portoghese dagli Editori Riuniti di Roma e dalla VEB Verlag der Kunst di Dresda e distribuita nel mondo dalla Edition Leipzig, l'impresa di fatto si limitò alla pubblicazione di soli quattro titoli, affidati agli allievi più vicini, e fu interrotta per gli alti costi di produzione, le difficoltà nella realizzazione delle campagne fotografiche, i ritardi nella consegna dei testi e le peculiarità di un mercato, come quello della DDR, con disponibilità limitate di fronte a prezzi di copertina così elevati.

Nondimeno, il giudizio storico è unanime sulla qualità di questi prodotti: nella maggior parte dei casi vere e proprie pietre miliari della critica italiana – si pensi per esempio al volume di Giuliano Briganti, *La maniera italiana* (Editori Riuniti, Roma 1961) e alla memoria visiva delle sue spettacolari riproduzioni a colori nei *tableaux-vivants* dell'episodio de *La ricotta* di Pier Paolo Pasolini nel film *Ro.Go.Pa.G.* del 1963 – e ancora oggi importanti testi di riferimento, spesso anche in anticipo su piste di ricerca che sarebbero maturate di lì a poco a livello internazionale. Inoltre, i bassi costi delle collane Fabbri e la loro distribuzione in edicola ebbero il merito non indifferente di rendere accessibile e alla portata di chiunque i contenuti di una divulgazione di alto profilo e sicuro rigore scientifico.

Dal punto di vista metodologico, vanno segnalate le traduzioni di alcuni saggi della *Storia dell'arte italiana* Einaudi (Torino 1978-1983), a cura di Giovanni Previtali e Federico Zeri, in una raccolta edita nel 1987 in due volumi da Klaus Wagenbach di Berlino, dall'eloquente

5. Copertina del libro di Enrico Crispolti, *Como estudiar el Arte Contemporáneo*, Celeste Ediciones, Madrid, 2001.

titolo *Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*: in particolare, i contributi di Enrico Castelnuovo e Carlo Ginzburg sul rapporto centro-periferie nella produzione artistica, di Previtali sulla periodizzazione della storia dell'arte italiana, di Luciano Bellosi sulla rappresentazione dello spazio e gli altri di Alessandro Conti, Bruno Toscano, Massimo Ferretti, Giovanni Romano, Salvatore Settis e di Zeri rappresentavano la frangia più avanzata della ricerca storico-artistica in Italia tra anni Settanta e Ottanta. A questa generazione di studiosi aveva dato credito anche l'editore Gérard Monfort di Parigi che aveva tradotto non solo il saggio einaudiano di Previtali sulla periodizzazione nel 1997, e, dello stesso autore, già nel 1994 *La fortuna dei primitivi da Vasari ai neoclassici* (Einaudi, Torino 1989), ma anche di Castelnuovo, nel 1993, *Il significato del ritratto pittorico nella società* (altro saggio einaudiano pubblicato questa volta nella *Storia d'Italia*, vol. 5.2. *I documenti*, nel 1973) e, nel 1996, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel XIV secolo* (Einaudi, Torino 1962). Ancora Monfort pubblicava nel 1993, con il titolo *Des romantiques aux impressionistes*, una parte dei saggi contenuti nel volume *Dal romanticismo all'informale* (Einaudi, Torino 1977) di Francesco Arcangeli, altro allievo di Longhi.

Da sempre molto attenta alle novità più rilevanti della storiografia artistica italiana, la casa editrice tedesca Wagenbach si è mantenuta fedele a questo interesse fino a oggi, traducendo i saggi di Settis – da *La tempesta interpretata* (Einaudi, Torino 1978) a *Se Venezia muore* (Einaudi, Torino 2014), rispettivamente nel 1982 e nel 2015 – o riproponendo alcuni classici come i *Fatti di Masolino e Masaccio* di Roberto Longhi (Sansoni, Firenze 1941) nel 1992 e in una nuova edizione ancora nel 2011. I saggi di Settis hanno trovato largo consenso a livello internazionale, anche in ragione della prestigiosa carriera dello studioso tra Europa e Stati Uniti. *La tempesta interpretata* (Einaudi, Torino 1978), oltre che in tedesco, è stata tradotta in francese (Éditions de Minuit, Parigi 1987) e in inglese (Polity, Cambridge 1990). Allo stesso modo, tra i titoli più fortunati delle ultime due decadi, *Il futuro del classico* (Einaudi, Torino 2004), un volumetto non specialistico, pensato anzi per una più vasta platea di lettori, è stato tradotto in francese (L. Levi, Parigi 2005), in tedesco (Wagenbach, Berlino 2005), in inglese (Polity, Cambridge 2006) e in spagnolo (Abada, Madrid 2006). Anche un saggio di politica del patrimonio culturale, come il già citato *Se Venezia muore*, ha trovato un'ampia circolazione in francese (Hazan, Parigi 2015), in inglese (New Vessel Press, New York 2016) e in spagnolo (Turner Libros, Madrid 2020).

In Spagna, *Come studiare l'arte contemporanea* di Enrico Crispolti (Donzelli, Roma 1997) è un fortunato *long-seller*: tradotto nel 2001 da Celeste Ediciones di Madrid, continua a riproporsi come un irrinunciabile e insieme generoso viatico agli studi di storia dell'arte contemporanea, finalmente affrancati da quella nebulosa di improvvisazione/approssimazione e di indeterminatezza metodologica che, soprattutto in passato, ne ha caratterizzato la percezione corrente.

A un bilancio sommario dei casi qui richiamati sembra evidente che nelle dinamiche di traduzione del libro italiano di storia dell'arte a essere privilegiati siano stati soprattutto i filoni della divulgazione di qualità per un verso, anche come conseguenza della spavalda azione di espansione dell'industria editoriale italiana sui mercati esteri negli anni Sessanta, e della originalità metodologica per un altro, capace cioè, da Venturi a Longhi, da Previtali a Crispolti, di rimettere profondamente in discussione paradigmi, valori, consuetudini, su cui negli anni la disciplina ha teso ciclicamente ad adagiarsi, per comodità o pigrizia, a fronte di un patrimonio straordinario che merita oggi più che mai attenzione, competenze certe e una scrittura alla sua altezza.

Il paesaggio, il colore e il concetto

Su *Un uomo tranquillo* (1952) di John Ford

Luca Venzi

Se chiedessimo a chi abbia appena visto, o visto almeno una volta, *The Quiet Man* (1952, *Un uomo tranquillo*), uno dei più celebri e più compiuti film non-western di John Ford, di indicare un singolo colore che nel film, splendidamente fotografato da Winton C. Hoch,¹ gli sia parso dominante, quasi certamente questi risponderebbe il verde.

A proposito di una presenza a suo dire eccessiva di quello stesso colore nelle immagini del film, evidentemente esagerando, si era del resto subito espresso lo stesso preoccupato presidente della Republic Pictures, Herbert Yates, quando, durante le riprese, visionava dagli Stati Uniti i *rushes* degli esterni che gli venivano inviati dall'Irlanda. Se, come ricorda Davis,² Barbara Ford, figlia del regista e assistente montatrice (non accreditata) nel film, scriveva a suo padre che quanto lui e la sua troupe stavano realizzando le appariva magnifico e che l'Irlanda le sembrava un paese incantato, Yates, che aveva sempre nutrito forti dubbi sulla riuscita economica del film (sarebbe stato invece un enorme successo), osservava per contro, in un telegramma: «È tutto verde. Dite all'operatore di togliere il filtro verde».

Ciò detto, se ancora domandassimo al nostro ipotetico spettatore di indicare il principale 'oggetto' – la *cosa*, l'*apparenza* – che più di ogni altro veicola, a suo dire, quel colore nel film, egli farebbe probabilmente riferimento alla lussureggiante presenza, sempre ricordata a proposito di *Un uomo tranquillo*, della campagna irlandese, delle sue colline, dei suoi alberi, delle sue ampie distese erbose.

E tuttavia la risposta, per quanto per certi versi condivisibile, comporterebbe almeno un problema e richiederebbe un paio di precisazioni e qualche utile integrazione. Di più: aprirebbe una questione che configura, di fatto, il tratto più interessante del lavoro sul colore effettuato dal film.

Il problema consiste innanzitutto nel fatto che attraverso inquadrature a colori di alberi, prati, colline, ecc., anche quando in esse, come proprio accade in *Un uomo tranquillo*, la loro presenza sia molto marcata, è particolarmente difficile, al cinema, far sentire in immagine la presenza del colore come tale. È più difficile che in altri casi, cioè, per l'istanza formativa, dare corso a quella *separazione ideale del colore dall'oggetto* che costituisce il primo, ineludibile gesto – ce lo ha insegnato Ejzenštejn in

una riflessione sul colore filmico rimasta ineguagliata³ –, affinché un dato colore possa esistere sullo schermo proprio in quanto colore (e non in quanto cosa colorata), non si limiti a consistere in una qualità delle cose ma si configuri come una qualità in sé, si dia a vedere e si faccia pensare, in definitiva, come un'entità visiva e concettuale autonoma, uno strumento in dotazione all'immagine che l'immagine può declinare in qualunque direzione compositiva. Se ci poniamo sul versante dell'attività spettatoriale, la questione non cambia: chi guarda, nel caso in questione, tenderà a considerare l'oggetto veicolo di colore (*la cosa colorata*) – alberi, prati e colline, appunto –, e non il colore *tout court* (*il verde*), come ciò su cui il lavoro del film va concentrando la sua attenzione e su cui richiede – a meno di non svelare presto o tardi strategie costruttive diverse che esplicitino un uso propriamente formativo della tinta che mostra – di concentrare la nostra.

Di fronte a inquadrature come quelle sopra evocate, dunque, come anche, in via di principio, di fronte a immagini, che so, del mare – o, ancora, del sangue (e in quest'ultimo caso in maniera ancora più radicale, in ragione del fatto che il sangue non può essere altro che rosso) –, tenderemo meno a riconoscere in immagine un eventuale trattamento espressivo del dato cromatico e più a trovarvi non molto altro che la presenza, espressiva o meno che sia, del mare, degli alberi, ecc. Questa difficoltà nel mobilitare attorno agli elementi di cui si ragiona un processo di virtuale separazione del colore (*l'idea del blu*) dall'oggetto (*il mare*) è innanzitutto, ed evidentemente, dovuta al fatto che nella nostra percezione la connessione tra i termini in gioco è, seppure in gradi diversi, a tal punto stabile e determinata da orientare l'attenzione sulla *cosa* piuttosto che sul *colore*.

Nei casi in questione, si potrebbe sostenere con Mitry⁴ – che in verità si riferiva al bianco e nero – che il colore (il blu) *tende a svanire nel concetto* (il mare) o, ma è lo stesso, che il concetto è qui *più forte del colore*. E se le foglie degli alberi (come le distese erbose, le colline, ecc.) possono ad evidenza presentarsi con colori diversi dal verde, pure, anche in quel caso – a meno che il film, occorre ancora ribadirlo, non si incarichi di consegnare subito o in modo progressivo, all'elemento cromatico, valori d'apparizione tali da orientare su di esso, e non sulla cosa cui appare strettamente legato, l'attenzione di chi guarda –, lo spettatore inclinerà a trattenere, dell'immagine, l'idea dell'autunno, o dell'estate, che benché proprio introdotta dalla percezione della tinta tenderà presto per così dire a oscurare la sua presenza o almeno a convivere stabilmente con essa, quasi che l'identità immediatamente designativa del colore aspirasse la sua dimensione visiva.⁵

Una delle possibilità con cui i film, nei casi in questione, possono lavorare la presenza del mare, del verdeggiare della natura, del sangue ecc., in termini propriamente cromatici, è quella di ricomprendere la tinta in un più ampio lavoro, propriamente testuale, che la riguardi. Una celebre dichiarazione di Godard relativa a uno dei suoi capolavori, *Pierrot le fou* (1965, *Il bandito delle 11*) – nel mio film, diceva, non c'è molto sangue, c'è molto rosso,⁶ intendendo con ciò come il sangue non fosse che *uno* dei numerosi elementi con cui il film costruiva al suo interno la presenza del rosso –, ne costituisce la più felice chiarificazione. Questo più ampio lavoro testuale sul colore è esattamente quanto si compone in *Un uomo tranquillo*. Ed è proprio in ragione di tale lavoro che lo spettatore del film di Ford, indefinito (come quello che abbiamo immaginato più sopra) o determinato (come Herbert Yates, che ne parlava mentre l'opera era ancora in lavorazione), si misura con una esposizione del colore come tale.

In *Un uomo tranquillo* il verde è esposto al nostro sguardo e alla nostra attenzione perché oltre allo splendore della natura irlandese, che pure è davvero sorprendentemente dominante, ci sono molte altre “cose” contrassegnate da quello stesso colore. È quello che si può definire una *ricorrenza di colore*.⁷ Può sembrare qualcosa di particolarmente concettoso (e dunque di molto distante da Ford), ma non è affatto così. Si tratta invece, per così dire, della *meccanica* che presiede a ogni presenza molto marcata di una stessa tinta all'interno di un film. Pensato fin dall'inizio proprio in quanto colore (voglio del verde nel film), dunque separato dagli oggetti che lo portano a manifestazione (l'idea del colore è ciò che conta, non tanto che cosa lo renda visibile), il verde si espone attraverso apparenze diverse che ne veicolano la presenza nelle immagini e tra le immagini. *Un uomo tranquillo* è, dall'inizio alla fine, abitato da cose verdi: pali, lampioni e parti dell'edificio della stazione di Castletown, tutti i vagoni del treno sempre in ritardo (fig. 1), il cartello che identifica la stazione, la bandiera del capotreno, il cavalcavia, la grande insegna e l'esterno del Pat Cohan Bar (fig. 2), in cui molto spesso i personaggi si ritrovano, e ancora, sparse nel film, tende (fig. 3), porte, finestre, recinzioni, biciclette, ecc. In ordine alla consapevolezza applicativa con cui il verde è lavorato dal film basterà riferirsi a un paio di passaggi esemplari: mentre restaura la casa in cui è nato e che ha ricomprato tornando in Irlanda dagli Stati Uniti per chiudere col suo passato e vivere in pace (in America era un pugile e ha ucciso accidentalmente un suo avversario sul ring), Sean Thornton (John Wayne) riceve la visita del reverendo Playfair e di sua moglie, che giungono su un tan-



1-3. *The Quiet Man* (1952, *Un uomo tranquillo*), di John Ford.
Crediti: © 2014 Quadrifoglio
Production & Management srl.



dem interamente verde. In quel momento Sean, barattolo di vernice e pennello in mano, sta finendo di dipingere, di verde, il muro di una rimessa adiacente alla sua abitazione (fig. 4). Si è già premurato di consegnare quello stesso colore alla porta della sua casa, a una staccionata, a un ampio cancello che delimita la sua proprietà. Al processo di mostrazione per ricorrenza, attivo qui nella medesima scena, e di tematizzazione dell'uso di un dato colore, il film aggiunge perfino quello di nominazione della tinta. Dopo aver ammirato il lavoro di Thornton, e osservato come tutte le case irlandesi dovrebbero somigliare alla sua, la signora Playfair aggiunge infatti: «Solo un americano poteva scegliere il verde smeraldo». E poco più avanti, regalando una pianta a Sean, la signora gli fa notare che si tratta di «una primula per verdi speranze».



4. *The Quiet Man* (1952, *Un uomo tranquillo*), di John Ford. Crediti: © 2014 Quadrifoglio Production & Management srl.

Ancora, nella macrosequenza della passeggiata da fidanzati di Sean e Mary Kate (Maureen O'Hara), dopo che i due hanno eluso, fuggendo, il controllo di Michaelleen Oge Flynn, Ford indugia molto evidentemente, attraverso una panoramica, sulla donna che corre e salta vestita di verde nel verde che riempie ogni singola parte dell'inquadratura. Nel quadro di uno splendido Technicolor – in cui c'è spazio anche per l'uso, per lo più plastico-figurativo, del rosso e del blu, pure, benché in misura minore, chiaramente ricorsivi in *Un uomo tranquillo* –, l'ampia ricorrenza cromatica che ha luogo lungo il corso del film, come pure l'atto, molto accuratamente concertato in termini visivi, di tematizza-



5. *The Quiet Man* (1952, *Un uomo tranquillo*), di John Ford.
Crediti: © 2014 Quadrifoglio Production & Management srl.

zione e di duplice nomina della tinta, sostanziano e concretano l'intento di far sentire *anche attraverso la natura* la presenza del verde. Che certo è soprattutto un notevolissimo lavoro sul paesaggio – lavoro che ora può essere meglio compreso come la parte quantitativamente più rilevante delle ripetizioni del colore – a rilanciare continuamente in immagine (fig. 5). La campagna irlandese domina, come detto, il film, che fa un uso larghissimo degli esterni, tutti girati in loco, a Cong, un villaggio allora molto povero situato nella contea di Mayo, e presso la vicina contea di Galway (gli interni sarebbero stati invece realizzati a Hollywood), regione di provenienza dei genitori del regista. Non dirò, perché è ampiamente noto, quanto l'Irlanda e le origini irlandesi di Ford siano importanti per comprendere il suo cinema, non solo, evidentemente, per i diversi lavori d'ambientazione irlandese (come questo o come il non meno celebre *The Informer*, 1935, *Il traditore*), ma per la stessa multiplanare modalità con cui esse prendono ovunque posto – per il tramite di personaggi, temi, situazioni, atmosfere, canzoni, ecc. –, in generale, nei suoi film. Né quanto Ford tenesse a girare questo film, scritto da Frank Nugent, tratto da un racconto di Maurice Walsh, del 1933, di cui il cineasta americano aveva acquistato i diritti già nel 1936 e che appunto desiderava realizzare da circa un quindicennio. Dirò invece che in *Un uomo tranquillo* lo sguardo di un regista così eccezionale nel filmare i grandi spazi, nel sentire e mostrare il paesaggio come un elemento del tutto cruciale nell'articolazione compositiva, drammaturgica e narrativa di tanti suoi film,

scarti qui dalla rappresentazione di luoghi selvaggi, desertici, aspri e petrosi, di cui la Monument Valley costituisce ovviamente l'emblema più potente, verso la restituzione, deliberatamente idealizzata e pienamente sentimentale, di un universo idilliaco, incantato, splendente («Sembra il paese delle fate», gli aveva scritto sua figlia Barbara). Nel fare questo Ford pensa il paesaggio attraverso ampie macchie cromatiche, plaghe di colore, distese di verde che riempiono gli esterni o semplicemente insistono, ramificando, nell'inquadratura, con l'intento di configurare una rappresentazione insieme partecipata e fiabesca della terra d'origine dei suoi avi. Ford vuole qui che il paesaggio coincida con il colore e il suo lavoro su quello stesso colore, che infila il film attraverso altri oggetti, alimenta, potenzia e porta a compimento quello stesso desiderio. Ben al di là di ogni pittoricismo, di certe cadenze visive che hanno fatto evocare i preraffaelliti (ne parla Bourget,⁸ ma già Doniol-Valcroze, in un articolo coevo al film,⁹ vi aveva fatto riferimento), è il colore come tale, è l'idea del verde, ad assumere un ruolo importante in *Un uomo tranquillo*. E ciò perché fin dall'inizio il colore è del tutto evidentemente connesso a un (altro) concetto, si richiama a un'associazione culturalmente determinata, vale a dire *significa* l'Irlanda. E se qui erano dunque da subito attive, almeno per ciò che riguarda i paesaggi, ulteriori dinamiche di assorbimento del colore nel concetto, sono proprio la ricorrenza cromatica attraverso oggetti diversi, la sovrabbondante presenza del verde della natura che di quella ricorrenza è parte, la tematizzazione dell'impiego di un dato colore, la sua nomina nei dialoghi – dunque, il trattamento compositivo dell'elemento cromatico, in tutte le sue articolazioni – a sospingere verso di noi l'idea del verde e insieme a elaborare la configurazione propriamente testuale di questa connessione, che preesiste al film e che lo spettatore conosce, tra un elemento cromatico e un'idea. O insomma, tra un colore e un tema, un'unità di contenuto e di senso di assoluta rilevanza all'interno del testo e che il testo costruisce come un mondo incantato, sognato e sostanzialmente fuori dal tempo. Come un'astrazione affettiva e concettuale. Il verde di *Un uomo tranquillo* diventa allora a tutti gli effetti quello che, ancora Ejzenštejn, avrebbe chiamato «il sentimento di una riflessione».¹⁰

È questo universo idealizzato, pacificato, concreto quanto immaginario, insieme mitico e archetipico,¹¹ che nella Innisfree del film ha il suo luogo di compiuta concrezione, che Ford, omaggiando la terra delle sue origini, si fa carico di modellizzare, situandolo al centro della storia che racconta. E infatti in questo stesso universo, tra ironia e partecipazione, tra (un proverbiale) senso del racconto, dello spazio, dell'azione

e una meditata levità, tra accenti shakespeariani e una sottile ma evidente sensualità, nei toni e nei modi della commedia e con un cast di fordiana solidità (Victor McLaglen, Ward Bond, Barry Fitzgerald e suo fratello Arthur Shields, accanto ai due protagonisti, Wayne e Maureen O'Hara, da poco usciti, con lo stesso McLaglen, da *Rio Grande*, 1950, *Rio Bravo*), Ford configura la vicenda sentimentale, tanto prorompente quanto fino all'ultimo contrastata, tra l'uomo tranquillo tornato nel Paese in cui è nato per mettersi alle spalle un passato doloroso, che pure non potrà essere annullato, e l'aspra Mary Kate, che ricambia da subito i suoi sentimenti ma che non è disposta a rinunciare al riconoscimento sociale della propria identità, alle tradizioni, alla ritualità, a una cultura che in definitiva l'uomo non conosce, che fatica a comprendere e con cui dovrà misurarsi per trovare la pace che cerca.

Come in tanti film di Ford, gesti, situazioni, azioni si rapprendono in momenti esemplari che, per quanto assai celebri, si fatica a non menzionare: il primo bacio tra Sean e Mary Kate, nella casa di lui investita dal vento, muta coreografia di gesti di rara intensità; l'altra scena d'amore, anch'essa sempre ricordata, insieme delicata e sensuale, ambientata nel cimitero, sotto la pioggia battente; la forsennata, interminabile scazzottata finale tra Sean e Red Will Danaher, che si dispiega in tutto il villaggio, a ogni passo seguita dalla folla che ne diventa l'indiretta protagonista, calibratissima sarabanda di corpi, sguardi e azioni che porta la riconciliazione tra i due uomini e suggella la rinnovata armonia di tutto il paese.

¹ Per *Un uomo tranquillo*, Hoch ricevette l'Oscar per la migliore fotografia a colori, condividendolo con Archie Stout, operatore della seconda unità. Lo stesso Ford, come noto, ottenne, per la quarta volta nella sua carriera, quello per la migliore regia.

² Ronald L. Davis, *John Ford. Hollywood's Old Master*, University of Oklahoma Press, Norman and London, 1995, p. 249.

³ Sergej Michajlovič Ejzenštejn, *Izbranye proizvedenija v šesti tomach*, 6 voll., Iskusstvo, Moskv, 1963-1970, vol. III: *Cvet* [trad. it. *Opere scelte*, a cura di Pietro Montani, 9 voll., Marsilio, Venezia, 1981-2019, vol. III, tomo II, *Il colore*, 1982, 2ª ediz. 1989].

⁴ Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Éditions Universitaires, Paris, 1965, vol. II: *Les formes*, p. 128.

⁵ L'ordine di problemi cui qui faccio riferimento è complesso e può essere ricondotto anche a casi molto diversi da quelli sopra evocati. Ciò che conta è che esso non può essere adeguatamente preso in carico finché non ci si misuri di volta in volta, vale a dire di film in film, con la singolarità e la determinatezza dei modi di apparizione del colore, in un arco che va dal puro e semplice filmare le apparenze a dinamiche che riguardano la pregnanza plastico-figurativa della tinta, la frequenza con cui essa compare in immagine, la durata delle sue manifestazioni, la messa a sistema del suo impiego, ecc. Fuori dall'orizzonte della riproduzione fotografica del colore, un caso particolarmente interessante, per le questioni di cui ci occupiamo, è quello delle colorazioni del supporto per imbibizione o viraggio (dominanti negli anni

1907-1917, già introdotte all'inizio del XX secolo, ancora ampiamente utilizzate negli anni '20), che nell'età del muto producevano un'immagine essenzialmente monocromatica (nero-e-colore nell'imbibizione, bianco-e-colore nel viraggio) presto inscritta, come noto, in una retorica molto definita. Lì, colta la presenza del blu su tutta l'inquadratura, lo spettatore sapeva che esso indicava la notte o un'ambientazione marina (o il rosso il fuoco o il giallo la luce del giorno o il verde gli spazi aperti dove vi fosse la presenza di vegetazione, ecc.). Percepito il colore, e immediatamente decodificata la sua funzione retorico-designativa, lo spettatore vi guardava per così dire attraverso, smettendo presto di considerare la sua presenza in quanto entità puramente visiva. Ciò detto, anche in questo specifico caso la questione è complessa: mi limiterò a ricordare come assai spesso la monocromia scartasse dalla codificazione sopra descritta, dominante ma tutt'altro che ferrea, e a sottolineare come fosse proprio la presenza visivamente totalizzante del colore a renderla operativa, come quella stessa presenza recasse spesso con sé il tratto di una pur elementare spettacolarità, come infine proprio nel quadro di un incremento della dimensione spettacolare del film il colore fosse impiegato dai realizzatori e fruito dagli spettatori del tempo. Su questo determinato plesso di problemi si vedano almeno Eric de Kuyper, *Le cinéma de la seconde époque. Le muet des années dix*, «Cinémathèque», 1 e 2, 1992 e Id., *La couleur du muet*, in *La couleur en cinéma*, a cura di Jacques Aumont, Cinémathèque Française/Mazzotta, Paris/Milano, 1995, pp. 139-146. La descrizione delle immagini monocro-

me dovute all'imbibizione o al viraggio nei termini di nero-e-colore e bianco-e-colore è in Philippe Dubois, *Hybridations et métissages. Les mélanges du noir-et-blanc et de la couleur*, ivi, p. 75.

⁶ Jean-Luc Godard, *Parlons de Pierrot*, intervista a cura di Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, Gérard Guégan, «Cahiers du cinéma», 171, 1965, ora in Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, a cura di Alain Bergala, 2 voll., Cahiers du cinéma, Paris, 1998, vol. I: *1950-1984*, pp. 263-280 [trad. it. in Id., *Il cinema è il cinema*, a cura di Adriano Aprà, Garzanti, Milano, 1981].

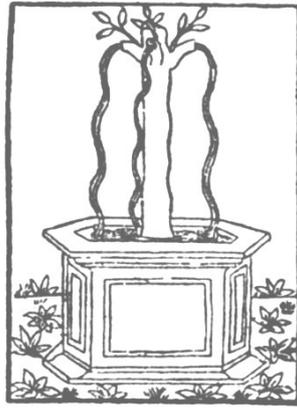
⁷ Per un più ampio inquadramento della nozione di ricorrenza di colore, cfr. Luca Venzi, *Il colore e la composizione filmica*, ETS, Pisa, 2006, pp. 67-101.

⁸ Jean-Loup Bourget, *John Ford*, Éditions Rivages, Paris, 1990 [trad. it. Le Mani, Recco, 1994, pp. 44 e 89].

⁹ Jacques Doniol-Valcroze, *Paix et tradition (The Quiet Man)*, «Cahiers du cinéma», 17, 1952, p. 45.

¹⁰ Ejzenštejn, *Il colore*, cit., p. 54.

¹¹ Per un recente inquadramento della dimensione mitico-archetipica dell'universo narrativo e compositivo di *Un uomo tranquillo* è da vedere Alessandro Canadè, *The Quiet Man di John Ford*, «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», 40, 2020, pp. 23-28, che a proposito del film mette produttivamente al lavoro la nozione di «mondo "verde"» di cui ragiona Frye a proposito della quarta fase della commedia nel classico *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press, Princeton 1957 [tr. it. *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino, 1969].



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 evolucionistiche 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 evolucionistico – 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.