SUPPLEMENTI

# Le donne storiche dell'arte tra tutela, ricerca e valorizzazione

Vol. 2

20

IL CAPITALE CULTURALE
*Studies on the Value of Cultural Heritage*

eum

*Rivista fondata da Massimo Montella*

# IL CAPITALE CULTURALE

*Studies on the Value of Cultural Heritage*

Supplementi 20 / 2026

eum

**Il capitale culturale**
*Studies on the Value of Cultural Heritage*
Supplementi n. 20, 2026

ISSN 2039-2362 (online)
ISBN 979-12-5704-146-5 (PDF)

© 2010 eum edizioni università di macerata
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

*Direttori / Editors in chief* Patrizia Dragoni, Pietro Petraroia

*Co-direttori / Co-editors* Nadia Barrella, Fulvio Cervini, Alexander Debono, Stefano Della Torre, Giovan Battista Fidanza, Pierpaolo Forte, Borja Franco Llopis, Angelo Miglietta, Christian Ost, Tonino Pencarelli, Giuliano Volpe

*Coordinatore editoriale / Editorial coordinator* Maria Teresa Gigliozzi

*Coordinatore tecnico / Managing coordinator* Pierluigi Feliciati

*Comitato editoriale / Editorial board* Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Emanuela Stortoni

*Comitato scientifico / Scientific Committee* Sergio Barile, Simone Betti, Ivana Bruno, Riccardo Lattuada, Anne Lepoittevin, Federico Marazzi, Ilaria Miarelli Mariani, Raffaella Morselli, Haude Morvan, Federica Muzzarelli, Paola Paniccia, Giuseppe Piperata, Pio Francesco Pistilli, Massimiliano Rossi, Marialuisa Saviano, Valentina Sessa, Andrea Torre, Ludovico Solima

*Editors* Alice Devecchi, Concetta Ferrara, Costanza Geddes da Filicaia, Alessio Ionna, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, Alessandro Serrani, Carmen Vitale, Marta Vitullo

*Web* http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult, email: icc@unimc.it

*Editore / Publisher* eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata, tel. (39) 733 258 6081, fax (39) 733 258 6086, http://eum.unimc.it, info.ceum@unimc.it

*Layout editor* studio editoriale Oltrepagina

*Progetto grafico / Graphics* +crocevia / studio grafico














Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED
Rivista indicizzata WOS
Rivista indicizzata SCOPUS
Rivista indicizzata DOAJ
Inclusa in ERIH-PLUS

# Le donne storiche dell'arte tra tutela, ricerca e valorizzazione. Vol. 2

a cura di Eliana Carrara, Patrizia Dragoni, Consuelo Lollobrigida, Ilaria Miarelli Mariani

Indice / Table of contents
«Il capitale culturale», Supplemento n. 20 (2026), pp. 5-9
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/5384

# Indice

Eliana Carrara, Patrizia Dragoni, Consuelo Lollobrigida, Ilaria Miarelli Mariani
11 Le donne storiche dell'arte tra tutela, ricerca e valorizzazione 2. Introduzione

Saggi

Ludovica Girau
27 Julia Cartwright Ady (1851-1924). Spazi di mediazione tra Inghilterra e Italia negli studi sul Rinascimento

Michele Amedei
37 Mary Berenson and the Art of Seeing: Travel, Method, and the Making of a Modern Art Historian

Lucia Colombari
53 From Artist to Leader: Benedetta Cappa and the Postwar Futurist Market

Matilde Cartolari
65 Transatlantic Museum Histories: Elisabeth Moses and the "Living Museum" from Weimar Germany to the U.S. West Coast

Alžběta Filipová
91 Renée Schmerling: Gender, Minority, and the Hidden Foundations of Georgian Medieval Art Studies in the Soviet Period

Irene Gerogianni, Charis Kanellopoulou
103 Women in Art Criticism and Greek Postwar Art

Maria de Fátima Medeiros de Souza
115 Respect to the remains: Lady Callcott and art criticism in the 19th century

Anna Kopócsy
123 Edith Hoffmann (1888-1945): The First Successful Hungarian Woman Art Historian and Her Italian Connections

Andrea Leonardi, Margherita de Gennaro
133 *De Finibus Terrae*. Margherita Nugent e Alba Medea nella Puglia storica degli inizi del Novecento

Margherita Melani
149 The "Mother of All Vinciani": Kate Trauman Steinitz. The Correspondence with Carlo Pedretti on the *Trattato della Pittura* and Its Bibliography

Alice Cutullè
163 Le allieve di Lionello Venturi a Torino: Anna Maria Brizio e Noemi Gabrielli

Francesca Nucera
177 Il Piemonte di Noemi Gabrielli. Dalla conoscenza territoriale al governo della tutela

Rosanna Carrieri
221 Le scrittrici d'arte nell'Italia fascista: contributi femminili tra riviste, mostre e critica

Erica Bernardi
239 *Spes et metus*: Fernanda Wittgens e le sue amiche nel secondo dopoguerra

Susanna Arangio
255 L'attività postbellica di Fernanda Gobba Ojetti e il rapporto con Duilio Susmel: nuove prospettive di ricerca

Eleonora Caggiati
265 Il valore pedagogico dell'allestimento. Ragioni, criteri e modi nelle scelte espositive di Licia Collobi Ragghianti

Elena Corradini
285 Amalia Mezzetti e il rinnovamento della Galleria Estense per il neonato Ministero per i Beni Culturali e Ambientali

Martina Miorelli
303 L'archivio di lavoro di Amalia Mezzetti: canali e strumenti di ricerca per una storica dell'arte

Elena Catra, Vittorio Pajusco
317 Elena Bassi (1911-1999) e i primi studi su Canova e il Neoclassicismo

Laura Conconi
333 Ida Gianelli: dall'esordio con l'Information documentation archives alla Samangallery

Laura Calvi
343 Networking, curatela e organizzazione: il caso studio delle mostre di Nanda Vigo e ZERO

Danilo Lupi
355 Luisa Marcucci (1917-1962) "acutissima osservatrice": l'attività al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi a partire dalle sue carte

Marta Mascardi
365 Bruna Forlati Tamaro ispettrice, direttrice, professoressa e commissaria. I molti volti di una "Signora" dell'Archeologia

Andrea Daffra, Alessandro Ferraro
377 Viana Conti, critica d'arte e giornalista: da «Il Corriere Mercantile» alla XLV Biennale di Venezia (1974-1994)

Federica Muzzarelli
389 Studiare la "sensibilità della nostra epoca". Francesca Alinovi: i libri, le idee, le ricerche

Maria Letizia Paiato
399 Lucia Spadano, critica e giornalista d'arte, fondatrice della rivista «Segno»

Rita Randolfi
415 Una vita per il secolo dei Lumi: Elisa Debenedetti, tra ricerca e docenza

Angela Maderna
441 L'attività critica di Simona Weller a sostegno delle artiste

Irene Boyer
449 Jole de Sanna una storica e critica d'arte militante a Milano negli anni Settanta

Alessia Cecconi, Martina Nastasi
467 «La signora delle fonti». Paola Barocchi e la Fondazione Memofonte

Eliana Carrara
483 Tra Firenze e Genova: Giusta Nicco Fasola e il carteggio Lanzi-Ratti

Caterina Paparello
495 Giulia Bonarelli Modena: fra critica artistica e militanza. Un'indagine per la messa in valore del legato al museo

Eliana Billi
515 Dall'Istituto Centrale del Restauro alle spedizioni in Asia con Giuseppe Tucci: il restauro nelle mani di Franca Callori di Vignale

Marta Vitullo
531 Valnea Santa Maria Scrinari e Graziana Del Guercio Barbato. Le indagini su museo e territorio negli anni '70 in Abruzzo

Laura Iamurri
553 Gli esordi di Carla Lonzi: l'informale

Maria Giovanna Mancini, Valeria Raho
561 "Chi sa leggere sui vetri della finestra di fronte"? Lea Vergine's Critical Militancy amid the opacities of the Italian Art System: The Case of Expo Arte 77

Anna Maria D'Achille, Marina Righetti
571 Angiola Maria Romanini tra magistero, ricerca e grandi imprese

Maria Clelia Galassi
591 Coraggio e visione: la serie *Appunti d'arte* (1992-2007) di Ilisso e la collaborazione tra Rossana Bossaglia e Vanna Fois

Laura D'Angelo
599 Florence, Turin, and Rome: or how Sandra Pinto achieved her critical model for contemporary art without falling into the "avant-garde trap"

Bernardina Sani
611 Segni, suoni, parole. La neoavanguardia di Carla Vasio

Patrizia Dragoni
621 La museologia: una storia scritta (prevalentemente) al femminile. I "manuali" in Italia nella seconda metà del '900

Carrara E., Dragoni P., Lollobrigida C., Miarelli Mariani I., Le donne storiche dell'arte tra tutela, ricerca e valorizzazione 2. Introduzione / Women in Art History: Preservation, Research and Promotion 2. Introduction
«Il capitale culturale», Supplemento n. 20 (2026), pp. 11-23
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/5385

# Le donne storiche dell'arte tra tutela, ricerca e valorizzazione 2. Introduzione

Eliana Carrara, Patrizia Dragoni, Consuelo Lollobrigida, Ilaria Miarelli Mariani

Questo volume costituisce il naturale proseguimento delle ricerche avviate con *Le donne storiche dell'arte tra tutela, ricerca e valorizzazione* (2022), sviluppandone le linee di indagine all'interno del più ampio processo di revisione storiografica che, negli ultimi decenni, ha restituito centralità al contributo delle donne nella storia dell'arte, della critica, della tutela del patrimonio e delle istituzioni museali. Nato dagli esiti del convegno internazionale del 2025, il volume raccoglie contributi di studiose e studiosi provenienti da diversi paesi, offrendo un confronto tra prospettive storiografiche, tradizioni di ricerca e metodologie differenti. La dimensione internazionale consente di ampliare lo sguardo oltre il contesto italiano, favorendo una lettura comparativa delle forme attraverso cui le donne hanno partecipato alla costruzione della disciplina storico-artistica in ambito europeo e transatlantico.

I saggi delineano un quadro articolato, nel quale le vicende individuali si intrecciano con questioni di più ampia portata: il rapporto tra genere e autorevolezza scientifica, la formazione dei canoni disciplinari, la circolazione dei saperi, il ruolo degli archivi, le migrazioni intellettuali, la critica, la museo-

grafia e le pratiche della tutela. Attraverso percorsi che si estendono dal XIX secolo ai primi decenni del XXI, emerge una fitta trama di relazioni e scambi che coinvolge musei, soprintendenze, fondazioni, riviste e reti nazionali e internazionali di ricerca.

Come nel precedente volume, l'obiettivo non è soltanto restituire visibilità a figure rimaste ai margini della narrazione storiografica o colmare lacune ancora persistenti, ma mostrare come le donne abbiano contribuito in modo sostanziale alla definizione dei metodi della disciplina, alla costruzione degli strumenti critici, alla formazione delle collezioni, alla progettazione museale, alla tutela del patrimonio e alla diffusione della conoscenza artistica. L'insieme dei contributi restituisce così un'immagine nella quale le studiose non appaiono come presenze accessorie, bensì come protagoniste dei processi di elaborazione, organizzazione e trasmissione del sapere storico-artistico.

Il volume affronta inoltre il tema del riconoscimento del lavoro intellettuale femminile, mettendo in luce le dinamiche di genere che a lungo ne hanno limitato la piena legittimazione accademica e professionale. La ricerca d'archivio, la catalogazione, la scrittura critica, la curatela, la didattica e l'attività espositiva emergono come ambiti decisivi di produzione scientifica e culturale. Ne deriva non una storia separata delle donne nella storia dell'arte, ma una rilettura complessiva della disciplina, nella quale le esperienze femminili costituiscono una chiave interpretativa essenziale per comprendere la formazione e l'evoluzione della storiografia artistica contemporanea.

La prima sezione è dedicata alle relazioni tra Europa e Nord America e assume la mobilità geografica e intellettuale come chiave di lettura per indagare la costruzione della storia dell'arte tra Otto e Novecento. I contributi raccolti mostrano come la disciplina si sia formata attraverso reti internazionali di studiose e studiosi, collezionisti, musei e istituzioni culturali, all'interno delle quali le donne svolsero un ruolo assai più incisivo di quanto la storiografia abbia a lungo riconosciuto. La circolazione di persone, libri, opere e idee costituisce il filo conduttore della sezione, in cui le vicende individuali si intrecciano con processi di trasferimento culturale, migrazione, mediazione critica e costruzione del sapere.

Il contributo di Ludovica Girau è dedicato a Julia Cartwright Ady, storica dell'arte, scrittrice e giornalista britannica che contribuì in maniera determinante alla diffusione degli studi sull'arte italiana nel mondo anglosassone. Attraverso l'analisi della sua produzione, e in particolare della monumentale monografia dedicata a Isabella d'Este, il saggio ricostruisce il percorso di una studiosa capace di inserirsi pienamente nel dibattito critico internazionale tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento. Particolare rilievo assume il dialogo instaurato con Bernard e Mary Berenson, grazie al quale emerge una rete transnazionale fondata sul confronto intellettuale, sulla circolazione delle conoscenze e sulla definizione condivisa di nuovi strumenti interpretativi per la storia dell'arte rinascimentale.

Proprio a Mary Whitall Smith Berenson è dedicato il contributo di Michele Amedei, che affronta una delle figure più emblematiche della critica artistica internazionale tra Otto e Novecento. Per lungo tempo interpretata esclusivamente attraverso il rapporto con il marito Bernard Berenson, Mary viene qui restituita nella complessità della sua autonoma identità scientifica. Quaderni di viaggio, diari e corrispondenze conservati a Villa I Tatti consentono di ricostruire una pratica di studio fondata sull'osservazione diretta, sul confronto sistematico delle opere e sull'esperienza del viaggio, mettendo in discussione l'immagine tradizionale della semplice collaboratrice. Il saggio mostra invece come la sua attività abbia contribuito in maniera sostanziale allo sviluppo della connoisseurship morelliana e alla definizione di un metodo conoscitivo fondato sull'esercizio dello sguardo e sull'esperienza diretta delle opere.

La dimensione internazionale della costruzione della memoria artistica caratterizza anche il contributo di Lucia Colombari, dedicato a Benedetta Cappa. Dopo la morte di Filippo Tommaso Marinetti, Cappa assunse infatti il delicato compito di conservare, promuovere e ridefinire l'eredità del Futurismo, operando in un momento nel quale il movimento attraversava una fase di profonda trasformazione. Il saggio mette in luce la sua capacità di dialogare con il mercato artistico internazionale, con musei, collezionisti e mercanti, contribuendo alla progressiva legittimazione museale del Futurismo negli Stati Uniti durante gli anni Cinquanta e Sessanta. Attraverso tali vicende emerge una figura pienamente consapevole delle dinamiche culturali e istituzionali che regolano la costruzione della memoria storica dei movimenti artistici.

Il tema della migrazione intellettuale costituisce invece il centro del contributo di Matilde Cartolari, dedicato alla storica dell'arte e museologa Elisabeth Moses. Costretta ad abbandonare la Germania nel 1933 a causa delle persecuzioni razziali, Moses trasferì negli Stati Uniti competenze museologiche maturate al Kunstgewerbemuseum di Colonia, contribuendo allo sviluppo del de Young Memorial Museum di San Francisco. La sua vicenda dimostra come i fenomeni migratori abbiano rappresentato non soltanto esperienze di sradicamento personale, ma anche occasioni di trasferimento di pratiche museali, metodi di lavoro e modelli culturali destinati a influenzare profondamente la storia dei musei del Novecento.

L'attenzione si sposta quindi verso l'Europa orientale con il contributo di Alžběta Filipová, dedicato a Renée Schmerling, storica dell'arte di origine tedesca attiva nella Georgia sovietica. Operando all'interno di un sistema profondamente segnato dalle gerarchie ideologiche e di genere, Schmerling sviluppò una raffinata metodologia di analisi delle cosiddette "piccole forme", fondata sulla precisione del disegno e sull'osservazione diretta delle qualità materiali delle opere. Il saggio evidenzia come il rigore della ricerca potesse costituire uno spazio di autonomia scientifica anche entro i limiti imposti dal sistema culturale sovietico, contribuendo alla costruzione della moderna storiografia artistica georgiana.

La prospettiva comparativa si amplia ulteriormente con il contributo di Irene Gerogianni e Charis Kanellopoulou, dedicato al ruolo delle critiche d'arte nella Grecia del secondo dopoguerra. Attraverso l'analisi delle esperienze di undici studiose attive dagli anni Cinquanta a oggi, il saggio interpreta la critica d'arte come forma di mediazione culturale, istituzionale e politica, soffermandosi sui temi dell'identità nazionale, del modernismo internazionale, della partecipazione e delle questioni di genere. In tale prospettiva, la scrittura critica emerge come uno dei principali strumenti attraverso i quali le donne contribuirono alla costruzione del dibattito artistico contemporaneo.

La seconda parte della sezione recupera alcune figure ottocentesche che parteciparono alla definizione dei metodi della disciplina. Nel contributo di Fátima Medeiros, Lady Callcott viene presentata come viaggiatrice, conoscitrice e critica d'arte, il cui volume *Essays towards the History of Painting* rappresenta un importante momento di elaborazione metodologica. Attraverso l'osservazione diretta delle opere, la descrizione delle collezioni e la riflessione sull'autenticità, Callcott anticipò procedure destinate a entrare stabilmente negli strumenti della moderna storia dell'arte.

Alla figura di Edith Hoffmann è dedicato il contributo di Anna Kopócsy, che ricostruisce la ricezione internazionale delle sue ricerche sull'arte italiana e sui manoscritti della Biblioteca Corvina. Attraverso una documentazione epistolare finora poco utilizzata, il saggio mette in evidenza come barriere linguistiche, pratiche editoriali e fratture geopolitiche abbiano spesso limitato la diffusione delle sue ricerche, offrendo un caso esemplare delle difficoltà incontrate dalle studiose provenienti dalle aree periferiche dell'Europa.

Uno sguardo sul Mezzogiorno italiano è offerto da Andrea Leonardi e Margherita De Gennaro attraverso i percorsi di Margherita Nugent e Alba Medea. Pur muovendo da esperienze biografiche e scientifiche differenti, entrambe individuarono nella Puglia storica e nella Lucania un territorio privilegiato per lo studio dell'arte medievale e bizantina. Il dialogo con l'ANIMI e con personalità quali Umberto Zanotti Bianco, Bernard Berenson, Lionello Venturi e Corrado Ricci permette di inscrivere le loro ricerche in una più ampia riflessione sul Meridione e di restituire una geografia della storia dell'arte italiana meno centrata sui luoghi e sui percorsi tradizionalmente riconosciuti. Emergono, al tempo stesso, il peso delle reti intellettuali e istituzionali e la loro capacità di orientare lo sguardo verso nuovi territori e nuovi oggetti d'indagine.

Alla circolazione dei saperi e alle pratiche della mediazione culturale riconduce anche il percorso di Kate Trauman Steinitz, ricostruito da Margherita Melani attraverso la corrispondenza con Carlo Pedretti. Artista, storica dell'arte, promotrice culturale e bibliotecaria della Elmer Belt Library of Vinciana di Los Angeles, Steinitz attraversò ambienti ed esperienze solo apparentemente distanti. La formazione legata alla Scuola di Vienna, la frequentazione delle avanguardie europee e della cultura dadaista, l'impegno negli studi vinciani e nell'organizzazione delle grandi biblioteche specialistiche americane deline-

ano una traiettoria intellettuale segnata dalla capacità di mettere in relazione tradizioni, metodi e contesti diversi. La sua vicenda mostra con particolare evidenza come la costruzione internazionale della storia dell'arte nel Novecento sia passata anche attraverso figure femminili capaci di operare negli spazi, spesso poco visibili, della trasmissione e dell'organizzazione della conoscenza.

La sezione centrale del volume concentra l'attenzione sul contesto italiano, seguendo l'evoluzione della storia dell'arte lungo tutto il Novecento attraverso figure che operarono nell'università, nelle soprintendenze, nei musei, nelle riviste specializzate e nelle istituzioni culturali. I saggi qui raccolti mostrano come il contributo delle studiose italiane abbia interessato non soltanto la ricerca storico-artistica in senso stretto, ma anche la tutela del patrimonio, la museografia, la didattica, la critica militante e la costruzione delle politiche culturali. Ne emerge una "via italiana" alla disciplina nella quale ricerca scientifica, responsabilità istituzionale e impegno civile risultano strettamente intrecciati.

Il contributo di Alice Cutullè ricostruisce gli anni della formazione di Anna Maria Brizio e Noemi Gabrielli presso l'Università di Torino, mettendo in evidenza il ruolo esercitato da Lionello Venturi nella definizione dei loro orientamenti metodologici. Attraverso l'analisi delle prime ricerche dedicate alla pittura veneziana del Cinquecento e del successivo perfezionamento romano sotto la guida di Adolfo Venturi, il saggio mostra come le due studiose abbiano sviluppato percorsi autonomi pur condividendo un comune retroterra culturale. La riflessione sul tonalismo, sul rapporto tra arte antica e contemporanea e sul valore dell'esperienza critica costituisce il terreno sul quale si forma una generazione destinata a incidere profondamente nella cultura storico-artistica italiana.

Il tema della costruzione di una cultura della tutela da parte di Noemi Gabrielli trova ulteriore sviluppo nel contributo di Francesca Nucera. Dedicato agli esordi professionali della studiosa, affronta il ruolo svolto dalla Soprintendenza piemontese nella definizione di nuove modalità di conoscenza del patrimonio territoriale. La catalogazione, la ricerca sul campo e le pratiche di protezione delle opere durante gli anni Trenta vengono interpretate come momenti fondativi di una concezione della tutela nella quale studio, amministrazione e governo del patrimonio risultano inseparabili, anticipando orientamenti destinati a consolidarsi soltanto nei decenni successivi.

Il contributo di Rosanna Carrieri amplia la prospettiva affrontando il tema delle scrittrici d'arte durante il fascismo. Attraverso un panorama che comprende storiche dell'arte, giornaliste, letterate e artiste impegnate nella critica e nell'organizzazione di esposizioni, il saggio restituisce la complessità di uno spazio professionale nel quale le donne seppero costruire forme originali di autorevolezza pur operando all'interno di un sistema fortemente condizionato dall'ideologia del regime. La figura di Maria Luisa Gengaro assume in questo contesto un valore emblematico, consentendo di riflettere sulle modalità con cui la critica d'arte contribuì alla definizione di una visibilità pubblica della produzione artistica femminile.

Alle reti internazionali costruite nel secondo dopoguerra è dedicato il contributo di Erica Bernardi su Fernanda Wittgens, che ne analizza le relazioni con alcune delle principali protagoniste della museologia europea e americana. Le amicizie con Margaret Scolari Barr, Hanna Toby Rose, Grace Morley, Olga Raggio, Agnes Mongan e Paola della Pergola delineano un sistema di rapporti professionali e personali che favorì la ricostruzione della Pinacoteca di Brera, la promozione dell'arte italiana negli Stati Uniti e il dialogo con le più avanzate esperienze museali internazionali. Parallelamente, la rilettura del difficile rapporto con Palma Bucarelli restituisce la complessità delle tensioni culturali e politiche che attraversarono il mondo della tutela nel dopoguerra.

L'intreccio tra relazioni personali, trasmissione del sapere e costruzione delle reti intellettuali è al centro del contributo di Susanna Arangio, dedicato a Fernanda Gobba Ojetti. Attraverso l'analisi della corrispondenza con Duilio Susmel, il saggio dimostra come Gobba Ojetti abbia svolto un ruolo ben più incisivo di quello tradizionalmente attribuitole, partecipando attivamente alla formazione del giovane studioso mediante consigli, materiali bibliografici, suggerimenti metodologici e un costante lavoro di revisione critica. La vicenda consente inoltre di riflettere sul rapporto tra convinzioni politiche, reti culturali e pratiche di costruzione del sapere nella società italiana del secondo dopoguerra.

Le trasformazioni della museografia costituiscono invece il centro del contributo di Eleonora Caggiati, dedicato a Licia Collobi Ragghianti. Muovendo dal progetto per la Galleria Estense di Modena e dall'attività svolta accanto a Carlo Ludovico Ragghianti, il saggio evidenzia come gli allestimenti museali diventino espressione concreta di una precisa concezione critica dell'opera d'arte. L'attenzione rivolta alle arti decorative, al rapporto tra oggetti e pubblico e alla costruzione del percorso espositivo mostra come la museografia venga interpretata quale fondamentale strumento di conoscenza e mediazione culturale.

Alla figura di Amalia Mezzetti è dedicato il contributo di Elena Corradini, che ricostruisce il profondo rinnovamento della Galleria Estense promosso dalla soprintendente negli anni successivi alla nascita del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. Attraverso il progetto elaborato con Leone Pancaldi, il museo viene ripensato secondo criteri aggiornati di illuminazione, percorsi di visita, selezione delle opere e organizzazione degli spazi espositivi. Il saggio mette così in luce le tensioni tra conservazione della tradizione storica delle collezioni estensi e sperimentazione delle nuove pratiche museografiche sviluppatesi in Italia negli anni Settanta.

A questa prospettiva istituzionale si affianca il secondo contributo dedicato ad Amalia Mezzetti da Martina Miorelli, nel quale il riordino dell'archivio personale conservato presso l'Università Ca' Foscari di Venezia offre l'occasione per una riflessione più ampia sul valore degli archivi di persona come strumenti di ricerca. Il censimento delle carte, la ricostruzione dell'attività

scientifica e la valorizzazione della documentazione prodotta nel corso della carriera permettono infatti di comprendere più compiutamente il ruolo svolto dalle studiose nella costruzione della disciplina e di riflettere sulle potenzialità degli archivi personali per la ricerca storico-artistica contemporanea.

Il contributo di Elena Catra e Vittorio Pajusco ricostruisce il percorso scientifico di Elena Bassi, figura di riferimento negli studi sull'arte veneta e sul Neoclassicismo. Attraverso l'attività svolta tra l'Accademia di Belle Arti di Venezia, gli studi canoviani e le ricerche dedicate a Giannantonio Selva, emerge una metodologia fondata sul rigore documentario, sull'attenzione alle fonti e sulla capacità di restituire centralità a temi a lungo rimasti ai margini della storiografia. Le mostre curate dalla studiosa e la sua attività didattica testimoniano inoltre il costante dialogo tra ricerca scientifica e divulgazione del patrimonio.

Alla figura di Ida Gianelli è dedicato il contributo di Laura Conconi, che rilegge gli anni precedenti alla fondazione della Samangallery e alla direzione del Castello di Rivoli. L'analisi dell'esperienza maturata presso l'Information Documentation Archives e dei primi contatti con *Rivolta Femminile*, insieme al dialogo instaurato con Germano Celant e Carla Lonzi, restituisce il profilo di una protagonista della cultura contemporanea capace di coniugare ricerca documentaria, sperimentazione curatoriale e attenzione alle trasformazioni del sistema dell'arte. Il saggio invita così a considerare gli esordi di Gianelli come un momento decisivo per comprendere la successiva evoluzione della critica e della curatela italiane.

Sul medesimo terreno di intreccio tra pratica artistica, ricerca e costruzione di reti culturali si colloca il contributo di Laura Calvi, dedicato a Nanda Vigo. Attraverso l'analisi della corrispondenza conservata presso l'archivio personale dell'artista, l'Editoriale *Domus* e la ZERO Foundation di Düsseldorf, il saggio ricostruisce una figura che supera la tradizionale definizione di artista per affermarsi come curatrice, organizzatrice e mediatrice culturale. La genesi della filosofia cronotopica, formulata nel *Manifesto Cronotopico* del 1964, viene letta in relazione alla sua applicazione nell'arte, nell'architettura e nel design, mostrando la continuità di una ricerca fondata sulla luce e sulla ridefinizione dell'esperienza dello spazio. Particolare rilievo assume la ricostruzione della mostra itinerante *ZERO Avantgarde* (1965-1966), della quale Vigo fu ideatrice, curatrice e produttrice, seguendone personalmente ogni fase, dalla selezione degli artisti ai rapporti internazionali, dalla logistica alla comunicazione fino al sostegno economico dell'iniziativa. Ne emerge il ritratto di una protagonista della circolazione europea delle neoavanguardie degli anni Sessanta, il cui operato contribuisce a ridefinire il profilo di Nanda Vigo non solo come artista, ma anche come una delle più significative mediatrici culturali del secondo Novecento.

La centralità della ricerca d'archivio accomuna anche il contributo di Danilo Lupi, dedicato a Luisa Marcucci. Attraverso lo studio delle carte conservate presso la Biblioteca degli Uffizi e dell'attività svolta al Gabinetto Disegni e

Stampe, il saggio ricostruisce il profilo di una studiosa che contribuì in modo determinante alla valorizzazione della grafica fiorentina del Cinquecento e agli studi sul Manierismo. Il dialogo con figure quali Paola Barocchi e Luisa Becherucci restituisce inoltre il clima culturale della ricostruzione postbellica, nel quale la catalogazione, lo studio e la tutela delle collezioni divennero strumenti imprescindibili per il rinnovamento della disciplina storico-artistica.

Il contributo di Marta Mascardi affronta invece la lunga attività di Bruna Forlati Tamaro, ricostruendone il ruolo di archeologa, direttrice museale, docente e funzionaria dello Stato. Attraverso l'analisi della sua produzione scientifica e delle responsabilità esercitate nei musei dell'Istria e dell'Italia nord-orientale, emerge una figura capace di coniugare ricerca, amministrazione e valorizzazione del patrimonio, contribuendo alla definizione di un modello di tutela nel quale competenze archeologiche, gestione museale e responsabilità istituzionale risultano profondamente integrate.

Le relazioni tra critica, giornalismo e contemporaneità costituiscono il centro del contributo di Andrea Daffra e Alessandro Ferraro, dedicato a Viana Conti. Attraverso l'analisi del suo archivio personale e della produzione giornalistica sviluppata tra gli anni Settanta e Novanta, il saggio mette in luce il ruolo svolto dalla critica genovese nella diffusione delle neoavanguardie internazionali e nella costruzione di un linguaggio interpretativo capace di collegare il panorama locale ai principali dibattiti artistici europei e americani. La sua vicenda dimostra come anche contesti apparentemente periferici abbiano contribuito alla definizione della cultura contemporanea italiana.

Una prospettiva analoga, ma orientata verso la ricerca universitaria e la sperimentazione critica, caratterizza il contributo di Federica Muzzarelli dedicato a Francesca Alinovi. Attraverso la rilettura dei suoi libri, dei saggi e dell'attività curatoriale, l'articolo restituisce la figura di una studiosa che seppe cogliere precocemente i linguaggi emergenti dell'arte contemporanea, dal Dadaismo storico fino al graffitismo newyorchese e alla fotografia. L'originalità del suo approccio consiste nella capacità di superare una prospettiva esclusivamente storico-filologica, proponendo un'interpretazione della contemporaneità fondata sulla sensibilità critica e sull'attenzione ai fenomeni ancora in corso di definizione.

Alla giornalista e critica Lucia Spadano è dedicato il contributo di Maria Letizia Paiato, che ricostruisce la nascita della rivista *Segno* e il ruolo svolto dalla studiosa nel panorama della critica italiana dagli anni Settanta in avanti. Attraverso materiali inediti e testimonianze dirette emerge una pratica critica capace di coniugare rigore interpretativo e attenzione alla cronaca artistica, contribuendo alla costruzione di un osservatorio privilegiato sulla produzione contemporanea nazionale e internazionale.

Il contributo di Rita Randolfi ripercorre invece la lunga attività scientifica e didattica di Elisa Debenedetti, ponendo al centro il suo ruolo di docente e promotrice di gruppi di ricerca. La collana *Studi sul Settecento Romano*

rappresenta l'espressione più significativa di un metodo fondato sulla collaborazione tra generazioni di studiosi, sulla condivisione delle competenze e sulla formazione dei giovani ricercatori. Ne emerge una concezione della ricerca come impresa collettiva, nella quale la trasmissione del sapere costituisce parte integrante dell'attività scientifica.

L'impegno nei confronti delle artiste costituisce il tema del contributo di Angela Maderna, dedicato all'attività critica di Simona Weller successiva alla pubblicazione de *Il complesso di Michelangelo*. Attraverso gli articoli pubblicati su *Noi Donne* e la fondazione dell'associazione DUNA, il saggio mette in luce la continuità dell'impegno femminista della studiosa negli anni Ottanta, in una fase nella quale il sistema artistico continuava a presentare profonde disuguaglianze nella rappresentazione delle donne.

La riflessione sulla critica militante prosegue nel contributo di Irene Boyer, dedicato a Jole de Sanna. Attraverso saggi, cataloghi, articoli e iniziative espositive, il saggio restituisce il profilo di una critica capace di dialogare con gli artisti della propria generazione e di riconoscere precocemente fenomeni destinati ad assumere un ruolo centrale nella ricerca contemporanea, come la sperimentazione video e i nuovi linguaggi tecnologici. Il suo lavoro testimonia la crescente apertura interdisciplinare della critica italiana negli anni Settanta.

Uno dei percorsi più innovativi dell'intero volume è ricostruito nel contributo di Alessia Cecconi e Martina Nastasi, dedicato a Paola Barocchi e alla nascita della Fondazione Memofonte. Attraverso i grandi progetti di digitalizzazione delle fonti storico-artistiche, la studiosa comprese con straordinaria lungimiranza le potenzialità offerte dagli strumenti informatici per la conservazione, l'organizzazione e la diffusione della documentazione. Il saggio mostra come la stagione pionieristica delle Digital Humanities italiane trovi proprio nell'opera di Barocchi uno dei suoi momenti fondativi, anticipando temi oggi centrali nella ricerca internazionale.

La sezione si conclude con il contributo dedicato a Giusta Nicco Fasola da Eliana Carrara, nel quale l'analisi del suo ultimo scritto, dedicato al carteggio tra Luigi Lanzi e Carlo Giuseppe Ratti, offre l'occasione per una riflessione sulla storia della critica artistica del Settecento. Attraverso la pubblicazione di fonti fino ad allora inedite, la studiosa contribuì infatti a ricostruire i metodi di lavoro dello storico dell'arte aretino, fondati sulla circolazione delle informazioni, sulle reti di corrispondenti e sull'osservazione diretta delle opere. Non è casuale che il percorso della "via italiana" si chiuda proprio con una riflessione sulla storiografia: dopo avere seguito l'evoluzione della disciplina lungo tutto il Novecento, il volume ritorna alle proprie radici metodologiche, mostrando come la costruzione della conoscenza storico-artistica sia sempre il risultato di un dialogo continuo tra ricerca, documentazione, trasmissione del sapere e memoria della disciplina.

L'ultima sezione del volume conduce il lettore entro i territori nei quali la storia dell'arte, nel corso della seconda metà del Novecento, supera definiti-

vamente i confini tradizionali della ricerca accademica per intrecciarsi con la critica militante, il restauro, l'archeologia, l'editoria, la museologia, la politica culturale e il femminismo. Le protagoniste dei saggi qui raccolti operano in contesti profondamente differenti, ma condividono la capacità di ridefinire il ruolo dello storico dell'arte come intellettuale impegnato nella società. Ne emerge una geografia disciplinare estremamente articolata, nella quale l'esercizio della ricerca coincide sempre più con l'assunzione di responsabilità civili, istituzionali e culturali.

Ad aprire questa sezione è il contributo di Caterina Paparello, dedicato a Giulia Bonarelli Modena, figura che incarna efficacemente il rapporto tra militanza culturale, educazione artistica e impegno sociale. Attraverso la promozione delle arti industriali e delle attività svolte all'interno del manicomio di Ancona, Bonarelli Modena attribuì alla produzione artistica una funzione non soltanto estetica ma anche educativa e riabilitativa, anticipando temi che diverranno centrali nella riflessione contemporanea sul valore sociale del patrimonio culturale. L'analisi del suo sostegno alle esposizioni artistiche e del rapporto con la Biennale di Venezia restituisce inoltre il profilo di una studiosa capace di coniugare ricerca, divulgazione e partecipazione alla vita culturale nazionale.

Il contributo di Eliana Billi amplia ulteriormente il quadro attraverso la figura della restauratrice Franca Callori di Vignale, una delle prime donne formatesi presso l'Istituto Centrale per il Restauro a intraprendere un'intensa attività internazionale. Dalle missioni archeologiche coordinate da Giuseppe Tucci fino ai grandi cantieri di conservazione in Pakistan, Afghanistan, Iran, Grecia e Turchia, il saggio ricostruisce un percorso professionale che testimonia la progressiva internazionalizzazione del restauro italiano nel secondo dopoguerra. La vicenda di Callori mette inoltre in luce il contributo determinante delle restauratrici alla tutela del patrimonio mondiale, in contesti geografici e culturali fino ad allora quasi esclusivamente maschili.

Le relazioni tra patrimonio, territorio e amministrazione pubblica costituiscono invece il tema affrontato da Marta Vitullo, attraverso le figure dell'archeologa Valnea Santa Maria Scrinari e dell'architetta Graziana Del Guercio Barbato. Operando nelle soprintendenze abruzzesi durante gli anni Settanta, entrambe contribuirono a elaborare nuove strategie di conoscenza e valorizzazione del patrimonio regionale, fondate sull'integrazione tra ricerca, catalogazione, tutela e pianificazione territoriale. Il loro lavoro documenta una stagione fondamentale nella quale il dibattito sul museo diffuso e sulla salvaguardia dell'ambiente modificò profondamente il ruolo delle istituzioni preposte alla conservazione.

Un diverso modo di intendere la militanza culturale emerge nel contributo di Laura Iamurri, dedicato agli scritti giovanili di Carla Lonzi. Prima ancora della radicale esperienza di *Rivolta Femminile*, Lonzi elaborò una lettura dell'arte contemporanea caratterizzata da straordinaria originalità, indivi-

duando nell'Informale e nell'opera di Jean Fautrier la possibilità di una critica capace di cogliere la radicale alterità dell'esperienza artistica. Il saggio invita così a rileggere le origini della sua riflessione, mostrando come la successiva elaborazione femminista trovi profonde radici nella pratica della critica d'arte.

La riflessione sul rapporto tra femminismo e sistema dell'arte prosegue nel contributo di Maria Giovanna Mancini e Valeria Raho, dedicato a Lea Vergine. Attraverso una rilettura della mostra *Chi sa leggere il futuro sulle finestre della casa di fronte*, organizzata in occasione di Expo Arte 77, il saggio mette in evidenza la capacità della critica di utilizzare l'esposizione come dispositivo teorico per interrogare i meccanismi della legittimazione artistica e della visibilità delle donne. La vicenda si inserisce coerentemente nel percorso che condurrà alla pubblicazione de *L'altra metà dell'avanguardia*, una delle opere destinate a modificare più profondamente la storiografia artistica del Novecento.

Alla grande tradizione degli studi medievali è dedicato il contributo di Anna Maria D'Achille e Marina Righetti, che ripercorre la lunga attività scientifica di Angiola Maria Romanini. Attraverso i suoi studi sull'architettura gotica, sull'arte cistercense, su Arnolfo di Cambio e sull'arte medievale italiana, Romanini contribuì a ridefinire interi settori della disciplina, affiancando alla ricerca un'intensa attività organizzativa culminata nella fondazione della rivista *Arte Medievale* e nella direzione dell'*Enciclopedia dell'Arte Medievale*. Il saggio restituisce il profilo di una studiosa capace di coniugare altissimo rigore scientifico, formazione di nuove generazioni di ricercatori e responsabilità nella gestione del patrimonio.

Il rapporto tra ricerca scientifica ed editoria costituisce uno dei temi attraverso cui questo volume osserva le trasformazioni della storia dell'arte negli ultimi decenni del Novecento. In questa prospettiva si colloca il contributo di Maria Clelia Galassi, dedicato alla collaborazione tra Rossana Bossaglia e Vanna Fois nella collana *Appunti d'arte*, esperienza editoriale che fece dell'intreccio tra storia dell'arte, restauro, cultura visuale e riflessione femminista uno spazio di elaborazione metodologica e di confronto disciplinare. La ricostruzione della vicenda editoriale mostra come l'editoria specialistica abbia rappresentato uno dei luoghi privilegiati dell'innovazione critica, capace di accogliere temi emergenti e di offrire visibilità a una nuova generazione di studiosi, anticipando orientamenti destinati a consolidarsi nel dibattito successivo.

Alla ridefinizione delle categorie interpretative della modernità è dedicato il saggio di Laura d'Angelo su Sandra Pinto, che ne ricostruisce il percorso intellettuale attraverso le reti di relazioni, le letture teoriche e le esperienze museali maturate tra Firenze, Torino e Roma. Muovendo da *Quale modernità?*, il contributo segue il progressivo distacco dal paradigma arganiano e la costruzione di un metodo storico-filologico esteso anche all'arte contemporanea, nel quale la riflessione sulla modernità si traduce anzitutto in una riflessione sul museo, sui suoi ordinamenti e sulla responsabilità istituzionale della conservazione e

della trasmissione storica. Le esperienze espositive prese in esame delineano così una concezione della museologia fondata sulla continuità dei processi storici e sulla leggibilità delle stratificazioni, in alternativa a una visione esclusivamente affidata alla retorica dell'avanguardia.

Un ulteriore versante della ricerca è rappresentato dalla stagione delle neoavanguardie, affrontata da Bernardina Sani attraverso la figura di Carla Vasio. Scrittrice e intellettuale capace di attraversare letteratura, arti visive e musica sperimentale, Vasio emerge nel fitto dialogo con gli artisti del Gruppo 63 e con personalità quali Achille Perilli, Gastone Novelli e Mario Schifano. Il saggio restituisce una ricerca fondata sulla permeabilità tra i linguaggi, sulla riflessione intorno ai processi della percezione e alla costruzione dell'immagine, mostrando come l'impegno femminista, la sperimentazione della scrittura e il ricorso all'anamorfosi quale figura della conoscenza concorrano a delineare il profilo di un'intellettuale pienamente partecipe delle dinamiche di rinnovamento culturale dell'Italia del secondo Novecento.

Chiude idealmente il volume il contributo dedicato all'evoluzione della museologia contemporanea. Muovendo dalle riflessioni pionieristiche di Alma S. Wittlin e seguendo il progressivo sviluppo della disciplina attraverso gli studi di Luisa Becherucci, Maria Vittoria Mottola Molfino e Adalgisa Lugli, il saggio di Patrizia Dragoni mostra come il museo sia progressivamente divenuto non più soltanto luogo di conservazione delle collezioni, ma spazio di produzione culturale, educazione, comunicazione e partecipazione pubblica. La prospettiva della New Museology e gli studi di genere contribuiscono così a ridefinire il museo quale istituzione dinamica, nella quale le studiose hanno svolto un ruolo decisivo nell'elaborazione di nuovi modelli teorici e operativi.

Nel loro insieme, i contributi raccolti in questo volume restituiscono una storia dell'arte profondamente diversa da quella consegnata dalla narrazione disciplinare tradizionale. Lungi dal costituire una semplice galleria di biografie femminili, essi mostrano come le donne abbiano partecipato attivamente alla costruzione dei metodi, delle istituzioni e degli strumenti attraverso i quali la disciplina si è progressivamente definita tra XIX e XXI secolo. Università, musei, soprintendenze, archivi, biblioteche, fondazioni, riviste, case editrici, mostre e reti internazionali emergono come luoghi complementari di produzione del sapere, nei quali ricerca, tutela, critica e divulgazione risultano costantemente intrecciate.

Il percorso proposto invita pertanto a superare ogni interpretazione fondata esclusivamente sulla categoria della marginalità femminile. Le protagoniste di queste pagine non furono semplicemente collaboratrici o eccezioni all'interno di un sistema dominato da autorità maschili, ma contribuirono in maniera sostanziale alla definizione della storia dell'arte moderna e contemporanea, trasformandone linguaggi, strumenti, istituzioni e pratiche di ricerca. Le loro vicende consentono di osservare da una prospettiva privilegiata la formazione dei canoni disciplinari, la circolazione internazionale dei saperi, l'evoluzione

della museologia, l'affermazione della critica militante, la nascita delle Digital Humanities e il progressivo ampliamento delle responsabilità civili dello storico dell'arte.

In questa prospettiva, il volume non propone una storia separata delle donne nella storia dell'arte, ma una rilettura complessiva della disciplina attraverso uno dei suoi protagonisti meno indagati. Restituire visibilità a queste figure significa, infatti, ampliare la comprensione delle genealogie della storia dell'arte, interrogare criticamente i criteri con cui si sono costruiti il canone e la memoria disciplinare e riconoscere il carattere collettivo, plurale e transnazionale della produzione del sapere storico-artistico. È proprio in questa capacità di mettere in relazione esperienze individuali, istituzioni e contesti culturali differenti che risiede il principale contributo scientifico del volume e, insieme, il suo invito a proseguire una ricerca destinata ad arricchire profondamente gli studi storico-artistici contemporanei.

# Saggi

Girau L., Julia Cartwright Ady (1851-1924). Spazi di mediazione tra Inghilterra e Italia negli studi sul Rinascimento / Julia Cartwright Ady (1851–1924). Spaces of mediation between England and Italy in Renaissance studies
«Il capitale culturale», Supplemento n. 20 (2026), pp. 27-36
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/4813

# Julia Cartwright Ady (1851-1924). Spazi di mediazione tra Inghilterra e Italia negli studi sul Rinascimento

Ludovica Girau*

*Abstract*

Julia Cartwright Ady (1851-1924), storica dell'arte, scrittrice e giornalista britannica, fu centrale per la diffusione degli studi sulla storia dell'arte italiana in Inghilterra. Autodidatta ma inserita nel dibattito critico contemporaneo, dedicò gran parte della sua produzione all'Italia. Tra le sue opere spicca la monografia in due volumi *Isabella d'Este, Marchioness of Mantua 1474–1539. A Study of Renaissance* (1903), prima trattazione completa sulla marchesa. Pur rilevante, la sua figura è rimasta marginale nella storiografia italiana, studiata dagli anni '80 del Novecento da Angela Emanuel e approfondita negli ultimi studi di Maria Alambritis. Il saggio analizza il suo percorso intellettuale e professionale, il suo ruolo nella circolazione dei modelli interpretativi sull'arte rinascimentale tra Inghilterra e Italia e il rapporto con Bernard e Mary Berenson, con cui intrattenne un dialogo critico duraturo e uno scambio intellettuale significativo.

* Studiosa indipendente e storica dell'arte, assistente presso la Galleria Bottegantica, via Manzoni 45, Milano, email: ludovicagirau@gmail.com.

Un omaggio alla memoria della dott.ssa Angela Emanuel, a cui desidero rivolgere il mio personale ringraziamento per il prezioso studio sui materiali d'archivio e sui diari di Julia Cartwright Ady, attraverso i quali ha fatto rivivere le esperienze della studiosa con straordinaria sensibilità.

Julia Cartwright Ady (1851-1924), British art historian, writer, and journalist, played a key role in promoting the study of Italian art history in England. Self-taught yet fully engaged in the contemporary critical debate, she devoted much of her work to Italy. Among her writings, the two-volume monograph *Isabella d'Este, Marchioness of Mantua 1474–1539. A Study of Renaissance* (1903) stands out as the first comprehensive study of the marchioness. Despite its significance, her figure remained marginal in Italian art historiography, systematically studied from the 1980s by Angela Emanuel and addressed in the latest research by Maria Alambritis. The essay examines her intellectual and professional trajectory, her role in circulating interpretive models of Renaissance art between England and Italy, and her relationship with Bernard and Mary Berenson, with whom she maintained sustained critical dialogue and meaningful intellectual exchange.

Nata in una tipica famiglia della nobiltà rurale anglicana inglese, Julia Cartwright Ady fu la terza di nove figli[1]. Scrittrice, storica e giornalista, Cartwright incarnò una figura intellettuale poliedrica, pienamente rappresentativa della versatilità che caratterizzava molte donne istruite dell'epoca vittoriana. Fu tra le studiose più prolifiche e attive in Europa nella seconda metà dell'Ottocento, dedicando la maggior parte della propria produzione alla storia e alla storia dell'arte italiane: tra le monografie si ricordano *Mantegna and Francia* (1881), *The Early Works of Raphael* (1895), *Beatrice D'Este Duchess of Milan 1475–1497* (1899), *The Painters of Florence from the thirteenth to the sixteenth century* (1901), la sua opera principale in due volumi, *Isabella D'Este, Marchioness of Mantua 1474–1539. A Study of the Renaissance* (1903), *Sandro Botticelli* (1903), *Baldassarre Castiglione, the perfect courtier: his life and letters, 1478–1529* (1908), anch'essa in due volumi, *San Bernardino in Art* (1913) e *Italian Gardens of the Renaissance and other studies* (1914)[2]. La sua biografia e la sua produzione si configurano come al tempo stesso rappresentative ed eccezionali se considerate all'interno del complesso panorama socio-culturale del periodo storico preso in esame. Donna colta e pienamente inserita nel proprio contesto sociale, fu tuttavia anche tra le prime autrici a investire in modo sistematico e consapevole le proprie energie nello sviluppo di una carriera letteraria strutturata, capace di garantirle un riconoscimento non solo simbolico, ma anche economico. Tale percorso le consentì di conquistare una significativa autonomia professionale, che seppe preservare anche dopo la formazione del proprio nucleo familiare[3].

Ad oggi, Julia Cartwright Ady non è stata oggetto di un'attenzione storiografica sistematica in ambito italiano. I primi studi organici a lei dedicati si devono ad Angela Emanuel (1938–1988), ricercatrice londinese attiva come

[1] Alambritis 2019, p. 1.
[2] Alambritis 2019a, pp. 8-13.
[3] Emanuel 1989, p. 1.

docente a Roma e Perugia, che a partire dagli anni Settanta si specializzò nello studio della storia dell'arte rinascimentale italiana.

Emanuel consacrò a Cartwright la propria ricerca dottorale presso l'University College di Londra, culminata nella tesi *Julia Cartwright – Art Critic and Historian of the Italian Renaissance* (1985), rimasta inedita a causa della sua prematura scomparsa. L'indagine condotta da Emanuel si fondava prevalentemente sull'analisi di cinquantuno diari, di diverse migliaia di lettere e di un cospicuo gruppo di *memorabilia*, oggi conservati presso gli archivi del Northamptonshire[4]. Ad Angela Emanuel si deve inoltre una prima ricognizione dei rapporti professionali e personali intercorsi tra Julia Cartwright e Bernard Berenson. Ulteriori e più recenti contributi dedicati alla figura di Julia Cartwright si devono invece alla dottoressa Maria Alambritis. In particolare, si segnalano due interventi presentati da quest'ultima in occasione di due distinti incontri di studio: *"Such a pleasant little sketch […] of this irritable little artist": women art writers and the revival interest in Mantegna for the British public, 1881–1911*, tenutosi nell'ambito della giornata di studi *Knowing "as much of art as the cat"?: Nineteenth-Century Women Writers on the Old Masters*, svoltasi presso la National Gallery il 10 novembre 2017; e *"Quite unlike the ordinary lady art critic": Julia Cartwright and the popularization of Italian Renaissance in late nineteenth-century Britain*, presentato alla *Christie's Education Conference 2018: Celebrating Female Agency in the Arts*, tenutasi presso Christie's New York il 26–27 giugno 2018[5].

Il *corpus* complessivo dell'opera di Cartwright si contraddistingue, in una parte rilevante della sua produzione scientifica, per una costante attenzione, sorretta da un impianto teorico e critico rigoroso, rivolta a figure femminili di riconosciuta rilevanza storica. In tale quadro interpretativo, l'autrice si configura come una delle prime e più autorevoli pioniere, in ambito europeo, degli studi dedicati alla storia delle donne: oltre ai già citati volumi su Beatrice d'Este e Isabella d'Este, la sua produzione comprende soprattutto numerose monografie, costituite da *Sacharissa. Some Account of Dorothy Sidney, Countess of Sunderland, Her Family and Friends, 1617–1684* (1893), *Madame. A Life of Henrietta, Daughter of Charles I and Duchess of Orléans* (1894), *Christina of Denmark, Duchess of Milan and Lorraine, 1522–1590* (1913) e *The Journals of Lady Knightley* (1915). L'attenzione sistematica di Cartwright alle protagoniste femminili contribuisce in maniera significativa alla valorizzazione della storia delle donne all'interno della storiografia europea dell'Ottocento e all'affermazione di un approccio biografico che integra

[4] Ivi, p. 11.

[5] Maria Alambritis è una curatrice e storica dell'arte che ha collaborato con alcune tra le maggiori istituzioni britanniche (Birmingham Museums Trust, Royal Academy, National Gallery), specializzata in pittura e disegno italiani del XVI secolo e nel mercato ottocentesco dei maestri italiani.

dimensioni politiche, culturali e sociali[6]. Tre di queste opere sono dedicate a figure femminili di rilievo della storia lombarda, evidenziando il ruolo di questo contesto regionale nella costruzione della storia italiana, nella narrazione del Rinascimento e della storia delle donne.

Alla fine del XIX secolo, la ricerca storico-artistica femminile si fondava sempre più sullo studio diretto delle fonti archivistiche e su una conoscenza tecnica delle opere. L'analisi della corrispondenza di Isabella d'Este conservata negli archivi Gonzaga di Mantova permise di far emergere nuovi elementi sulla storia italiana tra XV e XVI secolo. Attraverso il recupero e la ricomposizione di lettere fino ad allora disperse tra archivi, pamphlet e periodici ormai difficilmente reperibili, fu possibile offrire una rilettura più aggiornata di figure, eventi e relazioni artistiche dell'epoca, contribuendo a rivedere alcuni consolidati giudizi storiografici[7].

Cartwright ha reso accessibile al pubblico anglofono un patrimonio documentario italiano fino ad allora difficilmente consultabile, intervenendo al tempo stesso sul loro processo di interpretazione e ricezione storiografica. In questo senso, la pratica traduttiva diventa un vero processo di trasferimento culturale: la traduttrice non agisce come un'intermediaria neutrale, ma come una figura pienamente coinvolta nel processo di trasmissione, capace di orientare significati, prospettive e narrazioni sulla cultura artistica rinascimentale italiana[8].

Per la stesura della sua opera in due volumi, Cartwright si avvalse di un ampio e diversificato numero di fonti in lingua italiana, francese, inglese e tedesca. *Isabella d'Este, Marchioness of Mantua 1474–1539. A Study of the Renaissance* (1903), pubblicata dall'editore John Murray, fu il risultato di un'intensa e prolungata attività di ricerca, come attestano i diari dell'autrice, che documentano anni di indagini archivistiche, di consultazione di biblioteche e di una fitta corrispondenza con studiosi di Isabella d'Este, in particolare con Alessandro Luzio, allora direttore dell'Archivio di Stato di Mantova, e con il suo collega Rodolfo Renier, filologo e storico italiano, ai quali l'autrice riconosce il maggiore merito negli studi sulla marchesa fino ad allora condotti[9]. Come ricorda Cartwright all'inizio della sua opera, Isabella d'Este divenne nel 1490 moglie di Francesco Gonzaga. Ella esercitò potere politico come consorte e madre del futuro erede Federico Gonzaga, assumendo funzioni di reggenza durante la prigionia del marito e dopo la sua morte nel 1519[10]. Tra i numerosi motivi che suscitarono l'interesse di Cartwright per Isabella d'Este, particolare rilievo assunse lo studiolo, spazio privato e altamente simbolico,

[6] Emanuel 1989, p. 306.
[7] Fraser 2022, p. 26.
[8] Simon 1996, p. 5
[9] Ivi, p. 266.
[10] Cartwright Ady 1903, vol. 1, p. 7.

concepito come scrigno della cultura e del gusto rinascimentali. L'autrice dedicò così un'analisi approfondita alla figura della marchesa, non solo come protagonista politica, ma anche come mecenate di rilievo, sottolineando come tali spazi intimi incarnassero un segno tangibile di autonomia intellettuale femminile.

It was Isabella's dream to make this Grotta a place of retreat from the world, where she could enjoy the pleasures of solitude or the company of a few chosen friends, surrounded by beautiful paintings and exquisite works of art. […] In this sanctuary, from which the cares and noise of the outer world were banished, it was Isabella's dream that the walls should be adorned with paintings giving expression to her ideals of culture and disposing the mind to pure and noble thoughts[11].

Tale riflessione trova eco nel pensiero di Virginia Woolf, scrittrice di una generazione successiva a quella di Cartwright, che in *A Room of One's Own* (1929) suggerisce come possedere «una stanza tutta per sé» significhi per una donna disporre dello spazio materiale indispensabile per coltivare la propria libertà intellettuale e creativa. Secondo Rose Marie San Juan, l'opera di Julia Cartwright Ady rappresenta una delle prime e più organiche rappresentazioni di Isabella d'Este; secondo la stessa studiosa, tuttavia, la narrazione sull'eroina rinascimentale rimane pienamente conforme ai canoni vittoriani riguardanti il comportamento femminile[12]. San Juan sostiene infatti che Cartwright avrebbe enfatizzato in misura eccessiva le qualità di Isabella d'Este ritenute conformi agli ideali femminili vittoriani, quali l'attenzione alla famiglia, il pensiero nobile e modesto, e il carattere materno[13]. Sarebbe tuttavia riduttivo considerare un limite dell'opera l'aderenza dell'autrice alle idee del proprio tempo e ai canoni letterari vigenti, trascurando invece i meriti effettivi del suo lavoro. Cartwright sottolinea, anzi, come la comprensione del passato dipenda non solo dalla selezione delle fonti archivistiche operata dallo storico, ma anche dagli aspetti che tali documenti non riportano esplicitamente. L'autrice osserva, a titolo esemplificativo, quanto questo fenomeno risulti particolarmente evidente nello studio delle virtù femminili nel Rinascimento, le quali meritano di essere valorizzate in misura maggiore[14].

Virtue goes quietly on her way, while vice is noisy and uproarious; the criminal forces upon the public attention, while the honest man does his duty in silence, and no one hears of him. This is especially the case with the women of the Reinassance. They had their faults and their weakness, but the great majority among them led pure and irreproachable lives, and trained their children in the paths of thruth and duty. Even Lucrezia Borgia, althought she may not have been altogheter immaculate, was not the creature that we

[11] Ivi, p. 160.
[12] San Juan 1991, p. 67.
[13] *Ibidem*.
[14] Cartwright 1899, p. 7.

once belived. And the more closely we study these newly discovered documents, the more we become convinced that this age produced some of the most admirable types of womanhood that the world has ever seen[15].

L'opera dedicata a Isabella guida il lettore attraverso la ricca dimensione privata delle vicende femminili, allora assai meno documentate rispetto alle grandi imprese pubbliche degli uomini, senza tuttavia trascurare la narrazione delle vicende pubbliche della marchesa[16].

Come già anticipato, un'analisi d'insieme della produzione di Cartwright evidenzia come la sua attenzione fosse principalmente rivolta a donne di rilievo storico e, secondo Joan Kelly, tale orientamento caratterizzò i primi studi sulla storia delle donne, incentrati prevalentemente su figure femminili dalle qualità straordinarie e di estrazione sociale elevata[17]. Sia il volume dedicato a Isabella d'Este, sia quello su Beatrice d'Este furono audacemente sottotitolati *A Study of the Renaissance*, in cui entrambe le sorelle vengono ritratte come protagoniste attive della vita pubblica del loro tempo. Tale prospettiva costituisce la chiave di lettura per comprendere il valore dell'opera di Cartwright, che non si limita a narrare storie individuali, ma intende gettare le basi per una storia della cultura rinascimentale che riconosca il contributo delle donne come elemento costitutivo e fondamentale.[18]

Nell'estate del 1903, mentre Cartwright riceveva apprezzamenti critici per la sua opera, Luzio e Renier sollevarono accuse di violazione del diritto d'autore, minacciando ripercussioni finanziarie e scandalo pubblico. Grazie all'intervento legale dell'editore John Murray, le contestazioni furono prontamente respinte; tuttavia, l'autrice fu costretta a rinunciare alla pubblicazione di *Isabella d'Este* in italiano, situazione che perdura fino ad oggi[19].

Fu proprio in seguito all'accusa di plagio avanzata da Luzio e Renier che Cartwright ricevette il pieno sostegno dei coniugi Berenson[20]. Nel 1894 Vernon Lee aveva presentato a Cartwright, allora quarantatreenne, Bernard Berenson; la loro amicizia è documentata nei diari dell'autrice e nella corrispondenza conservata[21]. Berenson riconobbe in Cartwright un'alleata di rilievo, apprezzandone l'esperienza, la posizione sociale e la capacità di dialogare con altri critici; il reciproco scambio di recensioni delle rispettive opere consolidò così il loro legame professionale e personale[22].

[15] *Ibidem*.
[16] Fraser 2015, p. 179.
[17] Kelly 1986, p. 19; I saggi postumi di Joan Kelly costituiscono una sintesi rigorosa e articolata tra teoria femminista e analisi storica.
[18] Cartwright 1903, vol. 2, p. 391.
[19] Emanuel 1989, pp. 266-267.
[20] *Ibidem*.
[21] Emanuel 1984, p. 273.
[22] Ivi, p. 275.

Pertanto, l'autore chiese a Cartwirght di recensire le sue opere e quelle di Mary. Secondo quanto è stato possibile ricostruire di questo legame, sappiamo che Cartwright scrisse positivamente, nel 1895, del *Lorenzo Lotto* (1895) di Berenson sull'"Art Journal", promuovendolo presso il ricettivo pubblico inglese[23]. L'opera di Berenson su Lotto aveva invece ottenuto un riscontro negativo dall'americano Rice Carpenter in *Reconstructive Criticism*, sull'"Atlantic Monthly" (1895)[24]: Julia Cartwright, nella sua recensione, sostenne l'amico Berenson contro le critiche che gli erano state rivolte per l'applicazione del metodo morelliano[25]. Cartwright puntò l'indice contro quanti sorridevano "at the constant references to ears and hands or locks of hair"[26]. L'autrice difese con fermezza il metodo di Giovanni Morelli, che definì come generalmente accettato dagli studiosi sebbene allora fosse ancora un'acquisizione recente, e sottolineando quanto le pubblicazioni di Morelli fossero già state tradotte e diffuse sul territorio inglese[27]. Cartwright descrisse con grande accortezza il testo su Lotto, rendendone fruibile la complessità entro una forma di scrittura giornalistica destinata al grande pubblico, ma non priva di poesia: non mancarono inoltre le lodi esplicite ai meriti del suo amico e collega Berenson, pioniere degli studi sull'artista[28].

Again, Mr. Berenson deserves the praise of being the first writer who has done full justice to one of the most interesting and, at the same time, least-known members of that brilliant group of painters which flourished at Venice in the first half of the sixteenth century[29].

Berenson a sua volta recensì per Cartwright su la "Chronique des Arts" i due volumi su Raffaello, *The Early Works of Raphael* e *Raphael in Rome*, entrambi editi nel 1895, nel gennaio dello stesso anno[30]. Nel valutare il primo dei due testi Berenson si sbilanciò positivamente, sostenendo che fosse stata la prima opera a mettere alla portata del grande pubblico i risultati della critica di Giovanni Morelli, contrapponendo l'esito negativo di un simile lavoro operato invece da Marco Minghetti[31].

[23] Emanuel, *Julia Cartwright and Bernard Berenson*, p. 274.
[24] Aiello 2011, p. 16.
[25] *Ibidem*.
[26] Cartwright 1895, p. 233.
[27] *Ibidem*.
[28] *Ibidem*.
[29] *Ibidem*.
[30] Emanuel 1989, p. 274.
[31] Berenson 1895, p. 35; l'opera a cui si allude è M. Minghetti, *Raffaello*, Bologna 1885, mentre Morelli fece riferimento alle opere del pittore urbinate in *Della pittura italiana. Studii storico-critici. Le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma*, Milano 1897, e in *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, Bologna 1886; si veda anche G. Angelini, *Il Raffaello di Marco Minghetti tra critica, polemica e retorica del centenario 1883-1885*, in "MDCCC 1800", n. 11 (luglio 2022), pp. 11-28.

Ce fascicule, qui traite de la jeunesse de Raphaël et doit bientôt être complété par un second, est le premiere ouvrage qui mette à la portée du grand public les résultats de la critique de Morelli. Il est vrai que le livre de Minghetti a été écrite sous l'influence du critique milanais, mais il présente deux graves défauts. D'abord, au moment où Minghetti le rédigeait, les opinions de Morelli lui meme sur Raphaël n'étaient pas encore parfaitement arrĕtées; en second lieu, l'auteur a suivi la mode de son temps, consistant à noyer un artiste dans son *milieu*, à tel point qu'on le perd souvent de vue et qu'il n'est, pour ainsi dire, jamais ou premier plan. L'elégant ouvrage de M.me Cartwright ne prete pas aux mĕmes critiques et sera certainement accueilli avec faveur par le public lettré[32].

Berenson lodò anche la qualità e la completezza delle illustrazioni delle opere nel testo di Cartwright, in particolare di alcune fotoincisioni[33]. Delle parole positive non mancarono nemmeno per il secondo volume su Raffaello, *Rapahel in Rome*, recensito per la medesima rivista nel dicembre del 1895.

Ce volume vient de paraitre, et nous ne savons comment louer assez le goût, le talent et le charme dont l'auteur a fait preuve en présentant au public ordinaire des ses lecteurs les résultats, indigestes jusqu'ici, des recherches aussi spéciales. Dans l'appréciation que M.me J. C. donne du génie de Raphael et dans son interprétation de la personalité artistique du peintre, on aurait peine à relever un mot, une phrase où un critique de bonne foi trouvât matière à discussion[34].

Julia Cartwright viene descritta come un'autrice in grado di apprezzare genuinamente gli altri critici; forse fu proprio questo atteggiamento benevolente a garantirle l'amicizia di Bernard Berenson, nonostante la crescita e il declino di altri rapporti privati e professionali del conoscitore americano[35]. Berenson fu grato per come Julia Cartwright avesse contribuito a presentarlo "to the respectable part of the British public, in whose minds by your canonisation I should hencefort count as a major saint", come le scrisse con una punta di ironia il 5 novembre del 1896[36]. A sua volta, dopo l'accusa di plagio ricevuta da Luzio e Renier, discussa nel secondo capitolo, Cartwright poté contare proprio sul supporto dei coniugi Berenson[37].

Tra gli articoli riscoperti nell'ambito del progetto *The Burlington Magazine Index Blog*, finalizzato a identificare le firme celate dietro a sigle, figura proprio la recensione al volume di Cartwright su *Isabella d'Este*, pubblicata nel 1903 da Mary Berenson (all'epoca indicata come M.L., ovvero Mary Logan) a sostegno dell'autrice dopo le accuse di plagio ricevute[38]; nell'articolo di Mary non mancano infatti lodi a Cartwright, ma soprattutto allusioni poco velate, e

[32] Berenson 1895, p. 35.
[33] Ivi, p. 36.
[34] Ivi, p. 391.
[35] Emanuel 1989, p. 275.
[36] Ivi, p. 276.
[37] *Ibidem*.
[38] Pezzini 2014.

polemiche, a Luzio e Renier[39]. Nella sua recensione Mary Berenson descrisse, in primo luogo, tre modi principali di scrivere di storia: il primo è l'immaginazione costruttiva basata su una solida cultura, il secondo la ricerca archivistica da parte del ricercatore e trascrittore consapevole di documenti, e il terzo la *via media* del compilatore dotato. Il libro di Cartwright venne elogiato da Mary Berenson proprio in quanto esempio di questa *via media*, soprattutto perché evitò il sensazionalismo storico pur fornendo un ritratto storicamente accurato della marchesa mantovana[40]. Come evidenziato fino ad ora, Cartwright appartenne infatti a una ristretta cerchia di studiosi e studiose accomunati dall'interesse per l'Italia e per la critica d'arte. Tale rete professionale e intellettuale ne accompagnò il percorso fino alla morte, sopraggiunta ad Oxford nel 1924.

Le prime storiche dell'arte nell'ambito europeo adottarono dunque strategie differenziate per affermarsi professionalmente, adattando identità e stile ai diversi contesti culturali e sociali. Alcune scrittrici e studiose, come Vernon Lee, pseudonimo di Violet Paget, svilupparono una concezione di femminilità non convenzionale, caratterizzata da una certa ambiguità e apertura al dialogo con la mascolinità, espressione sia delle loro inclinazioni personali sia di una strategia per affermarsi nel panorama intellettuale; altre, come Julia Cartwright Ady, trassero invece vantaggio dalla rispettabilità vittoriana per consolidare la propria posizione. Il caso di Cartwright evidenzia come le autrici potessero conciliare gli interessi del pubblico con un contributo originale al dibattito storico-artistico, in linea con la crescente attenzione, a cavallo tra Ottocento e Novecento, a figure femminili illustri. L'opera su Isabella d'Este, pur rispondendo alle esigenze del mercato editoriale del tempo, fu la prima a raccogliere la maggior parte delle fonti autorevoli in una biografia completa sul personaggio. In generale, le opere di Julia Cartwright Ady illustrano la commistione tra impegno professionale e interesse dilettantistico tipica delle pioniere del XIX secolo[41].

*Riferimenti bibliografici / References*

Aiello P. (2011), *Gustavo Frizzoni e Bernard Berenson*, in "Concorso. Arti e lettere", n. 5, p. 16.

Alambritis M. (2019), *Julia Cartwright and the Reception of Andrea Mantegna*, in "19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century", n. 28, 2019, Londra: Birkbeck, University of London, pp. 1-21.

[39] Berenson 1903, p. 106.

[40] *Ibidem*.

[41] L'edizione italiana, intitolata *Beatrice d'Este, Duchessa di Milano 1475-1497: Uno Studio del Rinascimento*, è stata pubblicata da Edizioni Cenobio nel 1945.

Alambritis M. (2019a), *Bibliography*, in "19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century", n. 28, Londra: Birkbeck, University of London, pp. 1-36.
Berenson B. (21 dicembre 1895), *Raphael in Rome, by Julia Cartwright,* in "La Chronique des arts", p. 391.
Berenson B. (26 gennaio 1895), *The Early Works of Raphael, by Julia Cartwright*, in "La Chronique des arts", p. 35.
Berenson M. (1903), *Isabella D'Este, Marchioness of Mantua, 1474-1539. A Study of the Renaissance,* in "The Burlington Magazine", n. 2, vol. 4, giugno 1903, Londra, pp. 106-107.
Cartwright Ady J. (1895), *Lorenzo Lotto*, in "The Art Journal", n. 9, p. 233.
Cartwright Ady J. (1899), *Beatrice d'Este, Duchess of Milan 1475-1497. A Study of the Reinassance*, Londra: J. M. Dent & Co.
Cartwright Ady J. (1903), *Isabella d'Este, Marchioness of Mantua 1474-1539*, Londra: John Murray.
Emanuel A. (1984), *Julia Cartwright and Bernard Berenson*, in "Apollo", n. 120, Londra: Denys Sutton, pp. 273-277.
Emanuel A. (1989), *A Bright Remembrance. The Diaries of Julia Cartwright, 1851-1924*, Londra: Weidenfeld and Nicolson.
Fraser H. (2015), *Writing a Female Reinassance: Victorian Women and the Past*, in *Victorian and Edwardian Responses to the Italian Reinassance*, a cura di J. E. Law – L. Østermark-Johansen, Farnham: Ashgate, pp. 165-185.
Fraser H. (2022), *Women Writing Art History in the Nineteenth Century. Looking Like a Woman*, Cambridge: Cambridge University Press.
Gagel M. (2010), *1897, A Discussion of Plagiarism: Letters Between Vernon Lee, Bernard Berenson, and Mary Costelloe*, in "Literary Imagination", n. 12, Oxford: Oxford University Press, p. 2.
Kelly J. (1986), *Women, History and Theory: The Essays of Joan Kelly*, , Chicago: The University of Chicago Press.
Pezzini B. (2014), *Connoisseurship as 'the art-element in art': three unknown articles by Mary Berenson in the Burlington Magazine (1903)*, 19 marzo 2014, in <https://burlingtonindex.wordpress.com/2014/03/19/mary-berenson-burlington-magazine/#_ftn3>, 31.12.2025.
San Juan R. M. (1991), *The Court Lady's Dilemma: Isabella d'Este and Art Collecting in the Reinassance*, in "Oxford Art Journal", n. 14, Oxford: Oxford University Press, pp. 67- 78.
Simon S. (1996), *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*, Londra e New York: Routledge.

Amedei M., Mary Berenson and the Art of Seeing: Travel, Method, and the Making of a Modern Art Historian
«Il capitale culturale», Supplemento n. 20 (2026), pp. 37-52
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/5275

# Mary Berenson and the Art of Seeing: Travel, Method, and the Making of a Modern Art Historian

Michele Amedei*

*Abstract*

In the historiography of late-nineteenth- and early-twentieth-century art criticism, Mary Whitall Smith Berenson (1864–1945) has long occupied an ambiguous position: acknowledged, occasionally cited or praised, yet rarely granted full intellectual agency. Often overshadowed by her husband, Bernard Berenson (1865–1959), she has been depicted as a collaborator, assistant, secretary, or gifted amateur. Recent archival research, especially by Ilaria Della Monica and Tiffany L. Johnston, shows such views to be reductive. Mary's notebooks, diaries, and correspondence at Villa I Tatti allow her contributions to be reassessed on their own terms and invite reflection on how art-historical authority was shaped and gendered in this period. This essay examines Mary as an art historian formed through travel, close visual study, and disciplined notetaking, highlighting her significant contributions to Morellian connoisseurship and the often asymmetrical, yet intellectually active, nature of her collaboration with Bernard Berenson.

* Assegnista di ricerca, Progetto di Eccellenza 2023-2027: *Un senso nel disordine. Praticare la complessità*, Università di Pisa, Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere, via Trieste 40, 56126 Pisa, e-mail: micheleamedei@gmail.com.

Grazie a Ilaria della Monica, Head Archivist di Villa I Tatti, per i preziosi consigli e suggerimenti, nonché per la disponibilità dimostrata nelle diverse fasi della ricerca.

Tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, Mary Whitall Smith Berenson (1864–1945) occupò una posizione ambigua nella critica d'arte: pur riconosciuta, fu a fatica considerata una vera protagonista della disciplina, tanto da essere spesso vista come collaboratrice, assistente o dilettante di talento al fianco del marito, lo storico dell'arte Bernard Berenson (1865–1959). Ricerche recenti, in particolare di Ilaria Della Monica e Tiffany L. Johnston, hanno mostrato quanto queste letture siano riduttive. Quaderni, diari e corrispondenze conservati a Villa I Tatti permettono di riconsiderare il suo contributo in autonomia, evidenziando le forme di autorità nella storia dell'arte e le dinamiche di genere. Sulla base di questi documenti, il lavoro indaga Mary come studiosa formatasi attraverso il viaggio, l'osservazione diretta e l'annotazione sistematica delle opere da lei indagate in diverse aree d'Italia, rivelando il ruolo significativo da essa ricoperta nella connoisseurship morelliana e in un lavoro collaborativo, spesso non paritario, accanto a Bernard Berenson.

## 1. *Early Life and Intellectual Formation*

Mary Whitall Smith was born in 1864 into a prominent Quaker family in Philadelphia[1] (Fig. 1). For decades, scholars have underscored her upbringing in a conservative environment as a source of conflict, repression, or constraint. Yet such interpretations, based primarily on the retrospective tone of her letters, risk flattening the complexity of her early intellectual environment. Her family was not merely conservative; it was also cultivated, international in its networks, and engaged in social and intellectual reform. Mary's mother, Hannah Whitall Smith (1832–1911), was a major religious writer and a figure of transatlantic influence. These familial networks help explain why, even in adolescence, Mary found herself immersed in philosophical readings and literary experimentation that transcended the boundaries of traditional Quaker life.

Her formative years at Smith College and later at Radcliffe College – where she studied psychology and philosophy – further sharpened her intellectual rigor. These early academic pursuits, though not directly connected to the visual arts, cultivated habits of close observation, analytical reasoning, and self-discipline that would later undergird her work as an art historian. They also introduced her to a broad set of debates – philosophical, psychological, aesthetic – that shaped late-Victorian thought. It was in this milieu that she met the Irish barrister B.F.C. "Frank" Costelloe (1855–1899), whom she married in 1885 and with whom she settled in England. Their household soon became a social hub for expatriate Americans, Cambridge intellectuals, and the Anglo-American avant-garde. Mary bore two daughters, Rachel (1887–1940) and Karin (1889–1953), and entered the London social world with a mixture

[1] For biographical information on Mary Berenson, see Strachey, Samuels 1984, Della Monica 2017, 2019 and Johnston 2019.

of curiosity and ambivalence. Although the marriage eventually deteriorated, the intellectual exchanges of these years – including readings in aesthetics, discussions of moral philosophy, and conversations about art – formed a crucial prelude to her later scholarly development.

## 2. *Encountering Bernard Berenson and the Making of a Scholarly Partnership*

Mary first met Bernard Berenson around 1888 in Cambridge, where he was pursuing literary studies. Their paths crossed repeatedly, both in England and Italy, and their affinity was intellectual as much as personal. It is tempting, in retrospect, to read their early interactions as the prefiguration of a collaboration: two young Americans in Europe, each intellectually restless, each drawn to the cultural magnetism of Italy. Yet their formation proceeded along different, though converging, lines. Bernard's education – steeped in classical literature, philology, and the emergent language of aestheticism derived from Walter Pater (1839–1894) – gave him a vocabulary of pleasure, sensation, and interpretation. Mary's intellectual tools were more analytical, shaped by philosophy and psychology rather than by poetic impression[2].

It was travel that ultimately fused these distinct trajectories. Their shared journeys to Italy in 1890 and 1891, undertaken at a time when Mary's marriage was disintegrating, catalysed a shift in her sense of purpose. Italy offered her not merely aesthetic delight but a new mode of study, one rooted in sustained looking and intellectual independence. The diaries – and, even more so, the far less studied notebooks (Fig. 2) – of this period reveal a burgeoning confidence: she was beginning to conceive of herself not simply as a traveller or a dilettante, but as a scholar[3].

The fact that Mary published under her birth and married name, Whitall Costelloe, or the pseudonym "Mary Logan" until her marriage to Bernard in 1900 has at times obscured her authorship, contributing to the persistent misattribution of ideas and stylistic traits to Bernard alone[4]. But the couple's collaboration, especially in the 1890s, was far more reciprocal than previously assumed. Most recently, Ilaria della Monica (2017 and 2019) as well as Tiffany L. Johnston (2019) demonstrates that Mary contributed in a meaningful and sustained way to the research and composition of volumes such as *The Venetian Painters of the Renaissance*, published in 1894. Consequently, theirs

[2] On the formation of Bernard Berenson, see Samuels 1979 as well as Connors and Waldman 2014; for Mary, see Johnston 2019.

[3] See Della Monica 2019.

[4] See, as instance, Logan 1895a and 1895b; Whitall Costelloe 1895.

was a partnership forged through shared labour – shared reading, shared travel, shared notebooks. Their intellectual exchanges were not those of master and disciple, but of two minds working together to reshape the practice of art history[5].

### 3. *Morelli, the "Scientific Method," and the Reorientation of Art Historical Study*

To understand Mary's methodological orientation, one must situate her within the broader context of late-nineteenth-century art history. Giovanni Morelli's (1816–1891) writings – particularly, *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino* (1886), *Kunstkritische Studien über italienische Malerei; die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom* (1890) as well as *Italian Painters. Critical Studies of Their Works* (1892) – were central to the methodological debates of the period. Morelli proposed a taxonomy of artworks grounded in the minute analysis of recurring anatomical details, treating these stylistic markers as evidence of authorship. His technique, influenced by contemporary developments in scientific naturalism, physiology, and comparative anatomy, represented a radical departure from the rhetorical, moralizing, and often anecdotal histories that dominated the field[6].

Mary and Bernard both approached Morelli's writings with evident enthusiasm, yet Mary's notebooks disclose something more than admiration: they document a sustained attempt to translate Morellian principles into practice through the disciplined, corporeal act of drawing. For Mary, the Morellian method was never simply a technique of attribution; it constituted a rigorous pedagogy of vision, a means of training the eye to register formal distinctions with increasing acuity. Her sketches of hands, ears, and gestures in the 1892 notebooks from Brescia, Cremona, Bologna, Marche, and Umbria – clearly inspired by Morelli's meticulous study of anatomical details in works such as the 1890 *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*, published under the pseudonym Ivan Lermolieff[7] (Figs. 3-6) – serve not as decorative appendices but as analytical instruments: exercises in visual memory, experiments in comparative differentiation, and preliminary stages in the construction of typological categories. Morellian analysis is evident throughout the notebooks by Mary preserved at I Tatti with remarkable clarity. She systematically juxtaposes sketches of analogous details drawn from different artists, annotating

[5] For the collaboration between Bernard and Mary, see Johnston 2016.
[6] For a study of Morelli's life and method, see Anderson 2019 and Angelini 2020.
[7] Lermolieff 1890, pp. 98-99.

correspondences, divergences, and stylistic anomalies. During the abovementioned visit to Cremona in 1892, for instance, Mary classified hands not only according to formal or stylistic criteria but also in relation to gesture and iconographic function – categories she labels "hope," "supplication," "benediction" (Fig. 6). Such taxonomies reveal her sophisticated awareness of the intersection between form, expressive content, and meaning. For Mary, classification was never a merely taxonomic enterprise; it was an interpretive practice that sought to understand how forms signify.

Mary's 1895 article, *The New Art Criticism*, articulates this intellectual shift with striking clarity. In it, she argues that the first duty of the art historian is classification based on direct observation of artworks, not on documents or inherited traditions[8]. This emphasis reflects a broader epistemological transformation: the emergence of connoisseurship as a systematic, quasi-scientific discipline.

## 4. *The Travel Albums and Notebooks: A Laboratory of Observation*

Mary's Italian travel albums as well as notebooks preserved at Villa I Tatti, are the most compelling evidence of her methodological sophistication[9]. The documents, particularly those created during journeys between 1891 and 1910, constitute a hybrid genre: part travel diary, part sketchbook, part visual archive, and – most importantly – a laboratory for the cultivation of an art-historical gaze. They vary in size and purpose: small, pocket-sized notebooks (Fig. 2) were intended for immediate, on-site notations, containing quick sketches of compositional structures, observations on colour harmonies, and lists of comparative features. Larger, more formal albums were assembled later, often with Bernard's participation, and include elaborated sketches, transcriptions of earlier notes, and marginalia that testify to a dynamic intellectual dialogue.

Each album's title page contains valuable metadata: itineraries, dates, companions, and destinations. These peritexts reveal a network of relationships that positions Mary within the cosmopolitan art-historical culture of her time. Her 1899 trip to Siena with Roger Fry (1866–1934), which we know thanks to the valuable list of attendants she provided on the front page of the album titled *Siena and the Neighbourhood*, places her within the early formation of British Post-Impressionist discourse. Mary journey to Siena in 1902 with Leo Stein (1872–1947) locates her within the Parisian conversations surrounding modern-

[8] Logan 1895a.

[9] Some of these documents (particularly the diaries) have been studied recently by Ilaria della Monica (2019).

ism, collecting practices, and the rising stature of Paul Cézanne (1839–1906). Taken together – and supplemented by the trips recorded in the visitor registers of the major museum in central Italy, where Mary, often without Bernard, appears frequently during the 1890s and the early twentieth century alongside Carlo Placci (1861–1941), Geoffrey Scott (1884–1929), and Ralph Curtis (1854–1922) – these episodes reveal the remarkable breadth of her intellectual networks and the depth of her exchanges with key cultural figures of the time[10].

In addition to these significant ancillary materials, Mary's meticulous drawings of works by Giovanni Bellini, Luca Signorelli, and Lorenzo Lotto – scattered across her albums and diary pages – are striking for their exceptional precision and analytical clarity most likely derived from a self-taught drawing training. They reveal not simply skill but sustained analytical concentration. Her 1892 sketches of Bellini's *Pesaro Altarpiece* (Fig. 7) record iconographic details later altered or removed – evidence not only of her attentiveness but of the value of her drawings as historical documents. Mary multiple attempts to capture the *Madonna dell'Assunta* during a visit to Celana (Bergamo) in 1893 (Fig. 8), show her grappling with the problem of extreme foreshortening, a difficulty she confronts repeatedly, adjusting lines, recalibrating proportions, and re-evaluating shadows (Figs. 9-10). These sketches are both exercises and arguments: they demonstrate visually how stylistic traits are embedded in form.

The question of how authorship was distributed between Mary and Bernard Berenson – one of the most complex scholarly issues regarding her work – can be illuminated through careful study of the notebooks as well as albums preserved at I Tatti. Their working relationship was profoundly collaborative in the 1890s, a period in which both were developing their methodological approaches and producing their earliest art-historical texts. Bernard's later prominence often retroactively obscured Mary's contributions, partly because of gendered assumptions about authorship and partly because much of her work circulated in formats – particularly journals, letters, and unpublished drafts – that were less likely to be preserved or cited.

Yet evidence from the notebooks indicates that Bernard drew extensively on Mary's drawings, notes, and comparisons when preparing his own publications. This reliance in no way diminishes Bernard's intellectual originality;

[10] See, for example, the register of the Museo Civico in Sansepolcro, where Mary is recorded together with Geoffrey Scott on 4 November 1911 (Sansepolcro, Biblioteca Comunale Dioniso Roberti, *Registro dei visitatori del Museo Civico*). See also the register of the Museo dell'Opera del Duomo in Siena, where Mary appears, among other entries, on 10 October 1911 in the company of Bernard and Ralph Curtis (Siena, Archivio Opera Metropolitana, *Registro dei visitatori*, nos. 2721, 3077, and 3078). Finally, the register of the Museo Civico in San Gimignano shows that on 28 June 1907 Mary visited the museum together with Carlo Placci (San Gimignano, Biblioteca Comunale, *Albo dei Visitatori del Palazzo Comunale di San Gimignano*, vol. II, no. 2628).

rather, it calls for a reassessment of their partnership, as partially explored from different perspectives by scholars such as Ilaria della Monica and Tiffany L. Johnston. Consequently, Mary was not merely an assistant; she was a co-producer of knowledge. Her notebooks were not ancillary to Bernard's method; they were integral to its formation. In this perspective, the notebooks also reveal another dimension: the tensions inherent in the collaboration. Mary's marginal notes sometimes contradict Bernard's assertions; in others, his revisions refine or correct her observations. The intellectual dialogue embedded in these annotations reveals a complex scholarly relationship in which both partners contributed actively to the elaboration of ideas.

## 5. *Conclusion: Reassessing Mary's Place in Art History*

To restore Mary Berenson to the intellectual history of art is not simply to add another figure to an existing canon. It is to reconsider the very nature of connoisseurship and the role of collaborative scholarship in shaping the discipline. Mary's notebooks challenge the assumption that connoisseurship was a solitary, authoritative, and masculine pursuit. Instead, they reveal a method grounded in dialogue, shared labour, and sustained empirical study.

Moreover, Mary's work complicates the binary often drawn between "scientific" and "aesthetic" approaches to art. Her analyses, though methodical, were never devoid of aesthetic sensitivity. Her drawings, for all their analytical function, retain a palpable sense of admiration. Her travel descriptions – even in their most systematic form – betray moments of wonder. She was, in this sense, both a scientist and a humanist, both a classifier and a reader of images. Her legacy invites a broader reconsideration of the hidden labour integral to art-historical practice: the notetaking, the sketching, the comparing, the traveling, the quiet hours spent in dimly lit chapels. Such labour has often been undervalued or rendered invisible in accounts of the discipline's formation. Mary's notebooks bring it to light.

## *References*

Anderson J. (2019), *The Life of Giovanni Morelli in Risorgimento Italy*, Roma: Officina Libraria.

Angelini G. (2020), *Giovanni Morelli tra critica delle arti e collezionismo*, Pisa: ETS.

Connors J., Waldman L. A., eds. (2014), *Bernard Berenson: Formation and Heritage*, Firenze: Villa I Tatti / Harvard University Press.

Della Monica I. (2017), *Notes on Mary Berenson's diary (1891-1893)*, «Visual Resources», Vol. 33, nos. 1-2, pp. 140-157.
Della Monica I. (2019), *Mary Berenson and "The Guide to the Italian Pictures at Hampton Court"*, «19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century», no. 28, 2019 (https://19.bbk.ac.uk/article/id/1758/?utm_source=chatgpt.com)
Johnston T. L. (2016), *The Correggiosity of Correggio: On the Origin of Berensonian Connoisseurship*, «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», no. 19 (2016), pp. 385-425.
Johnston T. L. (2019), *Mary Berenson (14 February 1864–23 March 1945)*, «19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century», 28, 2019 (https://19.bbk.ac.uk/article/id/1762/).
Lermolieff I. [Giovanni Morelli] (1890), *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*, Leipzig: F. A. Brockhaus.
Logan M. (1894), *The Guide to the Italian Pictures at Hampton Court*, London: A. D. Innes & Co.
Logan M. (1895a), *The New Art Criticism*, «The Atlantic Monthly», Vol. 76, No. 454, pp. 263-270.
Logan M. (1895b), *On a Recent Criticism of the Works of Lorenzo Lotto*, «The Studio», May 1895, pp. 63-67.
Strachey B., Samuels J. (1984), *Mary Berenson: A Self-Portrait from Her Diaries and Letters*, New York: W. W. Norton & Company.
Samuels, E. (1979), *Bernard Berenson: The Making of a Connoisseur*, Cambridge (MA): Harvard University Press.
Whitall Costelloe M. (1894), *The New and the Old Art Criticism*, «The Nineteenth Century», Vol. 35, no. 207 (May 1894), pp. 828-837.

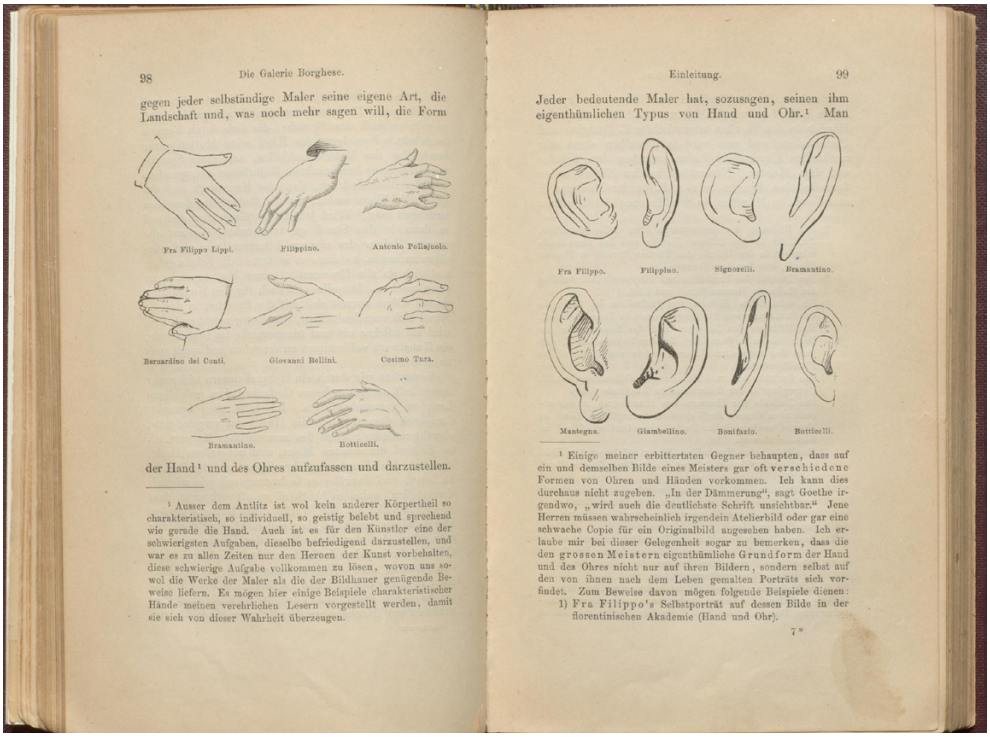
## *Appendix*



Fig. 1. *Mary Whitall Smith*, c. 1885-1886, from B. Strachey and J. Samuels J. *Mary Berenson: A Self-Portrait from Her Diaries and Letters*, New York: W. W. Norton & Company, 1984




Fig. 2. Sketchbook by Mary Berenson from her trip to Umbria, 1897–1898. Settignano (FI), Biblioteca Berenson at I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies in Florence



98 Die Galerie Borghese.

gegen jeder selbständige Maler seine eigene Art, die Landschaft und, was noch mehr sagen will, die Form



Fra Filippo Lippi. Filippino. Antonio Pollajuolo.



Bernardino dei Conti. Giovanni Bellini. Cosimo Tura.



Bramantino. Botticelli.

der Hand[1] und des Ohres aufzufassen und darzustellen.

[1] Ausser dem Antlitz ist wol kein anderer Körpertheil so charakteristisch, so individuell, so geistig belebt und sprechend wie gerade die Hand. Auch ist es für den Künstler eine der schwierigsten Aufgaben, dieselbe befriedigend darzustellen, und war es zu allen Zeiten nur den Heroen der Kunst vorbehalten, diese schwierige Aufgabe vollkommen zu lösen, wovon uns sowol die Werke der Maler als die der Bildhauer genügende Beweise liefern. Es mögen hier einige Beispiele charakteristischer Hände meinen verehrlichen Lesern vorgestellt werden, damit sie sich von dieser Wahrheit überzeugen.

Einleitung. 99

Jeder bedeutende Maler hat, sozusagen, seinen ihm eigenthümlichen Typus von Hand und Ohr.[1] Man



Fra Filippo. Filippino. Signorelli. Bramantino.



Mantegna. Giambellino. Bonifazio. Botticelli.

[1] Einige meiner erbittertsten Gegner behaupten, dass auf ein und demselben Bilde eines Meisters gar oft verschiedene Formen von Ohren und Händen vorkommen. Ich kann dies durchaus nicht zugeben. „In der Dämmerung", sagt Goethe irgendwo, „wird auch die deutlichste Schrift unsichtbar." Jene Herren müssen wahrscheinlich irgendein Atelierbild oder gar eine schwache Copie für ein Originalbild angesehen haben. Ich erlaube mir bei dieser Gelegenheit sogar zu bemerken, dass die den grossen Meistern eigenthümliche Grundform der Hand und des Ohres nicht nur auf ihren Bildern, sondern selbst auf den von ihnen nach dem Leben gemalten Porträts sich vorfindet. Zum Beweise davon mögen folgende Beispiele dienen:

1) Fra Filippo's Selbstporträt auf dessen Bilde in der florentinischen Akademie (Hand und Ohr).

7*

Fig. 3. I. Lermolieff [Giovanni Morelli], *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom*. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1890, pp. 98-99

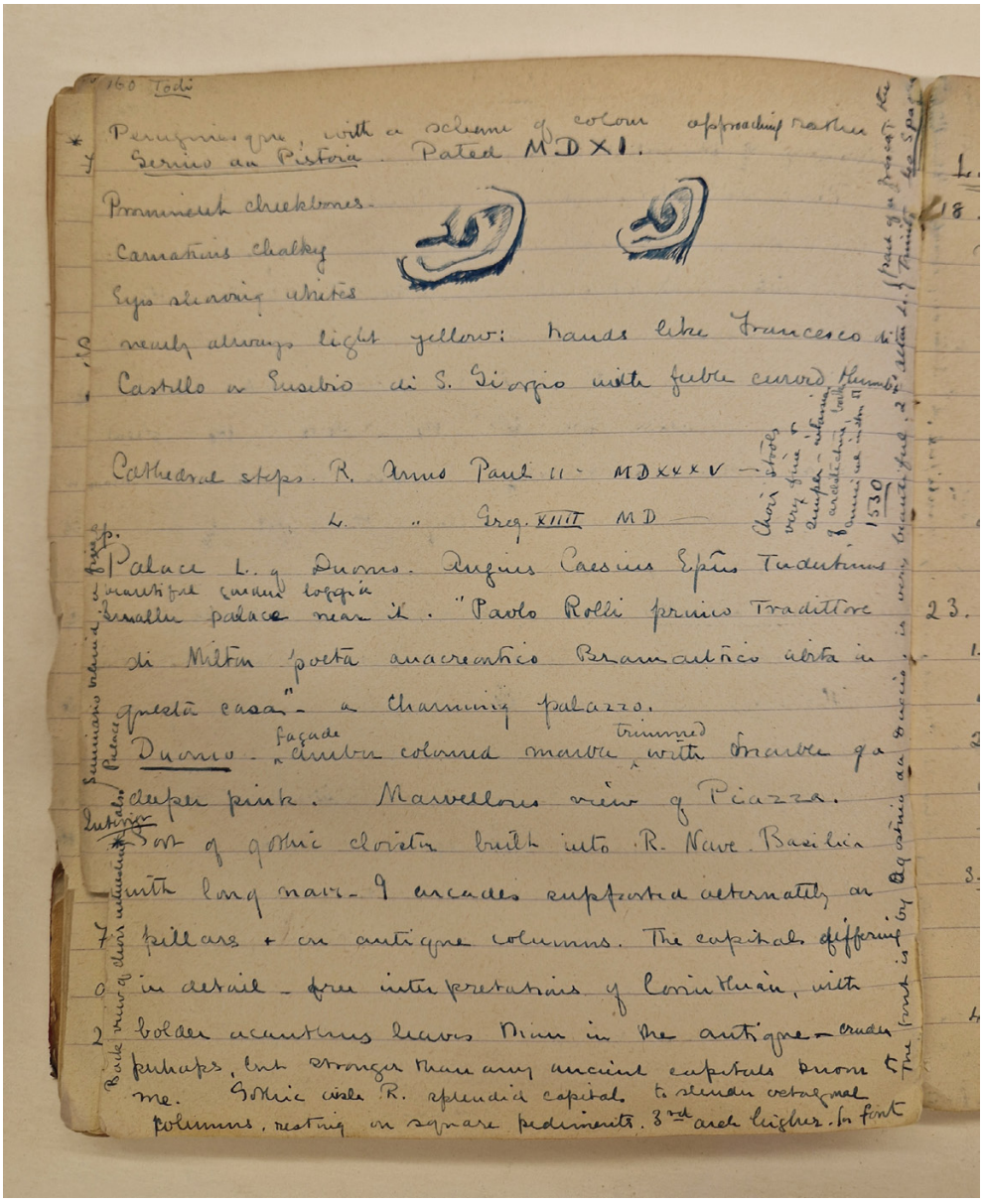
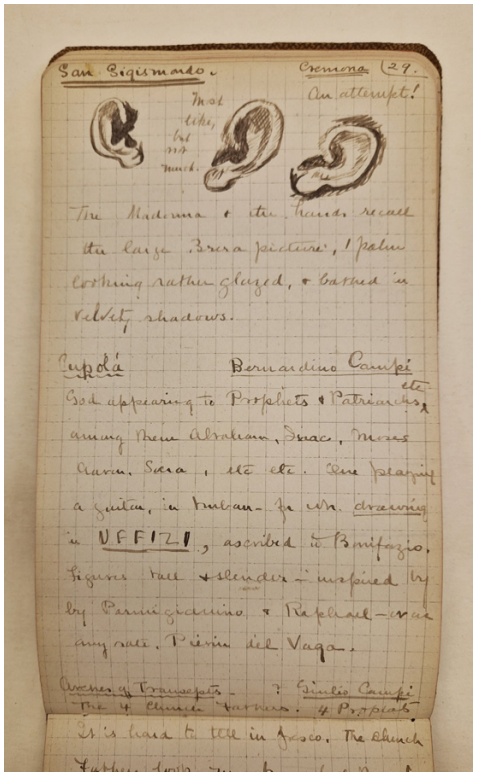
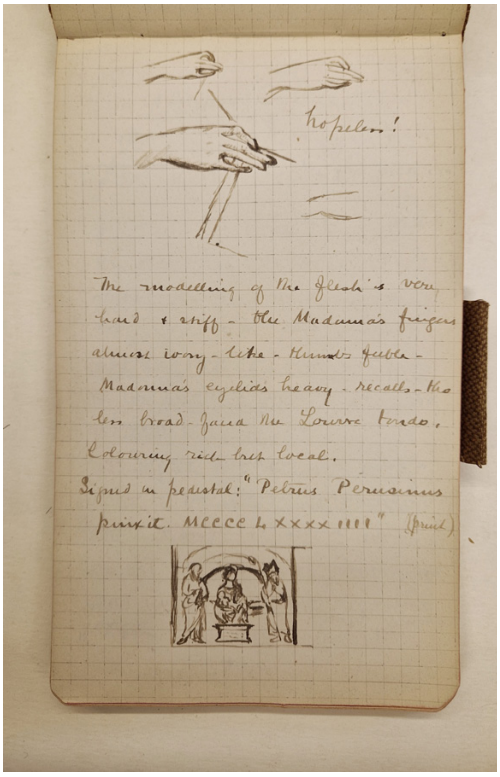



Fig. 4. Mary Berenson, *Study of ears* from the 1892 travel to Todi, Urbino and other cities, f. 160. Settignano (FI), Biblioteca Berenson at I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies in Florence




Figs. 5-6. Mary Berenson, *Study of ears and hands* from the 1892 travel to Brescia, Bologna and Cremona, Vol. VI, f. 26, 27. Settignano (FI), Biblioteca Berenson at I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies in Florence

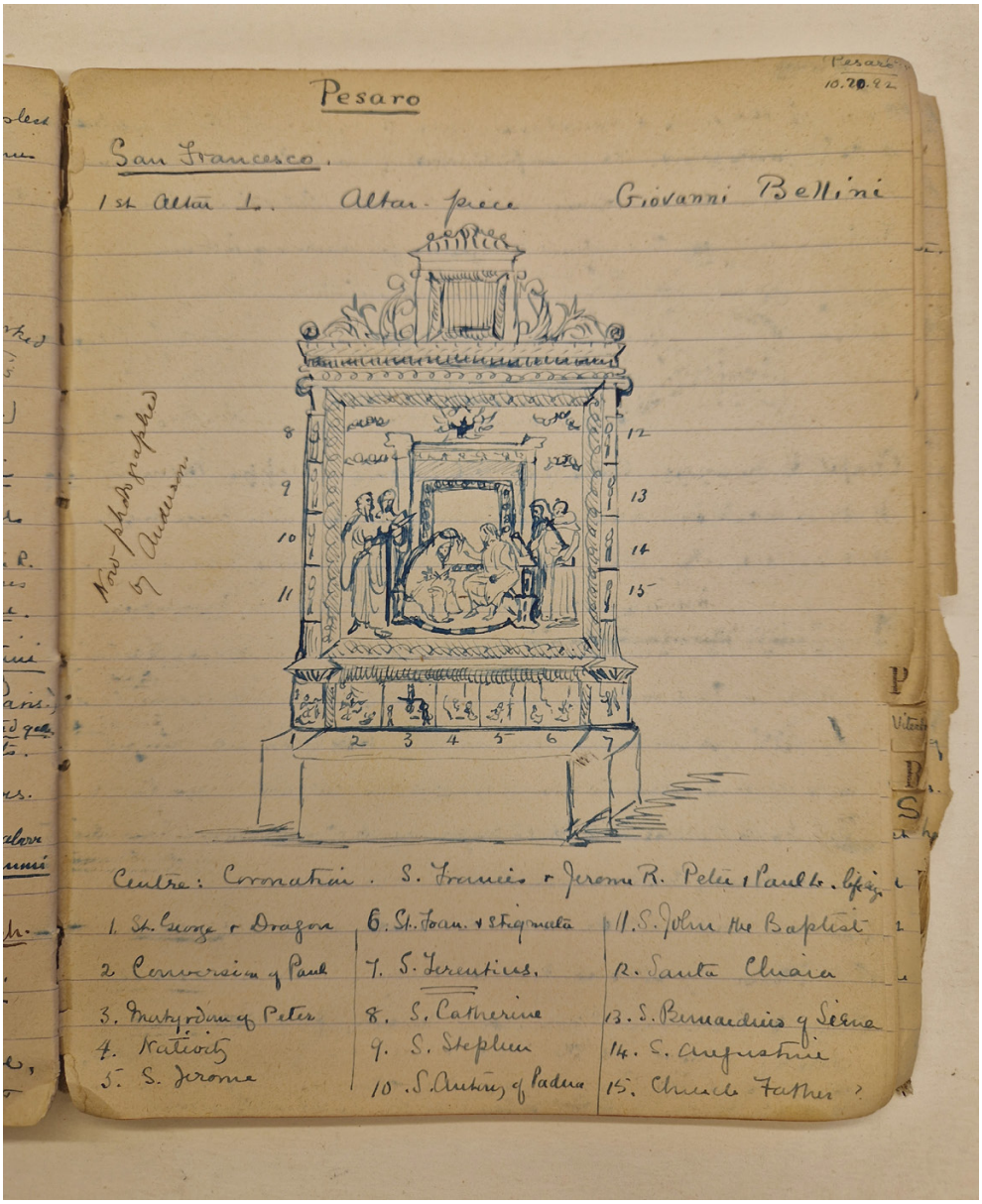
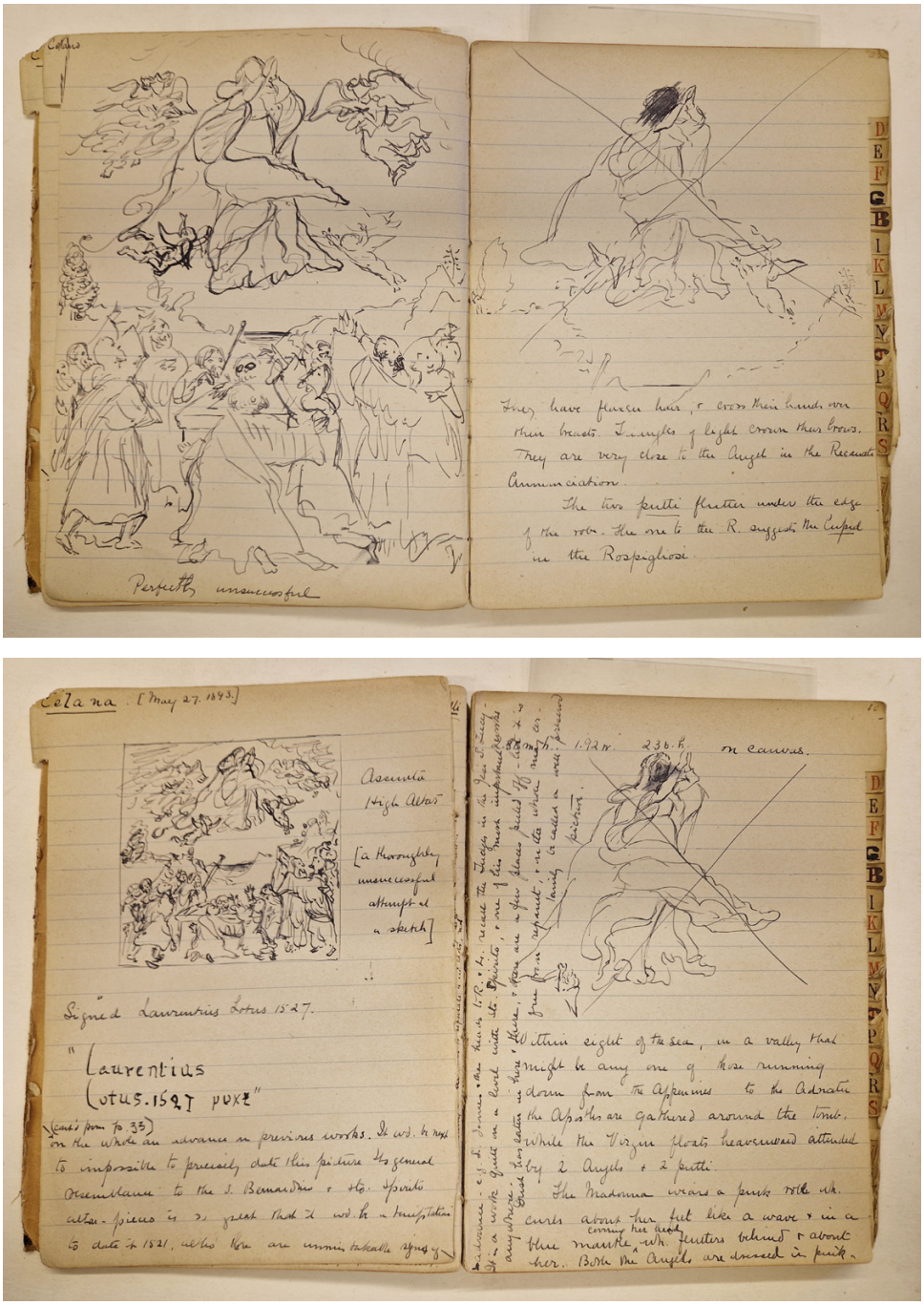



Fig. 7. Mary Berenson, *Study from the Pala di Pesaro by Giovanni Bellini* from the 1892 travel to Todi, Urbino and other cities, f. 123. Settignano (FI), Biblioteca Berenson at I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies in Florence



Fig. 8. Lorenzo Lotto, *Assumption of the Virgin*, 1527, Celana (BG), Church of Santa Maria Assunta




Figs. 9-10. Mary Berenson, *Study from Lotto's Assumption of the Virgin in Celana* from the 1893 travel to Sedrina, Bergamo and other cities, ff. 9-10, 11-12. Settignano (FI), Biblioteca Berenson at I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies in Florence

Colombari L., From Artist to Leader: Benedetta Cappa and the Postwar Futurist Market
«Il capitale culturale», Supplemento n. 20 (2026), pp. 53-64
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/4814

# From Artist to Leader: Benedetta Cappa and the Postwar Futurist Market

Lucia Colombari*

*Abstract*

Benedetta Cappa's role as custodian of Futurism following the death of its founder and intellectual leader, Filippo Tommaso Marinetti, in 1944, marks a pivotal chapter in the history of the movement. The study sheds light on how she enhanced Futurism's reception in the aftermath of the Second World War by critically examining her strategic approach to shaping the movement's relevance abroad. As domestic interest waned, the U.S. art market in the 1950s-60s saw a resurgence in demand for Futurist works, driven by collectors and museums eager to enrich their collections. Through negotiations, sales to museums, interpretive frameworks, and collaborations with collectors and dealers, Benedetta Caensured the preservation of Futurism's artistic achievements despite its controversial political associations. By analyzing how she navigated the complexities of ensuring Futurism's enduring legacy, the essay elucidates the interplay among market forces, institutional validation, and transnational networks.

Il ruolo di Benedetta Cappa come custode del Futurismo dopo la morte del suo fondatore e leader intellettuale, Filippo Tommaso Marinetti, nel 1944, rappresenta un capitolo

* PHD, Assistant Professor of Art History and Arts Management, University of Oklahoma, Weitzenhoffer Family College of Fine Arts, 520 Parrington Oval, RM 202, Norman, OK 73019 (U.S), e-mail: lucia.colombari@ou.edu.

cruciale nella storia del movimento. Lo studio mette in luce il modo in cui ella contribuì a rafforzare la ricezione del Futurismo nel periodo successivo alla Seconda guerra mondiale, esaminando criticamente il suo approccio strategico nel ridefinire la rilevanza del movimento all'estero. Mentre l'interesse in patria diminuiva, il mercato artistico statunitense degli anni Cinquanta e Sessanta conobbe una crescente domanda di opere futuriste, alimentata da collezionisti e musei desiderosi di arricchire le proprie collezioni. Attraverso negoziazioni, vendite ai musei, cornici interpretative e collaborazioni con collezionisti e mercanti d'arte, Benedetta Cappa garantì la conservazione dei risultati artistici del Futurismo nonostante le sue controverse associazioni politiche. Analizzando il modo in cui ella affrontò la complessità di assicurare al Futurismo un'eredità duratura, il saggio chiarisce l'interazione tra forze di mercato, legittimazione istituzionale e reti transnazionali.

On the night of December 2, 1944, Filippo Tommaso Marinetti died of a heart attack, leaving the Italian Futurist movement deprived of its founder, intellectual leader, advocate, and patron[1]. His widow, the Futurist artist and writer Benedetta (born Benedetta Cappa, fig. 1), would prove instrumental in ensuring the movement didn't sink into oblivion[2]. With Marinetti's passing and the end of the Second World War, the movement's associations with fascism became unattainable in post-war Italy. Yet, the late 1940s and 1950s saw an unexpected resurgence of the movement's relevance abroad, along with the emergence of a thriving art market that continues to this day. Benedetta played a central role in this transatlantic transformation. She navigated Italy's post-war cultural landscape to preserve Futurism and expand its international reception. Simultaneously, institutions like the Museum of Modern Art and collectors such as Lydia Winston Malbin eagerly acquired Futurist artworks, furthering its reception in the U.S. as a pioneering avant-garde movement[3].

The initial developments of the Futurist movement faced delays in the U.S. market interest, primarily due to a Francocentric view among collectors and because of Marinetti's exhibition approach[4]. By 1911, Futurist artworks were circulating in Europe but were absent from the 1913 Armory Show in New York, which introduced European avant-garde trends. It wasn't until 1915, during the Panama-Pacific International Exposition in San Francisco, that Americans could view Futurist artworks firsthand[5]. Notable collectors such

[1] *Corriere della Sera*, December 2-3, 1944, p. 1.

[2] To subvert societal norms and avoid direct and immediate associations with her husband, she signed her work simply with her first name, Benedetta. Salaris 2021, p. 113.

[3] This article constitutes an excerpt of a broader study on the role of the art market in the legacy of Italian Futurism following World War II. Research conducted in the F. T. Marinetti and Benedetta Cappa Marinetti papers at the Getty Institute was made possible thanks to a Getty Library Research Grant.

[4] Lévy 2003.

[5] Ganz 2015, pp. 24-28.

as John Quinn and Katherine Dreier played key roles in the emergence of a Futurist collecting practice. After Gino Severini's 1917 exhibition at Stieglitz Gallery, Quinn acquired ten artworks[6]. In the 1920s, Dreier's advocacy for an expanded notion of modernism beyond the established centers led to the purchase of works primarily by artists of the movement's interwar phase, such as Ivo Pannaggi and Gerardo Dottori[7].

These early efforts laid the groundwork for the postwar reception of Futurism abroad. The movement's trajectory in its homeland, however, was sealed by political forces. The years 1944-1945 conventionally mark the end of the movement, which began in 1909. This periodization is not merely chronological but ideological as well. The movement's entanglement with fascist ideology made it politically toxic in the new democratic republic. Italian collectors, museums, and dealers held artworks that were hard to publicly celebrate or sell domestically. Although postwar stigma made Futurist art less desirable locally, it opened opportunities for the international art market.

Upon the death of Marinetti, Benedetta emerged as Futurism's new leader and sophisticated international advocate. She possessed cultural authority and owned key Futurist works, making her uniquely positioned to shape the movement's legacy in the postwar period[8]. While skillfully leveraging her clout as Marinetti's widow, she also asserted her independent expertise and expanded vision for the Futurist movement. Although critical appraisal has highlighted Benedetta's multifaceted roles as an artist, writer, and political subject during the interwar years, her agency in igniting new interpretative frameworks underscores her intellectual authority within the movement[9]. As she sold iconic artworks by Umberto Boccioni and her close friend Giacomo Balla, she provided buyers and institutions with ongoing guidance and resources. Her cautious negotiations, driven by concerns for the artwork's care and legacy alongside financial needs, reveal a deep sense of responsibility for preserving the Futurist heritage[10]. Through her incessant work, she expanded critical discourse about Futurism while securing its status within the modern art canon.

[6] Lukach 1971.

[7] Colombari 2020.

[8] Salaris describes the art enriching the couple's Roman apartment in 2021, pp. 118-19.

[9] Recent scholarship has brought the art of Futurist women to light (Bentivoglio, Zoccoli 1997; Berghaus, ed. 2015; Gatti, Resch 2018; Mosco, Rogari 2009; Re, Douglas 2019; Salaris 2021; 1982). On Benedetta's multifaceted roles, see Blum 1998; Margaillan 2023; Zoccoli 2000. On her complex role as a political subject during the interwar years and the subversion of gender norms, see Conaty 2009; Larkin 2013. On postwar activity, see also Meazzi 2023 and McKever 2017.

[10] Marinetti used his family's wealth to sustain the movement. The daughter Ala Marinetti recalled: «There wasn't much money left. Marinetti believed in the art revolution and invested heavily in Futurism. My mother continued on that path, never shirking her duty or ever complaining». Di Genova 1998. Translated by the author.

Concurrent with Benedetta's efforts, geographic and temporal distance across the Atlantic allowed aesthetic considerations concerning the movement's early and most notable representatives to eclipse political and ideological aspects. This focus was ostensibly visible in the landmark exhibition *Twentieth-Century Italian Art*, organized by the Museum of Modern Art in 1949 to establish in the U.S. an understanding of Italian modernism and its significance[11]. The Futurist works on display and their examination within the accompanying catalogue centered on the five founding artists active roughly until the First World War[12]. In so doing, curators James Thrall Soby and Alfred H. Barr, Jr. sought to frame Futurism as a vibrant yet fleeting movement that concluded by the time of fascism.

This selective vision bolstered the acquisition of early Futurist art in the U.S., which became attractive for both its artistic merit and relative affordability. Museums and private collectors were eager to expand their modern art collections and fill historical gaps. Moreover, the postwar economic boom in the U.S. brought about higher incomes for a growing middle class eager to participate in the country's financial and cultural ascendance, along with favorable exchange rates[13]. Simultaneously, many early Futurist works in the possession of the artists themselves or their descendants became available. Boccioni's premature death in 1916 made extant works more valuable. As collectors sought to acquire Boccioni's works, demand naturally increased while supply remained static, driving prices higher.

Benedetta's strategic negotiations and loans to exhibitions were instrumental in enhancing Futurism's understanding and appreciation across of the Atlantic. With the initial support of the gallery owner and collector Romeo Toninelli, Benedetta negotiated the sale of Boccioni's posthumous bronzes of *Unique Forms of Continuity in Space* and *Development of a Bottle in Space* with MoMA director Alfred H. Barr[14]. In July 1948, following lengthy negotiations, they agreed to a final total price of $2,300, roughly $30,000 today[15]. As art historian Rosalind McKever argues, Boccioni's sculptures gained international recognition under Benedetta's guidance; over a period of fifteen years, she marketed sculptures from her holdings and made five new casts,

[11] Soby, Barr 1949; Gamble 2020.

[12] Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini. Although Balla was part of this first phase of the movement, his endorsement of fascism during the 1920s and 30s affected his immediate success. Versari 2014, 362.

[13] Garofoli 2014; Goldstein 2000.

[14] Cecchini traces Toninelli's role in fostering a post-war transatlantic art market, 2020.

[15] $1,500 for *Unique Forms* and $800 for *Development*. Letter from AB to BC, July 13, 1948. Getty Research Institute, papers of F.T. Marinetti and Benedetta Cappa Marinetti, 920092, box 8, folder 1. From now on: BCM papers 8(1). For the conversion, see the U.S. Bureau of Labor Statistics (https://www.bls.gov/data/inflation_calculator.htm).

which she mainly sold outside of Italy[16]. Benedetta also lent MoMA several paintings by Boccioni for the *Twentieth-Century Italian Art* exhibition in 1949, including *Elasticity* and the *State of Mind* trilogy and the drawing *Muscular Dynamism*, while simultaneously suggesting that displaying post-WWI Futurist artworks in the exhibition could enhance a more comprehensive representation of the movement[17]. Although Barr had expressed interest in acquiring the trilogy, the museum board refused Benedetta's asking price of $10,000, which she was initially unwilling to lower[18]. Nelson A. Rockefeller was ultimately able to purchase the trilogy and the drawing the following year for $6,000 and $700 respectively, which he bequeathed to MoMA in 1979[19]. While Benedetta's collaborations with museums proved crucial to establishing Futurism's institutional status, it was through personal relationships with dedicated collectors that she found the most receptive advocates.

Rather than simply liquidating assets from the family collection, Benedetta approached sales as opportunities to cultivate stewards who would carry Futurism's legacy abroad. A case in point is the encounter with Detroit collectors Lydia and Harry Winston Malbin, who substantially reshaped the American reception of Futurism. The relationships that Lydia Winston Malbin, in particular, developed with Futurist artists and their heirs over a decade of correspondence and personal visits exemplify the kind of informed stewardship Benedetta sought to foster. The American collector never approached collecting solely as a transaction; instead, she forged genuine friendships and engaged in intellectual exchanges that influenced her acquisitions. Starting in the early 1950s, the Winstons traveled regularly to Europe, seeking to assemble a vast modern art collection (Fig. 2). While the collecting activity focused on European art trends at large, their attention soon turned primarily to Italian Futurism. She established meaningful connections with Benedetta and other key figures in the Futurist milieu, including Gino Severini and his wife Jeanne; Luce and Elica Balla; and Boccioni's sister, Raffaella Boccioni[20]. These relationships enabled her to acquire rare works while simultaneously collecting art historical and technical documentation for every purchase. Malbin's inquisitive nature aligned with Benedetta's eagerness to provide expertise. As a result,

[16] McKever 2017, p. 113.

[17] Benedetta wrote to Nelson A. Rockefeller, president of MoMA's board at the time: «I would like to know which living futurist artists you have invited. It would certainly be interesting to provide a complete presentation of the Italian futurist movement in the exhibition». March 5, 1949. BCM papers 8(1). Translated by the author.

[18] Letter from BC to AB, June 7, 1948, and response, June 19, 1948. BCM papers 8(1).

[19] Letters to BC, November 18, 1949. BCM papers 8(1). These amounts correspond to roughly $79,800 and $9,300 in today's value.

[20] Jacobus-Parker 2022.

Benedetta agreed to part with several artworks by Balla and Russolo, as well as two of Boccioni's sculptures.

In the late 1950s, a traveling exhibition prompted Benedetta to reflect on the enduring significance and impact of Futurism[21]. The Detroit Institute of Arts organized *Collecting Modern Art*, an exhibition of the Winston Malbin collection that then traveled to Richmond, San Francisco, and Milwaukee. The chief curator in Detroit, Paul Grigaut, invited Benedetta to write an essay on Futurism for the accompanying catalogue, likely at Malbin's suggestion[22]. The commissioned text offered Benedetta the opportunity to position the Italian movement as both historically significant and still relevant: «The world's artistic atmosphere was imbued, nourished, by Futurism», she wrote, framing its dynamic and disruptive energy in terms of its capacity to ignite and spread artistic revolutions across the globe. She concluded by highlighting Futurism's enduring relevance nearly half a century after its founding: «While the speed of flying machines is racing with that of light, and the space among planets is no longer a desert […], the essential influence of futurism continues»[23].

Benedetta's decisions to part with Futurist artworks were not without hesitation and reluctance. Her correspondence with art dealer Sidney Janis conveys her strong doubts about lending Boccioni's prized *Dynamism of a Soccer Player* (1913) for an exhibition at the Janis Gallery in 1954[24]. The project included thirty-three works of the movement's founding phase, primarily from European collections. For Janis, securing Boccioni's iconic *Dynamism* from Benedetta was imperative, as it would have anchored the exhibition's narrative and boosted commercial appeal: «I hope you will decide in favor of it [the loan of Boccioni's painting] as this work will be the piece de resistance of the Futurist show»[25]. A color plate of Boccioni's painting ultimately graced the cover of the accompanying exhibition catalogue (Fig. 3). His persistent efforts to persuade Benedetta are clearly documented in their correspondence from May 1953 through June 1954. She committed to the loan only in December 1953, just three months before the March opening. Her decision balanced preservation concerns with recognition of the exhibition's potential to enhance Futurism's visibility. Janis acknowledged her concerns regarding the painting's safety and care while simultaneously offering an alternative: the purchase of the painting. Following the opening, Janis signaled that his intention to pur-

[21] The Winston Malbin also lent to MoMA's first U.S. exhibition solely devoted to Italian Futurism (Taylor 1961). The Guggenheim Museum showcased a selection from their collection in 1973 (Shearer, Martin 1973).

[22] Letter from PG to BC, January 26, 1957. BCM Papers 7(10).

[23] Detroit Institute of Art 1957, p. 24.

[24] Castro, 2017; Janis 1954.

[25] Letter from SJ to BC, June (?) 17, 1953. BMC papers 7(10).

chase remained active[26]. After a lengthy but amicable negotiation, Benedetta sold Boccioni's painting for $8,000. Her decision proved more than financially beneficial since Sidney and Harriet Janis gifted it to MoMA in 1967, securing its place in the museum's permanent collection[27].

Benedetta's emergence as Futurism's postwar custodian marked a turning point in the movement's history. Through carefully negotiated sales, scholarly collaborations, and persistent advocacy, she secured the movement's place within the modern art canon. Despite the stigma associated with the movement's ties to fascism, U.S. collectors and museums began to promote the artistic merit of Futurist art, thereby increasing its legitimacy and demand. Benedetta ensured that the Italian Futurist movement ultimately found renewed life and expanded its international relevance.

*References*

Bentivoglio M., Zoccoli F. (1997), *Women Artists of Italian Futurism: Almost Lost to History*, New York: Midmarch Arts Press.

Berghaus G., ed. (2015), *International Yearbook of Futurism Studies*, vol. 5, Berlin, Munich, Boston: De Gruyter, <https://doi.org/10.1515/9783110422818>.

Blum C. S., ed. (1998), *La Futurista: Benedetta Cappa Marinetti*, Philadelphia: Goldie Paley Gallery, Moore College of Art and Design.

Castro M. (2017), "Sidney Janis," *The Modern Art Index Project*, Leonard A. Lauder Research Center for Modern Art, The Metropolitan Museum of Art <https://doi.org/10.57011/KEAF2939>

Cecchini L. M. (2020), 'Positively the only person who is really interested in the show': *Romeo Toninelli, Collector and Cultural Diplomat Between Milan and New York*, in *Italian Modern Art*, 3.

Colombari L. (2020), *Katherine S. Dreier, the Société Anonyme, and Italian Futurism*, «Yale University Art Gallery Bulletin», pp. 86-93, <https://www.jstor.org/stable/27113360>.

Conaty S. M. (2009), *Benedetta Cappa Marinetti and the Second Phase of Futurism*, «Woman's Art Journal», 30, n. 1, pp. 19-28, <http://www.jstor.org/stable/40605218>.

Detroit Institute of Art (1957), *Collecting Modern Art. Painting, Sculpture and Drawings from the Collection of Mr. and Mrs. Harry Lewis Winston*, exhibition catalogue (27 September – 3 November 1957), Detroit: The Institute.

Di Genova A. (1998), *La mia mamma futurista,* «L'Espresso», XLIV, n. 49, p. 155.

[26] See letter dated April 4, 1954

[27] The Museum of Modern Art 1968, 3; 15.

Gamble A. (2020), *Exhibiting Italian Modernism After World War II at MoMA in* 'Twentieth-Century Italian Art,' in *Italian Modern Art*, 3.

Ganz J. A. (2015), *A Beautiful Jewel Set in the Turquoise of the Sea*, in *Jewel City: Art from San Francisco's Panama-Pacific International Exhibition*, edited by James A. Ganz, San Francisco: University of California Press, pp. 11-39.

Garofoli G. (2014), *Economia e politica economica in Italia: lo sviluppo economico italiano dal 1945 ad oggi*, Milano: FrancoAngeli.

Gatti C., Resch R., eds. (2018), *L'Elica e la Luce. Le Futuriste, 1912-1944*, Milano: Officina libraria.

Goldstein M. (2000), *Landscape with Figures: A History of Art Dealing in the United States*, New York: Oxford University Press.

Jacobus-Parker F. (2022), *The Collector as Archivist: Lydia Winston Malbin's Extensions of the Artist*, «Yale University Art Gallery Bulletin», pp. 86-97, <https://www.jstor.org/stable/27304286>.

"La morte di Marinetti," *Corriere della Sera*, December 2-3, 1944.

Larkin E. (2013), *Benedetta and the creation of 'Second Futurism'*, «Journal of Modern Italian Studies», 18, n. 4, pp. 445-465, <https://doi.org/10.1080/1354571X.2013.810802>.

Lévy S., ed. (2003), *A Transatlantic Avant-Garde: American Artists in Paris, 1918–1939*, exhibition catalogue (Musée d'art américain Giverny, France, 31 August – 30 November 2003), Berkeley: University of California Press.

Lukach J. M. (1971), *Severini's 1917 Exhibition at Stieglitz's '291*, «The Burlington Magazine», 113, n. 817, pp. 196-207, <http://www.jstor.org/stable/876606>.

Margaillan C., ed. (2023), *Benedetta Cappa Marinetti: créatrice singulière de l'avant-garde futuriste en Europe*, Paris: Classiques Garnier.

McKever R. (2017), *Benedetta Marinetti and the Postwar Market for Umberto Boccioni Sculptures*, «Getty Research Journal», 9, pp. 111-126, <https://www.jstor.org/stable/26555847>.

Meazzi B. (2023), "Ammiro il genio di Benedetta." *Notes sur la fortune du futurism (1944-1956),* in Margaillan 2023, pp. 185-196.

Mosco V., Rogari S. (2009), *Le Amazzoni del Futurismo*, Florence: Academia Universa Press.

Museum of Modern Art (1968), *The Sidney and Harriet Janis Collection; a Gift to the Museum of Modern Art,* New York: The Museum of Modern Art.

Papers of F.T. Marinetti and Benedetta Cappa Marinetti, 1902-1965 (bulk 1920-1939), Getty Research Institute, Research Library, Accession no. 920092.

Re L., Douglas C. (2018), *3. Women Futurists*, in *Handbook of International Futurism*, edited by G. Berghaus, Berlin, Munich, Boston: De Gruyter, pp. 47-66.

Salaris C. (2021), *Donne d'avanguardia*, Bologna: il Mulino.
Salaris C. (1982), *Le Futuriste. Donne e Letteratura D'avanguardia in Italia (1909-1944)*, Milano: Edizioni delle donne.
Shearer L., Martin M. W. (1973), *Futurism: A Modern Focus. The Lydia and Harry Lewis Winston Collection,* exhibition catalogue (16 November 1973 – 3 February 1974), New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation.
Sidney Janis Gallery (1954), *Futurism, 1910-1914,* exhibition catalogue (22 March – 1 May 1954), New York: Sidney Janis Gallery.
Soby J. T., Barr A. H. (1949), *Twentieth-Century Italian Art*, exhibition catalogue (28 June – 18 September 1949), New York: The Museum of Modern Art.
Taylor J. C. (1961), *Futurism*, exhibition catalogue (New York, Museum of Modern Art, 31 May – 5 September 1961), New York: The Museum of Modern Art.
Versari M. E. (2014), *Recasting the Past: On the Posthumous Fortune of Futurist Sculpture*, «Sculpture Journal», 23, n. 3, pp. 349-368, <http://doi.org/10.3828/sj.2015.6>.
Zoccoli F. (2000), *Benedetta Cappa Marinetti: l'incantesimo della luce*, Milano: Selene.

## *Appendix*



Fig. 1. *Benedetta Cappa Marinetti with one of the five large panel paintings representing Land, Sea, Air, Telegraphic, Telephonic and Radio Communication, executed by Benedetta Cappa Marinetti for the Post Office building in Palermo, Sicily*, ca. 1934. Photograph. Filippo Tommaso Marinetti Papers, General Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. New Haven, CT

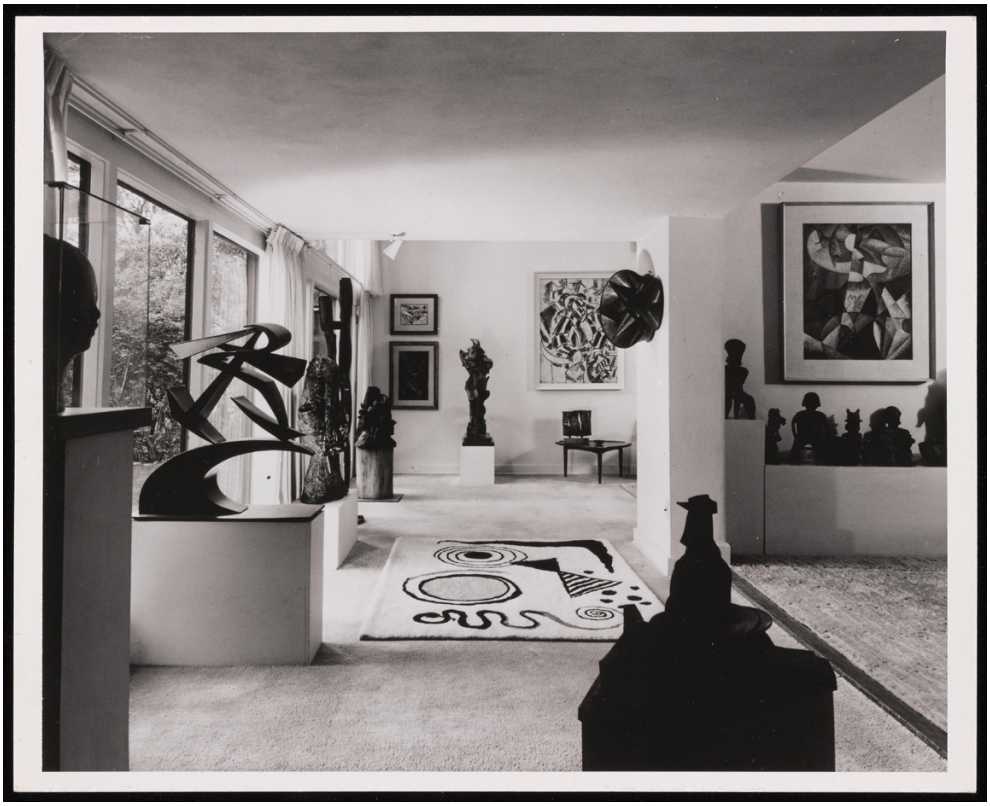


Fig. 2. Balthazar Korab, *House in Birmingham, Michigan, Downstairs*, 1962. Photograph. Lydia Winston Malbin Papers. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. New Haven, CT

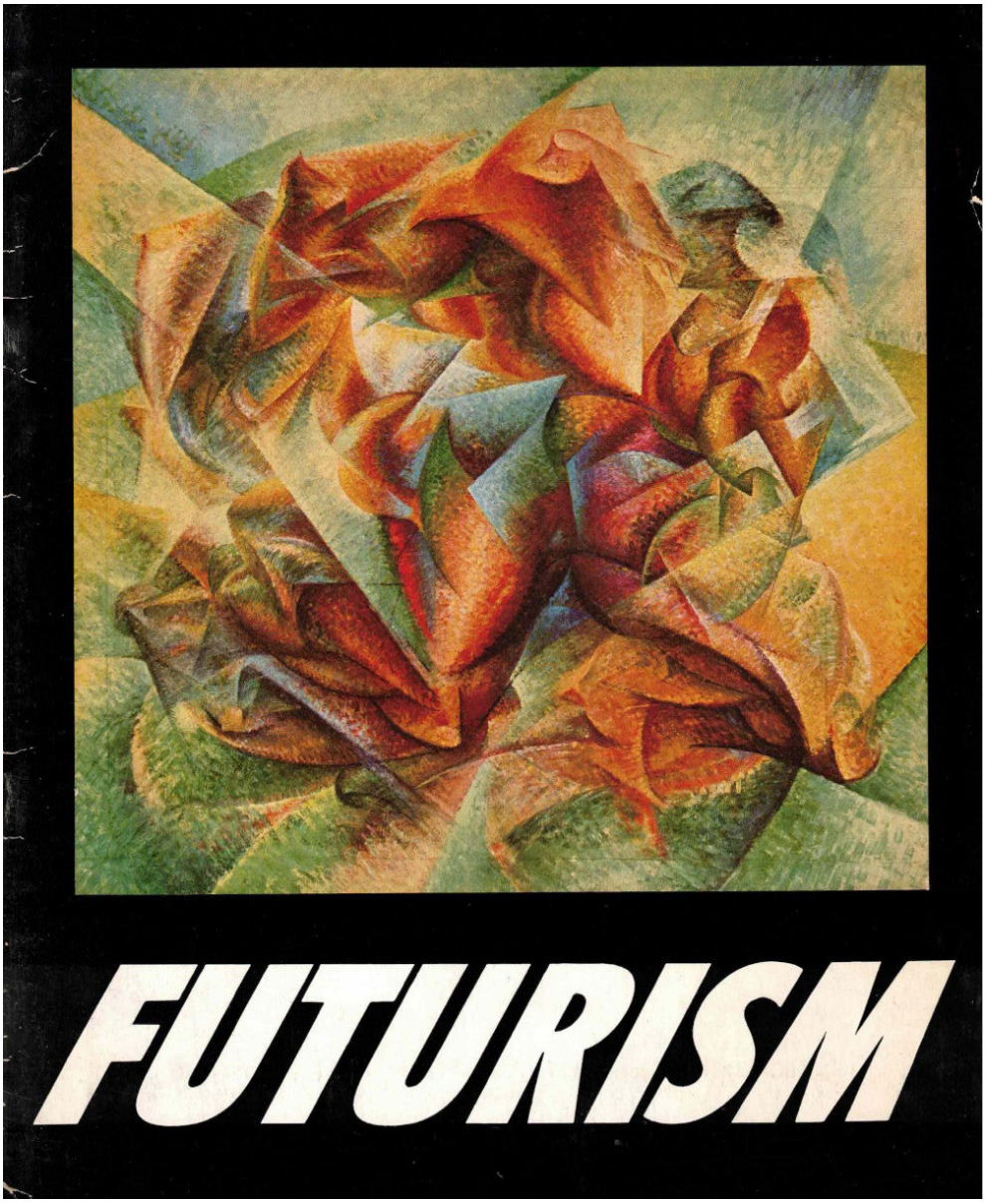



Fig. 3. The Sidney Janis Gallery, *Futurism, 1910-1914*. Exhibition, March 22 – May 1, 1954. Cover

Cartolari M., Transatlantic Museum Histories: Elisabeth Moses and the "Living Museum" from Weimar Germany to the U.S. West Coast
«Il capitale culturale», Supplemento n. 20 (2026), pp. 65-90
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/5251

# Transatlantic Museum Histories: Elisabeth Moses and the "Living Museum" from Weimar Germany to the U.S. West Coast

Matilde Cartolari*

*Abstract*

This essay traces the career of art historian and museum curator Elisabeth Moses (1894-1957) between Europe and the United States. Moses, forced to leave Cologne in 1933 due to racial persecution, passed through Milan before reaching her final destination, the de M. H. Young Memorial Museum of San Francisco. In this process, Moses transplanted overseas the skills, conceptions, and practices she had developed at the Kunstgewerbemuseum in Cologne from 1920. In reconstructing the peculiarities and evolution of Moses' contribution to the "living museum", the essay highlights the importance of applying the social history of migration (including gender-sensitive perspectives) to the history of

* Ricercatrice, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Katharina-von-Bora-Str 10, 80333, Munich/ Ludwig-Maximilians-Universität, Institut für Kunstgeschichte, email: m.cartolari@zikg.eu.

I would like to express my sincere gratitude to all colleagues who supported me in this research: Lisa Ahlers, Dominik Brabant, Matthias Krüger, Léa Kuhn, Andrea Meyer, Karen Michels, Joanna Olchawa, Ulrich Pfisterer, Iñigo Salto Santamaria and Katja Schröck; as well as Ruben Wagner (Emigranten-Archiv at the Warburg-Haus, Hamburg), Marcus Leifeld (Referat für Museumsangelegenheiten Provenienzforschung of the City of Cologne), Jan Klein and Ada Komppa (Rheinisches Bildarchiv), Megan Schwenke (Harvard Art Museums Archives), Alexandra Katich (Art Institute of Chicago).

20th-century museums, thereby complementing the predominance of university-based art history in existing scholarship.

Il saggio ripercorre la carriera della storica dell'arte e curatrice museale Elisabeth Moses (1894-1957) fra Europa e Stati Uniti. Moses, costretta a lasciare Colonia nel 1933 a causa delle persecuzioni razziali, transitò da Milano prima di raggiungere la sua destinazione finale, ovvero il de M. H. Young Memorial Museum di San Francisco. In questo itinerario, Moses trapiantò oltreoceano le competenze, concezioni e prassi museali elaborate nel Kunstgewerbemuseum di Colonia a partire dal 1920. Nel ricostruire le peculiarità e l'evoluzione del contributo di Moses al "museo vivente", il saggio sottolinea l'importanza di applicare la storia sociale della migrazione (compresa la prospettiva di genere) alla storia dei musei del Novecento, integrando così il predominio della storia dell'arte universitaria negli studi.

The life and career of German Jewish museum curator Elisabeth Moses, who was born in Cologne in 1894 and died in San Francisco in 1957, is paradigmatic of the potential and challenges in the study of Western museum history in the 20th century. The rise to power of National Socialism in Germany in 1933 caused a massive migration of intellectuals, artists, and museum staff. In Moses' case, we are confronted with a lack of documentary sources concerning her, not only as a woman in a largely male-dominated professional environment but also as a migrant whose biography is inevitably fragmented by the experience of exile and racial persecution.

In Italian museum studies, Moses' name is actually quite well known, albeit for reasons unrelated to her biography. The Italian reception of Moses is in fact condensed around the essay *I musei viventi*, published in the magazine «Casabella» in February 1934. The essay was included by Luca Basso Peressut in the anthology *Il museo moderno*, which has become a reference point for studies on inter- and post-war museography. Moses – the only woman – is featured alongside the great names of 20th-century Western modernism, from Walter Gropius to Carlo Scarpa, Le Corbusier, Mies van der Rohe, and Frank Lloyd Wright. In the words of Basso Peressut, her essay is «very well documented and up to date on issues concerning the relationship between institutions, education, and the public», and «even today, it is still extraordinarily rich in stimulating ideas and suggestions»[1].

Indeed, Moses' essay appears as a programmatic stance on the social role of museums in times of economic crisis. For Moses, «a museum is not just a repository of more or less valuable works of art, in which case the fatal term "art graveyards" would be justified. The director does not exist solely to preserve works of art and make them the subject of scientific study; scientific publica-

[1] Basso Peressut 2005, p. 28; see also: Cecchini 2013, p. 57; Ferretti, Lanzarini 2023, p. 8.

tions belong to the people, to the masses. A museum director cannot and must not live without this audience»[2].

Moses refers here to one of the tropes of museophobia since the late 19th century, namely the idea that the accumulation of objects in encyclopedic taxonomies had turned museums into places of dry erudition, the enemy of aesthetic appreciation and artistic creativity[3]. The motto of the "living museum" – famously used, for example, by Henri Focillon from 1921[4] – signaled the need to modernize museums to make them more accessible, through both new display formats and initiatives (such as guides, conferences, and events) aimed at the non-specialist public. For Moses, the solution to revitalizing museums lies in «popular» temporary exhibitions and new educational activities, to be carried out «without academic pomposity, without the unpleasant tone of a learned lecture», but with the aim of «relating ancient works of art to the life of our time», allowing «children [...] to hold works of art in their hands to acquire a sense of form and matter»[5].

But who was Elisabeth Moses, and where did her progressive museum conception come from? In an asymmetric reception, Moses' Italian text has remained completely unknown to German-speaking scholars, while Italian scholarship has overlooked the findings of Ulrike Wendland, Bettina Mosler, and Karen Michels' studies on Moses' life in Germany and the USA.

The aim of this paper, therefore, is to reconstruct and contextualize Moses' museographic concept through the three stages of her professional biography (Germany, Italy, and the USA) using textual analysis and documentary reconstruction. Ultimately, Moses' case will prompt a broader reflection on the role of migration in 20th-century museum history, emphasizing the need to complement the traditional perspective on the intellectual history of «*Kunstgeschichte* American style»[6] with equal attention to the post-1933 transfer of museum practice and theory from Europe to the USA.

## 1. *Revitalizing Museums: The Kunstgewerbemuseum of Cologne (1920-1933)*

Upon closer examination, Moses' 1934 essay represents not the beginning but the culmination of a museological reflection developed through her experi-

[2] Moses 1934, p. 28 (this and the following translations are realized by the author with the support of DeepL software).

[3] Labrusse 2016.

[4] Cecchini 2014. On the debate in cultural history museums see: Griepentrog 1991; Hieke 2018, pp. 46-52.

[5] Moses 1934, p. 32.

[6] Eisler 1969.

ence at the Kunstgewerbemuseum in Cologne. In the interwar period, Cologne underwent an ambitious cultural, economic, and infrastructural development project promoted by *Oberbürgermeister* Konrad Adenauer, which resulted in a lively (and not uncontroversial) program of reform and improvement of the city's museums[7].

Moses joined the museum in 1920, a year before completing her PhD in Bonn under the guidance of Paul Clemen, the dean of art history and conservation in the Rhineland. From 1925, Moses worked as a librarian and was responsible for the textile collection and the porcelain section of the Kunstgewerbemuseum, as well as the ancient paintings section of the Wallraf-Richartz-Museum[8].

The first phase of Moses' career, from 1920 to 1928, coincided with the directorship of Karl Schäfer (1870-1942), who promoted the reorganization of the Kunstgewerbemuseum's varied collection, which had evolved over time from its original function as a *Vorbildersammlung* (typological collection of models) for industrial art to a museum of cultural history with a strong local focus. With Moses' help, Schäfer arranged the highest quality pieces in a *Schausammlung* (display collection) aimed at aesthetic appreciation rather than scholarly education. For Schäfer, the museum's goal was not to offer a «systematically ordered warehouse of treasures, not a cemetery for works of art», but rather to «bring the best to life»[9].

Despite Schäfer's general criterion of aesthetic enhancement in «neutral space enclosures»[10], photos also attest to his selective use of historicist composite displays. This can be seen, for example, in the Italian room of the Wallraf-Richartz-Museum (Fig. 1), which resemble the *Stilräume* of the Kaiser-Friedrich-Museum inaugurated by Wilhelm Bode in 1904[11].

In 1928, Moses published her first museology essay, entitled *Brauchen wir Museen?* (Do we need museums?). In this essay, she criticizes museums' lack of vitality and pushes for the democratization of collections through temporary exhibitions and rearrangements. Referring to the example of private collections – which have «a personal touch» and are «more alive»[12] – Moses urges a reduction in the number of objects on display and the recreation of the «milieu», that is, the connective tissue between artworks and their context. This approach leads her to declare that, like a «plant house», artworks in museums

[7] Hieke 2018, pp. 41-45.

[8] Hofner-Kulenkamp 1993, pp. 87-88; Mosler 1999, p. 34 (she was 1925 «Hilfsarbeiterin» in 1925 and «wissenschaftliche Assistentin» in 1926-1933); Wendland 1999.

[9] K. Schäfer, 18 October 1922, quoted in Dietrich 1988, p. 16 and Chronik, Sammlungen (9 November 1923) [original: «Lebendigmachen des Bestens»].

[10] Dietrich 1988, p. 16.

[11] See also: Dietrich 1988, Chronik, 1924. On Bode: Joachimides 2001, pp. 81-98.

[12] Moses 1928, p. 70.

can live «even without an audience» but not without the care of a curator-gardener able to recreate their lost «natural environment»[13].

Moses combines the primacy of the cultural-historical approach – derived from her studies with Paul Clemen and expressed in her work *Der Schirm. Kulturhistorische Studie*[14] – with a specific focus on pedagogy and in particular children's programs. In addition to the *Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken* (1896) developed by Alfred Lichtwark at the Hamburg Kunsthalle, Moses points to U.S. museums as a model: «In terms of art education, we can learn a lot from America, which is eagerly striving to evaluate the ancient culture transferred from other parts of the world to its own museums in every respect, both technically and historically, and thus transform it into its own»[15].

Moses highlights the specific contribution of U.S. museum women, who had gradually made their way into the male ranks of the profession through the new field of museum education: «An entire staff of museum officials – primarily women trained in art history – is engaged in regular children's tours and lectures, a form of employment that makes effective use of many unemployed art historians, which we should finally emulate here as well»[16]. Additionally, Moses promotes film as a new medium to make artistic techniques accessible to children and the general public[17].

At this time, the focus on context and museum education had clear political implications. In 1920s Rhineland, under the Allies' occupation, references to local culture served to assert the German identity of the region against both separatist movements and French territorial claims. At the national level, this policy was in line with the democratizing trend of the new republican *Kulturpolitik*, based on the claims already advanced by the *Museumsreformbewegung* (museum reform movement) and the *Volksbildungsbewegung* (popular education movement) between 1870 and 1910[18]. At the local level, the territorial defense emerged in initiatives such as the "Jahrhundertfeier der Rheinlande" in 1925. On that occasion, Moses collaborated with Rabbi Adolf Kobler on a Jewish historical-documentary exhibition, which also featured a reproduction of a synagogue interior[19].

[13] Ivi, p. 72: she mentions as examples the Wallace Collection, the Folkwang-Museum in Hagen and the Liebighaus in Frankfurt.

[14] Moses 1924.

[15] Moses 1928, pp. 74-75. See: Junge-Gent 2012, pp. 379-381.

[16] Moses 1928, p. 75. On women museum educators in the USA and the foundation of Children's museums in Brooklyn (1899) and Boston (1914): Kohlstedt 2013. On the enhancement of the connection between art, museum, and schools in the republican *Kulturpolitik*: Kratz-Kessemeier 2008, pp. 435-451.

[17] See: Savoy 2014, pp. 15-31.

[18] Kratz-Kessemeier 2008, pp. 41-77; on the *Museumsreformbewegung*: Joachimides 2001; on the *Volksbildungsbewegung* and its bourgeois appropriation in the 20th century: Kuntz 1980.

[19] Mosler 1999, p. 35; Rauschenberger 2002, pp. 205-214; Arand 2005; Hieke 2018, pp. 60-62; Twiehaus 2025: the Rhenisches Museum project dates back to this occasion.

The year 1928 seems to mark a turning point in Moses' career: Karl With (1891-1980) took over as director of the Kunstgewerbemuseum and promoted a radical reorganization of the collections. With the creation of the Rheinisches Museum (which only opened in 1936) and the transfer of the Schnütgen Collection to the Monastery of St. Heribert in Deutz (1932), the museum acquired a predominantly supra-regional and secular character. With, who had trained at the Vienna school with Strzygowski and was a member of the *Deutscher Werkbund*, developed his new museum concept between 1928 and 1932. Works of different types, periods, and origins (including non-European objects) were now juxtaposed in rooms based on formalist principles of «material and craft», «purpose and form», and «color and ornament»[20].

Architect Op Gen Orth's exhibition design adopted the modernist principle of neutrality and maximum aesthetic enhancement of the objects selected for display (Figs. 2 and 9). With's display – first tested in the Osthaus collection at the Folkwang-Museum in Hagen in 1919-1921 – aimed to highlight the universal features of human artistic production. He pursued a universalist approach to world art that matured in late 19th-century artistic practice and art historiography and later crystallized in private collections and museums, partly in reaction to wartime nationalism[21]. Furthermore, With's departure from traditional chronological ordering allowed him to open the collection to contemporary art production.

With's activity corresponded to a new direction in German national politics. The gradual demobilization of the Allied occupation after the Locarno Pact (1925) changed the government's priorities: nationalist claims were now replaced by the need to rehabilitate German culture internationally[22]. The great *Internationale Presse-Ausstellung* "PRESSA" (1928) – remembered for El Lissitzky's experimental design in the Soviet Pavilion – launched Cologne as an international cultural and exhibition center. On this occasion, Moses collaborated again with Rabbi Kobler in curating the Jewish Pavilion[23].

Meanwhile, With's program to make the Kunstgewerbemuseum «lively, contemporary and popular»[24] resulted in a series of exhibitions that combined the previous educational focus with a new participatory, hands-on component derived from the *Deutscher Werkbund*[25]. In 1930, the museum hosted

[20] Joppien 1981, pp. 250-257; Dietrich 1988, p. 16; Hieke 2018, pp. 70-71.

[21] Ahlers 2024, pp. 91-97. In the 1920s, the Berlin ethnographic collections were rearranged according to aesthetic (rather than typological) criteria: Kratz-Kessemeier 2008, pp. 411-418.

[22] Kratz-Kessemeier 2008, pp. 563-580.

[23] Rauschenberger 2002, pp. 214-218; Marten-Finnis 2012; Hieke 2018, pp. 65-69.

[24] Quoted in Deitrich 1988, p. 16 [original: «lebendig, gegenwärtig und volkstümlich»]. On the participatory programs of Heimatmuseen in the interwar period: Griepentrog 1991, pp. 157-160.

[25] With had been Osthaus's assistant at the Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe in 1911; from 1925 he was a collaborator and from 1931 director of the Kölner Werkschulen: Joppien 1981, pp. 241 and 264; Witt 1997.

the traveling exhibition "Kinder wollen spielen", organized by the magazine «Kunstblatt», where Paul Klee's puppets and Lyonel Feininger's wooden crafts were displayed alongside children's works and shadow play films (Figs. 3-4)[26]. At the subsequent "Niederrheinische Volkskunst" exhibition (1932), visitors could listen to folk songs and dances from the Lower Rhine played on a gramophone, play period games such as «funny cork shooting» (Fig. 5), and eat panforte baked in original 18th- and 19th-century molds from various museums in the region[27].

The previous year, Moses had worked on the exhibition "150 Jahre Mode vom Rokoko zum Jugendstil" (Figs. 6-7). On that occasion, «clothes and costumes were displayed on moving mannequins in the atrium and on the walkways»[28]. During the exhibition, the Kunstgewerbe-Verein organized numerous fashion shows in the museum's courtyard, where Cologne's high society could parade to period music in historical clothes and hairstyles created by members of the city's hairdressers' associations. Entertainment did not overshadow the scientific rediscovery of the clothes on display, which Moses and her colleague Edith Wurmbach (Stadthistorisches Museum) classified on a stylistic basis in the illustrated catalog. Finally, private loans allowed the museum to survey the local heritage in order to encourage donations and assess potential acquisitions[29].

The "living" museography of the Kunstgewerbemuseum in Cologne combined various ingredients: on the one hand, the republican interests in *Kulturpolitik* and foreign policy; on the other, the desire to shape a changing museum landscape, in which the universalist aims of modernism appeared as a solution to an increasingly imminent crisis. By the time Moses' article was published in 1934, the Cologne museum experiments were already history: after Hitler's rise to power, Adenauer was forced into retirement, while the modernist Karl With was dismissed and followed Moses into exile in the United States in 1939[30].

## 2. *In Transit: Traces of Elisabeth Moses' Presence in Milan*

In April 1933, the *Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums* forced Elisabeth Moses to leave her position at the Kunstgewerbemuseum. A

[26] F. N. 1931, p. 30; Klee and Feininger's works are mentioned in the first edition of the exhibition at the Reckendorf Haus in Berlin: P. W. 1930, pp. 289 and 304.

[27] Moses 1934, p. 32; Dietrich 1988, Chronik, Ausstellungen, December 1930 and 1932.

[28] Ivi, Chronik, Ausstellungen, April 1931.

[29] [Moses, Wurmbach] 1931; Mosler 1999, p. 36.

[30] Joppien 1981, pp. 257 and 264; Hieke 2018, pp. 165-172.

few months later, she left Germany for Italy[31]. It is most probably during her brief Italian stay that she published the aforementioned essay *I musei viventi* in the Milan-based magazine «Casabella». The interest of Milanese modernist circles in the German context is confirmed by an article dedicated to With's innovations at the Kunstgewerbemuseum, which appeared a few months earlier in the magazine «Domus»[32].

In her essay, Moses abandons the *milieu* theory in favor of the modernist stance of the magazine, widely illustrated with recent examples from Cologne museums (Figs. 8-9). Although she does not reject historical museum settings – as in the case of the St. Annen-Museum in Lübeck, arranged by Schäfer in 1915[33] – Moses dismisses stylistic reconstructions as falsifying: «We – that is, our time – demand that the building be completely subordinate to the artworks it contains, that it be merely a container, […] without a life of its own: in short, that it be practical»[34]. The public now appears to her not simply as an important element but as the essential focus of museums' activity.

For a long time, nothing was known about Moses' time in Italy apart from the «Casabella» article. Recently, however, the discovery of a series of letters by Carlo Bassanini has made it possible to pinpoint her stay in Milan, where she came into contact with the local Superintendency headed by Ettore Modigliani[35].

In December 1937, a letter from Modigliani reached Moses at the de Young Memorial Museum in San Francisco, where she had been working as a curator since 1934[36]. At that time, Modigliani was in L'Aquila (Abruzzo), after having been forced into internal exile due to his conflict with local Fascist authorities[37]. Although isolated and lacking resources, Modigliani was working on his *Mentore*, a manual for the study of art history. Sympathizing with Moses' past, Modigliani asked her for information on the main museums, libraries, and photo archives for the study of art history in the US.

Moses sent a heartfelt reply to Modigliani, expressing relief, surprise, and optimism about the successful «transplant» of her museum work overseas:

> Rest assured that I deeply understand your tragic fate and, as you rightly assume, fully share your feelings, because I know them from my own experience. You ask if I still remember you? If only you knew how often I have spoken of you over the years! I will

[31] Wendland (1999) dates the emigration to 1933, whereas Mosler (1999) to 1934.

[32] *Esperienze da fuori* 1933; Rostagni 2023 (p. 115) attributes the article to Gio Ponti.

[33] Albrecht 2015, p. 152.

[34] Moses 1934, p. 30.

[35] I would like to thank Carlo Bassanini for generously sharing with me the letters (already cited in Bassanini 2021, pp. 253-254), from: Milan, Pinacoteca di Brera, Archivio Storico (MPB), *Fondo Pontremoli*, b. 97, fasc. 862. Moses writes in German.

[36] MPB, *Fondo Pontremoli*, b. 97, f. 862, E. Modigliani to E. Moses, 5 December 1937.

[37] Pacia 2007, pp. 392-393.

never forget how much your helpfulness and sympathy meant to me when I arrived in Milan four years ago, shipwrecked. […]
Today, I am very glad that fate, albeit in a somewhat harsh and rough manner, ripped me away from my old workplace, because I would certainly have succumbed to the danger of becoming too comfortable. It is wonderful to be able to transplant the old European culture into this new, healthy country, hungry for art and knowledge, where our experiences are gratefully received. In our European arrogance, we greatly underestimated the Americans. I firmly believe that America is the country of the future in every way.[38]

Moses praised the US for having been able to «import the leading figures in the fields of art and science from European countries: Einstein, Toscanini, Klemperer, Schoeneberg... Last year, at least 12 German art historians gave lecture series at New York University»[39]. She mentioned the major exhibitions (on Goya, Cezanne, Van Gogh, and Islamic art) organized «here in the Wild West» with loans from both European and U.S. private and public collections, and praised the great collections of the East Coast (New York, Boston, Philadelphia), which she had just visited on a study trip.

The correspondence reveals that Moses had formed a friendship with Fernanda Wittgens (Modigliani's collaborator at the Superintendency of Milan), while in the US she frequented the brothers Paolo and Giuseppe D'Ancona. In a letter to Wittgens, underlining that the exponential growth of U.S. collections would render any guide obsolete, she concluded, «Perhaps it is also fortunate that in these turbulent times on the old continent, the art treasures are being saved here for humanity»[40].

Neither Moses nor Wittgens could have known that, a few months later, Modigliani himself would fall victim to the racial laws enacted in Italy in November 1938. Forced to leave public administration just six days before his retirement, Modigliani and his family escaped deportation during the war by hiding in various shelters in the Apennines of the Marche region[41].

## 3. *«California Museum Metamorphosis»: The M. H. de Young Memorial Museum in San Francisco (1934-1957)*

From her exile in the US, Moses could indeed look with optimism on the new career she had started in 1934 as curator of applied arts at the M. H.

[38] MPB, *Fondo Pontremoli*, b. 97, f. 862, E. Moses to E. Modigliani, 18 January 1938. Also: E. Moses to E. Modigliani, 14 February 1938.

[39] Ivi, E. Moses to E. Modigliani, 18 January 1938.

[40] Ivi, E. Moses to F. Wittgens, 14 February 1938. On Wittgens: Ginex 2018; Bernardi, Di Gangi 2023; on the D'Anconas: Levi D'Ancona 1982, p. 126.

[41] Pacia 2007, p. 394.

de Young Memorial Museum in San Francisco. The American phase of Moses' life remains obscure: there are no studies on the history of the museum, whose archives are difficult to access[42]. In her obituary in the «San Francisco Chronicle» on December 22, 1957, Moses is remembered as an «outstanding figure of national importance in the field of decorative art»[43]. Among her many activities during her 23 years of service, the journal recalls her commitment to exhibitions dedicated to silver and design, the traveling exhibition "Danish Textiles and Furniture", and the annual exhibitions of local potters and handweavers' associations[44].

Moses' recruitment at the de Young coincided with a period of radical transformation of the museum under its new director, Walter Heil, who emigrated from Germany to the US in 1926 following Wilhelm Reinhold Valentiner[45]. In an October 1937 article in the «Art News» magazine, tellingly titled *California Museum Metamorphosis*, Moses describes the process of reorganizing and rationalizing the eclectic collection, which businessman Michael Henry de Young had begun assembling in 1894 in the spirit of a Wunderkammer: «Today this institution no longer belongs to the historical past[,] when stuffed giraffes and buffaloes dwelt peacefully beside the Apollo Belvedere, between Alaskan totem poles, French Rococo commodes, and Japanese *netsukes*»[46].

Moses enthusiastically supported Heil's plan «to turn this Wild West Museum [...] into a proper museum»[47] according to European standards. After transferring the natural history collections to the Academy of Sciences, Heil divided the museum into four departments: one dedicated to European and Colonial American Art, one to Art of the Pacific Coast, an Ethnological Department, and a Department of Californiana. Photos of the new museum installation attest to the use of the period room system that Heil had learned during his apprenticeship at the Detroit Institute of Art with Valentiner (Fig. 10)[48]. In turn, Karl With, who visited Moses at the museum after his emigration, recalled: «Proudly, she showed me her re-arrangements of some rooms, reminiscent in every detail of my display principles in the Cologne museum»[49].

[42] Curator Jeffrey Fraiman (de Young Memorial Museum) is currently investigating Heil's acquisitions for the museum. A copy of the museum records (1894-1971) is at the Archives of American Art of the Smithsonian Institution.

[43] *Dr. Elisabeth Moses* 1957.

[44] See: Drexler Lynn 2015, p. 146.

[45] *Heil, Walter*, in Dictionary of Art Historians, <https://arthistorians.info/heilw/>, 13.02.2026.

[46] Moses 1937. See: Driscoll 1921.

[47] E. Moses to A. Dorner, 30 August 1937, quoted in Michels 1999, p. 164; unfortunately, I was unable to find the letter either in the Dorner papers (Harvard Art Museums) or in Michels' working materials (Warburg Haus, Emigranten-Archiv).

[48] On Valentiner see at least: Curran 2016, pp. 131-140; Darr 2021.

[49] With 1997, p. 142.

In this context – similarly to what happened in U.S. universities[50] – Heil took advantage of the dramatic circumstances of 1933 to absorb resources and skills that facilitated his process of museum modernization according to European scientific and professional standards. Moses' specialization in the applied arts found an ideal home in the new de Young Museum, where she used her art-historical knowledge and her experience with exhibitions in ordering the collection and engaging with the public[51].

For example, in 1944, Moses curated the exhibition "Enjoyment of Color", in which she arranged stuffed birds with fruit, flowers, and, above all, glassware, textiles, and ceramics according to color, combining antique objects from the collection with modern works by local artists[52]. In this exhibition, Moses brought together the "living" museography approach she had learned in Cologne – particularly With's formalist reading of world art – with her focus on the decorative arts and local craft communities.

## 4. *Conclusions*

Despite the obscurity into which she fell after her death, these elements testify to Moses' success in transplanting her experiences as a European museum curator to the fertile museum soil of the U.S. West Coast. However, her case should not obscure the reality of many others, particularly female art historians, for whom the experience of forced emigration inevitably reduced the already limited access to the profession[53]. Moses' career was certainly facilitated by her upper-middle-class background and unmarried status, her early emigration, the presence of transnational German-speaking networks prior to 1933, and finally her specialization (in addition to Judaica) in the fields of applied arts, costumes, and museum pedagogy – areas which, as highlighted by scholarship, were considered less prestigious and compatible with women's care of the domestic space and children's education[54].

Overall, Moses' three-part career allows us to analyze the processes of formation, circulation, and adaptation of museum practices and concepts, adding

[50] Michels 1999.

[51] [Moses] 1938. Heil organized in San Francisco major exhibitions of European painting, including the exhibition "Masterworks of five centuries" at the 1939 Golden Gate Exposition: see Cartolari 2025, pp. 406-414; Salto Santamaria 2027.

[52] *Around the Art Galleries* 1944.

[53] Hofner-Kulenkamp 1991, 1993 and 1999. See, e. g., the case of Frieda Fischer-Wieruszowski at the Museum für Ostasiatische Kunst in Cologne: Chichester, Ziebritzki 2025, pp. 17-18.

[54] Bischoff 1999; Hill 2016; Anguix-Vilches 2024, pp. 25-26; see also: Meyer 2023; Chichester *et al.* 2025, pp. 102-257; Anguix-Vilches, Esner 2027.

a dynamic and transnational aspect to the still largely nationally-dominated history of museums[55]. Museum history, in turn, broadens our understanding of the impact that the persecution, murder, and forced migration of hundreds of art historians had beyond the intellectual sphere of university work. In fact, Moses' case reveals how the post-1933 migration of European museum professionals not only contributed to redefining the international cultural landscape but also played a key role in disseminating and consolidating the Western hegemonic museum paradigm. Finally, Moses' professional path as a woman in a predominantly male environment adds a further dimension to the intricate relationship between museums and their historical, social, and political contexts.

Migration studies thus prove to be a decisive tool for reinterpreting the history of museums in the 20th century: they allow us to examine the global consequences of the exile of European museum professionals, the repercussions of their absence from their countries of origin, and, in some cases, the implications of their return after 1945. Analyzing these individual and collective trajectories sheds light on how museums collect (and connect) not only objects but also the people who pass through them, inhabit them, and, ultimately, bring them to life.

*References*

Ahlers L. (2025), *Kuratorische Universalismen "Weltkunst"-Konzepte in Museen moderner Kunst (1922–1956),* PhD Thesis, Technische Universität Berlin.

Albrecht T. (2015), *Das Lübecker St. Annen-Kloster: vom Kloster zum Museum*, in *Lübeck 1500. Kunstmetropole im Ostseeraum*, Exhibition catalogue (Lubeck, 2015-2016), Petersberg: Michael Imhof Verlag, pp. 142-153.

Anguix-Vilches L. (2024), *Pioneering female museum directors: A transnational comparison*, in *Cartografías de género en la expresión artística contemporánea*, edited by C. Gutiérrez Reyes, I. Hurtado Suárez, Madrid: Dykinson, pp. 14-38.

Anguix-Vilches L., Esner R., eds. (2027, in press), *Early Women Curators: Making the Museum in the Twentieth Century*, Milton Park: Routledge.

Arand T. (2005), *Die jüdische Abteilung der Kölner 'Jahrtausend-Ausstellung der Rheinlande' 1925: Planung, Struktur und öffentlich-zeitgenössische Wahrnehmung*, in *Jüdisches Leben im Rheinland: vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, edited by M. Grübel, G. Mölich, Cologne: Böhlau, pp. 194-213.

[55] See: Meyer, Savoy 2014.

*Around the Art Galleries* (1944), «San Francisco Chronicle», 30 April, p. 53.
Bassanini C. (2021), *Sul periodo abruzzese di Ettore Modigliani, 1935-1938. Un carteggio ritrovato e ricomposto*, in *Ettore Modigliani soprintendente: dal primo Novecento alle leggi razziali*, Conference proceedings (Lucca, 19 December), edited by E. Pellegrini, Milan: Skira, pp. 239-271.
Basso Peressut L. (2005), *Il museo moderno: architettura e museografia da Auguste Perret a Louis I. Kahn*, Milan: Lybra Immagine.
Bernardi E., Di Gangi G., eds. (2023), *"Fernanda! Fernandissima!": Wittgens alla prova della modernità*, Milan: Skira.
Bischoff C. (1999), *Arbeitsfeld Kunstgewerbe – typisch Kunsthistorikerin?*, in *Um-Ordnung: angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne*, edited by C. Bischoff, C. Threuter, Marburg: Jonas-Verlag, pp. 16-29.
Cartolari M. (2025), *Ambassadors of Beauty: Italian Old Master Exhibitions and Fascist Cultural Diplomacy 1930-1940*, Berlin, Boston: De Gruyter.
Cecchini S. (2013), *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta: l'Italia e la cooperazione intellettuale*, in *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, edited by M.I. Catalano, Rome: Gangemi, pp. 57-105.
Cecchini S. (2014), *Il musée vivant di Henri Focillon*, in *Storia dell'arte come impegno civile. Scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani*, edited by A. Cipriani *et al.*, Rome: Campisano, pp. 47-54.
Chichester K.L. and Ziebritzki J. (2025), *Einleitung*, in K.L. Chichester *et al.*, Berlin: Reimer, pp. 6-21.
Chichester K.L. *et al.*, eds. (2025), *Kunsthistorikerinnen im 20. Jahrhundert: Institutionen, Strukturen, Handlungsräume*, Berlin: Reimer.
Curran K. (2016), *The Invention of the American Art Museum: From Craft to Kulturgeschichte, 1870-1930*, Los Angeles: The Getty Research Institute.
Darr A.P. (2021), *The legacy of William Valentiner in shaping the display and collecting of European sculpture in American museums, 1900-present: case studies*, in *Sculpture collections in Europe and the United States 1500-1930*, edited by M. Baker, I. Reist, Leiden, Boston: Brill, pp. 276-296.
Dietrich G. (1988), *Museum für Angewandte Kunst, Köln: Chronik 1888-1988. Museum, Kunst und Stadt im Spiegel der Presse*, Cologne: Stadt Köln.
*Dr. Elisabeth Moses Is Dead* (1957), «San Francisco Chronicle», 22 December, p. 3.
Drexler Lynn M. (2015), *American studio ceramics: innovation and identity, 1940 to 1979*, New Haven, London: Yale University Press.
Driscoll M.C. (1921), *The M. H. de Young memorial museum, Golden Gate park, San Francisco, California,* San Francisco: Published under the auspices of the Park commission, <https://catalog.hathitrust.org/Record/007124087>, 13.02.2026.
Esner R., Anguix-Vilches, L., eds. (2026, in press), *The Museum is Me! Early Women Curators and the Making of Institutional Collections (1880s-1960s)*, Milton Park: Routledge.

*Esperienze da fuori. Il nuovo ordinamento del museo d'arte industriale di Colonia* (1933), «Domus», 71, November, pp. 590-591.
Ferretti E., Lanzarini O. (2023), *Una nuova idea di museo tra passato e futuro*, in *Verso una nuova idea di museo. Architettura, arti, teoria e storia 1934-1964*, edited by E. Ferretti, O. Lanzarini, «Opus Incertum», 9, pp. 8-15, <https://doi.org/10.36253/opus-14836>, 13.02.2026.
Ginex G. (2018), *"Sono Fernanda Wittgens": una vita per Brera*, Milan: Skira.
Griepentrog M. (1991), *„Frischer Wind" in der musealen „Leichenkammer": Zur Modernisierung kulturhistorischer Museen von der Jahrhundertwende bis zum Nationalsozialismus*, «Geschichte und Wissenschaft in Unterricht», 42, pp. 153-173.
Hieke K. (2018), *Im Spannungsfeld von Politik, Innovation und Tradition das Rheinische Museum/Haus der Rheinischen Heimat in Köln 1925-1956*, Berlin: Metropol-Verlag.
Hill K. (2016), *Women and museums 1850-1914: Modernity and the gendering of knowledge*, Manchester: Manchester University Press.
Hofner-Kulenkamp G. (1991), *Kunsthistorikerinnen im Exil*, MA Thesis, University of Hamburg.
Hofner-Kulenkamp G. (1993), *Versprengte Europäerinnen: deutschsprachige Kunsthistorikerinnen im Exil*, in *Frauen und Exil. Zwischen Anpassung und Selbstbehauptung*, edited by C.-D. Krohn *et al.*, Munich: Edition text + kritik, pp. 190-202.
Hofner-Kulenkamp G. (1994), *Kennen Sie Sabine Gova? Deutschsprachige Kunsthistorikerinnen im Exil*, «Kritische Berichte», 22, n. 4, pp. 35-43.
Joachimides A. (2001), *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880-1940*, Dresden: Verlag der Kunst.
Joppien R. (1981), *„Die geistige Haltung der eigenen Zeit" Konrad Adenauer, Karl With und die Neuaufstellung des Kölner Kunstgewerbemuseums (1932)*, «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», 42, pp. 237-266.
Junge-Gent H. (2012), *Alfred Lichtwark: zwischen den Zeiten*, Berlin, Munich: Deutscher Kunstverlag.
Kohlstedt S.G. (2013), *Innovative Niche Scientists: Women's Role in Reframing North American Museums, 1880–1930*, «Centaurus», 55, n. 2, pp. 153-174, <https://doi.org/10.1111/1600-0498.12017>, 13.02.2026.
Kratz-Kessemeier K. (2008), *Kunst für die Republik: Die Kunstpolitik des preußischen Kultusministeriums 1918 bis 1932*, Berlin: Akademie Verlag.
Kuntz A. (1980), *Das Museum als Volksbildungsstätte: Museumskonzeptionen in der Volksbildungsbewegung zwischen 1871 und 1918 in Deutschland*, Marburg: Jonas-Verlag.
Labrusse R. (2016), *Muséophobies. Pour une histoire du musée du point de vue de ses contempteurs*, «Romantisme», 173, n. 3, pp. 68-78.
Levi D'Ancona F.A. (1982), *La giovinezza dei fratelli D'Ancona*, Rome: De Luca.

Marten-Finnis S. (2012), *Die Pressa Internationale Presseausstellung Köln 1928 und der jüdische Beitrag zum modernen Journalismus*, Bremen: Ed. Lumière.

Meyer A. (2023), *Towards a modern museum. Women in the German museum association*, «Journal of Art Historiography», 29, December, <https://arthistoriography.wordpress.com/wp-content/uploads/2023/10/meyer.pdf>, 13.02.2026.

Meyer A., Savoy B., eds. (2014), *The museum is open: towards a transnational history of museums 1750-1940*, Berlin; Boston: De Gruyter.

Michels K. (1999), *Transplantierte Kunstwissenschaft: deutschsprachige Kunstgeschichte im amerikanischen Exil*, Berlin: Akademie-Verlag.

Moses E. (1924), *Der Schirm. Kulturhistorische Studie*, Cologne: DuMont Schauberg.

Moses E. (1928), *Brauchen wir Museen?*, in *Festschrift zur Feier des 25 jährigen Bestehens der gymnasialen Studienanstalt in Köln*, Cologne: DuMont, pp. 69-77.

Moses E. (1934), *I musei viventi*, «Casabella», 74, February, pp. 28- 35 (ried. in L. Basso Peressut, *Il Museo Moderno. Architettura e museografia da Auguste Perret a Luis I. Kahn*, Milano: Lybra Immagine 2005, pp. 110-115).

Moses E. (1937), *California Museum Metamorphosis*, «Art News», 36, n. 5, 30 October, pp. 12-13.

[Moses E., ed. (1938)], *Three centuries of European and American domestic silver*, Exhibition catalogue (San Francisco, 1938), San Francisco: M. H. de Young Memorial Museum.

[Moses E., Wurmbach E., eds.] (1931), *Katalog der Ausstellung 150 Jahre Mode vom Rokoko zum Jugendstil*, Exhibition catalogue (Cologne, 1931), Cologne: Bachemdruck.

Mosler B. (1999), *Elisabeth Moses, Kunsthistorikerin der Adenauerzeit in Köln: Auf der Suche nach einer verlorenen Biographie*, «Kölner Museums-Bulletin», 4, pp. 33-37.

N. F. (1931), *Ausstellungen*, «Kunstblatt», 1 January, pp. 28-30.

Pacia A. (2007), *Modigliani, Ettore*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti: Storici dell'arte,* Bologna: Bononia University Press, pp. 384-397.

Rauschenberger K. (2002), *Jüdische Tradition im Kaiserreich und in der Weimarer Republik: zur Geschichte des jüdischen Museumswesens in Deutschland*, Hannover: Verlag Hahnsche Buchhandlung.

Rostagni C. (2023), *Il museo secondo Gio Ponti*, in *Verso una nuova idea di museo. Architettura, arti, teoria e storia 1934-1964*, edited by E. Ferretti, O. Lanzarini, «Opus Incertum», 9, pp. 112-121, <https://doi.org/10.36253/opus-14845>, 13.02.2026.

Salto Santamaria I. (2027, in press), *Ephemeral Museums of Medieval Art: Exhibitions and Provenance in the World War II Era*, Berlin, Boston: De Gruyter.

Savoy B. (2014), *"Vom Faustkeil zur Handgranate": Filmpropaganda für die Berliner Museen 1934-1939*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau.

Twiehaus C. (2025), *Die Jahrtausend-Ausstellung der Rheinlande 1925*, 26 April, <https://miqua.blog/2025/04/26/die-jahrtausend-ausstellung-der-rheinlande-1925/>, 13.02.2026.

Wendland U. (1999), *Moses, Elisabeth*, in U. Wendland, *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil: Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler*, Munich: Saur, vol. 2, pp. 446-447.

With K. (1997), *Autobiography of Ideas Lebenserinnerungen eines aussergewöhnlichen Kunstgelehrten. Memoirs of an Extraordinary Art Scholar*, edited by R. Jaeger, Berlin: Gebr. Mann Verlag.

W. P. (1930), *Kinder wollen spielen*, «Kunstblatt», 1 October, pp. 289-306.

## *Appendix*



Fig. 1. *Italian Room of the Wallraf-Richartz-Museum in Cologne*, November 1921, Photo: Köln, Historisches Archiv mit Rheinischem Bildarchiv, rba_mf042211, <https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05723041/rba_mf042211>, 13.02.2026

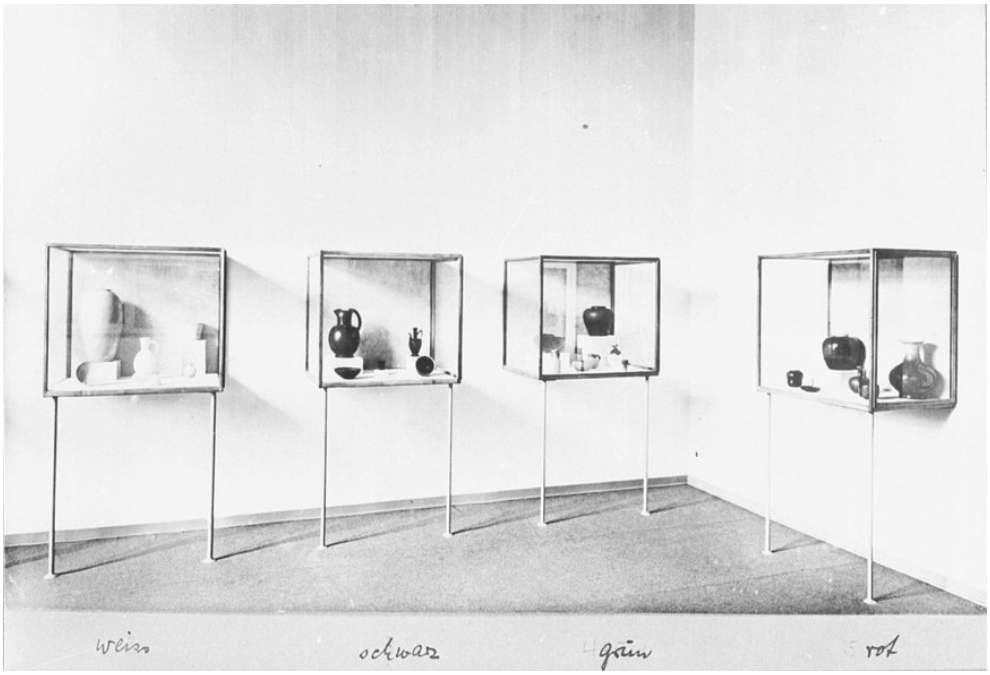



Fig. 2. *Room 8 [«Colour and ornament»] of the Kunstgewerbemuseum*, 1932, Photo: Köln, Historisches Archiv mit Rheinischem Bildarchiv, rba_mf034981, <https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05716656/rba_mf034981>, 13.02.2026




Fig.3. *Exhibition „Kinder wollen spielen" at the Kunstgewerbemuseum in Cologne*, December 1930. Photo: Köln, Historisches Archiv mit Rheinischem Bildarchiv, rba_mf017757, <https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05747514/rba_mf017757>, 13.02.2026




Fig.4. *Exhibition „Kinder wollen spielen" at the Kunstgewerbemuseum in Cologne*, December 1930. Photo: Köln, Historisches Archiv mit Rheinischem Bildarchiv, rba_mf017768, <https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05747514/rba_mf017768>, 13.02.2026




Fig. 5. *Exhibition "Niederrheinische Volkskunst" at the Kunstgewerbemuseum in Cologne: Set-up shooting gallery, «funny cork shooting»*, 1932. Photo: Köln, Historisches Archiv mit Rheinischem Bildarchiv, rba_mf034849, <https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05747517/rba_mf034849>, 13.02.2026



Fig. 6. *Exhibition „150 Mode: Vom Rokoko zum Jugendstil" at the Kunstgewerbemuseum in Cologne*, 1931. Photo: Köln, Historisches Archiv mit Rheinischem Bildarchiv, rba_mf033796, <https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05747516/rba_mf033796>, 13.02.2026



Fig. 7. *Exhibition „150 Mode: Vom Rokoko zum Jugendstil" at the Kunstgewerbemuseum in Cologne: Lady in evening dress*, 1931. Photo: Köln, Historisches Archiv mit Rheinischem Bildarchiv, rba_mf034579, <https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05747516/rba_mf034579>, 13.02.2026



Fig. 8. *The Schnütgen-Museum in Cologne*, 1932. Photo: Köln, Historisches Archiv mit Rheinischem Bildarchiv, rba_034294, < https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05713397/rba_034294>, 13.02.2026




Fig. 9. *Interiors of the Kunstgewerbemuseum in Cologne*. From: Elisabeth Moses, *I musei viventi*, «Casabella», 74, February 1934, p. 31



Fig. 10. *Reproduction of an 1859 American living room at the De Young Museum in Golden Gate Park*, 24 February 1937. Photo: San Francisco History Center, San Francisco Public Library, AAA-7624

Filipová A., Renée Schmerling: Gender, Minority, and the Hidden Foundations of Georgian Medieval Art Studies in the Soviet Period
«Il capitale culturale», Supplemento n. 20 (2026), pp. 91-101
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/4811

# Renée Schmerling: Gender, Minority, and the Hidden Foundations of Georgian Medieval Art Studies in the Soviet Period

Alžběta Filipová*

*Abstract*

Renée Schmerling (1901-1967), a German-born art historian in Soviet Georgia, pursued her scholarship under the overlapping pressures of gender, ethnicity, and ideological control. Despite working in a male-dominated academic environment and narrowly escaping wartime persecution of Soviet Germans, she contributed decisively to a Georgian art-historical narrative aligned with Soviet ideals of national and cultural homogeneity. Using a historiographical approach, the study highlights her meticulous analyses of "small forms" and precise, technically rigorous drawings, which engaged deeply with material and formal qualities within the methodological framework established by Giorgi Chubinashvili and the constraints of the Soviet system. Her scholarship, often overshadowed by

* PHD, Univerzita Hradec Králové, CENT:RE Centrum pro vizuální studia a komunikaci vědy, Filozofická fakulta, Univerzita Hradec Králové, nám. Svobody 331, 500 02 Hradec Králové and Masarykova Univerzita, Seminář dějin umění, Filozofická fakutla, Arna Nováka 1, 602 00 Brno, e-mail: alzbeta.filipova@gmail.com.

This article is an outcome of the Marie Skłodowska-Curie Individual Fellowship Demarginalizing Medieval Georgia: The History of Art History between Colonial Perspective and Nationalist Appropriation (1921–1991) (DeMGeo), funded by the European Union's Horizon 2020 research and innovation program under grant agreement No. 101026166.

narratives focused on monumental art and by male authorities, demonstrates how careful technical study could operate within, and navigate the limits imposed by, ideology and institutional hierarchies.

Renée Schmerling (1901-1967), storica dell'arte di origine tedesca nella Georgia sovietica, ha portato avanti la sua attività accademica sotto la pressione combinata di genere, etnia e controllo ideologico. Nonostante lavorasse in un ambiente accademico dominato dagli uomini e fosse sfuggita per un soffio alla persecuzione dei tedeschi sovietici durante la guerra, ha contribuito in modo decisivo alla narrazione storico-artistica georgiana in linea con gli ideali sovietici di omogeneità nazionale e culturale. Utilizzando un approccio storiografico, lo studio mette in evidenza le sue meticolose analisi delle "piccole forme" e i suoi disegni precisi e tecnicamente rigorosi, che si confrontavano profondamente con le qualità materiali e formali all'interno del quadro metodologico stabilito da Giorgi Chubinashvili e dei vincoli del sistema sovietico. La sua attività accademica, spesso oscurata dalle narrazioni incentrate sull'arte monumentale e dalle autorità maschili, dimostra come uno studio tecnico accurato potesse operare all'interno dei limiti imposti dall'ideologia e dalle gerarchie istituzionali e superarli.

Broadly speaking, public space in Georgia has been shaped predominantly by male ethnic Georgians. Almost all streets in Tbilisi, the capital, are named after men considered central to the formation and flourishing of the Georgian nation – historical figures, scientists, artists, and politicians. This pattern reflects, on the one hand, the patriarchal structure of Georgian society and, on the other, the contemporary national and cultural appropriation of the historically multi-ethnic city of Tiflis, once inhabited by Armenians, Azeris, Georgians, Jews, Russians, Germans, and others, by a Georgian population that only gradually came to occupy a position of numerical and cultural dominance[1]. This shift was driven in part by Soviet-era policies that promoted and institutionally supported the "titular nations" within each Soviet republic and was later reinforced by the forms of nationalism that emerged after the collapse of the Soviet Union[2].

In 2014, the Heinrich Böll Foundation Georgia launched the *Street Gendering* project, which sought to name newly created streets in Tbilisi after significant women whose roles in Georgian history have long remained obscured by gender bias[3]. Renée Schmerling was selected as one of twenty-five such figures,

[1] On the ethnic composition of the city in the late nineteenth and early twentieth century, see Suny 2009 and Chikovani 2018. On the patriarchal structure of Georgian society, see Sumbadze 2018.

[2] From the extensive literature on the formation of the Georgian nation in the Soviet period, see Suny 1994; Slezkine 1994; and especially Kaiser 2022. For post-Soviet Georgian nation-building, see Shatirishvili 2009 and Sabanadze 2013.

[3] <https://feminism-boell.org/en/2017/03/15/street-gendering-2014-2017>, 9 December 2025. The gendered dimensions of power embedded in the urban landscape, and articulated through practices of street naming, have received limited attention in place-name studies. See Rusu 2002.

recognized for her indisputable contributions to art history, a field held in especially high esteem in Georgia. Indeed, art history, alongside archaeology, history, linguistics, and philology, has traditionally been regarded as a nation-building discipline, affirming the continuity of a distinct and independent refined culture throughout Georgia's long history[4]. Yet the street bearing Schmerling's name is a small alley in the distant suburb of Digomi, a location that underscores the limited public acknowledgement of her legacy. The city centre remains overwhelmingly dominated by male figures, with only a few exceptions made for the most revered medieval female royal saints. For instance, one major avenue in Tbilisi is named after Queen Ketevan, a saint martyred in the seventeenth century; another bears the name of the medieval ruler Tamar (1184-1213), who, despite being a woman, is traditionally referred to as "king" – a distinction that reflects the patriarchal conception of sovereign authority in medieval Georgia.[5].

Renée Oskarovna Schmerling was born in 1901 in Tbilisi into a culturally prominent family of German origin[6]. Her great-uncle Albert Salzmann (1833-1897) designed several significant buildings in the capital, including what is now the National Gallery on Rustaveli Avenue. Her father, Oskar Schmerling (1867-1938), played a central role in the artistic life of late-Tsarist Tiflis[7]. His widely circulated caricatures sympathetically portrayed the city's diverse communities at a time when Tbilisi was the administrative and cultural centre of the South Caucasus. As a German, Oskar Schmerling bridged divides between the larger ethnic groups present in the city that few others could. Yet, as a native of the Caucasus, he brought to his satire the sharp understanding of an insider[8]. The Schmerling and Salzmann families belonged to the first wave of German settlers, made up largely of professionals – engineers, physicians, pharmacists, scientists, and explorers – who migrated from various regions of the German-speaking world. Beginning in the late eighteenth century, they left parts of the German Confederation, including Saxony and Bavaria, and relocated to the South Caucasus. Many settled in major urban centres such as Baku and Tbilisi, where they entered Russian service and played a significant role in shaping the region's "Western"-style urban development[9].

[4] See Khachadourian 2008; Filipová 2018.

[5] Georgian language has no grammatical gender, and the title mepe ("king" or "sovereign") does not imply male sex. Dedopali ("queen") traditionally designates the ruler's consort rather than a sovereign in her own right. On the cult of these saints in Georgia and its inherent misogyny, see Aleksidze 2024.

[6] Biographical accounts of the scholar remain relatively scarce; notable examples include Chubinashvili 1972; Rcheulishvili 2001; Springhorn 2004; Tumanishvili 2009.

[7] On significant Germans in Tbilisi in that period, see Tschogoschwili 2004.

[8] See Caffee and Denis 2022.

[9] The German settlers in Tbilisi have been studied by Everett 2004; Springhorn 2004; Krieger 2017.

After graduating from high school, Renée Schmerling attended the School of Painting and Sculpture, where she studied under the guidance of her father. In 1919, alongside her studies, she began working at the Georgian Drama Theatre as an assistant to the scenographer Alexander Salzmann, a close relative. In 1922, she enrolled at the newly founded Academy of Fine Arts, where she studied graphic art and painting and also took courses in architectural theory. Schmerling's growing interest in architecture and art history led her, in 1926, to take a position at the Museum of Old Georgian Art at Tbilisi State University. After completing her studies at the academy, she joined the Ethnography Department of the Georgian State Museum as a painter. When the Museum of Old Georgian Art was merged into this department and re-established as the independent "Metekhi" Museum in 1934, Schmerling remained there as a research assistant. It was during this period that she began work on her dissertation, which – due to the political upheavals discussed later in this paper – she was only able to publish in 1962[10].

In 1941, Schmerling joined the newly established Georgian Art History Department, one of the founding sections of the Academy of Sciences of the Georgian Soviet Socialist Republic. She was a senior researcher and assistant to Professor Giorgi Chubinashvili (1885-1973), regarded as a foundational figure in Georgian art history[11]. Schmerling's appointment was not incidental, as Chubinashvili had been her teacher at the Academy of Fine Arts in the 1920's and served as chair of art history at Tbilisi State University during her tenure there. In a commemorative text published a few years after Schmerling's death, Chubinashvili referred to her as one of his "most beloved students," emphasizing her exceptional draftsmanship, a skill widely recognized during her lifetime and central to her professional practice[12]. Many of her detailed architectural drawings, particularly those of sculptural ornamentation, were published alongside her texts. Her meticulously executed sketchbooks, which her colleagues have described as "works of art in themselves," document the numerous field excursions she conducted to study monuments throughout Georgia[13].

Beyond their teacher-student relationship, another element deepened the connection between the two scholars: their shared German cultural back-

[10] Schmerling 1962.

[11] Despite his importance, to date, no exhaustive intellectual biography or comprehensive assessment of Chubinashvili's work has been published, largely because his archival materials have been systematically processed only in recent years by the National Center of Manuscripts of Georgia. A biography, bibliography, and partial evaluations of his scholarship were published in Dzidziguri, Barkava, Dolidze 1977 (in Georgian with an English summary of his biography on pp. 29-30); Neubauer 1977; Plontke-Lüning 2012.

[12] Chubinashvili 1972.

[13] Tumanishvili 2009, p. 309.

ground and, by extension, a broad cosmopolitan outlook that gave rise to their wide linguistic competence and familiarity with international scholarship. Renée was fluent not only in German, Georgian, and Russian, but also in French and English[14]. Chubinashvili, though from a Georgian family, was born and raised in Saint Petersburg, educated in German-language schools, and later studied psychology in Leipzig and Halle. After completing his studies in 1912, he briefly returned to Russia to continue his training in art history. He moved to Georgia only in 1918, the year that saw both the founding of Tbilisi State University (then the Georgian University), the first university in the South Caucasus, and the establishment of the short-lived Democratic Republic of Georgia, a state that would be annexed by Bolshevik Russia in 1921 and incorporated into the Soviet Union the following year. Chubinashvili initially taught Western art history, with a focus on Renaissance and Baroque art. However, the nation-building goals of the new university soon required the creation of a previously non-existent curriculum centred on the study of national heritage, which predominantly consisted of ecclesiastical architecture, its decoration, and liturgical objects. Establishing Georgian art history as an academic discipline subsequently became Chubinashvili's lifelong mission and contributing to the formation of its canon became a thematic imperative for anyone working in art history in the country.

The methodological approach of the new department was shaped by several decisive factors. Drawing on Heinrich Wölfflin's formalist principles, Chubinashvili and his collaborators applied stylistic analysis to medieval Georgian architecture at a time when theological inquiry, central to understanding liturgical space and religious imagery, was officially prohibited in Soviet scholarship[15]. As a result, scholars examined monuments largely in isolation from their ritual functions, developing a typology grounded not in ecclesiastical practice but in formal morphology. A chronology was therefore constructed by combining visual analysis and the limited corpus of dated inscriptions available. Moreover, Chubinashvili's project was fundamentally national in orientation. His principal aim was to demonstrate the autonomy of Georgian medieval architecture – that it developed independently not only of Byzantium but also, and above all, of neighbouring Armenia[16]. This framework was largely

[14] Springhorn 2004, p. 168.

[15] For the international reception of Wölfflin's Principles of Art History (1915) and its establishment of a formalist, comparative method, see Levy and Weddigen 2020. In the Georgian context, however, the impact of Wölfflin's methodology has yet to be systematically analysed, despite Chubinashvili's explicit references to the German scholar and his acknowledgement of Wölfflin's influence on his own method; cf. Tumanishvili 2001. On the status of theology under Soviet ideology in this period, see Thrower 1983; for Lenin's and Stalin's pre-WWII anti-religious policies, see Smolkin 2018.

[16] Cf. Foletti et al. 2023, pp. 143-146.

compatible with Stalin's nationalities policy adopted in the 1930's, which promoted the idea of distinct and internally homogeneous titular nations[17]. This policy, however, bore little relation to the multi-ethnic realities of the medieval South Caucasus, or, for that matter, of Soviet Georgia.

Paradoxically, just months after the Georgian Art History Department was founded on 1 April 1941, Schmerling's loyalty to the Soviet Union would be called into question when Germany launched Operation Barbarossa. In response to the Third Reich's invasion, the Presidium of the Supreme Soviet issued a decree on 28 August 1941 declaring Germans collectively responsible for collaborating with the invading forces and ordered their mass deportation. Between late August 1941 and June 1942, roughly 1.2 million Russian Germans were forcibly removed from their homes and relocated to Siberia and Central Asia. Reliable data on the death toll among the deportees remain unavailable, but estimates run into the hundreds of thousands[18]. In this perilous context, Renée Schmerling, destined for deportation, remained in Georgia thanks to the intervention of the prominent historian Simon Janashia, who advocated on her behalf, emphasizing her irreplaceable expertise. Critically, Janashia had close ties to Lavrenti Beria, the Soviet security chief in charge of purging ethnic Germans from Soviet society and a Georgian compatriot. Tragically, most of Schmerling's still-living German relatives perished during deportation and in the camps; she herself survived, as did her niece, who went into hiding[19].

Although Schmerling was ultimately spared and continued working at the Academy of Sciences, the sacrifices and compromises she had to make were considerable. She published relatively little during the postwar period, as the ideological climate further intensified the pressure she was under. In the late 1940's and early 1950's, the consolidation of Marxist–Leninist orthodoxy – linked to the Soviet Union's desire to present a coherent ideological model to Eastern Europe – sparked renewed scrutiny of the humanities[20]. Chubinashvili himself became a target: at an internal hearing at the Academy of Sciences he was accused of "bourgeois" tendencies, including formalism and an excessive focus on ecclesiastical architecture. To retain his position, he was compelled to denounce aspects of his earlier scholarship and to align the department's direction with official doctrine, at least seemingly[21].

[17] For Stalin's nationalities policies and the concept of "titular" nations within the USSR, see especially Suny 1993; Martin 2001; and Hirsch 2005. For the specific Georgian context, see the recent study by Kaiser 2022.

[18] Cf. Pohl 2016.

[19] The events are recalled by Renée Schmerling's niece, Alla, in an interview published in Springhorn 2004, 164-173; see esp. 168-169.

[20] See, for instance, Dobrenko 2020.

[21] Chubinashvili's "repentance" statement, together with a programmatic outline for reo-

Schmerling outwardly accommodated these ideological expectations only minimally. Her work from this period includes obligatory citations of Lenin and Stalin, yet these concessions were superficial and reveal little real engagement with Marxist–Leninist analysis. Significantly, she published almost none of her major works during the height of ideological pressure. Instead, her most substantial contributions appeared shortly before or after her death, during the Khrushchev thaw, when scholarship in the humanities faced reduced surveillance.

As I have mentioned, the dissertation on which she had been working since 1937, as is stated in the preface, appeared in print only in 1962[22]. Its title, *Small Forms in the Architecture of Medieval Georgia*, is itself indicative of her scholarly temperament: her commitment to precision, meticulous observation, and the careful study of detail. In this study, focused on medieval altar barriers in churches, she aimed to "cover [their] entire development from the first centuries of Christianity in Georgia to the decisive changes according to the norms of the Russian Church after the annexation of Georgia in the early nineteenth century"[23]. The scope as well as the central thesis of her work aligned closely with those of Chubinashvili, whose research focused primarily on monumental medieval architecture[24]. Following his lead, she examined stylistic change over a long period and as a sequence of "developmental stages," understood to unfold organically and to reflect the psychological unity of the Georgian nation, which was stronger than religion:

> Although the altar screen serves the immediate purposes of ecclesiastical ideology, this function did not preclude the expression of popular artistic sensibility and traits of national character in its decoration. Indeed, the prominence accorded to ornament in Georgian altar screens, the many instances in which these structures are decorated exclusively with ornamental motifs, and, in later stone-carved examples, the near-total replacement of religious imagery by ornamental carving, all point to the substantial autonomy of this artistic tradition from church dogma[25].

rienting the Department of Georgian Art History towards contemporary Socialist Realist art, was published in the daily newspaper *Zaria Vostoka* (Dawn of the East); see Chubinashvili 1953.

[22] Schmerling 1962.

[23] "Дальнейшая, намеченная уже в напечатанном в 1950 году исследовании, задача по изучению данной «малой формы» архитектуры заключалась в охвате всего развития её от первых веков христианства в Грузии и до решительных изменений согласно нормам русской церкви после присоединения Грузии в начале XIX века." Schmerling 1962, p. 2.

[24] See the complete list of Chubinashvili's publications in Dzidziguri, Barkava, Dolidze 1977.

[25] "Несмотря на то, что алтарная преграда служит непосредственно задачам церковной идеологии, эта специфика не могла препятствовать выявлению художественного восприятия народа и черт его национального характера в искусстве украшения преграды. Более того, место, отводимое орнаменту в украшении грузинской алтарной преграды, многочисленные примеры украшения последней одной только орнаментацией, а впоследствии и почти полное вытеснение в резных по камню преградах религиозной тематики орнаментальной резьбой свидетельствуют о значительной независимости этой ветви искусства от церковной догмы." Schmerling 1962, p. 4.

Schmerling's most enduring achievement lies in her research on medieval Georgian manuscripts. This work, which became the high point of her career, is preserved in the two-volume *Artworks of the Georgian Manuscript Book of the IX-XI Centuries*, a reference catalogue that combines exhaustive documentation with detailed analysis of manuscript illumination[26]. The first volume was published in 1967, the year of her death, and the second appeared posthumously in 1979. Although the methodology of manuscript studies has evolved considerably since then, these volumes remain a foundational reference, reflecting Schmerling's characteristic rigour: she scrutinizes every aspect of form, carefully analyses the style, and constructs a reasoned chronological framework. As with all her scholarship, her meticulous attention to detail and systematic approach here ensure that her work continues to serve as an indispensable resource for studying Georgian manuscript illumination.

To conclude, Schmerling's career reflects both the pressures of Soviet intellectual life and the gendered conditions of academia. Her talent, though exceptional, could develop only in a setting where access to artistic and scholarly circles was largely controlled by men. Male relatives active in the cultural sphere served as her first teachers and protectors, and later it was again a male authority, Giorgi Chubinashvili, who recognized her abilities and selected her from among his students for a long-term scholarly collaboration.

It is difficult to assess how she understood her own ethnic identity. Yet, as a German-born, non-Georgian scholar who narrowly escaped deportation during the wartime persecution of Soviet Germans – a policy amounting to ethnic cleansing – she nevertheless helped shape a narrative of Georgian art history that fit the Soviet ideal of ethnically homogeneous national cultures. Her role in this discourse cannot be reduced to simple ideological conformity; it was also conditioned by the methodological framework introduced by Chubinashvili, whose influence defined the early direction of the discipline and left little room for younger scholars to depart from it.

Within this context, Schmerling's legacy has often been overshadowed. Her careful studies of "small forms" have been treated as supporting material that complements conclusions drawn from monumental architecture, reinforcing a hierarchy in which her work appears secondary. Yet reconsidering her scholarship on its own terms – as precise, technically expert, and deeply analytical – reveals a more complex picture. Schmerling was not only a meticulous scholar but also an artist-researcher: through her careful, exacting drawings of the objects she studied, she engaged directly with their material and formal qualities, gaining insights into the essence of artistic forms. This approach, developed in the ideological climate of Soviet art-historical scholarship, which divorced

[26] Schmerling 1967 and 1979.

artistic analysis from religious and liturgical function, must be considered a historiographic element in assessing her work. Understanding her legacy, therefore, is not a matter of uncritical acclaim; rather, it requires situating her contributions within the conditions and constraints under which her scholarship developed. Seen in this light, Schmerling emerges not as a marginal figure beside a "great man," but as a significant and long-underrecognized contributor whose work both reflects and complicates the intellectual, ideological, and gendered landscape of Soviet-era art history.

*References*

Aleksidze N. (2024), Sanctity, *Gender and Authority in Medieval Caucasia*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Caffee N. and Denis R. (2022), *The Devil and the Mullah: Satirical Personae in the Pre-Revolutionary Press of the South Caucasus*, «Experiment», 28, n. 1, pp. 118-131.

Chubinashvili G. (1953), *Gruzinsko sovietskoe iskusstvozdanie pered novymi zadachami*, «Zaria Vostoka», 5 July, p. 3.

Chubinashvili G. (1972), *Rene Schmerlingis xsovnas. Pamiati Rene Schmerling* (in Georgian and in Russian), «Ars Georgica» 7-A, pp. 229-244.

Dobrenko E. (2020), *Late Stalinism: The Aesthetics of Politics*, Yale: Yale University Press.

Dzidziguri S., Barkava M., Dolidze, E. (1977), *Giorgi Chubinashvili (1885-1973). Biobibliografia* (in Georgian). Tbilisi: Metsniereba.

Everett J. B. (2004), *The Swabian Colonies in the South Caucasus*, «FEEFHS Journal», 12, pp. 71-77.

Filipová A. (2018), *For Beauty, Nation and God: The Creation of the Georgian National Treasure*, «Venezia Arti», 27, pp. 35-52.

Foletti I., Palladino A., Campini R., Doležalová K., Moraschi A. (2023), *The Othering Gaze: Imperialism, Colonialism, and Orientalism in Studies on Medieval Art in the Southern Caucasus (1801-1991)*, Rome: Viella.

Hirsch F. (2014), *Empire of Nations: Ethnographic Knowledge and the Making of the Soviet Union*, Ithaca and London: Cornell University Press.

Kaiser C. P. (2022), *Georgian and Soviet: Entitled Nationhood and the Specter of Stalin in the Caucasus*, Leiden: Brill.

Khatchadourian L. (2008), *Making Nations from the Ground Up: Traditions of Classical Archaeology in the South Caucasus*, «American Journal of Archaeology» 112, pp. 247-278.

Krieger V. (2017), *Kolonisten, Sowjetdeutsche, Aussiedler. Eine Geschichte der Russlanddeutschen* (= Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung 1631), Bonn: bpb.

Levy E., Weddigen T. eds. (2020), *The Global Reception of Heinrich Wölfflin's Principles of Art History*, Yale: Yale University Press.
Martin T. (2001), *The Affirmative Action Empire: Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923-1939*, Ithaca and London: Cornell University Press.
Neubauer E. (1977), *In memoriam G. N. Tschubinaschwili – Exkurse zur Architektur des Mittelalters in Georgien*, in *Beiträge zur Byzantinischen und osteuropäischen Kunst des Mittelalters*, edited by H. L. Nickel, Berlin: Akademie Verlag, pp. 1-17.
Plontke-Lüning A. (2012), *Giorgi Chubinashvili*, in *Personenlexikon zur Christlichen Archäologie. Forscher und Persönlichkeiten vom 16. Bis zum 21. Jahrhundert*, edited by S. Heid, M. Dennert, Regensburg: Verlag Snell & Steiner, vol. 1, pp. 313-314.
Pohl O. J. (2016), *The Persecution of Ethnic Germans in the USSR during World War II*, «The Russian Review», 75, pp. 284-303.
Rcheulishvili L. (2001), *Rene Schmerlingi qartuli khmurotmodzghvrebis mkvlevari*, «Ars Georgica», 11, pp. 159-163. (in Georgian)
Rusu M. S. (2022), *Gendering Urban Namescapes: The Gender Politics of Street Names in an Eastern European City*, «Names: A Journal of Onomastics», 70, 2, pp. 12-25.
Sabanadze N. (2013), *Chapter 4. Globalization and Georgian Nationalism* in ead. *Globalization and Nationalism. The Cases of Georgia and the Basque Country*, Budapest: CEU Press, pp. 67-114.
Schmerling R. (1962), *Malye formy v arkhitekture srednevekovoi Gruzii*, Tbilisi: Publishing House of the Academy of Sciences of the GSSR. (in Russian)
Schmerling R. (1967, 1979) *Khudozhestvennoe oformlenie gruzinskoi rukopisnoi knigi IX-XI vv.*, vol. 1-2. Tbilisi: Metsniereba. (in Russian)
Shatirishvili Z. (2009), *National Narratives and New Politics of Memory in Georgia*, «Small Wars and Insurgencies», 20, n. 2, pp. 391-399.
Shongulashvili A. (1997), *Die Deutschen in Georgien*, Tbilisi: Metsniereba.
Slezkine Y. (1994), *The USSR as a communal apartment, or how a socialist state promoted ethnic particularism*, «Slavic Review», 53, pp. 414-452.
Smolkin V. (2018), *A Sacred Space Is Never Empty: A History of Soviet Atheism*. Princeton: Princeton University Press.
Springhorn D. (2004). *Deutsche in Georgien*. Tbilisi: Goethe-Institut.
Sumbadze N. (2018), *Gender Equality: Still a Disputed Value in Georgian Society*, in *Gender in Georgia. Feminist Perspectives on Culture, Nation, and History in the South Caucasus*, edited by M. Barkaia and A. Waterston, New York/Oxford: Berghahn, pp. 172-180.
Suny R.G. (1993), *The Revenge of the Past: Nationalism, Revolution, and the Collapse of the Soviet Union*, Stanford: Stanford University Press.
Suny R. G. (1994), *The Making of the Georgian Nation*. Second edition. Bloomington: Indiana University Press.

Suny R. G. (2009), *The Mother of Cities: Tbilisi/Tiflis in the Twilight of Empire*, in *City Culture and City Planing in Tbilisi: Where Europe and Asia Meet*, edited by K. Van Assche, J. Salukvadze, and N. Shavishvili, Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, pp. 17-58.

Tchogoschwili N. (2004), *Deutsche Siedler im Tiflis des 19. Jahrhunderts*, «Iran and the Caucasus», 8, n.1, pp. 65-79.

Thrower J. (1983), *Marxist-Leninist Scientific Atheism and the Study of Religion and Atheism in the USSR*, Berlin: Mouton.

Tumanishvili D. (2001), *Tserilebi, narkvevebi. "Stilis sakitchi qartul chelovnebat-mcodneobashi"*, Tbilisi: Metsniereba. (in Georgian)

Tumanishvili D. (2009), *Qartuli xelovnebatmcodneobis istoriisatvis*, «Georgian Antiquities» 13, pp. 300-313. (in Georgian)

Gerogianni I., Kanellopoulou C., Women in Art Criticism and Greek Postwar Art
«Il capitale culturale», Supplemento n. 20 (2026), pp. 103-113
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/5135

# Women in Art Criticism and Greek Postwar Art

Irene Gerogianni*, Charis Kanellopoulou**

*Abstract*

This article examines the role of Greek women art critics in shaping postwar art discourse in Greece, taking as its point of departure the collective volume *Art and Criticism 8: Women in Art Criticism and Greek Postwar Art* (Gerogianni, I., Kanellopoulou, C., eds. (2024), Athens: AICA Hellas). By analysing the work of eleven critics active from the 1950s to the present, the article approaches art criticism as a form of historical, cultural, and institutional agency. Particular emphasis is placed on the critics' engagement with national identity, international modernism, participation, institutional critique, and gender politics. In a context marked by limited cultural infrastructures, criticism emerges as a key mediating practice between artistic production, institutions, and publics. Special attention is devoted to the ambivalent presence of feminist discourse, interpreted not as absence but as a strategic form of professional and political positioning. The article contributes to feminist art history by foregrounding modes of gendered agency operating through practice, authority, and institutional intervention rather than explicit theoretical declaration.

* Assistant Professor, Department of Art Theory and History, Athens School of Fine Arts, 256 Peiraios str., Aghios Ioannis Rentis 18233, Greece, e-mail: egerogianni@asfa.gr.

** Scientific advisor and Curator of the Bank of Greece Art Collection, 21 El. Venizelou str., Athens 10250, Greece, President of AICA Hellas (Greek section of the International Association of Art Critics), e-mail: ckanellopoulou@bankofgreece.gr.

Il contributo analizza il ruolo delle critiche d'arte greche nella formazione del discorso artistico del secondo dopoguerra e dell'età contemporanea, a partire dal volume *Art and Criticism 8: Women in Art Criticism and Greek Postwar Art* (Gerogianni, I., Kanellopoulou, C., a cura di (2024), Atene: AICA Hellas). Attraverso l'esame del lavoro di undici critiche attive dagli anni Cinquanta a oggi, l'articolo considera la critica d'arte come una forma di agenzia storica, culturale e istituzionale. Particolare attenzione è rivolta ai temi dell'identità nazionale, del modernismo internazionale, della partecipazione, della critica istituzionale e delle questioni di genere. In un contesto caratterizzato da una debole infrastruttura culturale, la critica emerge come pratica mediatrice fondamentale tra produzione artistica, istituzioni e pubblico. La dimensione femminista viene interpretata non come assenza, ma come forma strategica di posizionamento professionale e politico. Il contributo si inserisce nel dibattito della storia dell'arte femminista, proponendo una lettura dell'agenzia di genere fondata sulla pratica e sull'intervento istituzionale.

This article examines the role of Greek women art critics in shaping postwar art discourse in Greece, taking as its point of departure the collective volume *Art and Criticism 8: Women in Art Criticism and Greek Postwar Art*, edited by the two authors[1]. The volume constitutes the first systematic attempt to map the professional trajectories, intellectual positions, and institutional interventions of Greek women art critics from the 1950s to the present[2]. Rather than isolating these figures as exceptions within a male-dominated field, the volume positions them as constitutive agents in the formation of Greek postwar art history.

The impetus for this research emerged from the observation that, in contrast to many European contexts, women occupied a remarkably continuous and visible presence within Greek art criticism throughout the second half of the twentieth century. This continuity invites questions not only about individual careers but also about the structural conditions that enabled women to exercise discursive authority within the Greek art field. By foregrounding criticism as a professional practice embedded in social, political, and institutional networks, the volume shifts attention away from isolated texts toward the broader cultural ecology in which criticism operates.

Methodologically, the volume advances a decisive claim: art criticism must be understood not as a secondary or derivative discourse, but as a form of cultural production that actively shapes artistic meaning, institutional hierarchies, and historical narratives. Criticism functions simultaneously as interpretation, evaluation, mediation, and institutional intervention. In contexts

[1] Gerogianni, Kanellopoulou 2024.

[2] Art criticism in Greece has generally received limited scholarly attention. It is worth noting the research programme titled "Art Criticism in Greece," organized by the Centre of Art History "El Greco" at the Institute for Mediterranean Studies in 2001, which aimed to systematically compile into a database the writings of significant – predominantly male – Greek art critics of the twentieth century. See further in Matthiopoulos 2002, pp. 363-400.

marked by limited cultural infrastructures, such as postwar Greece, this agency becomes particularly pronounced, as critics frequently compensate for the absence of stable museums, research institutions, and state-supported exhibition frameworks. Within this perspective, Greek women art critics emerge not simply as commentators on artistic developments, but as agents whose writing, curatorial initiatives, and professional affiliations shaped the conditions of possibility for contemporary art in Greece[3].

This article expands upon the volume's findings by situating them within broader debates on national identity, international modernism, participation, institutional critique, and feminist art history. By tracing recurring thematic axes across the work of eleven critics [Effie Ferentinou (1915-1979), Eleni Vakalo (1921-2001), Effie Andreadi (1930-), Maria Kotzamani (1938-2012), Beatrice Spiliadis (1939-1986), Efi Strousa (1941-2019), Eleni Varopoulou (1945-), Dora Iliopoulou-Rogan, Peggy Kounenaki (1950-), Maria Marangou, Bia Papadopoulou (1961-)], it argues that Greek women art critics collectively reconfigured not only the discourse of postwar art, but also the very terms through which criticism functioned as a cultural and political practice.

## 1. *Art Criticism as Cultural Infrastructure*

Throughout the postwar period, Greek art criticism assumed a role that exceeded conventional commentary. Critics functioned as mediators between artistic production and public reception, often providing the only sustained interpretive frameworks through which contemporary practices could be understood. This infrastructural role was especially significant in the decades preceding the institutional consolidation of contemporary art in Greece, when museums and research centres dedicated to contemporary practices were scarce or entirely absent.

Greek women critics were central to this process. Their sustained presence in newspapers, specialized journals, exhibition catalogues, and professional associations positioned them as key actors in the circulation of artistic ideas. Participation in AICA Hellas further amplified their influence, granting them access to international networks and enabling them to intervene in debates beyond the national context. Criticism thus operated not merely as discourse, but as a mechanism of cultural connectivity linking local artistic production to transnational conversations[4].

[3] Gerogianni, Kanellopoulou 2024, pp. 13-22.

[4] Ivi, pp. 205-208. See also M.-E. Christofoglou in Liontis 2002, pp. 156-159; E. Andreadi, in Liontis 2002, pp. 160-163.

The importance of this infrastructural function becomes particularly evident when criticism is approached as a form of historiographic labour. In the absence of stable archives, critics' texts often served as provisional records of exhibitions, artistic positions, and debates. Genres frequently dismissed as ephemeral – such as newspaper articles or exhibition catalogues – emerge as historically decisive sources for reconstructing the development of postwar art in Greece.

### 1.1. *Art Criticism, Peripheral Modernities, and Historiography*

The methodological framework adopted in the volume resonates with broader debates on peripheral and semi-peripheral modernities. Greek postwar art developed within a cultural field marked by asymmetrical exchanges with dominant Western centres, delayed processes of canon formation, and chronic institutional fragility. In such contexts, art criticism assumes a heightened historiographic function, compensating for gaps in institutional memory and academic documentation.

Greek women art critics played a decisive role in this process. Through sustained critical writing, they constructed interpretive continuities where historical narratives were fragmented. Their work demonstrates how criticism can function as an internal historiography, articulating narratives grounded in local conditions while remaining responsive to international developments. This dual orientation – local grounding combined with transnational awareness – constitutes one of the defining features of Greek women's art criticism in the postwar period.

### 1.2. *National Identity as a Critical Field*

The negotiation of national identity constitutes a recurring thematic axis in Greek postwar art criticism. For women critics, this negotiation was marked by a consistent reluctance to embrace essentialist or prescriptive notions of "Greekness." Instead, national identity was approached as a historically contingent and discursively constructed category.

Effie Andreadi's writing exemplifies this critical positioning. While acknowledging the importance of Byzantine heritage and historical continuity, she resisted attempts to codify these elements as defining characteristics of modern Greek art. Her insistence on situating Greek production within Western art history reflects a broader postwar effort to counter cultural isolationism and to reframe Greek art as historically complex rather than culturally exceptional[5].

[5] E. Vaslamatzi, in Gerogianni, Kanellopoulou 2024, pp. 55-68.

Similarly, Maria Kotzamani treated Greekness as a mutable stylistic category rather than a fixed identity. Her criticism navigated between respect for tradition and an openness to abstraction, experimentation, and later, new media practices. This balancing act allowed Greek art to participate in international modernist discourse without abandoning historical reference, complicating binary oppositions between tradition and modernity[6].

The cautious positioning adopted by these critics also reflects an awareness of the political instrumentalization of national identity in postwar Greece. Following occupation and civil war, appeals to cultural authenticity were often mobilized to support conservative or exclusionary narratives. The refusal to essentialize Greekness can therefore be understood as a critical stance aimed at safeguarding artistic autonomy.

### 1.3. *Curatorial Practice and Philosophical Orientation*

Dora Iliopoulou-Rogan's curatorial work foregrounded the primal, the mythical, and the ancestral, yet deliberately avoided framing these qualities as national essences. Her refusal to explicitly label such elements as "Greek" suggests a critical awareness of the ideological risks embedded in nationalist categorization. Instead, her exhibitions emphasized transhistorical and anthropological dimensions of artistic expression[7].

Bia Papadopoulou's writing offers one of the most theoretically articulated alternatives to national essentialism. Drawing on ancient Greek philosophy, she conceptualized history as a condition of continuous flow and transformation. In her work, identity emerges not as a stable attribute but as a process shaped by historical sedimentation and perpetual renegotiation. This philosophical orientation enabled her to address Greek artistic production without subordinating it to nationalist narratives[8].

### 1.4. *International Modernism and Critical Mediation*

By the late 1950s and early 1960s, several Greek women critics shifted their attention away from national debates toward international developments in contemporary art. Effie Ferentinou stands out as a key figure in this transition. Her sustained engagement with American art positioned her as a cultural mediator at a moment when artistic exchange was deeply entangled with Cold War geopolitics.

[6] A. Michopoulou, in Gerogianni, Kanellopoulou 2024, pp. 71-85.
[7] G. Gryntaki, in Gerogianni, Kanellopoulou 2024, pp. 137-152.
[8] N. Papaspirou, in Gerogianni, Kanellopoulou 2024, pp. 187-202.

Ferentinou reframed abstraction not merely as a formal innovation but as a politically and culturally charged language aligned with ideas of modernity and internationalism. Through her writing, Greek audiences encountered postwar American art as a complex field shaped by ideological conflict rather than as a neutral stylistic import. This reframing contributed decisively to the modernization of Greek art discourse and facilitated Greece's integration into transatlantic artistic conversations[9].

Efi Strousa, during the 1970s-1980s, effectively integrated the diversity and polysemy of Greek postwar art into a cohesive framework, wherein a multitude of practices were unified under a modern perspective. Through her close collaborations with artists, Strousa not only shaped the contemporary Greek artistic scene but also redefined the role of the exhibition curator[10].

## 2. *Criticism, Ethics, and Responsibility*

Beyond stylistic and thematic concerns, the writing of Greek women art critics reveals a sustained engagement with ethical questions. Criticism is repeatedly framed not only as interpretation but as responsibility: responsibility toward artists, toward audiences, and toward the public sphere. This ethical dimension becomes particularly visible in periods of political tension, such as the seven-year dictatorship (1967-1974), when artistic production intersected directly with questions of censorship, repression, and social struggle.

Rather than adopting overtly programmatic positions, many critics articulated ethics through tone, selection, and emphasis. Their commitment to dialogue, accessibility, and pedagogical clarity reflects a conception of criticism as a public service rather than an elite intellectual exercise. This ethical orientation reinforces the understanding of criticism as a socially embedded practice that exceeds aesthetic evaluation alone.

### 2.1. *From Spectator to Participant: Criticism as Pedagogy*

A significant contribution of Greek women critics lies in their reconceptualization of the relationship between artwork and audience. Eleni Vakalo's sensory-centred approach challenged the dominance of vision and emphasized the role of embodied perception in aesthetic experience. By foregrounding multi-

[9] P. Giannikopoulos, in Gerogianni, Kanellopoulou 2024, pp. 25-37.
[10] M. Spanoudaki, in Gerogianni, Kanellopoulou 2024, pp. 105-118.

sensory engagement, she proposed a model of meaning-making grounded in shared experiential processes[11].

Eleni Varopoulou extended this participatory paradigm by framing art criticism as an educational and dialogical practice. For Varopoulou, criticism was inseparable from pedagogy and civic responsibility. Her writing addressed audiences as active subjects capable of critical agency, aligning aesthetic experience with broader social and political engagement. These approaches situate Greek postwar criticism within international debates on participation while retaining a distinctive emphasis on education and public responsibility[12].

### 2.2. *Art as Collective and Social Practice*

The idea of art as a collective practice constitutes another key axis of analysis. Peggy Kounenaki's criticism consistently foregrounded art's political and social responsibilities, resisting tendencies that isolated artistic production from broader publics. Her work articulated a sustained critique of cultural alienation and emphasized art's potential role in collective social transformation[13].

Maria Marangou's curatorial practice, on the other hand, articulated a complementary vision grounded in collaboration and participation. Conceptualizing the museum as a site of democratic exchange rather than neutral display, her work foregrounded co-production, dialogue, and institutional reflexivity. In her practice, meaning emerges through interaction – with both artists and the public – rather than authoritative interpretation[14].

## 3. *Gender, Feminism, and the Politics of Silence*

The feminist dimension of Greek women's art criticism presents one of the most complex interpretive challenges addressed in this research. While the volume foregrounds women critics as its primary subject, explicit feminist discourse remains unevenly articulated across their work. Indeed, gender-specific analysis appears intermittently, and many critics treated gender equality as an implicit premise rather than as an object of theoretical inquiry.

This absence of overt feminist rhetoric must be understood in relation to the historical conditions of postwar Greece. Feminist theory had limited insti-

[11] E. Delazanou, in Gerogianni, Kanellopoulou 2024, pp. 39-53.
[12] E. Leventaki, in Gerogianni, Kanellopoulou 2024, pp. 121-134.
[13] K. Christopoulos, in Gerogianni, Kanellopoulou 2024, pp. 155-169.
[14] F. Tzanetoulakou, in Gerogianni, Kanellopoulou 2024, pp. 171-184.

tutional visibility during much of the period under consideration[15], and women's professional authority within the art field was often contingent upon adherence to norms of intellectual neutrality and critical rigour. In this context, explicit feminist positioning could be perceived as undermining professional legitimacy.

Silence, therefore, operated as a strategic modality rather than as an absence of political consciousness. By normalizing women's presence within critical and institutional roles, Greek women critics enacted equality through practice. Their sustained support of women artists, their refusal to treat gender as a marginal category, and their occupation of leadership positions within professional associations functioned as tacit forms of feminist intervention.

At the same time, this strategy was not without limitations. As feminist discourse gained greater visibility in Greece from the late 1970s onward, some critics began to articulate more explicit engagements with gender and power. Beatrice Spiliadis occupies a pivotal position in this regard. Her writing interrogates the gendered construction of artistic identity and the marginalization of women's creative labour, situating these concerns within a broader critique of institutional and social structures[16].

A further dimension of feminist analysis emerges when attention shifts from discourse to labour. Greek women art critics were cultural workers operating within precarious professional conditions. Much of their writing appeared in daily newspapers or periodicals undervalued as scholarly output. Feminist intervention, in this sense, must also be understood as a practice of persistence: the sustained occupation of discursive space under conditions of structural instability.

This perspective complicates dominant narratives of feminist art history that privilege explicit theoretical articulation over practice-based forms of agency. The Greek case suggests that feminist intervention can operate through professional authority, institutional presence, and discursive continuity rather than manifesto-driven discourse, inviting a reconsideration of feminist historiography attentive to peripheral cultural contexts.

[15] On the contrary, during the 1960s and 1970s, at the peak of the feminist movement, numerous significant women art critics emerged in western countries such as the USA and Great Britain. On feminist theory and its goals, achievements, and challenges in the post-war era, see indicatively Nochlin 1971, pp. 22-39, 67-71; Lippard 1976; Elkins, Newman 2008; Pollock 2008; Frueh 2018, pp. 153-165; Deepwell 2020, p. 4.

[16] V. Papastamou, in Gerogianni, Kanellopoulou 2024, pp. 87-102.

## 4. *Reconsidering the Canon of Greek Postwar Art*

The implications of this analysis extend beyond the field of art criticism itself. By foregrounding women critics as historical agents, the volume implicitly calls for a reconsideration of the canon of Greek postwar art. Artistic movements, exhibitions, and individual careers appear in a different light when viewed through the interpretive frameworks constructed by these critics. Their writing shaped reception at the moment of emergence, influencing which practices were validated, marginalized, or forgotten.

In this sense, rewriting the history of Greek postwar art requires not only the inclusion of women artists but also sustained engagement with the critical discourses that framed artistic production. Art criticism emerges as a key site where power, visibility, and historical meaning are negotiated.

## 5. *Conclusion*

The analysis presented here demonstrates that Greek women art critics were not peripheral observers but central actors in the formation of postwar Greek art. Through criticism, curatorial practice, institutional engagement, and international mediation, they actively shaped the frameworks through which contemporary art in Greece was produced, interpreted, and historicized.

By foregrounding their work, the volume *Art and Criticism 8: Women in Art Criticism and Greek Postwar Art* challenges established narratives of Greek modernism and contemporary art, revealing criticism as a site of intellectual, political, and cultural agency. At the same time, it expands feminist art-historical discourse by illuminating modes of gendered agency that operate through practice, authority, and institutional intervention. In doing so, it contributes to a more nuanced understanding of how art criticism functions as a form of cultural labour embedded in social and historical processes.

## *References*

Andreadi E. (2002), *The Challenge of the 1960s*, in K. Liontis, ed. (2002), *Greek Art Critics*, NA, Athens: Kathimerini, Epta Imeres, pp. 160-163.

Christofoglou M.-E. (2002), *The Forgotten Guard*, in K. Liontis, ed. (2002), *Greek Art Critics*, NA, Athens: Kathimerini, Epta Imeres, pp. 156-159.

Christopoulos K. (2024), *A Narrative of Political Disenchantment: Statements and Stances in the Art Criticism of Peggy Kounenaki*, in I. Gerogianni, C. Kanellopoulou, eds. (2024), *Art and Criticism 8: Women in Art Criticism and Greek Postwar Art*, Athens: AICA Hellas, pp. 155-169.

Deepwell K. (2020), *Art Criticism and the State of Feminist Art Criticism,* «Arts», 9, 28, p. 4.
Elkins J., Newman M., eds. (2008), *The State of Art Criticism*, London and New York: Routledge.
Frueh J. (2018), *Towards a Feminist Theory of Art Criticism,* in A. Raven, C. Langer, J. Frueh (eds.), *Feminist Art Criticism: An Anthology*, London and New York: Routledge, pp. 153-165.
Gerogianni I., Kanellopoulou C., eds. (2024), *Art and Criticism 8: Women in Art Criticism and Greek Postwar Art*, Athens: AICA Hellas.
Giannikopoulos P. (2024), *Effie Ferentinou: Geographical Displacement, Artistic Avant-garde and Gender Representation*, in I. Gerogianni, C. Kanellopoulou (eds.), *Art and Criticism 8: Women in Art Criticism and Greek Postwar Art*, Athens: AICA Hellas, pp. 25-37.
Gryntaki G. (2024), Three Generations of Greek Women Artists *and a Paradox: Greekness, Female Art and Personal Myth in the Writing of Dora Iliopoulou-Rogan*, in I. Gerogianni, C. Kanellopoulou, eds. (2024), *Art and Criticism 8: Women in Art Criticism and Greek Postwar Art*, Athens: AICA Hellas, pp. 137-152.
Leventaki E. (2024), *Towards a Didactic Art Criticism: the Social and Rejuvenating Prism of Eleni Varopoulou,* in I. Gerogianni, C. Kanellopoulou, eds. (2024), *Art and Criticism 8: Women in Art Criticism and Greek Postwar Art*, Athens: AICA Hellas, pp. 121-134.
Liontis K., ed. (2002), *Greek Art Critics*, NA, Athens: Kathimerini, Epta Imeres.
Lippard L. (1976), *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, New York: E. P. Dutton.
Matthiopoulos E. (2002), *Ideology and Art Criticism in the Years 1949–1967: Hellenocentrism, Socialist Realism, Modernism*, in *1949–1967: The Explosive Twenty Years*, Conference proceedings (Athens, November 10–12, 2000) edited by O. Kaiafa, Athens: Society for the Study of Modern Greek Culture and General Education, pp. 363-400.
Michopoulou A. (2024), *National and Gender Identity in the Art Criticism of Maria Kotzamani*, in I. Gerogianni, C. Kanellopoulou, eds. (2024), *Art and Criticism 8: Women in Art Criticism and Greek Postwar Art*, Athens: AICA Hellas, pp. 71-85.
Nochlin L. (1971), *Why Have There Been No Great Women Artists*, «ART news», January, pp. 22-39, 67-71.
Papaspirou N. (2024), *Bia Papadopoulou: Art Criticism on the Path of History*, in I. Gerogianni, C. Kanellopoulou, eds. (2024), *Art and Criticism 8: Women in Art Criticism and Greek Postwar Art*, Athens: AICA Hellas, pp. 187-202.
Papastamou V. (2024), *Beatrice Spiliadis: Expansions in the Sociopolitical Field of Art Criticism*, in I. Gerogianni, C. Kanellopoulou, eds. (2024), *Art*

*and Criticism 8: Women in Art Criticism and Greek Postwar Art*, Athens: AICA Hellas, pp. 87-102.

Pollock G. (2008), *Vision and Difference: Feminism, Femininity, and the History of Art*, London and New York: Routledge.

Spanoudaki M. (2024), *Efi Strousa: The Portrait of an Independent Curator*, in I. Gerogianni, C. Kanellopoulou, eds. (2024), *Art and Criticism 8: Women in Art Criticism and Greek Postwar Art*, Athens: AICA Hellas, pp. 105-118.

Tzanetoulakou F. (2024), *Maria Marangou Serves Art in Different Roles for Forty Consecutive Years*, in I. Gerogianni, C. Kanellopoulou, eds. (2024), *Art and Criticism 8: Women in Art Criticism and Greek Postwar Art*, Athens: AICA Hellas, pp. 171-184.

Vaslamatzi E. (2024), *But Shall We Continue Tomorrow? Thoughts Around and About the Art Critical Practice of Effie Andreadi During the Decades 1960-1980*, in I. Gerogianni, C. Kanellopoulou, eds. (2024), *Art and Criticism 8: Women in Art Criticism and Greek Postwar Art*, Athens: AICA Hellas, pp. 55-68.

de Fátima Medeiros de Souza M., Respect to the remains: Lady Callcott and art criticism in the 19th century
«Il capitale culturale», Supplemento n. 20 (2026), pp. 115-122
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/5248

# Respect to the remains: Lady Callcott and art criticism in the 19th century

Maria de Fátima Medeiros de Souza*

*Abstract*

Lady Callcott was a British traveler who was active in criticism and art collecting. From her book *Essays towards the history of painting*, we can discuss the establishment of a scientific methodology for the history of art and understand the participation of women in art criticism. We argue that direct observation and description of collections, aspects observed in Callcott's book, were resources used to attest to the authenticity of works acquired by Museums and private collectors.

Lady Callcott è stata una viaggiatrice britannica attiva nella critica e nel collezionismo d'arte. Dal suo libro *Essays towards the history of painting* possiamo ricostruire l'istituzione di una metodologia scientifica per la storia dell'arte e comprendere la partecipazione

* Postdoctoral researcher at the Institute of Brazilian Studies at the University of São Paulo, R. da Praça do Relógio, 109 - Conj. Res. Butanta, São Paulo - SP, 05508-050, Brasile, Link: https://lattes.cnpq.br/4971554987953486, e-mail: medeiros_fatima@hotmail.com.

This article is a résumé of a research published in another academic journal: Souza, M. de F. M. de (2024), *Respect to the remains: Lady Callcott e a crítica de arte no Oitocentos*, «Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros», 1, 87, pp. 1-26, <https://na01.safelinks.protection.outlook.com/?>.

delle donne alla critica d'arte. Il saggio intende sostenere che l'osservazione diretta e la descrizione delle collezioni, aspetti osservati nel libro di Callcott, fossero risorse utilizzate per attestare l'autenticità delle opere acquisite da musei e collezionisti privati.

During the nineteenth century, the spread of print culture and travel contributed to including British women in art criticism and art collecting. They took advantage of their experiences abroad and their social networks to access the theoretical circuit of art. The participation of women such as Lady Maria Callcott (1785-1842) is a result of the change in critical production of the period. Whereas previously it was assumed that men had an inherently refined and "rational" taste, with the possibility of traveling, women demonstrated their knowledge through descriptions and analyses of European collections.

When we study women's intellectual production, it is necessary to consider the role of scholarly circles involved in the production of knowledge. These groups were organized on the edges of universities and scientific institutions, and there are places where women with social prestige could move more easily beyond the institutions that denied them formal access.

Francis Haskel[1] discussed the spread of the taste for the old masters of the Renaissance and Callcott's articulation as a scholarly correspondent of prominent figures in art collecting. Recently, Caroline Palmer[2] addressed the professionalization of women in art criticism and the contribution of female authors to the establishment of "art history as a discipline," emphasizing the role of travel and the strategies women use to establish their careers.

This research considers the assumptions presented by these two authors and proposes some questions for the analysis of Callcott's production based on the following hypotheses:

1. Lady Callcott's connection with erudite networks contributed to the establishment of her career in art criticism;
2. Scientific training influenced Callcott's art criticism. In other words, the systematic methodology and the observation of collections *in situ* are related to the scientism widespread at the time and are relevant to analyzing her works.
3. The descriptive method and the prominence of material aspects in "Essays towards the history of painting" are resources used to attest to the authenticity of the old masters works and were used to support the construction of trajectories of painters little known at that time.

To prove these points, it was selected some of Lady Callcott's correspondence and texts related to art criticism were selected, especially her books

[1] Haskel 1976.
[2] Palmer 2009.

dealing with the careers of Cimabue, Giotto, and Poussin, for instance, letters in which Callcott corresponded directly with Sir Thomas Lawrence, discussing the art collections of Germany, Austria, and Italy. They also talk about recent acquisitions and the movement of works in public and private collections are topics frequently mentioned by the author.

Based on the notions of direct observation of phenomena, art criticism became more viable for women. Furthermore, after the end of the Napoleonic Wars, a large contingent of British people were able to travel more freely throughout the European continent[3].

Lady Callcott traveled through Austria, Germany, and Italy as a correspondent for Sir Thomas Lawrence and other art collectors. She also advised Queen Victoria on the selection of paintings and wrote books on the history of art and biographies of painters. Her literary output includes a travel journal in Brazil, Chile, and India during the first quarter of the 19th century. In addition to writing, Callcott produced drawings, watercolors, and paintings. Some of these images form the travel notebooks that are now in the collections of the British Museum and the Victoria & Albert Museum.

Callcott's travel notebooks circulated in various social networks formed around important figures of scientific, artistic, and social distinction. Associated with natural collections and works of art, these field notes constituted private archives in the homes of figures of outstanding intellectual prestige. The specialized literature indicates that these spaces contributed particularly to women's erudition. Representations of the Joseph Banks house, with natural collections and a reference library, or even Callcott's house with works of art and natural collections, are some examples of these spaces of sociability[4].

## 1. *Notes on Essays towards the history of painting*

The 1830s were relevant for Maria Callcott in the field of art criticism and art collecting. In 1835, she promoted a limited edition of the book "Description of the Chapel of the Annunziata dell'Arena". The following year, she published "Essays towards the history of painting" and wrote the manuscript about Cimabue. However, her relationship with the collections of Renaissance masters acquisition was before that, identified in letters from the 1820s, in which she organizes trips, art catalogues, and works as a specialized correspondent[5].

[3] Haskel 1976.
[4] Souza 2020, Patterson, 1974.
[5] Callcott, 1835, Letters from Maria Graham to Thomas Lawrence 1820-40.

When reading the book "Essays towards the history of painting," it is important to pay attention to the numerous footnotes, which show some of the objectives in her collection of essays. Initially, we find an articulate and eclectic text, with varied subjects and temporalities. The theme of studying painting in its most diverse configurations guides through reflections that encompass the oldest manifestations of the genre, with special emphasis on cultures before Greece and Rome. Her spatial and temporal scope also considers non-Western cultures, such as Chinese, Japanese, and Egyptian art, and even comments on monuments in Mexico and places still little known to Europeans[6].

The writing of the British traveler follows a growing Orientalism wave in which the intersection of information collected during her travels considers remnants other than those of ancient Western art[7].

In the Callcott's words, the purpose of the book writings was to "report what I could gather of the materials used by painters; the substances on which they painted, the pigments with which they colored, the vehicles through which the colors were applied, and the tools employed in painting"[8].

The scientific notion of knowledge about the materiality of artworks developed in the last chapter can be found throughout the volume. In Essay V, for example, called "On the materials used by painters", the author deals with the pigments and supports used throughout the history of painting. This is what we will call an archaeological notion of art history, which considers it relevant to study materials and techniques used by artists.

This archaeological notion, extended to works of art, is linked to the scientism of the first half of the nineteenth century. The popularization of knowledge, the dissemination of scientific publications, and natural collections, all of this are based on the observation of phenomena.

For the author, providing detailed information about the paintings is a form of reverence for the culture of her ancestors. The study of materiality and the preservation of these reminiscences were ways of honoring the past: "the desire to show respect for the remains of those we once loved is a blessed principle of our nature"[9].

Extending this concept to the study of materiality, it is possible to consider the methodology of studying painting from an archaeological perspective. In the polychromy reminiscent of bas-reliefs, sculptures, and ancient monuments, Callcott develops a historical perspective of colours. She discusses aspects of the customs involving the use of pigments. Recurrences and meanings of the constituent elements of the works acquire a scientific dimension in her writing on the history of art. The author warns, in her letters and essays, that Floren-

[6] Callcott 1836.
[7] Recht 2007, Avolese 2018.
[8] Callcott 1836, p. 229.
[9] Callcott 1836, p. 253.

tine and Venetian frescoes are in danger of disappearing. Thus, getting closer and scrutinising their layers becomes vital. In this way, the act of observation acquires a dimension of preservation.

The Essays on the History of Painting are travelogues, with vivid descriptions of the works and collections of palaces, churches, convents, and museums visited. This notion of displacement, as we argue, is crucial to understanding the articulation of Callcott's career in the context of art writing. An example of this is numerous footnotes with the location of the works to attest to her observations. From the Gallery of Florence, through the collections of the King of Bavaria to the Belvedere Museum in Vienna, most of the paintings cited were seen by the author: "of those I have named, except the ancient works, there are not even six of which I have not seen the originals"[10].

The way she commented on her route and direct observation of collections were ways of promoting herself as an author. Many female writers consolidated their careers based on these textual typologies and, later, managed to publish significant artworks. Madame Johanna Schopenhauer (1766-1838), cited by Maria Callcott, established her research on the Flemish school of painting based on articles for specialized periodicals. A polyglot and self-taught, she became a reference for the study of the work of Jan van Eyck. About a painting by Van Eyck, Callcott highlights the "excellent description in Madame Schopenhauer's pleasant volumes of the old Flemish schools of art"[11]. Johanna's fame was on the rise in the 1830s. She brought together figures such as the philosopher Johann von Goethe, as well as the art critic brothers August and Karl Schlegel, at her soirees[12].

Maria Callcott and Johanna Schopenhauer used the descriptive method for some purposes, including disseminating knowledge about paintings and supporting the construction of the artists' trajectories. Furthermore, given the scarcity of images and the technical limitations of engraving in the reproduction of paintings, the descriptive method was an essential contribution, as it led to a presentation of the works through the characterization of tonal constructions, sensations regarding their dimensions, their styles, and technical particularities[13].

The exchange of information between scholars who articulated their writings through observation and description made it possible to construct repertoires and narratives about the artists. In this sense, claims such as "Madame Schopenhauer describes four of Schoreel's works in the Munich Pinacothek as worthy of the highest admiration"[14] or "Madame Schopenhauer did not hes-

[10] Callcott 1836, p. 216.
[11] Callcott 1836, p. 182.
[12] Sorensen 2023.
[13] Schopenhauer 1822.
[14] The Art-Union 1848, p. 298.

itate to classify the painting among Van Eyck's best, basing her judgment on the work's similarity to Saint Luke in the Munich Gallery"[15], indicate mechanisms for mapping works to justify attributions. Again, rescuing one of the ideas we defend in this research, the possibility of seeing the collections was essential for women to build their careers and validate their analyses.

Correspondents, such as Callcott and Schopenhauer, provided data on material aspects to attest and confer authenticity, proposing ways to identify the works of the old masters and their apprentices. Especially with the diffusion of the old masters of the Renaissance, these descriptive mappings disseminated this taste and encouraged collecting.

With this method is possible to investigate the circulation of works through collections and the trajectory of artists through data provided by these intellectuals. These texts subsidized the construction of a "history of tastes", as proposed by Haskel[16]. Through these works, we can observe the changes that took place in art collecting during the nineteenth century, when many artists and schools were reevaluated by critics. In this context, some little-known painters of the Italian and Nordic Renaissance were rehabilitated into a special category within the art market. These new trends impacted on collection formations and even our current conceptions about the history of Art.

Numerous publications disseminated these new trends in the market and art criticism. Periodicals and publications such as The Art Journal were means of disseminating this information collected by intellectuals such as Lady Callcott. Frequently citing recent acquisitions, contesting attributions, and disseminating images and data on public and private collections, The Art Journal's editorial line was contradictory. It prioritized contemporary production but understood the relevance of acquisitions of old masters. The ambivalence of these positions indicates a complex relationship between the public and these new tastes for old masters propagated by critics.

The description of materiality supported attributions in a period of dispersion of large royal collections and the constitution of collections of national institutions. Inventorying pigments, supports, and techniques not only constituted a way of thinking about painting from a scientific perspective but also followed a market perspective. Articles in the Art Journal questioned acquisitions of old masters by the aristocracy and raised the possibility of forgeries. It was crucial to construct narratives in a period of intense movement of objects. That is why the circulation of these correspondents who observed and scrutinized these ancient masters was so important.

[15] Crowe, Cavalcasselle 1857, p. 99.
[16] Haskel 1976.

## 2. *Some considerations*

Lady Callcott influenced later generations. Her name was a reference to Anna Jameson, Lady Eastlake, and Mary Philadelphia Merrifield, as well as many others who formed the editorial board of the Art Journal and Blackwood's Edinburgh Magazine.

Her written production is relevant to understanding how women built their careers in art criticism based on the spread of travel. Studying the British context is pertinent, since travel writing was particularly widespread. Travelers used the possibility of moving more freely around Europe and the continents in the early nineteenth century to add to their writings the notion of direct observation of collections, when occurred the spread of the taste for primitive masters. These movements in the market and art criticism were strongly associated with the construction of public and private collections.

## *References*

Avolese C. V. de M. (2018), *Winckelmann e sua inserção no ambiente das artes em Roma*. «Figura: Studies on the Classical Tradition», v. 6, n. 2, 2018, pp. 107-127. <https://econtents. bc.unicamp.br/inpec/index.php/figura/article/view/9953>.

Callcott L. M. (1835), *Description of the Chapel of the Annunziata dell'Arena, or Giotto's Chapel, in Padua*. London: Printed for The Author, by Thomas Brettell, Rupert Street, Haymarket.

Callcott L. M. (1836), *Essays towards the history of painting*. London: Edward Moxon.

Crowe J. A.; Cavalcaselle, G. B. (1857), *The early Flemish painters*: notices of their lives and works. London: John Murray.

Haskel F. (1976), *Rediscoveries in art: some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*. New York: Cornell University Press.

Letter from Maria Graham to Thomas Lawrence (1820-40), Scotland: National Library of Scotland.

Palmer C. (2009), *Women writers on art and perceptions of the female connoisseur, 1780-1860*. PhD, Oxford Brookes University.

Patterson E. C. (1974), *The case of Mary Somerville: an aspect of nineteenth-century science*. «Proceedings of the American Philosophical Society», v. 118, n. 3, pp. 269-275.

Recht R. (2007) *Buren sobre Ryman, Moritz sobre Winckelmann: a crítica constitutiva da história da arte*. «Arte & Ensaios: Revista do PPGAV/EBA/UFRJ», n. 15.

Schopenhauer J. (1822), *Johann van Eyck und seine Nachfolger*. Frankfurt Am Maim: Druck und Verlag Von Heinrich Wilmans.

Sorensen L. (2023), *Schopenhauer, Johanna Henrietta*. Dictionary of Art Historians. <https://arthistorians.info//schopenhauerj>

Souza M. F. M. (2020), *Viajar, observar e registrar: coleção e circulação da produção visual de Maria Graham*. Ph.D Thesis. Brasilia: University of Brasilia.

The Art-Union (1848), *Monthly Journal of the Arts*. V. 10. London: Bradbury and Evans, Printers, Whitefriars.

Kopócsy A., Edith Hoffmann (1888-1945): The First Successful Hungarian Woman Art Historian and Her Italian Connections
«Il capitale culturale», Supplemento n. 20 (2026), pp. 123-131
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/4818

# Edith Hoffmann (1888-1945): The First Successful Hungarian Woman Art Historian and Her Italian Connections

Anna Kopócsy*

*Abstract*

This paper focuses on Edith Hoffmann (1888-1945), the first Hungarian woman to achieve a leading academic career in art history, and examines the international reception of her scholarship. Drawing on previously unstudied correspondence, the study explores Hoffmann's research on Italian art and the Corvina manuscripts, as well as her commitment to attribution based on firsthand examination. Through three brief case studies, it highlights how language barriers, publication practices, and geopolitical disruptions affected the circulation of her work. The paper argues that Hoffmann's career illustrates both the possibilities opened by women's emancipation and the structural limits faced by scholars working from the European periphery.

Questo contributo si concentra su Edith Hoffmann (1888-1945), la prima donna ungherese a intraprendere una carriera accademica di primo piano nella storia dell'arte, e analizza la ricezione internazionale della sua attività scientifica. Basandosi su una corrispondenza finora inesplorata, lo studio esamina le ricerche di Hoffmann sull'arte italiana e sui manoscritti della Biblioteca Corvina, nonché il suo impegno per un'attribuzione fondata sull'osservazione diretta delle opere. Attraverso tre brevi casi di studio, il contributo

* Assistant professor, Pázmány Péter Catholic University, Department of Art History, 1088, Budapest, Mikszáth tér 1. e-mail: kopocsya@gmail.com.

mette in luce come le barriere linguistiche, le pratiche editoriali e le interruzioni geopolitiche abbiano influito sulla diffusione dei suoi risultati. Si sostiene infine che la carriera di Hoffmann esemplifichi sia le opportunità aperte dall'emancipazione femminile sia i limiti strutturali affrontati dagli studiosi operanti dalla periferia europea.

Edith Hoffmann (1888-1945) was the first significant Hungarian woman art historian to establish an academic career, gaining professional recognition and a leading position in the first half of the twentieth century in Hungary[1]. In 1921, she was appointed head of the Graphic Arts Department at the Museum of Fine Arts in Budapest, and in 1936 she became its director (the second position after the general director), an almost unique achievement at the time. Her research focused on the Middle Ages, the Renaissance, and the Baroque, and she achieved significant international results through her study of the world famous Corvina manuscripts. Due to her broad perspective, she also engaged with modern and contemporary art. She approached her material through firsthand examination rather than relying on second-hand sources[2] (Fig. 1).

In this study, after providing a brief biographical overview primarily from the perspective of women's professionalism, in keeping with the venue of the conference, I examined examples related to the Corvina codices, and, more broadly, to Edith Hoffmann's research on Italian art. I drew on her previously unresearched correspondence, partly preserved in her estate and partly held at the Archiginnasio Library in Bologna[3]. Hoffmann regarded accurate attribution as one of the most important tasks of art historical scholarship, particularly since the collection at the Museum of Fine Arts contained numerous European drawings that had previously been misidentified or not identified at all. The internationally significant topics she addressed therefore also attracted international attention. However, as will be shown, the results of these attributions did not always reach the international scholarly community in a timely manner, leading to misunderstandings and raising professional ethical questions. The most important reason for this was the limited accessibility of her publications. Although Hoffmann sought to maintain a presence in foreign academic journals (primarily in German)[4]. she often published her most important findings only in Hungarian, and/or with foreign language summaries that were not always accessible to researchers abroad. This isolation was not only due to language barriers and the distribution shortcomings, but also to Hungary's special geopolitical situation after the Treaty of Trianon (1920),

[1] Wehli 2007, pp. 205-217.

[2] Mikó 2023, p. 130.

[3] Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, Manoscritti e rari e Gabinetto disegni e stampe, (henceforth BAB), Carlo Frati, busta XV, n. 26, 9 Letters of Edith Hoffmann 1926-1927.

[4] Illés 2025.

when the country lost two-thirds of its territory and was placed in quarantine after World War I. Although the country gradually returned to European scientific life, the rise of Nazism in the late 1930s once again disrupted the European scientific world, including the professional relationships established by Hungarian researchers.

I addressed these issues through three short case studies. The first highlights a fruitful scholarly collaboration, while the second and third examine situations arising from gaps in information. In the latter cases, internationally renowned scholars – Georg Gronau and Hans Tietze – worked on the same topics as Edith Hoffmann and arrived at similar conclusions, despite being unaware of her work. Gronau correctly cited Hoffmann in his 1932 article, whereas Tietze, who had fled Europe, was unable to do so in 1939.

## 1. *Short biography*

Edith Hoffmann's father was a German teacher and one of the leading educators at the renowned Eötvös College, an elite teacher training and scientific institute in Budapest. He ensured that all four of his daughters received a thorough education. Two of them, Edith and Mária, became inseparable and both pursued academic careers. Edith earned her doctorate in 1910, specialising in fourteenth-century Sienese and Florentine paintings[5]. Around the same time, she attended Max Dvořák's lectures in Vienna but did not adopt his *Geistesgeschichte* methodology, as her primary interest lay in questions of authorship. Nevertheless, she is generally classified as belonging to the Budapest branch of the Vienna School[6]. According to her recollections[7], it was only later, in the 1920s, that she was influenced by *Geistesgeschichte*, probably through her knowledge of Dvořák's writings published by János Wilde (1891-1970), a personal friend of Hoffmann's. The decisive turning point in her career came in 1912, when she was invited by Simon Meller (1875-1949), head of the Graphic Arts Department at the Museum of Fine Arts, to join him. She worked there continuously until her death in 1945. In 1936, she was awarded an "honourable" title, accompanied by a promotion to director and a higher pay grade. This was almost unheard of at the time, as the title was granted on the basis of her own achievements rather than those of a husband. Apart from Edith Hoffmann, only five other women attained a comparable position during this period. She became a role model for independent and self-sufficient women

[5] Kopócsy 2023, pp. 1-11.
[6] Markója 2017, pp. 1-21.
[7] Kőhalmi 1937, p. 156.

and attracted considerable media attention. Numerous interviews and photographs testify to this, often focusing on how women could achieve success in scholarly fields. Hoffmann consistently emphasised that it was her vocation, diligence, and passion that made her an art historian. When she chose this profession, she saw little chance of attaining a senior position. In a later interview, she recalled the beginning of her career:

> I felt like I was moving in a vacuum because all the museum positions were filled, and there were serious prejudices at that time that stood in the way of women's academic careers. They were somehow averse to women, and I knew full well that becoming an art historian would be of no use to me. However, I was driven by such an inner compulsion that I didn't care about anything else. But then times changed (...)"[8].

## 2. *A fruitful relationship*

Edith Hoffmann developed her professional connections with Italian scholars in the 1920s. Initially, archivists and librarians sought her advice on the identification of Renaissance manuscripts. Her correspondents included Amilcare Ramazzini (1846-?), first archivist of the State Archives of Modena[9]; Cesare Manaresi (1880-1959), archivist and palaeographer at the Archivio di Stato in Milan[10]; Giovanni Mercati (1866-1957)[11] [and Eugène Tisserant (1884-1972) of the Vatican Apostolic Library[12]; and Carlo Frati (1863-1930) of the University Library of Bologna, editor of *La Bibliofilia*[13]. Recognition of Hoffmann's work is also evident from publications in *La Bibliofilia*, as well as from Frati's reviews of her studies published in Hungary between 1924 and 1926 on the basis of foreign-language excerpts[14]. In 1925, Hoffmann visited the Biblioteca Universitaria while researching a codex (cod. 2682.) connected with Hungary, and it was probably on this occasion that she established a close relationship with Frati[15]. He sent photographs to her, and in return she sent him an offprint of her article on a Hungarian codex held in the University of Bologna Library, and they agreed to publish it in *La Bibliofilia*[16]. They corresponded in French. Hoffmann subsequently sent Frati articles on a reg-

[8] Bella 1944, p. 136.

[9] Budapest, Szépművészeti Múzeum – Central European Research Institute for Art History, Archive and Documentation Center (henceforth KEMKI-ADK), Inv. Ad/26150 – 2021/58.

[10] KEMKI-ADK, Inv. Ad/26150 – 2021/59.

[11] KEMKI-ADK, Inv. Ad/26150 – 2021/91.

[12] KEMKI-ADK, Inv. Ad/26150 – 2021/60.

[13] KEMKI-ADK, Inv. Ad/26150 – 2021/101.

[14] Hoffmann 1926, pp. 115-119;; Frati 1926, pp. 209-211.

[15] Hoffmann 1926, p. 118.

[16] Edith Hoffmann's letter to Carlo Frati. 30. January, 1926. Budapest, BAB.

ular basis, which he readily published. The last of these appeared in October 1927, presenting another Corvina codex she had recently identified[17]. Several prominent Italian women scholars also contributed to Corvina research. Hoffmann's contemporary, Fernanda Wittgens, who published in *La Bibliofilia* in 1937, drew attention to Hoffmann's work in her study of Francesco di Castello[18]. There is, however, no evidence that the two knew each other personally, although *La Bibliofilia* clearly facilitated the transfer of knowledge.

### 3. *Should it be the Hungarian Museum Yearbook or the English Quarterly Magazine?*

The next example highlights the difficulties of scholarly communication and the disadvantages faced by Hungarian researchers. In early 1932, Hoffmann received a letter from Georg Gronau (1868-1938), a German art historian then living in Italy[19]. He wrote about a drawing by Francesco Vanni (now attributed to Ventura Salimbeni) held by the Museum of Fine Arts in Budapest[20], which he wanted to publish in *Old Master Drawings*, a well-known quarterly magazine based in London and aimed at students and collectors. Gronau had previously visited the museum in Budapest to study the drawing, but did not meet Hoffmann in person at that time. Only later, in Florence, did he learn from a Hungarian art historian that Hoffmann had already published an article on the drawing in the *Yearbooks of the Museum of Fine Arts*[21]. Notwithstanding the Museum's Yearbooks were first published in 1918 with the aim of establishing the Museum of Fine Arts as an international centre of scholarly research, it was slow to gain recognition beyond Hungary's borders. Gronau therefore asked Hoffmann to republish the drawing in the English journal, explaining that the museum yearbook was unavailable in Florence and difficult for students to access. We do not know Hoffmann's reply, but Gronau's subsequent letter suggests that she sent him a German-language excerpt from the mentioned yearbooks and declined to republish the study[22]. She was evidently offended that Gronau did not regard the museum's publication

[17] Hoffmann 1927, pp. 282-284.

[18] Wittgens 1937, pp. 273-282.

[19] From Georg Gronau to Edith Hoffmann. 25. January, 1932. Fiesole. KEMKI-ADK, Inv. Ad/26150 – 2021/47.

[20] Ventura Salimbeni (1568-1613): *The Funeral Procession of St Catherine*, paper, pen and wash, 314x235 mm, inv. 1918-497, Szépművészeti Múzeum, Budapest.

[21] Hoffmann 1931, pp. 263-269.

[22] From Georg Gronau to Edith Hoffmann. 2. February, 1932. Fiesole. KEMKI-ADK, Inv. Ad/26150 – 2021/48.

as sufficiently prestigious. Ultimately, Gronau published the drawing himself, citing Hoffmann's earlier article as one of the main references[23].

## 4. *The Tintoretto case*

The following case study illustrates how adverse historical circumstances could hinder the dissemination of knowledge and lead to striking coincidences. In 1939, Hans Tietze (1880-1954), the highly respected Austrian art historian, published an article in Burlington Magazine about an unknown painting by Tintoretto (now attributed to Tintoretto's circle)[24]. He had first encountered an unmarked photographic reproduction of the work at the Institute of Art History of the University of Vienna. Later, with the assistance of Sir Robert Witt's library in London, he discovered that the painting had belonged to the Ernst Collection in Budapest in 1919, where it had been catalogued under an incorrect title. In his article, Tietze did not refer to Hoffmann's study on the same painting, which analyzed its iconography at length and had been published a few months earlier in Hungarian in the magazine *Tükör*[25]. In Hungary, the theme of the painting had previously been identified as a national subject – *Saint Stephen offering the Hungarian crown to the Virgin Mary*. The painting was indeed owned by the Hungarian collector Lajos Ernst, for whom it was important that its subject be connected to Hungary. After his death, the painting reappeared at auction in February 1939, which drew Hoffmann's attention to it. Her rejection of the Saint Stephen interpretation in favour of identifying the scene as the *Tiburtine Sibyl presenting the Virgin and Child to Emperor Augustus* – an interpretation that coincided with Tietze's – provoked a major scandal and almost led to accusations of unpatriotic behaviour. Hoffmann probably knew Tietze personally, as he had headed the Austrian negotiating delegation in Vienna after the dissolution of the Austro-Hungarian Monarchy and was responsible for the fate of Hungarian art treasures left in Austria, a process in which Hoffmann herself was actively involved. However, Tietze was certainly unaware of the reappearance of Tintoretto's painting. He left Vienna for England in 1938, shortly after the Anschluss, and later moved to the United States. After 1938, the previously close professional ties between Vienna and Budapest became increasingly difficult to maintain[26]. Fortunately, the correspondence between Hoffmann and the editors of the *Burlington Magazine* have survived. Hoffmann requested a correction, which the edito-

[23] Gronau 1932, pp. 1-2.
[24] Tietze 1939, pp. 238-239.
[25] Hoffmann 1939, pp. 215-219.
[26] Kopócsy 2023, pp. 9-10.

rial office published in the July issue, as promised[27]. Despite this correction, the reference to Hoffmann's original publication has largely been overlooked. Tietze also failed to cite her work in his later monograph on Tintoretto, and her contribution remains absent from Tintoretto scholarship[28].

## 5. *Conclusion*

Edith Hoffmann died tragically in 1945 after being struck by a Soviet truck. Had she lived longer, she might have become the first female general director of the Museum of Fine Arts under the new regime. Nevertheless, Edith Hoffmann can be regarded as one of the first female art historians to achieve recognition both in Hungary and abroad. This is due to her ambition, diligence, and academic talent, as well as her intellectual family background and her ability to take advantage of the professional opportunities made possible by emancipation. These factors gave her the confidence to articulate her views with authority and to engage boldly with topics that had previously been the exclusive domain of male scholars. Despite the dual disadvantage of being both a woman and a Hungarian, she had largely succeeded in overcoming these obstacles, and the preceding case studies provide compelling evidence of this.

## *References*

Békefi E. (2023), *A két Edith. Szemezgetés az Adattárból II,* «Artmagazin», 24, n. 140. pp. 74-77.

Bella A. (1944), Útravaló, «Új Idők», 5 February, pp. 136-137.

Echols R., Ilchman F. (2009), *Toward a new Tintoretto catalogue, with a checklist of revised attributions and a new chronology*, *in* Proceedings of the International Symposium Jacopo Tintoretto, (Madrid, Museo del Prado, 26-27 February, 2007), edited by Miguel Falomir, Madrid: Museo Nacional del Prado. https://www.academia.edu/105821642/Toward_a_new_Tintoretto_Catalogue_with_a_Checklist_of_Revised_Attributions_and_a_new_Chronology_proof_ 01.01.2026.

Frati C. (1926), *Reviewed Work(s),* «La Bibliofilía», 28, n. 5/6, pp. 209-211.

Gronau G (1932), *On Some Drawings of the Sienese Schools*, «Old Master Drawings», 25, June, pp. 1-2.

[27] Békefi 2023, pp. 74-77.

[28] Tietze 1948, pp. 366-367; Pallucchini, Rossi 1990, pp. 192-194; Echols, Ilchman 2009. no. C34.

Hoffmann E. (1926), *Les restes de la bibliothèque de Pierre Váradi, archevêque de Kalocsa*, «La Bibliofilía», 28, n. 3/4, pp. 115-119.
Hoffmann E. (1927), *Une pièce inconnue de la Bibliothèque de Mathias Corvin*, «La Bibliofilía», 29, n. 7/8, pp. 282-284.
Hoffmann E. (1931), Újabb meghatározások a Rajzgyűjteményben = Neuere Bestimmungen in der Zeichnungensammlung. Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei VI. 1929-1930, pp. 129-206. German language extract pp. 263-269.
Hoffmann E. (1939), *Szent István vagy Augustus?* «Tükör», n. 3. pp. 215-219.
Illés E. (2025) *Bibliography of Hoffmann Edith* https://bibliografia.szepmuveszeti.hu/honlap_muveszettorteneszek/Hoffmann_Edith.pdf 01.01.2026.
Kopócsy A. (2023) *Edith Hoffmann (1888-1945): the first successful female art historian in Hungary* «Journal of Art Historiography», n. 29, December, pp. 1-11. https://arthistoriography.wordpress.com/wp-content/uploads/2023/10/kopocsy.pdf 01.02. 2026.
Kőhalmi B., ed. and introd. (1937), Új könyvek könyve. Budapest: Gergely R.
Markója Cs. (2017), *János (Johannes) Wilde and Max Dvořák, or Can we speak of a Budapest school of art history?* «Journal of Art Historiography», n. 17, December, 2017, pp. 1-21. https://arthistoriography.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/11/markoja.pdf 01.01.2026.
Mikó Á. (2023), *Régi magyar bibliofilek nyomában. Tanulmányok a magyarországi reneszánsz könyvkultúra és miniatúrafestészet köréből 15-17. század. I.*, Budapest: Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Művészettörténeti Intézet.
Pallucchini R., Rossi P. (1990), *Tintoretto, Le opere sacre e profane, I.*, Milano: Elekta.
Tietze H. (1939), *A Great Tintoretto Lost, Found-And Lost Again*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 74, n. 434, pp. 238-239.
Tietze H. (1948), *Tintoretto The Paintings and Drawings*, New York: Phaidon.
Wehli T. (2007), *Hoffmann Edith (1888-1945)*, in *"Emberek és nem frakkok". A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény*, edited by Cs. Markója, I. Bardoly. Budapest: Enigma Könyvek, pp. 205-217.
Wittgens F. (1937), *Francesco da Castello*, «La Bibliofilía», 39, n. 7/8, pp. 273-282.

## *Appendix*



Fig. 1. *Portrait of Edith Hoffmann*, 1943. Hungarian Academy of Sciences (HAS) – ELTE Research Centre for the Humanities, Institute of Art History, Budapest, Archive, inv. no. MKCS-C-I-129/120

Leonardi A., de Gennaro M., *De Finibus Terrae*. Margherita Nugent e Alba Medea nella Puglia storica degli inizi del Novecento / *De Finibus Terrae*. Margherita Nugent and Alba Medea in historic Apulia in the early 20th century
«Il capitale culturale», Supplemento n. 20 (2026), pp. 133-147
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/5249

# *De Finibus Terrae*. Margherita Nugent e Alba Medea nella Puglia storica degli inizi del Novecento

Andrea Leonardi*, Margherita de Gennaro**

*Abstract*

La cosiddetta Puglia storica, a comprendere anche la Lucania, nella prima metà del Novecento, fu percorsa da un gran numero di storici dell'arte, come Gustavo Frizzoni, Mario Salmi e Wart Aslan. Meno noto è l'impegno profuso da Margherita Nugent e da Alba Medea, le quali pur muovendo da ambiti e percorsi formativi assai diversi, s'interessarono al territorio apulo-lucano, a discendere dalle sue evidenze storico-artistiche di matrice bizantina e medievale. La prova di un'attenzione privilegiata per la dimensione larga del Meridione, così lontana dalle canoniche traiettorie della Storia dell'arte, è certamente il concreto sostegno che entrambe le studiose accordarono all'ANIMI, associazione fondata

* Professore Associato di Storia dell'Arte Moderna, Università degli Stdi Bari 'Aldo Moro', Dipartimento di Ricerca e Innovazione Umanistica, piazza Umberto I 1, Palazzo Ateneo, 70122 Bari, e-mail: andrea.leonardi@uniba.it.

** Dottoranda PASAP_Med XXXIX Ciclo, Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro', piazza Umberto I 1, Palazzo Ateneo, 70122 Bari, e-mail: margheritanunzia.degennaro@uniba.it.

Nel quadro di un lavoro svolto in stretta collaborazione, si deve ad Andrea Leonardi l'introduzione e il paragrafo 1 (pp. 133-138); a Margherita de Gennaro il paragrafo 2 (pp. 138-140).

nel 1910 da Pasquale Villari e Giustino Fortunato, che ebbe il suo perno in Umberto Zanotti Bianco e le cui scelte furono ampiamente condivise da Bernard Berenson, Lionello Venturi e Corrado Ricci, ma anche da meridionalisti di spicco come Benedetto Croce e Gaetano Salvemini.

The so called historical Puglia, also including Lucania, in the first half of the twentieth century, was travelled by a large number of art historians, such as Gustavo Frizzoni, Mario Salmi and Wart Aslan. Less well known is the commitment made by Margherita Nugent, and Alba Medea, who, while moving from very different fields and training paths, were interested in the Apulo-Lucan territory, to descend from its historic-artistic evidence of Byzantine and mediaeval origin. The proof of a privileged attention for the wide dimension of the South, so far from the canonical trajectories of art history, is certainly the concrete support that both scholars gave to ANIMI, an association founded in 1910 by Pasquale Villari and Giustino Fortunato, which had its pin Umberto Zanotti Bianco and whose choices were widely shared by Bernard Berenson, Lionello Venturi and Corrado Ricci, but also by prominent southerners such as Benedetto Croce and Gaetano Salvemini.

La cosiddetta Puglia storica, a comprendere anche la Lucania, agli inizi del Novecento è percorsa da un gran numero di storici dell'arte, prevalentemente uomini. Si pensi solo alle tracce lasciate dagli scritti di Gustavo Frizzoni (1914), di Mario Salmi (1919) o di Wart Arslan (1928), spesso e volentieri incentrati sul tema delle presenze esogene, con particolare riferimento a quelle venete di Quattro e Cinquecento[1]. Quello che di sicuro è meno noto, invece, è l'impegno che almeno due donne hanno profuso nel far conoscere territori così lontani dalle traiettorie canoniche di una giovane disciplina come la Storia dell'Arte. Si tratta di profili (Fig. 1) che muovono da percorsi formativi certo diversi. Da un lato, Margherita Nugent, sostanzialmente autodidatta, nata a Firenze, che si guadagnerà la ribalta editoriale con i due tomi dedicati alle sale della *Mostra della Pittura Italiana del Sei e Settecento* del 1922 (Firenze, Palazzo Pitti), usciti tra il 1925 e il 1930[2]. Dall'altro, Alba Medea, lombarda, la cui prima opera, *Arte italiana alla corte di Francesco I*, venne pubblicata nel 1932 con una prefazione di Paolo d'Ancona, il fondatore dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università Statale di Milano (Fig. 2)[3]. Ma che cosa mai avrebbero potuto avere in comune queste due donne del primo Novecento? Ebbene, pur con esperienze maturate in contesti differenti, nel quarto decennio del XX secolo, entrambe si sarebbero ritrovate a condividere l'interesse per un territorio – appunto quello della Puglia storica – e per le sue evidenze storico-artistiche, soprattutto legate alla matrice bizantina e medievale. L'attenzione privilegiata per la dimensione larga del meridione è attestata anche dal loro sostegno all'ANIMI, cioè all'Associazione Nazionale per gli Interessi del Meridione d'I-

[1] Leonardi 2019a, 2020.
[2] Nugent 1925, 1930.
[3] Medea 1932.

talia. Tra il 1921 e il 1931, infatti, entrambe contribuirono attivamente alle iniziative dell'ente fondato nel 1910 da Pasquale Villari e da Giustino Fortunato. Peraltro, esse condivisero la scelta con altri storici dell'arte di rilievo come Bernard Berenson, Lionello Venturi, Corrado Ricci e, soprattutto, con una personalità sfaccettata come Umberto Zanotti Bianco che, nel 1920, a sua volta e insieme all'archeologo Paolo Orsi aveva fondato la Società Magna Grecia, questo sempre muovendo da un comune senso laicamente religioso e di identificazione con il patrimonio storico-artistico del Mezzogiorno[4].

## 1. *Margherita Nugent e la tutela del patrimonio lucano*

Proprio sul periodico dell'ANIMI, cioè l'*Archivio storico per la Calabria e la Lucania* fondato dal ricordato Paolo Orsi, fu recensito un volume della contessa Margherita Nugent (di origini irlandesi e con un titolo nobiliare che derivava dai suoi possedimenti di Irsina in Basilicata giunti a lei per il tramite del ramo materno dei Riario-Sforza[5]). Il libro di Nugent, di cui si ritrova copia anche nella biblioteca di Bernard Berenson a Firenze (Fig. 3), era dedicato agli affreschi del Trecento nella cripta di S. Francesco ad Irsina, dato alle stampe nel '33 con l'Istituto Italiano di Arti Grafiche di Bergamo (lo stesso soggetto che pubblicava una rivista allora moderna come *Emporium*)[6]. La medesima Nugent annunciava l'imminente uscita del volume in una lettera del 15 gennaio 1933 inviata da Firenze all'amministratore delle tenute di famiglia a Montepeloso[7], Giuseppe Dantonio, il quale, a sua volta, in un'altra missiva del successivo 8 febbraio, le confermava di aver ricevuto l'opera, di averla ripetutamente letta con attenzione e, non secondario, che essa era stata molto apprezzata anche dai suoi concittadini[8].

Sempre nel 1933, il volume venne appunto recensito sul periodico dell'ANIMI da parte dello storico dell'arte calabrese Biagio Cappelli[9], attento conoscitore della cultura artistica bizantina soprattutto in area calabro-lucana. Nell'affondo di Cappelli si poneva in evidenza di come Nugent, nel 1926,

[4] Settis 2005, p. 29.

[5] Su Nugent si veda Leonardi (con G. De Sandi) 2018, pp. 163-180 e quanto in Derosa, Leonardi 2020, pp. 261-282.

[6] Nugent 1933. Sul libro e l'azione di Nugent in Basilicata si vedano le prime considerazioni di Leonardi 2019a, pp. 23-38: 30-31.

[7] Irsina, Archivio Storico Curia Arcivescovile (d'ora in poi IASCA), *Fondo privato famiglia Riario Sforza Nugent* (d'ora in poi FPFRSN), Corrispondenza, b. 5, *Margherita Nugent a Giuseppe Dantonio,* 15 gennaio 1933.

[8] IASCA, FPFRSN, Corrispondenza, b. 5, *Giuseppe Dantonio a Margherita Nugent,* 8 febbraio 1933.

[9] Cappelli B. 1933, pp. 305-316.

dopo aver trovato gli affreschi di quell'oratorio sotterraneo in pessime condizioni, avesse avuto il merito di richiamare l'attenzione degli organi competenti e degli studiosi su questa cripta che, in occasione del settimo centenario francescano, poi venne completamente restaurata dalla Reale Soprintendenza Bruzio Lucana tanto con i fondi della Direzione generale delle Belle Arti, quanto con quelli del Comune di Irsina. Nella medesima recensione di Cappelli, il prodotto editoriale veniva definito lussuoso e lo studio scientificamente interessante, perché investiva la storia della pittura del Trecento di Napoli e delle sue province, illustrando il complesso artistico lucano con ricchezza di dati e un abbondante corredo iconografico.

La pubblicazione ebbe vasta eco anche sulla stampa, locale e nazionale. «La Gazzetta del Mezzogiorno»[10] prima e successivamente il «Corriere della Sera»[11] sottolinearono il fatto di come la cripta della chiesa di San Francesco ad Irsina, trasformata per incuria in un macabro deposito di ossa umane, fosse in realtà uno spazio riccamente decorato da affreschi trecenteschi, certo noti sin dal 1901 grazie allo storico locale Michele Janora, ma solo con Nugent sapientemente attribuiti ad artisti meridionali in rapporto con modelli di scuola romana, toscana e internazionale della seconda metà del XIV secolo.

Una simile risonanza non deve stupire. Del resto, Margherita Nugent era già nota alla stampa per i suoi contributi sulla pittura del Seicento e Settecento in occasione della grande mostra curata da Ugo Ojetti a Palazzo Pitti nel 1922[12]. In particolare, del secondo volume edito nel 1930, ne aveva dato notizia anche un articolo apparso su «La Gazzetta del Mezzogiorno», dunque sempre in ambito meridionale[13], dove «Medusa», al secolo la giornalista barese Wanda Bruschi, poneva in risalto proprio l'attitudine dell'autrice a prestare attenzione a pittori o ad argomenti storico-artistici ingiustamente ritenuti secondari (come appunto erano anche quelli di Irsina). A dimostrazione di quanto il piano nazionale e quello locale fossero intrecciati, vi è anche una lettera di Nugent del 18 luglio 1935 indirizzata di nuovo al suo amministratore[14]. Qui, la donna scriveva da Parigi dove raccontava di essersi recata per visitare *L'Exposition de l'Art Italien de Cimabue à Tiepolo* al Petit Palais, cioè un'altra di quelle rassegne fortemente volute da Ojetti e ben descritte sul *Corriere della Sera* dalla penna di Luca Beltrami (alias Polifilo)[15].

Margherita Nugent fu anche appassionata bibliofila e collezionista: è un ulteriore elemento che emerge sempre per il tramite delle testimonianze epi-

[10] Mari A. 1933, p. 5.
[11] V. B. 1933, p. 3.
[12] Nugent 1925, 1930. Sulla mostra fiorentina si veda Leonardi 2022, 2025.
[13] Medusa 1931, p. 3.
[14] IASCA, FPFRSN, Corrispondenza, b.7, *Margherita Nugent a Giuseppe Dantonio*, 18 luglio 1935.
[15] Polifilo 1935, p. 3.

stolari, tra l'altro capaci di dimostrare i legami con il mondo largo dell'intelligenzia meridionale. Sono diversi, infatti, i contatti di Nugent con gli editori Laterza che, a loro volta, attestano una frequentazione assidua della stessa con Benedetto Croce.

A titolo di esempio, si segnala una lettera del 28 febbraio 1936 indirizzata a Giovanni Laterza (Fig. 4)[16], con Nugent che ringraziava l'editore per le copie dell'*Aestethica* di Alexander Gottlieb Baumgarten (data alle stampe proprio per i tipi di Laterza nel 1936), dal suo punto di vista dotato di un'eccellente veste tipografica[17]. A seguire, nel 1940[18], Nugent tornava a scrivere a Laterza dalla sua dimora in via Masaccio a Firenze dopo aver ricevuto un antico volume napoleonico che costituiva «un pregevole contributo alla sua biblioteca»[19]. Ancora il 2 agosto del 1941[20], questa volta dalla sua villa di Barcola, nei pressi di Trieste, scriveva per chiedere – sempre a Laterza – di procurarle il raro volume *Carceri e galere politiche – memoria del duca Sigismondo Castromediano*, stampato nel 1896, in questo caso, curiosamente, poi diventato essenziale anche per Anna Banti autrice del celebre romanzo storico *Noi credevamo* del 1967[21].

Quanto ai gusti antiquari e collezionistici di Margherita Nugent, questi sono attestati anche dalla donazione di alcuni oggetti sacri risalenti al Sei e Settecento che lei stessa operò nel 1934, quindi proprio a ridosso della sua pubblicazione su San Francesco ad Irsina (ricordiamo del '33). Sempre in una dinamica di rapporti Nord-Sud, è un gesto che lei riservò alla chiesa matrice del borgo lucano dedicata a San Giovanni (cioè il Duomo di Santa Maria Assunta), già ospitante un manufatto 'complicato' ma di indubbia qualità come la statua lignea di Santa Eufemia ritenuta opera di Mantegna[22]. Il gesto di Nugent correva in parallelo al suo impegno per i possedimenti di famiglia lucani, per lei non meno importanti di quelli mantenuti tra Firenze, Napoli e Trieste.

Il dato è tanto più significativo se si pensa che gli anni Trenta del Novecento furono molto duri per via della Grande Depressione, i cui effetti disastrosi ovviamente si fecero sentire dal 1929 anche sin negli angoli più remoti del Mezzogiorno. In un'ultima lettera che qui si presenta, indirizzata ancora una volta al suo amministratore e datata al 2 maggio 1933[23], Nugent si lamentava del perdurare proprio della acutissima crisi economica che aveva investito oltre

[16] Bari, Archivio di Stato (d'ora in poi ASB), *Fondo Casa editrice Giuseppe Laterza & Figli* (d'ora in poi FCEGL&F), *Margherita Nugent a Giovanni Laterza,* 28 febbraio 1936.

[17] Baumgarten 1936.

[18] ASB, FCEGL&F, *Margherita Nugent a Giovanni Laterza,* 12 gennaio 1940.

[19] *Ibidem*.

[20] ASB, FCEGL&F, *Margherita Nugent a Giovanni Laterza,* 2 agosto 1941.

[21] Castomediano 1896. Sul testo di Castromediano si veda almeno Giannone 2012.

[22] Gelao 2013.

[23] IASCA, FPFRSN, Corrispondenza, b. 5, *Margherita Nugent a Giuseppe Dantonio,* 2 maggio 1933.

alle sue aziende in Basilicata, persino l'intero comparto agricolo in Toscana. La nobildonna aveva cercato di far fronte alla drammatica situazione appena descritta agendo con un costante aggiornamento che – ironia del destino – passò anche per le novità proposte da un'altra esposizione frutto della politica del Ventennio (come già la *Mostra della Pittura Italiana del Sei e Settecento* del '22), cioè la *Mostra Nazionale di agricoltura* inaugurata dal Re, sempre a Firenze, il 19 maggio del 1934.[24]

## 2. *Alba Medea e la scoperta della Puglia bizantina (1934-1939)*

Della Grande Depressione scrive anche Alba Medea in una lettera del 24 aprile 1936 conservata presso l'Archivio del Senato della Repubblica Italiana (Fig. 5). In questo caso, il suo interlocutore era Umberto Zanotti Bianco, archeologo, uomo politico e intellettuale antifascista[25]. Nella sua missiva, Medea poneva l'accento sulle difficoltà di reperire fondi da parte di un non meglio precisato industriale o capitalista (forse un giovane Adriano Olivetti?), condividendo nel contempo la causa meridionale e ribadendo la necessità di «far risorgere dalle ceneri ancora calde della Magna Grecia» una nuova «società culturale»[26]. Sempre dai documenti del Senato della Repubblica si evince che il fine di una simile proposta era quella di assicurare un gettito costante di fondi (ancorché modesto), in modo da contrastare l'improvvisa chiusura da parte dei gerarchi fascisti – nel 1934 – di Palazzo Taverna, storica sede dell'ANIMI. Tra l'altro, l'intervento del regime era il motivo per cui, nonostante gli studi sulle cripte eremitiche pugliesi fossero stati portati a termine da Medea proprio nel '34, la pubblicazione del suo volume avvenne poi solo cinque anni dopo, nel 1939, ma, in ogni caso, nel perimetro della stessa ANIMI e all'interno della Collezione di Studi Meridionali fondata dal medesimo Zanotti Bianco[27].

Le ricerche di Medea sono documentate dalla fitta corrispondenza che la studiosa sviluppò proprio con il noto meridionalista piemontese, ma cretese di nascita. Sono lettere che narrano in special modo delle sue ricognizioni sui materiali bizantini, in particolare ad Andria e a Poggiardo, che, prima, nel settembre del 1934, le consentirono di partecipare al IV Congresso Internazionale di Bizantinistica, tenutosi presso l'Università di Sofia e in occasione del

[24] IASCA, FPFRSN, Corrispondenza, b. 6, *Margherita Nugent a Giuseppe Dantonio,* 23 maggio1934.

[25] Roma, Archivio Storico del Senato della Repubblica, *Fondo Umberto Zanotti Bianco 4.4*. Unità 281, *Alba Medea a Umberto Zanotti Bianco,* 24 aprile 1936. Sul personaggio: Vistoli 2020.

[26] *Ibidem*.

[27] Medea 1939 (poi ristampato nel 2014).

quale Medea intervenne sul tema largo dei monumenti pugliesi riconducibili a tale facies culturale, poi, nel 1938 (dunque prima di pubblicare il suo volume), scrivendone sull'American Journal of Archaeology (Fig. 6)[28].

Il dato pare significante perché dimostra un interesse in comune – quello per la cultura bizantina – ad esempio con una figura di primo piano come Bernard Berenson[29] che, in Puglia, giunse per la prima volta nel 1897 (dove continuò a tornare sino al 1952 almeno)[30] e che poi, nel 1962, avrebbe avuto modo di firmare, con la stessa Medea e altri più giovani studiosi, tra cui Rodolfo Pallucchini, una monografia dedicata a Palladio e a Veronese[31]. Sempre l'attenzione di Medea per il mondo bizantino[32] è un aspetto che poi trova il suo riflesso pure in un interessante articolo apparso su «La Gazzetta del Mezzogiorno». Firmato dall'orientalista Giuseppe Gabrieli[33], che due anni dopo avrebbe pubblicato l'*Inventario topografico e bibliografico delle cripte eremitiche basiliane di Puglia*[34], il pezzo muoveva proprio dal congresso bulgaro di cui sopra (e dalla partecipazione di Medea), non solo per sostenere la necessità di creare una cattedra universitaria dedicata a questi studi in Puglia ma, soprattutto, per porre in evidenza gli aspetti peculiari e innovativi dell'intervento della giovane ricercatrice.

Non fu l'unica circostanza in cui il lavoro di Medea incontrò una discreta attenzione. Lo dimostra soprattutto una delle prime recensioni al suo volume sulle cripte eremitiche pugliesi a firma dell'archeologo Guillaume De Jerphanion, che ne scrisse nel 1939 sull'*Archivio storico per la Calabria e la Lucania* (cioè lo stesso periodico dove nel '33 era stato segnalato il volume di Nugent

[28] Medea 1938, pp. 17-29.

[29] Bernardi, Koulouris 2022, pp. 53-70.

[30] Leonardi 2019b, pp. 432-453, 2020b, pp. 177-200, 2024, pp. 235-270. Si noti poi come in Berenson 1948, pp. 25-26, lo studioso andò ad assumere una decisa posizione contro chi, come l'archeologo austriaco Josef Strzygowski, aveva persuaso i «suoi seguaci che niente di buono poteva giungere dall'Egeo e dal Sud», cioè dalla culla di quell'arte bizantina così apprezzata anche da Medea.

[31] Berenson *et al*. 1960. A tal proposito e in relazione al volume 'veneto', presso l'Archivio Berenson di Villa I Tatti si conserva anche una lettera indirizzata da Alba Medea al celebre storico dell'arte, del 10 marzo 1956, che pare utile qui trascrivere per restituire il grado di consuetudine e collaborazione tra i due: «Dear B. B., Am here for a couple of days in a very quiet and springlike but still cold Masér. We have collected some photographs for you and are sending them: naturally not those of the most important frescoes for you are sure to have them. We do hope they are what you needed. As far as dates go the traditional 1560 seems to have been postponed coming down to the years after 1563 (Cana supper - Louvre) and before 1566 (S. Giorgio = Verona) (Pallucchini = Gli affreschi di P. V. a Masér. Arti Grafiche = Bergamo 1938). I very much envied Marina [Volpi, n.d.a.] the chance of being with you at the Tatti. Florence seems to be out of our travelling directions for the moment also if it always is in our heart's wishes. I do hope you are quite well and send best love to you and Nicky. I also hope you haven't quite forgotten me after so much time! I now give Marina her turn yours devotedley. Alba [Medea, n.d.a.]».

[32] De Giorgi 2022, pp. 221-239.

[33] Gabrieli 1934, p. 3.

[34] Gabrieli 1936, pp. 17-30.

sulla cripta di San Francesco a Irsina)[35]. Sebbene la studiosa avesse scelto di circoscrivere la sua indagine alla sola Puglia, pur dimostrando lei di essere a conoscenza che il fenomeno si estendesse anche a zone limitrofe come la Basilicata e la Calabria[36], De Jerphanion, esperto conoscitore della Cappadocia, sottolineò ad esempio come il nuovo libro di Medea offrisse la possibilità di cogliere non pochi punti di raccordo con l'area anatolica.

Inoltre, sempre De Jerphanion, si ritrovò a constatare come i monumenti trattati nel contributo di Medea fossero raggruppati per province e, all'interno di ciascuna, secondo l'ordine alfabetico delle località su cui essi insistevano. Un metodo ritenuto di sicuro efficace ai fini della consultazione, ma che, sempre a parer suo, poteva rendere difficile far comprendere con immediatezza le diverse aree di diffusione delle cripte affrescate. Forse, prevedere l'inserimento di una cartina geografica avrebbe potuto ovviare a questo inconveniente, facilitando così anche il comune viaggiatore (molte delle località menzionate non figuravano nelle guide turistiche). In ogni caso, ancora lo studioso francese dava atto che tutti i monumenti di un qualche interesse erano stati considerati e che solo per quelli che non erano stati ritrovati direttamente dall'autrice vi era una semplice segnalazione. In generale, il volume elencava oltre centoventi chiese o cappelle sotterranee, con tavole dedicate ai ventitré monumenti più significativi.

Le schede poi si presentavano sì brevi, ma sempre contraddistinte da un ordine chiaro e logico. Tale qualità era dimostrata dal fatto che Medea indicava a ogni occasione la posizione esatta del monumento (non sempre facile da individuare, soprattutto se in aperta campagna), la sua condizione (la proprietà privata spesso sembrava favorirne il degrado), la sua forma (con rilievi di piante e sezioni per le cappelle). Seguivano la lettura e la valutazione degli affreschi, la trascrizione dei brani epigrafici, delle iscrizioni dipinte, sino ad esprimere delle circostanziate considerazioni sulle condizioni del monumento e sulle eventuali misure da adottare per assicurarne la tutela. De Jerphanion annotava come ogni scheda si concludesse con una utilissima bibliografia (laddove disponibile). Tutto ciò era considerato eccellente, senza generare rimpianti per l'essenzialità dell'opera. L'unica nota dolente per l'archeologo è che Medea avrebbe potuto organizzare un corredo iconografico ancora più completo. Tuttavia, a beneficio di un 'tassello' ancora così debole del Patrimonio Culturale italiano, il libro venne riconosciuto come un indubbio vantaggio, essendo maneggevole e dal prezzo accessibile.

Continuando a valutare il contributo di Medea, De Jerphanion notò infine che nelle sue interpretazioni (iconografiche e/o epigrafiche), l'autrice si riferiva in generale a chi l'aveva preceduta su questi stessi argomenti, spesso tendendo

[35] De Jerphanion 1939, pp. 399-410. Poi anche Vendola 1941.
[36] Come del resto già si era reso conto Arslan: Leonardi 2019a, p. 24.

ad assecondarne le opinioni, forse anche con eccessiva deferenza e sempre dimostrando una rispettosa modestia (atteggiamento considerato piuttosto raro già a quei tempi). Pare interessante notare come, ancora secondo De Jerphanion, non sarebbe stato da ritenersi irriguardoso correggere o integrare le posizioni di altri colleghi (uomini), soprattutto da parte di una storica dell'arte – attenta come già Nugent alle questioni storico-artistiche meridionali – dotata a suo dire di eccellenti intuizioni.

*Riferimenti bibliografici / References*

Arslan W. (1927), *Relazione di una missione artistica in Basilicata*, «Campagne della Società Magna Grecia (1926 e 1927)», pp. 81-90.

Baumgarten A.G. (1936), *Aesthetica*, Bari: Laterza.

Bernardi G., Koulouris S. (2022), *Un precursore: Bernard Berenson e Bisanzio nell'Archivio de I Tatti*, in *Fotografare Bisanzio*, a cura di A. Iacobini, L. Bevilacqua, Roma: Campisano Editore, pp. 53-70.

Berenson B. (1948), *Aesthetics and history in the visual arts*, New York: Pantheon.

Berenson B., Franco F., Honour H., Medea A., Ojetti P., Pallucchini R. (1960), *Palladio, Veronese e Vittoria a Maser*, introduzione di B. Berenson, Milano: Editore Martello.

Cappelli B. (1933), *Recensione a Margherita Nugent, Affreschi del trecento nella cripta di S.Francesco ad Irsina,* «ASCL», 3, pp. 305-316.

Castromediano S. (1896), *Carceri e Galere Politiche. Memorie del duca Sigismondo Castromediano*, 2 voll., Lecce: Editore Salentina.

De Giorgi M. (2022), *Gli archivi della pittura rupestre in Puglia: da Alba Medea a Cosimo Damiani Fonseca*, in *Fotografare Bisanzio*, a cura di A. Iacobini, L. Bevilacqua, Roma: Campisano Editore, pp. 221-239.

De Jerphanion G. (1939), *Recensione a Alba Medea, Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi,* «ASCL», 1, pp. 399-410.

Frizzoni G. (1914), *Opere di pittura venete lungo la costa meridionale dell'Adriatico*, «Bollettino d'Arte», 8, pp. 23-40.

Gabrieli G. (1934), *Per i monumenti bizantini medievali in Puglia,* «La Gazzetta del Mezzogiorno», 14 ottobre, p. 3.

Gabrieli G. (1936), *Inventario topografico e bibliografico delle cripte eremitiche basiliane di Puglia*, Roma: Regio Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte.

Gelao C. (2013), *Andrea Mantegna scultore e la Sant'Eufemia di Montepeloso*, Venezia: Marsilio.

Giannone A. (2012), *Sigismondo Castromediano e la memorialistica risorgimentale*, «Critica Letteraria», 40, pp. 289-306.

Leonardi A. (2018), *Margherita Nugent (1891-1954). Lo sguardo di un'intenditrice d'arte sul Barocco genovese*, in *The Taste of Virtuosi. Collezionismo e mecenatismo in Italia 1400-1900*, a cura di A. Leonardi, Firenze: Edifir.

Leonardi A. (2019a), *La Basilicata di Wart Arslan (1928-1930). Intorno a una missione artistica nella «più negletta tra le regioni d'Italia»*, in *Wart Arslan e lo studio della storia dell'arte tra metodo e ricerca*, a cura di M. Visioli, Milano: Officina Libraria, pp. 23-38.

Leonardi A. (2019b), *#weareinpuglia 1964. Lorenzo Lotto e i pittori veneti in mostra*, in *Lorenzo Lotto. Contesti, significati, conservazione*, a cura di F. Coltrinari, E. Dal Pozzolo, Treviso: Zel Edizioni, pp. 432-453.

Leonardi A. (2020a), *Pinacoteca, Museo Provinciale o Nazionale? Per una storia del Museo nel Palazzo degli Studi di Bari (1875-1928)*, in *Il museo che non c'è. Arte, collezionismo, gusto antiquario nel Palazzo degli Studi di Bari (1875-1928)*, catalogo della mostra (Bari, 28 febbraio-24 aprile 2020), a cura di L. Derosa, A. Leonardi, Firenze: Edifir, pp. 77-102.

Leonardi A. (2020b), *«È tempo di agire». Edward Perry Warren, Antonio Jatta, Bernard Berenson e il mercato artistico-antiquario nella Puglia storica tra musei pubblici e privati (XIX-XX secolo)*, in *Il museo che non c'è. Arte, collezionismo, gusto antiquario nel Palazzo degli Studi di Bari (1875-1928)*, catalogo della mostra (Bari, 28 febbraio-24 aprile 2020), a cura di L. Derosa, A. Leonardi, Firenze: Edifir, pp. 177-200.

Leonardi A. (2022a), *Firenze 1911-1922. La pittura italiana del Sei e Settecento in mostra*, Firenze: Edifir.

Leonardi A. (2022b), *«Interferenze culturali» per la Storia dell'Arte a Genova. Giusta Nicco Fasola (1901-1960) ed Ezia Gavazza (1928-2019)*, «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage»,* Supplemento n. 13.

Leonardi A. (2024), *Il Rinascimento di Bernard Berenson (visto da Genova): Laura Gropallo e un 'ritratto' per «Nuova Antologia»*, «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», 29, pp. 235-270.

Leonardi A. (2025), *«Bella è la Mostra del Seicento e del Settecento italiano»: Longhi's paper's/Firenze 1922*, in *Officina 1922. Una mostra alle origini della fortuna del Barocco*, a cura di M. Failla, S. Quagliaroli, Torino: Sagep editori, pp. 21-33.

Mari A.(1933). *Arte lucana del Trecento,* «La Gazzetta del Mezzogiorno», 25 marzo, p. 5.

Medea A. (1932), *Arte italiana alla corte di Francesco I*, Milano: Casa Editrice L.F. Cogliati S.A.

Medea A. (1938), *Mural Paintings in Some Cave Chapels of Southern Italy*, «American Journal of Southern Italy», 42, pp. 17-29.

Medea A. (1939), *Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi*, 2 voll., Roma: Collezione Meridionale Editrice.

Medusa (1931), *Principio d'anno in libreria. E poi si dice…*, «La Gazzetta del Mezzogiorno», 14 gennaio, p. 3.

Nugent M. (1925-1930), *Alla Mostra della Pittura Italiana del '600 e* '700, 2 voll., San Casciano val di Pesa: Società Editrice Toscana.

Nugent M. (1933), *Affreschi del Trecento nella cripta di S. Francesco ad Irsina*, Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche.

Polifilo (1935), *La grande arte italiana a Parigi. Vagoni di capolavori in arrivo*, «Corriere della Sera», 26 aprile, p. 3.

Salmi M. (1919), *Appunti per la storia della pittura in Puglia*, «L'Arte», 22, pp. 149-192.

Settis S. (2005), *Umberto di Magna Grecia,* «Il Sole 24 Ore», 1 maggio, p. 29.

V. B. (1933) *Libri d'arte,* «Corriere della Sera», 8 giugno, p. 3.

Vendola D. (1941), *Recensione ad Alba Medea, Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi*, «Japigia», 2, pp. 136-142.

Zanotti Bianco U. (1935), *Paolo Orsi e la Società Magna Grecia*, «ASCL», 5, 3-4, p. 317.

## *Appendice / Appendix*



Fig. 1. Margherita Nugent (a sinistra),fotoritratto 1953 ca., Trieste, Fototeca dei Civici Musei di Storia ed Arte; Alba Medea (a destra), fotoritratto, 1926 ca., Milano, Palazzo di Brera, Biblioteca Nazionale Braidense




Fig. 2. Frontespizi dei volumi di Margherita Nugent *Alla Mostra della Pittura Italiana del '600 e '700,* San Casciano di Val Pesa (1925) e di Alba Medea, *Arte Italiana alla Corte di Francesco I,* Milano (1932)

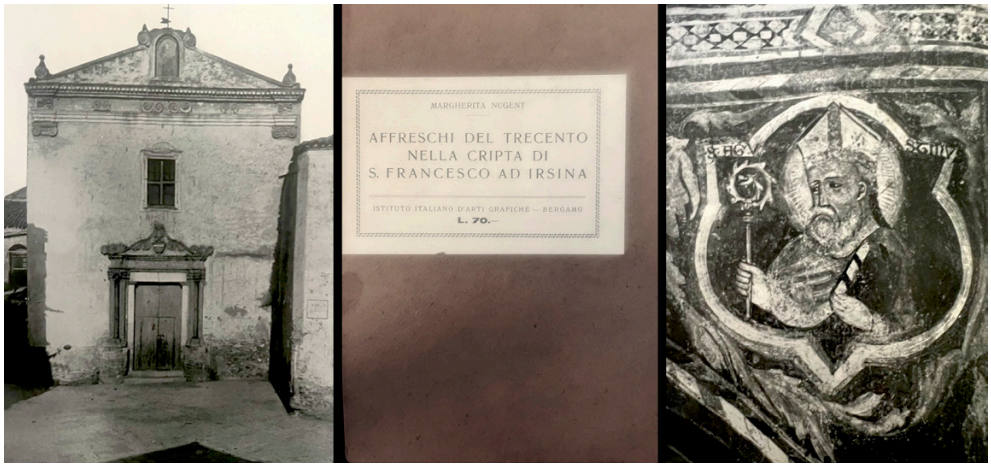



Fig. 3. Alcune immagini del volume di Margherita Nugent, *Affreschi del Trecento nella Cripta di S.Francesco ad Irsina,* Bergamo (1933): Chiesa di S. Francesco, Irsina, Facciata, tav. III; Frontespizio del volume; Cripta di S. Francesco, Irsina, I dottori della Chiesa- Particolare-Sant'Agostino, tav. XLIV

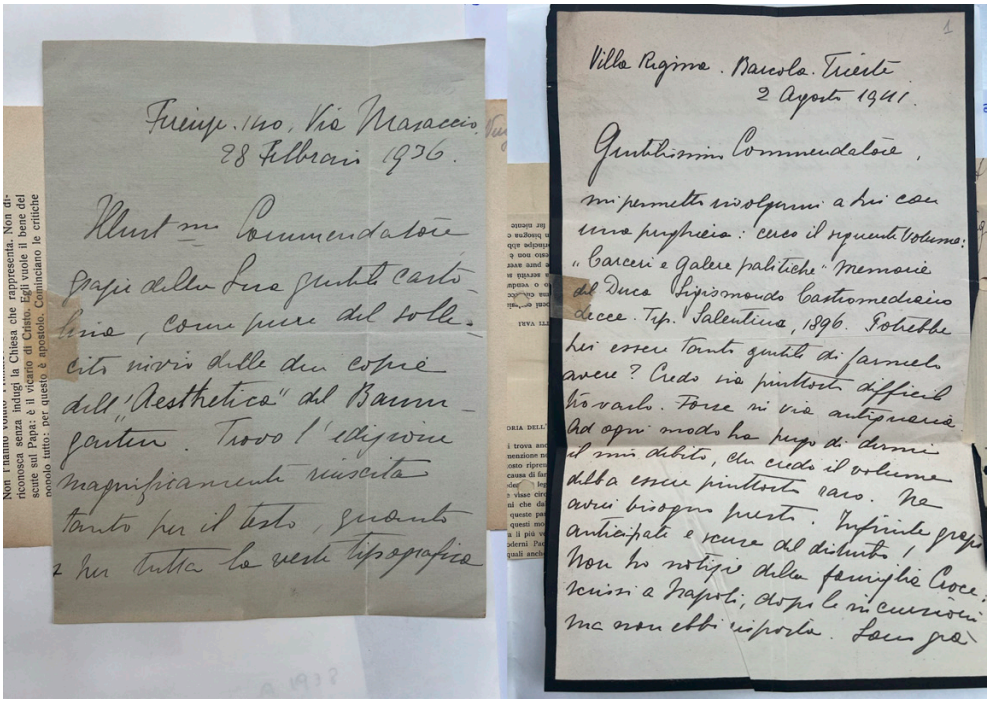


Fig. 4. ASB, Lettere di Margherita Nugent a Giovanni Laterza (28 febbraio1936 e 2 agosto1941)

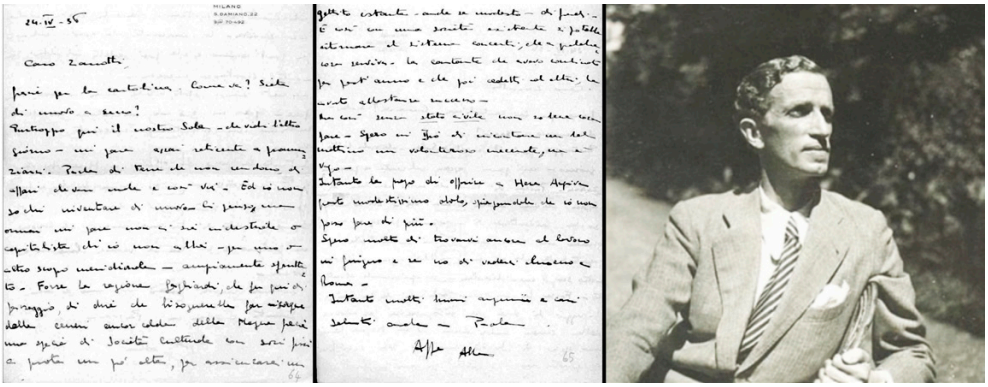
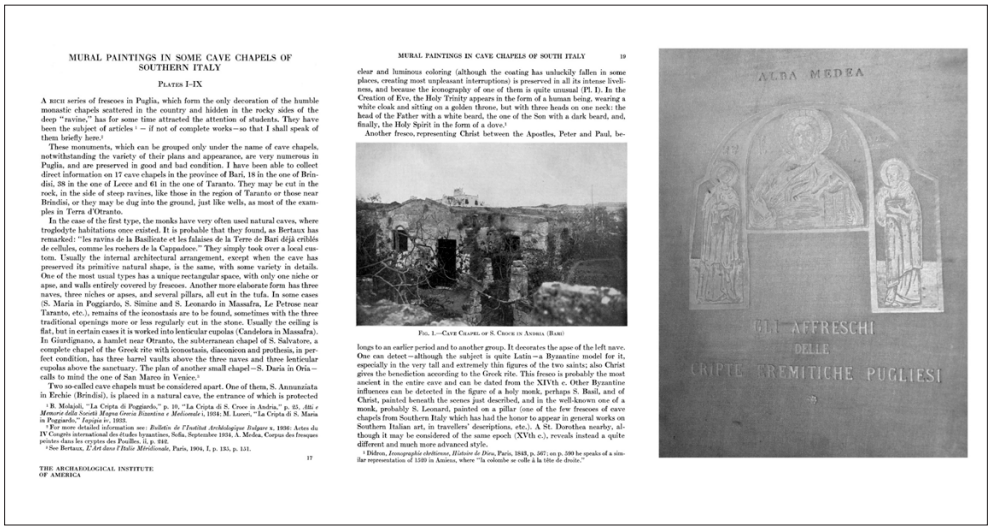


Fig. 5. ASSR, Lettera di Alba Medea a Umberto Zanotti Bianco, nella foto storica a lato (24 aprile 1936)



MURAL PAINTINGS IN SOME CAVE CHAPELS OF SOUTHERN ITALY

PLATES I-IX

A RICH series of frescoes in Puglia, which form the only decoration of the humble monastic chapels scattered in the country and hidden in the rocky sides of the deep "ravine," has for some time attracted the attention of students. They have been the subject of articles [1] — if not of complete works — so that I shall speak of them briefly here.[2]

These monuments, which can be grouped only under the name of cave chapels, notwithstanding the variety of their plans and appearance, are very numerous in Puglia, and are preserved in good and bad condition. I have been able to collect direct information on 17 cave chapels in the province of Bari, 18 in the one of Brindisi, 38 in the one of Lecce and 61 in the one of Taranto. They may be cut in the rock, in the side of steep ravines, like those in the region of Taranto or those near Brindisi, or they may be dug into the ground, just like wells, as most of the examples in Terra d'Otranto.

In the case of the first type, the monks have very often used natural caves, where troglodyte habitations once existed. It is probable that they found, as Bertaux has remarked: "les ravins de la Basilicate et les falaises de la Terre de Bari déjà criblés de cellules, comme les rochers de la Cappadoce." They simply took over a local custom. Usually the internal architectural arrangement, except when the cave has preserved its primitive natural shape, is the same, with some variety in details. One of the most usual types has a unique rectangular space, with only one niche or apse, and walls entirely covered by frescoes. Another more elaborate form has three naves, three niches or apses, and several pillars, all cut in the tufa. In some cases (S. Maria in Poggiardo, S. Simine and S. Leonardo in Massafra, Le Petrose near Taranto, etc.), remains of the iconostasis are to be found, sometimes with the three traditional openings more or less regularly cut in the stone. Usually the ceiling is flat, but in certain cases it is worked into lenticular cupolas (Candelora in Massafra). In Giurdignano, a hamlet near Otranto, the subterranean chapel of S. Salvatore, a complete chapel of the Greek rite with iconostasis, diaconicon and prothesis, in perfect condition, has three barrel vaults above the three naves and three lenticular cupolas above the sanctuary. The plan of another small chapel — S. Daria in Oria — calls to mind the one of San Marco in Venice.[3]

Two so-called cave chapels must be considered apart. One of them, S. Annunziata in Erchie (Brindisi), is placed in a natural cave, the entrance of which is protected

[1] R. Molajoli, "La Cripta di Poggiardo," p. 10, "La Cripta di S. Croce in Andria," p. 45. *Atti e Memorie della Società Magna Grecia Bizantina e Medioevale* 1, 1934; M. Lucci, "La Cripta di S. Maria in Poggiardo," *Iapigia* iv, 1933.

[2] For more detailed information see: *Bulletin de l'Institut Archéologique Bulgare* x, 1936: Actes du IV Congrès international des études byzantines, Sofia, Septembre 1934, A. Medea, Corpus des fresques peintes dans les cryptes des Pouilles, ii, p. 344.

[3] See Bertaux, *L'Art dans l'Italie Méridionale*, Paris, 1904, I, p. 135, p. 151.



THE ARCHAEOLOGICAL INSTITUTE OF AMERICA



clear and luminous coloring (although the coating has unluckily fallen in some places, creating most unpleasant interruptions) is preserved in all its intense liveliness, and because the iconography of one of them is quite unusual (Pl. I). In the Creation of Eve, the Holy Trinity appears in the form of a human being, wearing a white cloak and sitting on a golden throne, but with three heads on one neck: the head of the Father with a white beard, the one of the Son with a dark beard, and, finally, the Holy Spirit in the form of a dove.[1]

Another fresco, representing Christ between the Apostles, Peter and Paul, be-



FIG. 1.—CAVE CHAPEL OF S. CROCE IN ANDRIA (BARI)

longs to an earlier period and to another group. It decorates the apse of the left nave. One can detect — although the subject is quite Latin — a Byzantine model for it, especially in the very tall and extremely thin figures of the two saints; also Christ gives the benediction according to the Greek rite. This fresco is probably the most ancient in the entire cave and can be dated from the XIVth c. Other Byzantine influences can be detected in the figure of a holy monk, perhaps S. Basil, and of Christ, painted beneath the scenes just described, and in the well-known one of a monk, probably S. Leonard, painted on a pillar (one of the few frescoes of cave chapels from Southern Italy which has had the honor to appear in general works on Southern Italian art, in travellers' descriptions, etc.). A St. Dorothea nearby, although it may be considered of the same epoch (XVth c.), reveals instead a quite different and much more advanced style.

[1] Didron, *Iconographie chrétienne, Histoire de Dieu*, Paris, 1843, p. 507; on p. 580 he speaks of a similar representation of 1349 in Amiens, where "la colombe se colle à la tête de droite."




Fig. 6. Alcune pagine del saggio di Alba Medea, *Mural Paintings in Some Cave Chapels of Southern Italy,* American Journal of Archaeology Jan-Mar.,1938, Vol.42, No.1 (Jan.-Mar., 1938), pubblicato dall'Archeological Institute of America; frontespizio del volume di Alba Medea, *Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi,* Roma (1939)

Melani M., The "Mother of All Vinciani": Kate Trauman Steinitz. The Correspondence with Carlo Pedretti on the *Trattato della Pittura* and Its Bibliography
«Il capitale culturale», Supplemento n. 20 (2026), pp. 149-162
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/5250

# The "Mother of All Vinciani": Kate Trauman Steinitz. The Correspondence with Carlo Pedretti on the *Trattato della Pittura* and Its Bibliography

Margherita Melani*

*Abstract*

Kate Trauman Steinitz (1889–1975) was a German-American artist and art historian whose career intersected significantly with the intellectual and artistic currents of the European Bauhaus. She also served as the most trusted collaborator of Elmer Belt (1893–1980), the American physician and founder of the Elmer Belt Library of Vinciana. Celebrated as both the "Mother of all Vinciani" and the "Mama of Dada," Steinitz played a multifaceted role in the history of art: as a creator of innovative artworks, as an advocate for modern artists, and, during the final decades of her life, as the librarian of the Elmer Belt Library of Vinciana in Los Angeles (1945–1961).

The correspondence between Steinitz and Carlo Pedretti provides new insight into her intellectual formation and her contribution to Leonardo da Vinci historiography. This essay examines part of this unpublished correspondence to clarify Steinitz's methodological stance, demonstrating her significant debt to the historiographical principles of the Vienna School. The study thus reassesses Steinitz's position within twentieth-century art-historical discourse and highlights her overlooked influence on the development of modern Leonardo scholarship.

* Assegnista di ricerca e docente a contratto presso Università di Napoli Federico II; Conservatore della Nuova Fondazione Rossana e Carlo Pedretti , Via Sambarontana, 79-81, 51035 Lamporecchio (PT), e-mail: margherita.melani@unina.it.

Kate Trauman Steinitz (1889–1975) fu un'artista e storica dell'arte tedesco-americana la cui attività si intrecciò profondamente con le correnti intellettuali e artistiche del Bauhaus europeo. Collaboratrice di fiducia di Elmer Belt (1893–1980), medico statunitense e fondatore della Elmer Belt Library of Vinciana, Steinitz è ricordata come la "Madre di tutti i Vinciani" e ancora "Madre Dada". La sua figura occupa una posizione rilevante nella storia dell'arte sotto molteplici aspetti sia come artista sia come promotrice di artisti e movimenti moderni e, negli ultimi decenni della sua vita, nel ruolo di bibliotecaria della Elmer Belt Library of Vinciana a Los Angeles (1945–1961).

La corrispondenza tra Steinitz e Carlo Pedretti offre nuovi elementi per comprendere la sua formazione intellettuale e il suo contributo alla storiografia leonardiana. Il saggio esamina parte di questo inedito scambio epistolare al fine di chiarire l'orientamento metodologico di Steinitz, dimostrando il suo debito significativo nei confronti dei principi storiografici della Scuola di Vienna. Lo studio intende così riconsiderare il ruolo di Steinitz all'interno del dibattito storico-artistico del Novecento, mettendo in luce la sua influenza, spesso trascurata, nello sviluppo degli studi moderni su Leonardo da Vinci.

Kate Trauman Steinitz (1889-1975) was a German-American artist, photographer, and art historian known primarily for her affiliation with the European Bauhaus movement[1]. She was a trusted collaborator of Elmer Belt (1893-1980), American urologist and founder of the Elmer Belt Library of Vinciana in Los Angeles (now at the UCLA Library).

She came from Upper Silesia (actually Poland) and was a figure of exceptional importance in the history of German art between the two world wars. Raised in Berlin, she studied art at the Akademie und Studienateliers für Malerei und Plastik in Berlin before moving to Paris, where she studied at the École de la Grande Chaumière. In 1913, she married the physician Ernest Steinitz, a military doctor during the First World War. In 1917, the couple moved to Hannover, where together with Dadaist Kurt Schwitters (1887-1948), she created children's books and established a publishing house called APOSS, an acronym that stood for A = active, P = paradox, OS = oppose sentimentality and S = sensitive.

During the same years, she began writing newspaper articles on different topics; she particularly enjoyed working as a "Damenfahrerin" and writing about cars. Kate was certainly a breezy/easygoing/self-confident woman, as we can see from this famous shot from 1928.

A series of artistic and book testimonies dates back to this period, scattered in the leading American and European museums, including these pieces now at

[1] On Kate Steinitz's biography and scholarly profile see: 1970 *Kate Steinitz: librarian, artist, scholar: a chronology*, «Wilson Library Bulletin», 1970; Hoffberg 1975, p. 59; Krüger 1977; Kaplan 1982; 1989, *Kate Steinitz: eine Dokumentation*; Collins J. 1993; 1994, *Kate T. Steinitz: Art into Life into Art*. Steinitz, as a photographer, has recently been examined, and the Sprengel Museum of Hannover has devoted a monographic exhibition to her work (22.10.25 to 25.1.26). Cfr: Wenniger, Blaschke-Walther 2025; Behrmann, Schulz, eds. 2025: with previous bibliography.

the Sprengel Museum Hannover (after a donation in 2018), which most likely will be part of the monographic exhibition they are organising for next winter. In Hannover, Kate became a touchstone for the local artistic avant-garde after just a few years, attaining international recognition. Her guestbook from 1921 until 1960 (Europe and USA time) printed in 1977 is a little document (9x11 cm) with salutations and contributions of all the most important Dadaists and members of the interwar Avant-Garde. With the enactment of the Nuremberg Laws, she and her family were forced to emigrate to the U.S., where they settled in New York by April 1936.

One year following the death of one daughter (1941), her husband committed suicide. Kate moved from New York to California with her two daughters, and a year later, she met by chance the famous urologist Elmer Belt. During her travels in Nevada and California, she compiled a sketchbook now preserved at the Smithsonian Institution.

In 1945, Kate Steinitz began to work as a librarian in the Belt Library of Vinciana, a position she held until 1961, when the library was donated to the UCLA Library.

After 1945, the story of the «Mother of All Vinciani» (a definition that she used to use), who managed to get in contact with scholars of Leonardo around the world, creating a real network that has not had an equal[2]. Kate Steinitz's correspondence with Carlo Pedretti (1928-2018), written in a little Italian and a little English, is the most obvious proof of this[3].

Going back to 1943, when the young widow Kate relocated to California with her daughters, and a year later she happened to meet the renowned urologist Elmer Belt. As she herself remembered:

> I was sick, but not aware that my ailment, a kidneystone, was, in fact, my greatest capital. It brought me to Dr. Elmer Belt in Los Angeles, as a patient; ultimately, it made me a Vincian librarian. When I saw, for the first time, the beginning of Dr. Belt's Leonardo da Vinci Library beautifully housed on the built-in shelves in his office, I forgot my ailments.[4]

In 1945 Kate Steinitz began to work as a librarian in the Belt Library of Vinciana, a position she held until 1961, when the library was donated to the UCLA Library.[5] In reality, her work went much beyond that of a librarian, as she remembers in a letter to Carlo Pedretti:

[2] The discovery of previously unpublished personal materials and archival documents has shed new light on Steinitz's intellectual network and scholarly activities, opening promising avenues for future research by the present author. These findings underscore Steinitz's importance as a figure of exceptional significance, not only for Leonardo studies but also for the broader history of twentieth-century art-historical scholarship.

[3] On the relationship between Steinitz and Pedretti see Melani 2026 *(forthcoming)*.

[4] See Schwitters-Steinitz Collection, National Gallery of Art Library, Washington, D.C <https://libraryimage.nga.gov/doc/pdf/schwitters_steinitz.pdf >, 09.02.2026.

[5] As mentioned, Elmer Belt's passionate interest in Leonardo began at the time of his gradua-

I am not a *Privatgelehrter*. I have to run the Library, receive guests, help students, prepare the slides and facts for Dr. Belt's lectures in the History of Medicine, and even his medical slides (diapositive for lectures.) I have to buy and catalogue books and do all the routine work. Therefore, I cannot keep up with your speed.[6]

Her work was all consuming, revolving above all around the need to expand the Belt Library on Vinciana by acquiring as much material as possible:

I cannot describe how happy I am, and how grateful, that Dr. Belt gave me the possibility to assemble such a collection in a part of the world which was not known to European people at the time of Leonardo – the WILD WEST – not so wild any longer. It would lead too far to enumerate all our TESTIMONIANZE editions. But I would like to mention our BELLINCIONI, Rime of 1493, and my research on Leonardo's theatre[7].

With great passion and with Ettore Verga's *Bibliografia vinciana 1493–1930*, an essential tool of any scholar approaching the study of Leonardo, Kate Steinitz succeeded in bringing to life Elmer Belt's dream.[8]

## 1. *Steinitz and Pedretti on Leonardo's Apographs of the* Treatise on Painting

The first letter in the Pedretti archive dates to 15 January 1954, when Kate Steinitz wrote to the young Bolognese scholar to apologise because Dr. Belt had never replied to his letter of 1 October 1952, and to congratulate him on the research he was carrying out, which she affirms she has been following with great attention[9].

te studies in medicine: in 1916 during a course in the history of medicine, to fulfill a requirement he wrote a paper on Leonardo «I was [so] fascinated that I began collecting everything that I could get about him». As Belt saw it, «To Leonardo's mind there was no distinction between art and science»; cfr. Marmor 1987, p. 414, note 9. On the Belt Library see also: Zeitlin, Gardner 1980; Belt, Trauman Steinitz 1951, p. 30.

[6] Kate Steinitz's letter to Carlo Pedretti, Los Angeles, July 15, 1955; Lamporecchio, Archivio Pedretti (henceforth AP), Folder Steinitz, unnumbered folio.

[7] Kate Steinitz's letter to Carlo Pedretti, Los Angeles, January 15, 1954; AP, Folder Steinitz, unnumbered folio. A copy of the same letter is held in the Steinitz archive, currently housed in Los Angeles, UCLA Library Special Collections (henceforth UCLA-LSC), Kate Trauman Steinitz Papers LSC.1770, Folder Steinitz 3.

[8] As stated in Enrico Carusi's *Introduzione*, the volume was part of a program of publications by the Istituto di Studi Vinciani, overseen by Mario Cermenati, a project subsequently revived by the Vinciana Commission and entrusted to Ettore Verga and the publisher Zanichelli in Bologna. The first part is dedicated to the published writings of Leonardo da Vinci, including anthologies, while the second presents writings from 1493 to 1930 on Leonardo. The bibliographic references, often accompanied by a short description, are numbered in a continuous sequence to facilitate identification of each title. Cfr. Verga 1931.

[9] Steinitz herself recalls that the first letter dates from 1952 in a later letter – missing its initial,

Kate had recently rediscovered the letter from the young Bolognese scholar, along with the translation she herself had produced to enable Dr Belt to reply.

Shortly before, the young scholar had published *Documenti e memorie riguardanti Leonardo da Vinci a Bologna e in Emilia*, a volume created as a catalogue for the exhibition of the same name that Pedretti himself had organised in Bologna, in the Stabat Mater hall of the Archiginnasio and was inaugurated on 13 December 1953. The exhibition was part of the celebrations of the 500th anniversary of Leonardo's birth, which had taken place in 1952. The exhibition was remarkably successful, and its catalogue was immediately hailed as an essential tool for study. As Pedretti himself liked to remember, the success of the volume led to the arrival of a great deal of mail, including many letters from America. The most important, perhaps, was Steinitz' first letter, dated 15 January 1954. Before introducing herself, she went straight to the heart of the volume by Carlo Pedretti:

I spent this weekend with your DOCUMENTI, and will to day spent many hours to di Vincian 'shoptalk' with you. Pardon me for doing it in English. I love your language passionately, I have full capacity of reading and translation, however mit much practice in speaking and writing. My power of expression and speed of writing is much better in English I hope you will be able to read English or find someone in Bologna to translate my letter. Many of your ideas in *Documenti* were familiar to me from your previous essay. I read them all. I want to congratulate you to your achievements: the book and the exhibitions […] your name should be in the international press even more for your research on the Pacioli and Golpaja Ms and Casio etc. than for Mona Lisa. We have hundreds of clippings of press notice – it is an interesting idea, but not as original and new as your great work on Pacioli, Golpaja and other DOCUMENTI. However, the great public holds on to the eternally smiling Gioconda[10].

dated page but plausibly written in 1955 – in which she notes: «Yesterday I started to take my Pedretti letter Dossier with numbered letters. I hope none of them is misplaced or lost. From the first letter 1952 I made an INDEX, table of contents of each letter, and marked with red the points I neglected. I will work through them one by one. […] I will mail you in a separate letter a copy of my index of your letters though they are a sort of Hoereglyphics and monologues talked to myself with marginal ! ? – __ and such signes made for myself so I can find the items I have to work on. You just might like to check whether Kate lost, misplaced or forgot some letters… THE APOGRAFI and ZACCOLINI NOTES RESP TRANSCRIPTIONS ARE FILED IN ANOTHER DOSSIER, So don't wonder they are not with your numbered letters». Kate Steinitz's letter to Carlo Pedretti, Los Angeles, January 15, 1954; AP, Folder Steinitz, unnumbered folio.

[10] «My dear Carlo Pedretti I am sorry that Dr. Belt never got around to answer your letter of Oct. 1 1952. One day we cleared his desk at home and found this letter together with my translation of it. Apparently he intended to read all your essays before answering – but this busy man, working in Surgery, Medicine and Teaching at the University did not find the time. However I found the time»; Kate Steinitz's letter to Carlo Pedretti, Los Angeles, January 15, 1954 (AP, Folder Steinitz, unnumbered folio). It cannot be excluded that contact had been previously initiated; looking through the file, it is evident from several of the letters between Elmer Belt and Kate Steinitz that already by 1951 they were interested in the work of Carlo Pedretti. A copy of the same letter is held in the Steinitz archive, currently housed at UCLA-LSC, Kate Trauman Steinitz papers, Steinitz 3, unnumbered leaf.

By that time, Belt and Steinitz had already received and read Pedretti's earliest Leonardo studies, sent to them by two eminent scholars, Marco Cianchi and Giorgio Nicodemi[11]. It was Cianchi who informed Pedretti of the existence of the Belt Library and of Kate Steinitz's substantial work on the *Trattato della Pittura*, a project she had been pursuing for several years, as she notes in this earliest known letter:

> My Bibliography includes a collation and description of all the APOGRAFI starting with Cod. Vat. (Urb.) 1270, the father of all Trattato editions. I travelled in 1951 from Apografo to Apografo in Paris, Florence, Rome and London, I saw one in the Raccolta Vinciana and one in Vinci, however I did not know about your and the ones in Modena. […] The Bibliography includes description of our own 3 most interesting Apografi: 1) an exact Replica of Barb. Lat. 4303 in the Vatican Library, 2) one with marvellous Figure drawings from Poussin's studio, 3) another late one with sketches and scribblings of architecture-students in the Bernini or Borromini studio. […]
> The main part of the Bibliography however concerned with the PRINTED editions. They are listed in a "Classified short title list" which preceded the annotated bibliography.
> It is important that one lists ALL existing editions. I know 59, which are all assembled on our shelves. I would be very glad if we could exchange lists, – perhaps you know more Italian editions that we were able to find.
> Have you really time to look into these problems?[12].

Pedretti did not miss the opportunity and immediately offered his assistance to the scholar in her research: his stable presence in Italy allowed him to verify primary documents at first hand. From this point onward, the correspondence between Kate Steinitz and Carlo Pedretti revolves around scholarly topics, books acquired in Italy to expand the Belt Library[13], the direct examination of apographs related to the *Trattato della Pittura*, and much more.

In addition to Cianchi and Nicodemi, the Reverend Emil Möller had also contributed to making the work of the young Bolognese scholar known overseas. It was Möller who sent an excerpt from Pedretti's essay on the Bolognese apograph of Leonardo's text[14], in which the so-called 'egg test' was presented for the first time. The 'egg test', developed by Carlo Pedretti, consists of comparing the linguistic variants through which the same illustrative example – the egg – is transmitted across different apographs of the *Trattato della*

[11] «My Dear Dr. Belt, You have possibly heard about my Vincian Studies, because Mrs. Kate T. St. received some of them through Mr. Cianchi and Prof. Nicodemi». UCLA-LSC, Kate Trauman Steinitz papers, Steinitz 3, unnumbered leaf.

[12] Letter written by Kate Steinitz in Los Angeles to Carlo Pedretti in Bologna, dated 15 January 1954. UCLA-LSC, Kate Trauman Steinitz papers, Steinitz 3, unnumbered sheet.

[13] Melani 2026.

[14] Cfr. Pedretti 1952. Steinitz most likely received the reprint (issued the following year) of a limited-edition pamphlet – 75 numbered, non-commercial copies printed in Bologna by the ASCA Press – dedicated to the Reverend Emil Möller on the occasion of the sixtieth anniversary of his ordination. The essay was later republished (cfr. Pedretti 1957).

*Pittura*. Owing to the simplicity of the passage, even minor variations reveal scribal intervention, making it possible to identify relationships of dependence and to distinguish independent textual traditions. This criterion provided Kate Steinitz with an effective tool for reconstructing the relationships among the Vincian apographs. Kate's enthusiasm clearly emerges in a letter dated 9 August 1954, written late in the evening, after midnight

Bear friend Carlo Pedretti,
When Dr. Moeller sent us your "APOGRAFO" brochure I was in the point of leaving for vacation. I thought it was an "estratto" from your Documenti. Now you mentioned it I took it home and read carefully through your essay. This time without any criticism regarding the form and notes. In Italian of course it is perfect.
When I came to your concordance of your chapter 59 with Vaticano and first edition I thought that this was a nice opportunity to use our photostat archive which allows us to check in one evening what you would have to look up in Rome, Milan, Paris and Los Angeles and other place. […]
It is midnight. Else I would look up some more manuscript or APOGRAFO photocopies. […].
I wish I had more time to work on these interesting problems …I want you to get this beginning of research as fast as possible and therefore I have to end with "continuation follows…". I do not know when.[15]

The density of information contained in Pedretti's letters soon prompted the scholar to gather them into a single dossier and to introduce reading marks to highlight passages requiring further inquiry or more careful rereading

Yesterday I started to take my Pedretti letter Dossier with numbered letters. I hope none of them is misplaced or lost. From the first letter 1952 I made an INDEX, table of contents of each letter, and marked with red the points I neglected. I will work through them one by one. […] I will mail you in a separate letter a copy of my index of your letters though they are a sort of Hieroglyphics and monologues talked to myself with marginal ! ? – __ and such signs made for myself so I can find the items I have to work on. You just might like to check whether Kate lost, misplaced or forgot some letters… THE APOGRAFI and ZACCOLINI NOTES RESP TRANSCRIPTIONS ARE FILED IN ANOTHER DOSSIER, So don't wonder they are not with your numbered letters[16].

Hence, the importance of examining the marks added by the scholar to the letters she received from the young Bolognese researcher. The surviving correspondence is both dense and intense, and it enabled the German-American scholar to produce a reconstruction of the bibliography of the printed editions of the *Trattato della Pittura* that constitutes a genuine working tool, still

[15] Letter written by Kate Steinitz in Los Angeles to Carlo Pedretti in Bologna, dated 9 August 1954. UCLA-LSC, Kate Trauman Steinitz papers, Steinitz 3, unnumbered sheet.

[16] UCLA-LSC, Kate Trauman Steinitz papers, Steinitz 3, unnumbered folio. Although the letter lacks its first, dated page, it can plausibly be assigned to 1955, as it refers to the meeting with Panofsky that took place in Princeton in 1954.

highly effective today, as well as the first systematic repertory of the Vincian apographs.

Since 1950 the Belt Library of Vinciana contained 4500 books and articles – of which 34 were *incunabula*: Belt bought sources on Leonardo, but also copies of the books that had belonged to the artist,[17] apographs and printed editions of the *Trattato della pittura*,[18] as well as all available facsimile editions and modern literature on the Renaissance, with particular attention to the history of art and the history of science, but also on drawings, such as the famous sketch of the *Adoration of the Magi*, made by Edgar Degas in 1860 during his stay in Florence. And also, a note by Michelangelo dating 1533 with a description of his meeting with Pope Clemente VII in San Miniato, an illuminated initial leaf attributed to Cristoforo de Predis (ca. 1476) on Naturalis Historia by Pliny and much more.

Despite having the most important American Vinciana library at her disposal, Steinitz still had difficulty in finding certain volumes; she quickly understood that the young Carlo Pedretti, then in Italy, could be of great help. Steinitz writes in English and Pedretti replies in Italian.

At the same time (1955), Steinitz was busy drafting her volume on the *Treatise on Painting* (which would be published in 1958), and she regularly asked Pedretti if he could obtain microfilms of Italian and European apograph manuscripts,[19] or carry out verifications. During the same period, Pedretti sent, 'per via aerea,' drafts, copies of his articles and catalogues from the main Italian antiquarian bookstores, where he found the books requested for study

[17] As Max Marmor records, this section was greatly inspired by the Milanese exhibition of 1939; cfr. Marmor 1987, p. 420.

[18] In 1951, according to the report published by Kate Steinitz, Elmer Belt had already acquired three apographs of the *Trattato della pittura*; cfr. Belt, Trauman Steinitz 1951, p. 32.

[19] Cfr. Trauman 1958. During the years Kate Steinitz's work was in preparation, she was in close correspondence with Pedretti, who was involved in the proofreading of the volume. Numerous letters were exchanged, in which the scholars discuss the Italian apographs Pedretti examined in the main national libraries and that Steinitz verified through microfilms sent to the Belt Library of Vinciana following her rapid trip to Europe between May and June 1956 with Dr. Belt for the verification of the Vincian apographs, with stops in France, the United Kingdom and Italy as the scholar recalls in a later letter. («I remember now how hard it was in Rome – very very little time. One morning in Casanatense, 2 in the Vaticana. At that time I did not know much about the Apografi, and had only the 9 which Richter quotes Vol. I, p. 7 note» (Kate Steinitz's letter to Carlo Pedretti, Los Angeles, June 6, 1958). Such an instance is the letter from Carlo Pedretti to the photographer Valentino Sella: «Per incarico della Elmer Belt Library of Vinciana di Los Angeles» requesting the microfilmed copy of the apographs H 227 inf., H 228 inf. e H 229 inf. The result had to be «completa di legatura, fogli di risguardo e carte bianche. Ogni fotogramma, orizzontalmente, comprenderà due pagine in negativo». This had to be done in order to obtain a legible copy, given that the work carried out previously was «poco soddisfacente»; Carlo Pedretti's to Fototecnica Valentino Sella in Milan, Bologna, 8 October, 1956. All the documents kept in AP, Folder Steinitz, unnumbered folios.

or needed for corroboration by the German-American scholar. Such was the case with the Neapolitan edition of the *Trattato della pittura*: a rare printed copy dated 1723 (rather than 1733) that Pedretti found at 35,000 lire in the catalogue of the famous Bourlot bookshop in Turin and which he promptly reported to Kate Steinitz.[20] Kate's answer, written partly in Italian and partly in English, [21] is brilliant and demonstrates all the knowledge of Leonardo historiography that she had acquired, with great dedication, in a very short time.

She writes that the same volume was offered to her for a higher price by a bookseller in Amsterdam, but that it had to be the same copy as that of Bourlot; the only thing certain was that she absolutely had to acquire it for the Belt Library: «Isn't nice that we have now also the Marciana edition 1723? It never appeared in 12 years. So the BOULOT copy must be ours, let me know»[22].

[20] «1. Ghost-edition 1923 [i.e da leggere 1723]. Nel catalogo no. 1, settembre 1956 "Incunaboli & edizioni / del secolo XVI / Libri sulle Arti Belle / Scelta di Libri rari / Bourlot – Libri Rari / 10 via s. Teresa, telefono 527405 [i.e. 537405] / Torino (Italia)," al no. 96, p. 50 è registrato un esemplare di questa edizione (1 vol. in fol. Pp. XII-114). Il prezzo era 35.000 lire (poco più di 50 dollari). Ho scritto a Bourlot per chiedere se è ancora disponibile. Forse è difficile ma spero che mi dica chi l'ha acquistato, a scopo di citazione. Se questa copia è ancora disponibile vi interessa acquistarla, oppure considerate sufficiente averne già un esemplare?». Carlo Pedretti's letter to Kate Steinitz, Bologna, 26 October, 1956. A few days later, he added: «Vi spedisco a parte, con plico per via aerea il Catalogo Bourlot»; Carlo Pedretti's letter to Kate Steinitz, Bologna, November 9, 1956. All the documents kept in AP, Folder Steinitz, unnumbered folios.

[21] «E terribile questa insalata italiano, inglese … TERRIBILE – or a bit amusing?». Kate Steinitz's letter to Carlo Pedretti, Los Angeles, October 31, 1956. AP, Folder Steinitz, unnumbered folios.

[22] Kate Steinitz's letter to Carlo Pedretti, Los Angeles, October 31, 1956; AP, Folder Steinitz, unnumbered folios. Steinitz adds a double underline to the imperative «must». In the same letter, a few lines above, she writes: «Il piccolo mondo vinciano! L'exemplare della edizione 1723 (single copy in the Marciana) del Boulot – ECCO qui, arrivata due giorni fa del ANTIQUA RARE BOOKS AMSTERDAM del nostro amico (Tedesco) studioso e simpatico il Librario Hans Rothschild. Hans R. a signalato l'edizione e ho subito enviato un Cablagram. Deve essere lo stesso esemplare Bourlot. Mi piace che il Rothschild, molto modesto, ha fatto qualche dollari. L'esemplare e piu bello che il esemplare della Marciana. La collazione e asolutamente la stessa. It is now the second copy of this edition. Questo cambia l'hipotesa? Credo che no. E fatto una FOOTNOTE dammatica». Steinitz refers to the text of the *Treatise on Painting* in preparation for the new edition, in which only the Marciana copy is cited; to the printed text she adds the note: «It appeared in the Elmer Belt Library of Vinciana in October 1956 from Bourlot Torino via Antiqua, Amsterdam, while this book was running through press. Possibly it came from the library of the noted bibliographer Melzi; however, only new studies of the story of the publishing house Ricciardo in Naples can reveal more about this curiously rare first Italian printing of Leonardo's *Trattato*»; cfr. Steinitz 1958, pp. 162-163. Steinitz subsequently conjectures that the edition dated 1723 was simply the result of a typographical error; her conclusion is the natural consequence of a rapid exchange of letters with Pedretti, in which the Bolognese scholar suggests comparing the two editions of the *Trattato* (dated 1723 and 1733) to verify some of the typographical characteristics (length of lines, characters, and the typesetting as a whole) «col sistema del Detective» adding «Forse il controllo potrà essere lungo e faticoso, ma alla fine è possibile che troviate la prova indiscutibile che la composizione è la stessa. In questo caso è accertato che l'editore Ricciardo aveva già composto nel 1723 il *Trattato* di Leonardo ma solo

This acquisition proved to be of considerable importance, as it enabled Kate Steinitz to append an additional note to the second part of her volume – already completed at the time – devoted to the printed editions, containing the description of all sixty-two editions published between 1651 and 1956. Steinitz could thus state, perhaps not without a certain measure of pride, in her Introduction: «The descriptions were made from the copies in the Elmer Belt Library of Vinciana in Los Angeles, where a run of all these 62 editions is assembled. This is the most complete collection of Trattato editions known»[23].

The edition printed in Naples by Ricciardi remains an unresolved bibliographical problem. The known printed copies bear the date 1733, yet Verga had already noted the existence of a copy dated 1723, preserved in the Biblioteca Marciana in Venice[24]. This anomaly naturally attracted Steinitz's attention as well, to the point that she requested a photographic reproduction and included the title page among the few illustrations accompanying her volume[25]. The description of the edition dated 1723 clearly reflects the work in progress: Steinitz describes the work on the basis of the photocopy she had requested and which is preserved in the Belt Library, noting its differences from the 1733 edition, beginning with the title page – with its different colours and a typographical error – and continuing through to the index[26]. Above all, with her characteristic ability to highlight a historiographical issue, Steinitz adds:

nel 1733 egli decise di metterlo in commercio complete dei trattati di Alberti e delle Osservazioni di Poussino» (Carlo Pedretti's letter to Kate Steinitz, Bologna, January 26, 1958; AP, Folder Steinitz, unnumbered folios). One month later, after having completed the assessment, Steinitz confirms the suggestion of the Bolognese scholar: «More important would be your observations regarding the edition 1723. We have compared the typography with the ed. 1733 and found only variations in the table of contents, see p. 162: «A peculiar variation occurs toward the end of the index… Le linee sono della medesima lunghezza, o.k.; also the characters, odd shapes of O etc, are the same» (Kate Steinitz's to Carlo Pedretti, Los Angeles, February 24, 1958; AP, Folder Steinitz, unnumbered folios). The hypothesis that the edition of 1723 is a demo proof ideated for marketing purposes has recently again been proposed by Thomas Willette (2009). See also Guerrini 1990, vol. I, p. 124; Buccaro 2020; both with previous bibliography.

[23] *Introduction* in Steinitz, 1958, p. 15.

[24] Verga 1931, p. 6: «Di questa edizione napoletana del 1723 non ho trovato notizia in nessuna delle fonti da me consultate, tutte ricordano quella del 1733. Ne esiste un esemplare nella Biblioteca Marciana, segnato 392, D, 32, segnalatomi da quel bibliotecario capo, il dott. L. Ferrari che qui ringrazio. Questa edizione non comprende gli scritti dell'Alberti».

[25] Steinitz 1958, fig. 8 on page 151.

[26] «Verga states in his note that he found no records of this edition in any of the sources consulted. However, everywhere he found the edition of 1733 recorded. The single copy in the Marciana was brought to Verga's attention by Dr. L. Ferrari, then the chief Librarian of the Marciana. This author saw and collated the single copy in the Biblioteca Marciana in Venice, July 9, 1951. The title page is less attractive than the red and black title page of the 1733 edition. It has an obvious typographical error, the word *maggior* is misspelled *magggior.* The signatures of the text with the illustrations and a part of the index are identical with the signatures of the edition of 1733. The supplementary material is poor. There is one introductory letter less than in the edition of 1733. The treatises of Alberti and Poussin, which are contained in the edition of 1733

A question remains open: Is this in fact a single copy of an edition which is extinct except for the one in the Marciana? This edition would be significant as the first printing of Leonardo's literary remains in Italy after the editio princeps of Paris 1651. Why did the rest of such an important edition disappear entirely? The next edition issued by the same publisher, Riccardo, is still existing in many copies and present in almost all of the important libraries in Italy and in other countries. Is it possible that the single copy in the Marciana represents a defective assembled workshop copy of the edition of 1733? Is it possible that the imprint with the date 1723 is a misprint as is the word *magggior* on the same page? The deficiencies of this title page may have been the cause for the replacement with a better one bearing the "corrected" date 1733. It is a hypothesis. Verga never came across another copy.

The discovery made in 1956 allowed her to add a few important words and a note. The text reads:

The Elmer Belt Library of Vinciana searched for eight years without success. Perhaps, some day, another copy may appear*.

In the corresponding note, indicated by an asterisk – the only footnote in this section of the book – she writes:

* It appeared in the Elmer Belt Library of Vinciana in October 1956 from Bourlot, Torino via Antigua, Amsterdam, while this book was running through press. Possibly it came from the library of the noted bibliographer Melzi; however, only new studies of the history of the publishing house Ricciardo in Naples can reveal more about this curiously rare first Italian printing of Leonardo's Trattato.

This case study highlights what must have been one of Kate Steinitz's most distinctive qualities: accustomed to overseeing every aspect of the Belt Library – she followed the work of contemporary scholars, and assisted Dr Belt in preparing lectures and courses – she never lost sight of her own research. With notable skill, she gathered data and succeeded in arranging it in an organic and coherent manner, drawing attention to the most significant historiographical issues and, in certain instances, as in this case, indicating a possible line of inquiry through which the problem might be resolved.

Although information concerning her training is limited, her working method appears to owe a considerable debt to the *Wiener Schule der Kunstgeschichte*. Her philological approach to the sources is, almost certainly, the attentive outcome of her reading of Julius von Schlosser's *Die Kunstliteratur: ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, the first edition of which was published in Vienna in 1924. In this volume, Schlosser produced a repertoire –

are lacking. A peculiar variation occurs toward the end of the index, page 113; the arrangement of lines differs from the later edition. The typography of 1723 is more condensed. The index ends on page 114 without a tailpiece, whereas in the later edition it extends to page 115 with space for a large decorative vignette»; Steinitz, 1958, p. 162.

still fundamental – of «*Quellenschriften*» (i.e. "source writings"), that is, the literary testimonies of modern art, «von Diokletian bis auf Napoleon»[27].

In Schlosser's idea, literary sources assist in understanding the process of creating a work of art precisely because they were written with this specific intention; the study of artistic literature thus becomes a means of bridging the distance that separates us from a work of art of the past, bringing us closer to its comprehension. His volume is devoted to defining a true 'science of the sources'.

«Quellenkunde» (i.e. "written sources"), meaning those «die literarischen Zeugnisse, die sich in theoretischen Bewußtsein mit der Kunst auseinandersetzen, nach ihrer historischen, ästhetischen oder technischen Seite hin»[28]. Schlosser's 'Quellenkunde' «hat zunächst den tatsächlich vorhandenen Stoff auszukundschaften und mindestens bibliographisch beschreibend zu übermitteln. Auf eine höhere Stufe steigt sie durch die kritische Bearbeitung dieses Rohmaterials, die den einzelnen Perioden wohl angepaßt sein muß. Zum Rang einer selbständigen historischen Disziplin, gleich den übrigen »Hilfswissenschaften« – um den verfänglichen Ausdruck einmal zu gebrauchen – erhebt sie sich durch die Darlegung des inneren historischen Gehalts dieses Materials selbst, in philosophischem Geiste betrachtet, wo sie dann notwendig, in die neueste Zeit übergehend, in eine Geschichte unserer Disziplin selbst ausmünden muß»[29]. The material is presented in a single volume articulated into nine books, the second of which bears the title *Frührenaissance. Leonardos Vermächtnis*. Its fifth chapter is entirely devoted to the transmission and reception of Leonardo's legacy (*Leonardos Vermächtnis*).

Kate Steinitz applies, within the sphere of Leonardian studies, the methodological lesson advocated by Schlosser, beginning from the corpus of extant materials, for which she provides the bibliographical description, before advancing to a critical scrutiny of the sources themselves. She subsequently demonstrates its intrinsic value, thereby underscoring the importance of the study of Leonardian artistic literature as a discipline in its own right.

All this is, of course, no coincidence. Among the twenty-one boxes constituting Kate Steinitz's library – now preserved in the UCLA Special Collections – there was also a copy of Julius Schlosser's *Die Kunstliteratur: ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*.[30] The importance of Kate

[27] Schlosser 1924, p. 1.
[28] Schlosser 1924, p. 1.
[29] Schlosser 1924, p. 2.
[30] Los Angeles, UCLA-LSC, Kate Traumann Steinitz Papers LSC.1770, Box 1. Kate owned a first edition that she must have used extensively, as evidenced by the poor condition of the cover, which is partially detached. This copy bears an ownership inscription in pencil on the title page, as well as numerous reading notes, also written in pencil. Most of these annotations consist of underlinings of titles and bibliographic references. In Leonardo's section, many titles are accompanied in the margin by the letter «B» used to indicate that the volume was held in the Belt Library. This is a system she also adopted in her copy of Verga's *Bibliografia* and

Steinitz's work is such that Otto Kurz, in the bibliographical additions appended to the later editions of his mentor's text, likewise records Steinitz's volume together with her *Addenda*[31].

The Steinitz–Pedretti correspondence represents but one instance of her critical and methodological practice, which places her, in every respect, among bona fide historians of art.

*References*

1970, *Kate Steinitz: librarian, artist, scholar: a chronology (*1970), «Wilson Library Bulletin», 44.

1989, *Kate Steinitz: eine Dokumentation*, Hannover: Sprengel Museum.

1994, *Kate T. Steinitz: Art into Life into Art: a Retrospective of the Life and Work of One of the Most Diverse Bauhaus and Dada Artists*, Irvine, Calif: The Museum.

Behrmann P., Schulz I., eds (2025), *Käte Steinitz: from Hanover to Los* Angeles, Munich: Hirmer Verlag.

Belt E., Trauman Steinitz K. (1951), *The Elmer Belt Library of Vinciana in Los Angeles*, «College Art Journal / College Art Association of America», 11, pp. 30-33.

Buccaro A. (2020), *La prima edizione italiana del Trattato della Pittura a Napoli (1733) tra i retaggi tardobarocchi e la spinta solimeniana*, in *Leonardo e il Rinascimento nei codici napoletani: influenze e modelli per l'architettura e l'ingegneria*, eds. Buccaro A., Rascaglia M., Poggio a Caiano: CB Edizioni Grandi Opere, pp. 125-129.

Collins J.(1993), *Collaborative works by Kate Steinitz and Kurt Schwitters from the Schwitters-Steinitz Collection*, exhibition catalogue, Washington D.C.: National Gallery of Art.

Guerrini M. (1990), *Bibliotheca Leonardiana, 1493-1989*, presentazioni di Augusto Marinoni, Carlo Pedretti, Milano: Bibliografica, 3 volumi.

Hoffberg J. A. (1975), *Kate T. Steinitz: in Memoriam*, «ARLIS/NA Newsletter», 3, p. 59.

Kaplan J., ed. (1982), *Kate Steinitz Art and collection. Avant-garde art in Germany in the 1920s and 1930s*, exhibition catalogue, San Bernardino, CA, The Art Gallery, California State College San Bernardino.

that Pedretti would later employ as well (Lamporecchio, Pedretti's Library: PP/SG/L6/5). As no acquisition date is recorded, it is impossible to determine when Kate purchased the volume. It is nevertheless clear that the book remained one of her working tools, and she updated it accordingly by noting acquisitions she was able to make in her capacity as librarian of the Belt Library.

[31] Schlosser, Kurz, 1967, p. 715: addition relating to p. 170, line 3 from below.

Krüger W., ed. (1977), *Das Gästebuch von Kate T. Steinitz / The Guestbook of Kate T. Steinitz*, Cologne: Galerie Gmurzynska.

Marmor M. (1987), *In Obscure Rebellion: The Collector Elmer Belt*, «The Journal of Library History (1974–1987)», 22, pp. 409-424.

Melani M. (2026), *Kate Steinitz and Carlo Pedretti: "Power Lines" for the Expansion of the Belt Library of Vinciana*, in *Leonardo. Lines of force,* eds. Moffat C., Taglialagamba S., Brill, Leiden-Boston *(forthcoming)*.

Pedretti C. (1952), *Un apografo del 'Trattato della Pittura' di Leonardo da Vinci, conservato nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna*, «Bologna. Rivista del Comune», 39, 7, pp. 33-36.

Pedretti C. (1957), *Un apografo sconosciuto del Trattato della pittura*, in *Studi vinciani*, Genéve: Droz, pp. 142-151.

Trauman Steinitz K. (1958), *Leonardo Da Vinci's Trattato Della Pittura (Treatise on Painting). A Bibliography of the Printed Editions, 1651–1956, Based on the Complete Collection in the Elmer Belt Library of Vinciana, Preceded by a Study of Its Sources and Illustrations,* Pref. by Elmer Belt, Copenhagen: Munksgaard.

Verga E. (1931), *Bibliografia vinciana, 1493–1930*, Bologna: Zanichelli.

Wenniger, T. M. de B., & Blaschke-Walther, K. (2025), *Käte Steinitz's Material: Identification and Dating of Film-based Negatives*, «Rundbrief Fotografie», 32, 3, pp. 44-48, <https://doi.org/10.1515/rbf-2025-3007>.

Zeitlin J., Gardner J., (1980), *Books and the Imagination Oral History Transcript: Fifty Years of Rare Books / Jake Zeitlin; Interviewed by Joel Gardner [1978 and 1979]*. Interview by Joel Gardner (Los Angeles: Oral History Program, University of California, Los Angeles).

Cutullè A., Le allieve di Lionello Venturi a Torino: Anna Maria Brizio e Noemi Gabrielli / TITOLO ENG
«Il capitale culturale», Supplemento n. 20 (2026), pp. 163-176
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/4817

# Le allieve di Lionello Venturi a Torino: Anna Maria Brizio e Noemi Gabrielli

Alice Cutullè*

*Abstract*

Il contributo analizza gli anni formativi di Anna Maria Brizio e Noemi Gabrielli all'Università di Torino sotto la guida di Lionello Venturi, evidenziando l'influenza metodologica e critica esercitata dal maestro sulle due studiose piemontesi. Attraverso l'esame delle loro tesi di laurea, delle prime pubblicazioni dedicate a Paolo Veronese e del dibattito critico sul tonalismo e sul cromatismo nella pittura veneziana del Cinquecento, emerge la ricezione delle teorie venturiane sul "tono", sul rapporto tra arte antica e contemporanea e sull'importanza dell'espressione artistica. Il saggio mette inoltre a confronto i percorsi scientifici delle due storiche dell'arte durante gli anni romani presso la Scuola di perfezionamento di Adolfo Venturi e nelle successive esperienze professionali, mostrando come entrambe abbiano sviluppato e rielaborato nel tempo l'eredità intellettuale del loro maestro. L'intervento intende quindi restituire centralità a una fase ancora poco approfondita della loro formazione, fondamentale per comprendere il successivo ruolo di Brizio e Gabrielli nella cultura storico-artistica italiana del Novecento.

This paper examines the formative years of Anna Maria Brizio and Noemi Gabrielli at the University of Turin under the guidance of Lionello Venturi, highlighting the method-

* Ricercatrice di Museologia e critica artistica e del restauro, Università di Torino, Dipartimento di Studi Storici, via Sant'Ottavio 20, 10124 Torino, e-mail: alice.cutulle@unito.it.

ological and critical influence exerted by the scholar on the two Piedmontese art historians. Through the analysis of their degree theses, their early publications on Paolo Veronese, and the critical debate concerning tonalism and chromaticism in sixteenth-century Venetian painting, the essay reveals the reception of Venturi's theories on "tone," the relationship between ancient and modern art, and the centrality of artistic expression. The study also compares the scholarly paths of the two researchers during their years at Adolfo Venturi's School of Specialization in Rome and in their subsequent professional experiences, showing how both developed and reinterpreted their mentor's intellectual legacy over time. The article therefore aims to shed light on a still underexplored phase of their education, which proved fundamental for understanding the later role of Brizio and Gabrielli within twentieth-century Italian art-historical culture.

Entrambe piemontesi, nate a un anno di distanza l'una dall'altra, Gabrielli nel 1901 a Pinerolo[1], Brizio l'anno successivo a Sale[2], comune dell'alessandrino, intrapresero lo stesso *iter* formativo sotto la guida di Lionello Venturi all'Università di Torino: Anna Maria si iscrisse nel 1919 e si laureò nel 1923 con una tesi su *Defendente Ferrari pittore di Chivasso*[3], mentre Noemi si immatricolò pochi anni dopo rispetto alla collega, nel 1921, e concluse il percorso nel 1926 con un lavoro su *Paolo Veronese nella critica e l'opera sua a Maser*[4].

Approdato a Torino nel 1915, dopo essersi formato nella capitale e aver avuto le prime esperienze professionali in Veneto, prima come ispettore delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, poi come libero docente all'Università di Padova, Lionello Venturi divenne una figura fondamentale per le due giovani studiose, non soltanto per la definizione del metodo ma anche per la scelta dei primi argomenti di studio[5].

Venturi aveva da poco licenziato *Le origini della pittura veneziana, 1300-1500* nel 1907 e *Giorgione e il Giorgionismo* nel 1913 che, insieme alla prolusione per il corso libero all'Università di Padova del 1910[6], contribuirono a definire il ruolo di Giorgione nella pittura veneziana, l'artefice dell'«elemento nuovo», il tono, che, senza soluzione di continuità, arrivava per Venturi fino

[1] Per un profilo biografico si rimanda in particolare a Bertolotto 2007.

[2] Su di lei si veda in particolare Bisio, Rivabella 2002; *Atti della giornata di studio in ricordo di Anna Maria Brizio* 2021; Leonardi 2023.

[3] Pubblicata l'anno successivo (si rimanda a Brizio 1924).

[4] Si rimanda per entrambe alle rispettive schede dell'Archivio Storico dell'Università di Torino (per Brizio si veda https://www.asut.unito.it/tesi/web/index.php?r=tesi%2Fview&id=8147; per Gabrielli https://www.asut.unito.it/tesi/web/index.php?r=tesi%2Fview&id=22041, consultati il 06 dicembre 2025).

[5] Per un approfondimento sul tema si vedano in particolare Lamberti 2000; Valeri 2011; Varallo 2016 e 2021.

[6] Definito come «la quantità di luce e di ombra che ogni colore assorbe» e frutto della conciliazione tra «il colore e la plastica, l'etereo e il solido, il movimento e la stasi», il tono era presentato come «l'asse attorno a cui si è svolta la funzione compiuta dall'Italia nella storia dell'arte», in Venturi 1915, pp. 222-224.

all'impressionismo, concetto riproposto pochi anni dopo anche per il discorso di inaugurazione alle lezioni torinesi, con evidente intento programmatico, dal titolo *La posizione dell'Italia nelle arti figurative*, dato alle stampe su *Nuova Antologia* nel 1915.

In questi testi, come già evidenziato da Giuliana Tomasella[7], si avverte l'esigenza di un rinnovamento metodologico volto a focalizzare l'attenzione dalle singole personalità al contesto e alle relazioni tra gli artisti, seguendo una tendenza «sensibilistico-ruskiniana»[8]. Venturi, come ricostruito anche da Marta Nezzo[9], riconosceva nei confronti di Ruskin un debito da parte della critica contemporanea, ritenendolo una guida da cui doveva necessariamente ripartire il critico militante.

Sebbene si intraveda ancora la lezione di Berenson all'interno della trattazione sull'artista di Castelfranco, nella prolusione del 1915 Venturi ragionava sulle novità tecniche e spirituali introdotte dal pittore, primo maestro dell'arte moderna veneziana, a cui si allinearono Tiziano, Tintoretto, Veronese, ma anche Caravaggio. Pur partendo dall'insegnamento di Toesca, superò il maestro offrendo, come ricordato da Lamberti nel 2000 «una visione della disciplina allargata non solo a suggestioni extraeuropee, ma a connessioni vitali tra arte antica e contemporanea, nella proposta di una linea portante della "civiltà pittorica del tono" da Giorgione sino agli impressionisti francesi»[10]:

> Toccava a Giorgio da Castelfranco di risolvere il problema, con l'invenzione del tono. Il tono, cioè la quantità di luce e di ombra che ogni colore assorbe, è proprietà del colore eterogenea alla sua qualità di rosso, di verde, di giallo. La giustapposizione del colore tien conto appunto soltanto delle qualità di rosso, di verde, di giallo. La sovrapposizione tien conto invece prevalentemente del tono. Colorire secondo il principio del tono, significa dar forma al colore, che è cosa ben diversa, anzi opposta, a colorire una forma. Non si tratta cioè di determinare una forma, e poi metterci sopra il colore; bensì costruire la forma direttamente con colore. […] Toccava a Venezia, da Giorgione in poi, di assumere il tono come principio fondamentale della pittura […] la civiltà pittorica del tono non fu distrutta, e tuttora vive, non in Italia soltanto.
> Essa ha formato dal Cinquecento in poi tutta l'Europa pittorica. Per essa, Rubens o Velasquez, Rembrandt o gl'impressionisti francesi hanno potuto creare i loro capilavori[11].

Non stupisce a questo punto che le prime lezioni torinesi seguite da Brizio e Gabrielli riguardarono nello specifico queste tematiche[12]: il corso dell'a.a. 1919-20 prendeva in considerazione Tiziano come «il maestro che chiude il Rinascimento e

[7] Tomasella 2015.
[8] Ragghianti 1973, pp. 60-61.
[9] Nezzo 2005 e 2006.
[10] Lamberti 2000, p. 18.
[11] Venturi 1915, pp. 222-223.
[12] Cfr. Valeri 2011.

apre l'età moderna»[13], mentre quello del 1921-22 riguardava Tintoretto, Veronese e infine Caravaggio, considerato il continuatore del «gusto veneziano del Cinquecento»[14]. È proprio quest'ultimo corso, di cui la Brizio curò le relative dispense, a lasciare un segno, come vedremo, negli studi futuri della giovane storica dell'arte.

Partendo da Tintoretto, artista su cui si era indirizzata, non a caso, nel 1919 un'altra allieva torinese di Venturi, Mary Pittaluga[15], Lionello aveva proseguito tratteggiando la pittura di Paolo Veronese «dove tutto è luce, dove forma e disegno particolari non esistono»[16], in cui rilevava «una capacità di espressione»[17], termine già caro a Baudelaire, infinitamente più complessa rispetto agli altri suoi contemporanei.

Come ampiamente messo in luce da Miriam Giovanna Leonardi in diversi saggi[18], il metodo venturiano di studio delle opere d'arte[19], fortemente caratterizzato dal purovisibilismo e dal vaglio sistematico degli elementi espressivi dell'*Estetica* crociana, testo indispensabile per Lionello nella formazione dei futuri storici dell'arte, furono non a caso alla base del pensiero di Anna Maria Brizio che contraddistinsero tutta la sua carriera.

Ciò avviene per esempio nella tesi di laurea su Defendente Ferrari dove, attraverso un'attenta disamina su un'artista rinascimentale, la giovane dimostrava una sicura consapevolezza critica inserendosi con forza nel dibattito sul pittore piemontese, guardando sia a Lionello che a Berenson. Da quest'ultimo, che riteneva il punto di partenza per lo studio su Defendente, riprese la riflessione sulla linea e sul colore, di stampo purovisibilista, per passare alle definizioni di "linearismo luminoso" e di "principio tonale", che possono essere comprese soltanto alla luce delle già citate lezioni venturiane. In aggiunta, la descrizione del pittore piemontese che possedeva «una singolare tempra d'impressionista»[20] e il frequente uso dei termini "impressione" e "impressionismo", aspetti già notati da Leonardi, sono ancora una volta frutto degli insegnamenti di Lionello. In realtà, è già stato osservato come l'utilizzo del termine "Impressionismo", che in quegli anni stava passando da un'accezione negativa a una rivalutazione critica, letta nel rapporto tra opera d'arte e indivi-

[13] *Lezioni di Storia dell'arte del Prof. L. Venturi raccolte dalle Signorine Regis, anno accademico 1919-20*, 1920, p. 113.

[14] Venturi 1925, p. 7.

[15] Pittaluga 1919.

[16] *Lezioni di Storia dell'arte del Prof. L. Venturi, raccolte da C. Schiavo, anno accademico 1921-22*, 1922, p. 124.

[17] *Ibidem*.

[18] Leonardi 2010.

[19] L'insegnamento venturiano si basava su una parte teorica, in cui il professore presentava varie opere d'arte, riflettendo sulla loro forma e colore, e una pratica attraverso cui gli studenti dovevano mettere in pratica quanto appreso nella prima parte attraverso l'analisi di un'opera scelta dal docente.

[20] Brizio 1924, p. 106.

dualità dell'artista, venne impiegato con questo stesso significato già da parte di Pietro Toesca per spiegare la pittura tardoantica e medioevale[21].

Non a caso l'idea di Lionello, che intravedeva uno stretto rapporto tra arte antica e contemporanea, venne ripresa dalla Brizio pochi anni dopo, quando si trovò a descrivere la pittura di Paolo Veronese, in cui l'utilizzo della luce da parte dell'artista è considerato dalla studiosa alla stregua dei divisionisti[22].

È proprio Paolo Caliari l'artista su cui si concentrano le prime pubblicazioni delle due giovani storiche dell'arte durante la Scuola di perfezionamento di Adolfo Venturi a Roma. La Brizio, che si era iscritta alla specializzazione fresca di laurea nel 1924, la concluse nel dicembre 1927, diplomandosi con lode a seguito del superamento di diverse prove, tra cui la prima, *Note per una dissertazione critica dello stile di Paolo Veronese*, che era già stata pubblicata l'anno precedente su *L'Arte*, e la Tesi 3 *Paolo Veronese e le opere a lui attribuite a Roma*, probabilmente una rielaborazione del tema già edito nella rivista venturiana[23]. La Gabrielli invece ottenne la borsa di studio per poter frequentare la Scuola nel 1927, risultando iscritta per tre anni accademici fino al 1929-1930[24].

È proprio durante questo lasso di tempo che diede alle stampe la tesi di laurea su Veronese a Maser, uscita nel 1928[25], esattamente lo stesso anno della continuazione delle *Note* della Brizio sempre su *L'Arte*[26].

Il parallelismo temporale e lo stesso oggetto d'indagine, funzionale a comprendere l'eredità del pensiero lasciata dal maestro a Torino, che si può ritrovare sia nello sviluppo del concetto di "tono" sia nel rapporto arte moderna/contemporanea, consentono di confrontare gli approcci metodologici e gli esiti a cui giunsero le due studiose permettendo di riflettere inoltre sul dibattito intorno al tema del colore nella pittura veneziana che si stava sviluppando in quegli anni, già in parte analizzato nel 2007 da Franco Bernabei[27].

La prima ad occuparsi della pittura di Paolo Veronese fu Anna Maria che confutò nelle *Note* del 1926 (Fig. 1) la distinzione tra cromatismo e tonalismo proposta qualche anno prima da Eva Tea[28]. Evidenziando la differenza con lo stile di Tiziano e Tintoretto, la Brizio invece era convinta che il tonalismo fosse una variante del cromatismo:

> […] sorge per prima spontanea la domanda, se essa possa o no considerarsi tonale, essendo questo il carattere di base di tutta la pittura veneziana del '500. Se per tono s'intende la speciale interpretazione data al colore dalla scuola giorgionesca, per cui una tinta

[21] Barbolani di Montauto, Gianandrea, Pierguidi, Ruffini 2020, p. 64.
[22] Brizio 1926, p. 216.
[23] Mignini 2009, p. 307.
[24] Ivi, p. 303.
[25] Gabrielli 1928.
[26] Brizio 1928.
[27] Bernabei 2007.
[28] Tea 1920.

predomina sulle altre e tutte le soffonde di sé, abolendo i netti contorni, gli stacchi decisi e sostituendovi una fusione di masse cromatiche morbide, a velature, Paolo non è certamente tonale. A ciò vorrebbe giungere l'Eva Tea nel suo articolo sul "Cromatismo di Paolo Veronese", contrapponendo *cromatismo* a *tono*. Ma ella stessa finisce coll'avvolgersi inestricabilmente in questi due concetti, di cui non dà una definizione abbastanza chiara e comprensiva. [...] io sono convinta che la pittura paolesca sia tonale, poiché il concetto di tono ha una comprensione assai più vasta di quanto la Tea non mostri di credere e non può limitarsi ai modi della scuola giorgionesca. Quando in un dipinto i colori sono tutti accordati con unità di ambientazione luminosa, in esso ha luogo il tono. [...] A queste leggi ubbidisce Paolo Veronese nell'accordare i suoi colori; quindi la sua pittura può a buon diritto chiamarsi tonale non meno di quella tizianesca; ma – qui sta la differenza – i Tizianeschi ottengono tono per fusione di tinte calde; Paolo l'ottiene per contrasto di due ordini di tinte, calde e fredde; cioè – volendo ridurre la sua tavolozza ad un rapporto tipo – per un contrasto di giallo e d'azzurro accordati tonalmente[29].

La studiosa adottava come Eva Tea il principio del complementarismo come chiave interpretativa per spiegare gli accordi cromatici di Veronese; tuttavia, questo nuovo approccio venne confutato da Luigi Coletti, storico dell'arte trevigiano, che proprio in quegli anni aveva pubblicato numerosi articoli sull'artista[30]. La *querelle* tra i due in realtà ebbe inizio con la dichiarazione da parte della Brizio, partendo dalla lettura dell'articolo sui *Paesi di Paolo Veronese* di Coletti (Fig. 2), di non ritenere valida la proposta dello studioso di tentare di differenziare la mano del maestro da quelle dei collaboratori a Maser[31]. Quest'ultimo senza indugio le rispose nel 1927 precisando che non era sua intenzione arrivare a una catalogazione delle autografie dei paesaggi e che non condivideva la sua idea del complementarismo per spiegare la luminosità delle opere veronesiane[32].

Parallelamente anche Noemi Gabrielli, nel saggio tratto dalla sua tesi sugli affreschi di Maser (Fig. 3), si concentrava sulla «luminosità cromatica intensissima»[33] di Veronese, processo stilistico ottenuto dall'artista attraverso «un accordo tonale di giallo e azzurro»[34]. La rapidità di esecuzione del Caliari viene dalla Gabrielli, come per la Brizio, paragonata alla maniera degli impressionisti, con veloci tocchi di colore:

Io credo che Maser non sia soltanto il punto d'arrivo dell'arte veronesiana, ma ancora, nello stesso tempo, punto di partenza di una visione nuova: l'impressionismo moderno che là ebbe la sua prima evidentissima affermazione; con gli elementi visivi abbozzati, con macchie e tocchi di colore che non precisano le forme, ma le suggeriscono con immediato effetto psicofisico d'insieme[35].

[29] Brizio 1926, pp. 214-215.
[30] Coletti 1925, 1927 e 1928.
[31] Brizio 1926, p. 227, n. 1.
[32] Per un approfondimento si rimanda a Stecca 2024.
[33] Gabrielli 1928, p. 157.
[34] *Ibidem*.
[35] Ivi, pp. 170-172.

Parimenti alla collega piemontese, pubblicando le fotografie con gli stessi particolari proposti da Coletti, non condivideva l'attribuzione dello studioso trevigiano alla sola mano di Veronese di quattro paesaggi, sostenendo che l'artista arrivò a Maser con molti aiuti e infatti concludeva affermando che «anche se tutto è trattato con velocità impressionistica, ciò non prova che l'opera sia del Veronese; è il maestro che ha insegnato ai suoi aiutanti a dipingere con pochi tocchi in questa maniera nuova»[36].

Non bisogna dimenticare che nel 1928 ricorreva il quarto centenario dalla nascita di Paolo Veronese e ciò spiega l'interesse da parte della critica sull'artista; infatti, videro la luce le celebri monografie firmate da Adolfo Venturi[37] e Giuseppe Fiocco[38], ma, come si è avuto modo di vedere, entrambe le storiche dell'arte entrarono audacemente nel dibattito critico sul pittore.

È infine da evidenziare che lo stesso Venturi, nel suo testo su Veronese uscito nel 1933 su *L'Arte*[39], citava l'articolo della Brizio del 1928, sostenendo l'idea della «fissità di Paolo»[40] avanzata dalla sua allieva; concetto che differenziava la pittura dell'artista scaligero da quella più animata di Tintoretto.

Con il rientro da Roma a Torino della Brizio nel 1928, la giovane venne subito coinvolta da Venturi nell'organizzazione della mostra sulla collezione Gualino presso la Regia Pinacoteca di Torino, come già indagato da Maria Beatrice Failla nel 2018[41], prendendo parte all'allestimento delle sale, alla scelta degli oggetti, alla preparazione del catalogo ed eseguendo fotografie. Dopo l'ottenimento della libera docenza il 20 novembre 1930[42], iniziò la carriera accademica presso l'Università di Torino, proponendo per le sue prime lezioni in via Po un corso monografico, non a caso, su Paolo Veronese[43], parallelamente la Gabrielli nello stesso anno venne assunta come ispettore storico dell'arte presso la Soprintendenza all'arte medievale e moderna del Piemonte e della Liguria (Sezione oggetti d'arte)[44].

Nonostante la Brizio venisse confermata come incaricata del corso in Storia dell'arte a Torino per l'a.a. 1932-33[45], probabilmente per assicurarsi una posizione più stabile decise di partecipare al concorso per la cattedra all'Università di Bologna lasciata vacante da Igino Benvenuto Supino nel 1934. La Commissione decretò come vincitore, come noto, Roberto Longhi, ma spiccano nell'e-

[36] Ivi, p. 172.
[37] Venturi 1928.
[38] Fiocco 1928.
[39] Venturi 1933.
[40] Brizio 1928, p. 7.
[41] Failla 2018.
[42] *Annuario della R. Università di Torino* 1931, p. 65.
[43] Aldi 1996, p. 48.
[44] Bertolotto 2007, p. 266.
[45] Cfr. *Annuario della R. Università di Torino* 1933; Archivio Storico dell'Università di Torino, VII, 67, pp. 257-258, citato in Leonardi 2010, pp. 69-70.

lenco dei partecipanti pubblicati nel *Bollettino Ufficiale*, i nomi della Brizio e della Pittaluga, allieve torinesi di Lionello, le uniche presenze femminili al concorso. La valutazione della Brizio, come anche quella della Pittaluga, fu decisamente severa, la Commissione, pur apprezzando gli studi "localistici" su Defendente e Gaudenzio Ferrari, bocciò quelli su Veronese, ritenendoli «più artificiosi che conclusivi»[46], su El Greco e su Tiepolo. Non bisogna dimenticare che tra i commissari era presente Fiocco, che probabilmente stroncò le intuizioni della Brizio sulla pittura veneta, e mancò verosimilmente l'appoggio di Lionello Venturi, già da alcuni anni esule in Francia per non aver giurato fedeltà al regime.

Ultima occasione di confronto tra le due studiose furono le catalogazioni ministeriali edite nel 1935, Vercelli per Brizio e Casale Monferrato per Gabrielli[47]. Giovanni Romano riteneva "curioso" che entrambe avessero tenuto come il modello di riferimento l'inventario di Toesca del 1911 per i beni artistici di Aosta e la sua monografia su Torino e non l'imprinting venturiano assimilato durante le lezioni torinesi[48]. In realtà si trattò di una precisa indicazione ministeriale[49], in quanto probabilmente il metodo di inventariazione proposto da Toesca risultava più congeniale nella schedatura del patrimonio statale. All'opposto l'assimilazione teorica dell'insegnamento venturiano da parte della Brizio e della Gabrielli è confermato, come si è visto, dai saggi licenziati già dalla metà degli anni Venti e si concretizzò, soprattutto nel caso di Anna Maria, nella pubblicazione nel 1939 di *Ottocento Novecento*, dove analizzava la pittura contemporanea francese, in particolare l'impressionismo, tema caro a Lionello[50]. Il volume, a causa della vicinanza con le idee del maestro, ormai da tempo considerato un oppositore del regime, e della dura recensione da parte di Ugo Ojetti[51], che condannava la scelta della studiosa di focalizzarsi per l'appunto sull'arte francese e non su quella italiana, causò alla Brizio, come noto, la sospensione dall'incarico universitario fino all'anno accademico 1941-1942, in quanto la sua condotta venne considerata "sovversiva"[52].

Nel frattempo, con l'ingresso dell'Italia nella Seconda guerra mondiale, Brizio e Gabrielli si ritrovarono fianco a fianco, guidate dal Soprintendente Carlo Aru, nelle operazioni di salvaguardia del patrimonio storico-artistico piemontese, attività che le vide per la prima volta collaborare a stretto contatto[53].

In conclusione, con questo intervento si è voluto sottolineare l'importanza

[46] *Bollettino Ufficiale* 1935, p. 1356.
[47] Brizio 1935; Gabrielli 1935.
[48] Romano 2005, p. 22.
[49] Lettera del 14 dicembre 1932, in Bisio, Rivabella 2002, p. 77.
[50] Brizio 1939. Sul volume si rimanda in particolare a Leonardi 2011 e 2010.
[51] Ojetti 1939.
[52] Si rimanda a Bisio, Rivabella 2002, in part. pp. 88-89.
[53] Nicita 2014; Bava 2023.

degli anni formativi delle due studiose, un momento a cui la critica non aveva ancora dato la giusta attenzione, dove si è creato quel substrato su cui è germogliato l'operato di Anna Maria Brizio e Noemi Gabrielli, diventate negli anni successivi protagoniste della scena culturale italiana e dimostrano come le idee venturiane siano state portate avanti dalle due nel tempo con capacità, determinazione e coraggio.

*Riferimenti bibliografici / References*


Aldi M. (1996), *Note e documenti sulla prima attività dell'Istituto di Storia dell'Arte di Torino*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 59, pp. 43-49.

*Annuario della R. Università di Torino 1930-1931* (1931), Torino: Stab. Tip. Villarboito F. & figli.

*Annuario della R. Università di Torino 1932-1933* (1933), Torino: Stab. Tip. Villarboito F. & figli.

*Atti della giornata di studio in ricordo di Anna Maria Brizio* (2021), «Raccolta Vinciana», XXXIX.

Barbolani di Montauto N., Gianandrea M., Pierguidi S., Ruffini M., a cura di (2020), *Pietro Toesca a Roma e la sua eredità*, Roma: Campisano Editore.

Bava A. (2023), *Noemi Gabrielli e Torino*, in Gallo L., Morselli R., a cura di (2023), *Arte liberata 1937-1947. Capolavori salvati dalla guerra*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale 16 dicembre 2022 – 10 aprile 2023), Milano: Electa, pp. 237-246.

Bernabei F. (2007), *Il Bassano di Sergio Bettini*, «Artibus et Historiae», XXVIII, n. 55, pp. 199-211.

Bertolotto C. (2007), *Noemi Gabrielli*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904 - 1974)*, Bologna: Bononia university press, pp. 266-277.

Bisio A. M., Rivabella R. (2002*), Anna Maria Brizio libera e lucente maestra d'intelligenza*, Sale: Associazione ex Allievi/e Istituto Sacro Cuore.

*Bollettino Ufficiale, parte II, Atti amministrazione* (1935), 7 marzo 1935, n. 10, pp. 1353-1359.

Brizio A. M. (1924), *Defendente Ferrari da Chivasso*, «L'Arte», XXVII, n. 4, pp. 211-246.

Brizio A. M. (1926), *Note per una definizione critica dello stile di Paolo Veronese*, «L'Arte», XXIX, nn. 5-6, pp. 213-242.

Brizio A. M. (1928), *Per il quarto centenario dalla nascita di Paolo Caliari detto Paolo Veronese: note per una definizione critica dello stile di Paolo Veronese*, «L'Arte», XXXI, pp. 1-10.

Brizio A. M. (1935), *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Vercelli*, Roma: La Libreria dello Stato.

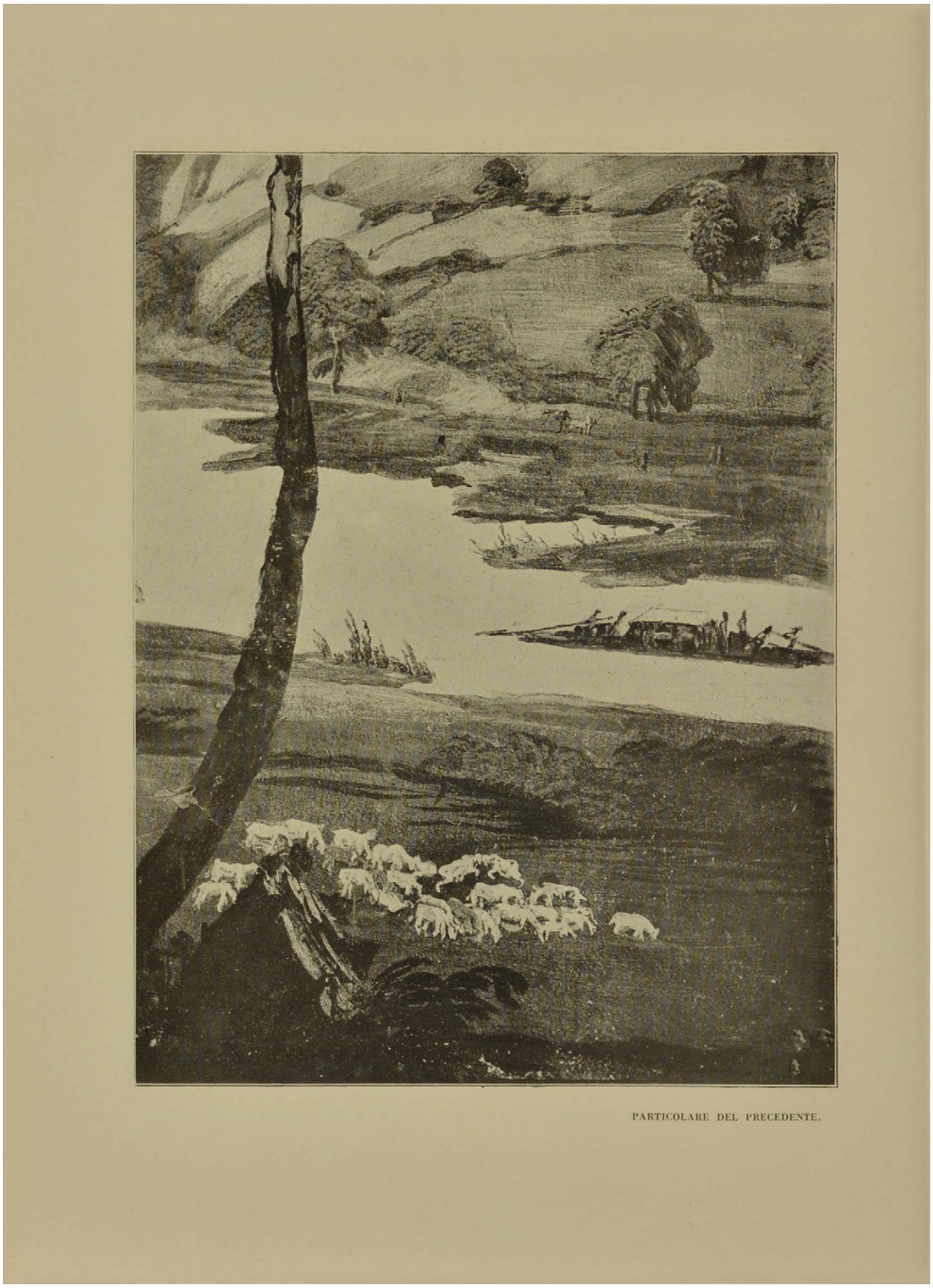
Brizio A. M. (1939), *Ottocento Novecento*, Torino: U.T.E.T.
Coletti L. (1925), *Paesi di Paolo Veronese*, «Dedalo», VI, pp. 377-410.
Coletti L. (1927), *La Villa Giacomelli a Maser*, «L'Illustrazione della Marca Trevisana e delle Dolomiti», II, 7, pp. 3-16.
Coletti L. (1928), *La Villa Giacomelli a Masér*, «L'Arte», XXXI, pp. 42-46.
Failla M. B (2018), *Ambientazioni e "gusto modernissimo": musei a Torino negli anni tra le due guerre*, Firenze: Edifir edizioni.
Fiocco G. (1928), *Paolo Veronese: 1528-1588*, Bologna: Casa Editrice Apollo.
Gabrielli N. (1928), *Per il centenario IV della nascita di Paolo Veronese: gli affreschi di Maser (Villa Barbaro-Giacomelli)*, «L'Arte», XXXI, pp. 157-175.
Gabrielli N. (1935), *L'arte a Casale Monferrato dal XI al XVIII secolo*, Torino: Miglietta, Milano & Co.
Lamberti M. M., a cura di (2000), *Lionello Venturi e la pittura a Torino, 1919–1931*, Torino: Fondazione CRT.
Leonardi M. G. (2010), Ottocento Novecento. *Studi sull'arte contemporanea di Anna Maria Brizio*, tesi di dottorato, relatori proff. M. Ferretti, G. Agosti, M. Dalai Emiliani, a.a. 2009-2010.
Leonardi M. G. (2011), Ottocento Novecento *di Anna Maria Brizio. Varianti critiche e redazionali (1939-1944-1962)*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», serie V, 3/2, pp. 527-552 e 628-637.
Leonardi M. G. (2023), *«Se si perde la presa sul presente, anche il passato si restringe». Anna Maria Brizio e Corrente, viaggio in tre tappe*, «Il capitale culturale», Supplementi 13 (2022), pp. 839-865.
*Lezioni di Storia dell'arte del Prof. L. Venturi raccolte dalle Signorine Regis, anno accademico 1919-20* (1920), Torino: Emporio Scientifico Librario G. Castellotti.
*Lezioni di Storia dell'arte del Prof. L. Venturi raccolte da C. Schiavo, anno accademico 1921-22* (1922), Torino: Tipografia A. Viretto.
Mignini M. (2009), *Diventare storiche dell'arte: una storia di formazione e professionalizzazione in Italia e in Francia (1900-40)*, Roma: Carocci Editore.
Nezzo M. (2005), *"Bandire l'imperfezione è distruggere l'espressione": Ruskin letto da Lionello Venturi*, «Annali di critica d'arte», 1, pp. 211-254.
Nezzo M. (2006), *"Bandire l'imperfezione è distruggere l'espressione": Ruskin letto da Lionello Venturi*, *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*, a cura di D. Lamberini, Firenze: Nardini, pp. 170-206.
Nicita P. (2014), *Anna Maria Brizio e l'impegno per la tutela del patrimonio artistico piemontese negli anni della guerra*, in A. Cipriani, V. Curzi, P. Picardi, a cura di, *Storia dell'arte come impegno civile. Scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani*, Roma: Campisano Editore, pp. 233-244.
Ojetti U. (1939), *Critica, cronaca e storia*, «Corriere della Sera», 27 gennaio 1939, p. 3.
Pittaluga M. (1919), *A proposito della "Trinità" del Tintoretto nella Pinacoteca di Torino*, «L'Arte», XXII, n. 3, pp. 223-225.

Ragghianti C. L. (1973), *Profilo della critica d'arte in Italia*, Firenze: Vallecchi.
Romano G. (2005), *Fortune dei primitivi piemontesi*, in Ciliento B., Caldera M. (a cura di), *Napoleone e il Piemonte. Capolavori ritrovati,* catalogo della mostra (Alba, 2005-2006), Savigliano: L'Artistica Editrice, pp. 17-23.
Stecca F. (2024), *Paolo Veronese secondo Luigi Coletti. Dai Paesi di Maser a La crisi manieristica nella pittura veneziana*, «Fragmenta. Studi trevigiani di scienze storico-artistiche e archeologiche», IV, pp. 31-53.
Tea E. (1920), *Il cromatismo di Paolo Veronese*, «L'Arte», XXIII, n. 1, pp. 59-75.
Tomasella G. (2015), *Lionello Venturi e l'arte veneta (1907-1915)*, «Annali di critica d'arte», 11, pp. 151-202.
Valeri S. (2011), *La storia critica dell'arte nel magistero di Lionello Venturi*, Roma: Aracne.
Varallo F., a cura di (2016), *Dal nazionalismo all'esilio. Gli anni torinesi di Lionello Venturi (1914-1932)*, Roma: Nino Aragno Editore.
Varallo F. (2021), *L'ultimo corso di Lionello Venturi a.a. 1930-31 e la teoria della deformazione*, «Rivista di Storia dell'Università di Torino», X, n. 2, pp. 255-267.
Venturi A. (1928), *Per il 4. Centenario dalla nascita di Paolo Veronese*, Roma: Società Nuova Antologia: Bestetti e Tumminelli.
Venturi L. (1915), *La posizione dell'Italia nelle arti figurative*, «Nuova Antologia», CCLX, n. 1036, pp. 213-225.
Venturi L., a cura di (1925), *Il Caravaggio*, «Biblioteca d'Arte Illustrata», 23-24.
Venturi L. (1933), *A Paolo Veronese*, «L'Arte», XXXVI, n. 4, 1, pp. 46-51.

## *Appendice / Appendix*



Fig. 1. Paolo Veronese, *Vulcano*, Villa Giacomelli a Masèr, in Brizio 1926, p. 230



PARTICOLARE DEL PRECEDENTE.

Fig. 2. Paolo Veronese, *Veduta del Piave*, Maser, Villa Barbaro Giacomelli, Salone, particolare, in Coletti 1925, p. 386



Fig. 15. — *Paesaggio*. (Stanza di Bacco).

Fig. 3. Paolo Veronese, *Paesaggio*, Maser, Villa Barbaro, Stanza di Bacco, in Gabrielli 1928, p. 173

Nucera F., Il Piemonte di Noemi Gabrielli. Dalla conoscenza territoriale al governo della tutela / Noemi Gabrielli's Piedmont. From an understanding of the region to the management of its conservation
«Il capitale culturale», Supplemento n. 20 (2026), pp. 177-220
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/5347

# Il Piemonte di Noemi Gabrielli. Dalla conoscenza territoriale al governo della tutela

Francesca Nucera*

*Abstract*

Il saggio analizza il ruolo di Noemi Gabrielli (Pinerolo 1901 – Asti 1979) nella formazione di una cultura territoriale della tutela in Piemonte negli anni Trenta, assumendo la Soprintendenza alle Gallerie del Piemonte diretta da Carlo Aru come luogo di rielaborazione istituzionale della conoscenza storico-artistica. Attraverso l'analisi del volume dedicato a Casale Monferrato (1935), posto a confronto con il coevo catalogo di Anna Maria Brizio su Vercelli, e l'esame delle mostre torinesi (1937-1939) e degli itinerari di sgombero del patrimonio artistico mobile (1938-1940), la ricerca ricostruisce il passaggio dallo studio delle opere alla costruzione del rapporto tra opere, città e contesti territoriali. Il caso piemontese consente così di anticipare agli anni '30 una genealogia della tutela territoriale

* Ricercatrice indipendente. Collaboratrice esterna Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio della città metropolitana di Torino, e-mail: francesca.nucera@gmail.com.

Alla base di questo contributo vi è la ricerca svolta per la tesi di diploma presso la Scuola di Specializzazione in Beni Culturali dell'Università degli Studi di Macerata. Ringrazio Massimiliano Caldera e Valeria Moratti della Soprintendenza ABAP per la città metropolitana di Torino per il costante confronto e la disponibilità al dialogo. Sono, inoltre, grata alla prof.ssa Patrizia Dragoni per aver incoraggiato una riflessione più articolata sulla storia della tutela e sulle sue implicazioni metodologiche.

generalmente ricondotta agli anni ’60 e ’70, individuando nella convergenza tra ricerca storico-artistica, istituzione e pratiche di tutela uno degli aspetti più significativi dell’esperienza di Gabrielli.

The article examines Noemi Gabrielli’s (Pinerolo 1901 – Asti 1979) role in the development of a territorial approach to heritage protection in Piedmont during the 1930s, focusing on the Soprintendenza alle Gallerie del Piemonte, directed by Carlo Aru, as an institutional setting in which art-historical knowledge was reworked and consolidated. Through an analysis of the volume devoted to Casale Monferrato (1935), compared with Anna Maria Brizio’s contemporary catalogue on Vercelli, as well as an examination of the Turin exhibitions (1937-1939) and the records prepared for the evacuation of movable artistic heritage (1938-1940), the study traces the transition from the study of individual works to the construction of relationships between works of art, cities, and their territorial contexts. The Piedmontese case thus makes it possible to trace the genealogy of territorial heritage protection back to the 1930s, rather than to the 1960s and 1970s, as is generally assumed, highlighting the convergence of art-historical research, institutional frameworks, and conservation practices as one of the most significant features of Gabrielli’s work.

> Strumenti eccezionali, le Soprintendenze. Vecchie strutture d’una cultura attiva e operativa che hanno soccorso il Paese lungo il corso del Novecento, invenzione della cultura pragmatica italiana, sapere sperimentale creato dalla particolare dimensione della creatività critica e storica. E anche concentrazioni di luoghi di avanzamento scientifico indubitabile.
> Carrozzoni che hanno fatto molti mestieri e che tuttavia hanno popolato bibliografie e oltrepassato gli stessi immensi portali di internet con gli effetti, i risultati d’una ricerca che solo oggi – nel pieno della crisi e del declassamento politico – cala di livello se non ancora di qualità e di prestigio.
> Andrea Emiliani, 2007[1]

## 1. *Introduzione*

Ciò che rende il percorso di Gabrielli storicamente significativo non è soltanto la coerenza dell’azione istituzionale, ma la capacità di aver elaborato, dentro la prassi quotidiana della tutela, una concezione del patrimonio come organismo territoriale che la storiografia artistica avrebbe teorizzato solo de-

[1] Emiliani 2007, p. 28.

cenni più tardi e che ha inciso profondamente sulla storia della conservazione piemontese nel secondo Novecento[2].

La critica recente ha dedicato crescente attenzione alla stagione in cui, tra la fine degli anni '60 e gli anni '80, la tutela del patrimonio venne ripensata in rapporto al territorio, alla catalogazione, alle politiche regionali e alla partecipazione delle comunità locali. Le esperienze promosse in Emilia-Romagna da Andrea Emiliani, in Umbria da Bruno Toscano, in Toscana da Antonio Paolucci e in Piemonte da Giovanni Romano hanno mostrato come la ricerca storico-artistica potesse farsi strumento di conoscenza dei contesti, di programmazione degli interventi e di responsabilità pubblica[3]. In ambito piemontese, gli studi di Maria Beatrice Failla sulla storia della tutela e del restauro hanno posto in evidenza l'intreccio tra metodologie conservative, ricerca territoriale, percorsi di formazione e uso degli archivi della Soprintendenza come strumenti attivi dell'esercizio della tutela[4].

Muovendo da tali acquisizioni, questo saggio intende, quindi, spostare l'attenzione su una fase precedente, interrogando la cultura della tutela elaborata nella Soprintendenza alle Gallerie del Piemonte negli anni '30. Il caso Gabrielli consente, infatti, di arretrare questa linea interpretativa, mostrando come, nella Soprintendenza diretta da Carlo Aru, la ricerca storico-artistica potesse già tradursi in una conoscenza attiva del territorio, entro pratiche di ricerca, catalogazione, amministrazione e protezione del patrimonio ancora poco indagate[5]. La riflessione si colloca in dialogo con il saggio di Enrico Castelnuovo e Carlo Ginzburg, *Centro e periferia* (1979), che ha offerto una delle prime sistematizzazioni teoriche della lettura geografica della produzione artistica, riconoscendo nella distribuzione spaziale dei fenomeni figurativi una chiave interpretativa autonoma e non residuale[6].

Il saggio di Alice Cutullè pubblicato in questo volume ricostruisce la formazione di Noemi Gabrielli e Anna Maria Brizio entro un ambiente accademico segnato dalla figura di Lionello Venturi, il cui metodo critico continuò a eserci-

[2] Nucera 2023; Caldera, Moratti 2024.

[3] Per la stagione della tutela territoriale e delle politiche dei beni culturali tra anni '60 e '80 si vedano, in particolare Balzani 2022; Capitelli 2022; Cervini 2022; Spione 2022; Nucera 2023a. Tali contributi ricostruiscono la fase in cui la relazione tra ricerca storico-artistica, catalogazione, territorio e politiche pubbliche trova una esplicita formulazione teorica e istituzionale. Il caso qui esaminato intende invece verificare l'esistenza, nella Soprintendenza piemontese degli anni '30, di una precedente cultura operativa della tutela territoriale.

[4] Failla 2015; Spantigati 2015.

[5] La ricerca si basa sull'analisi congiunta della documentazione conservata presso l'Archivio Storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Torino e della produzione scientifica di Noemi Gabrielli. Tale percorso consente di ricostruire il ruolo svolto da Carlo Aru nella definizione di una cultura della tutela fondata sulla relazione tra opera, territorio e contesto storico-ambientale.

[6] Castelnuovo, Ginzburg 1979 e Castelnuovo, Ginzburg 2019.

tare un ruolo determinante nella cultura storico-artistica torinese anche dopo il suo allontanamento dall'insegnamento universitario[7].

Questo contributo non torna dunque sulla formazione universitaria di Gabrielli, ma osserva il processo attraverso cui gli strumenti critici maturati in ambito accademico furono rielaborati all'interno delle istituzioni di tutela. La Soprintendenza alle Gallerie del Piemonte viene, infatti, considerata non come semplice ambito di applicazione di modelli elaborati altrove, né come mera articolazione periferica dell'amministrazione statale, ma come struttura tecnico-scientifica nella quale la conoscenza storico-artistica si ridefinisce nel confronto con le azioni per la tutela del patrimonio[8]. In questa prospettiva, il territorio di competenza non costituisce soltanto una circoscrizione amministrativa, ma lo spazio rappresentativo entro cui il patrimonio viene individuato, studiato, ordinato e reso disponibile alla protezione e fruizione. È entro questa cornice che il caso di Noemi Gabrielli acquista particolare rilievo, poiché la studiosa, pur collocandosi nella tradizione di Pietro Toesca, ne sviluppa la componente territoriale attraverso l'esperienza maturata nella Soprintendenza piemontese sotto la direzione di Aru e il confronto con metodologie proprie della storia dell'architettura medievale e della cultura urbanistica, fondate sulla lettura delle relazioni tra monumento, ambiente e città. In questo contesto, la pubblicazione, nel 1935, dei volumi su Casale Monferrato e Vercelli offre un osservatorio privilegiato per misurare due diverse declinazioni della lezione toeschiana[9]. A nostro giudizio uno degli aspetti più innovativi del lavoro di Gabrielli risiede nella trasformazione del territorio da cornice descrittiva a strumento di interpretazione. Tale impostazione trova una verifica nelle schede di sgombero predisposte dalla Soprintendenza piemontese per la protezione antiaerea del patrimonio artistico mobile, nelle quali la conoscenza storico-artistica e territoriale si traduce in pianificazione operativa, rendendo evidente la convergenza tra ricerca, amministrazione e tutela entro un medesimo processo conoscitivo.

[7] Cutullè 2026

[8] Sul rapporto tra funzioni, organizzazione amministrativa e competenze tecniche delle Soprintendenze è utile Lunardelli 2022. L'autore richiama la lezione di Massimo Severo Giannini sul primato delle funzioni nell'organizzazione amministrativa e sottolinea la natura della Soprintendenza come ufficio complesso, fondato sulla compresenza di valutazioni tecniche, competenze scientifiche e amministrative e articolazione territoriale; si veda inoltre Casini 2016. Per un inquadramento di tipo metodologico e critico si rimanda a Emiliani 2007.

[9] Brizio 1935; Gabrielli 1935.

## 2. *Dalla lezione di Pietro Toesca alla costruzione di una lettura territoriale del patrimonio*

La specificità della posizione assunta da Gabrielli all'interno della storiografia artistica italiana del Novecento può essere compresa soltanto ricostruendo l'intreccio di riferimenti culturali e istituzionali entro cui si forma il suo metodo di lavoro[10]. Se la matrice storico-artistica della sua ricerca affonda le radici nella lezione di Pietro Toesca, l'originalità della sua riflessione deriva dal progressivo confronto con la cultura della tutela elaborata nella Soprintendenza piemontese e con strumenti di analisi provenienti da discipline contigue quali la storia dell'architettura medievale, la lettura storico-costruttiva dei monumenti e la cultura del rapporto tra monumento e spazio urbano[11].

L'insegnamento di Toesca aveva contribuito a ridefinire il rapporto tra opera d'arte e storia, attribuendo alla forma il valore di documento e riconoscendo nella produzione artistica una testimonianza dei processi culturali che attraversano le diverse epoche. Pur senza elaborare una teoria esplicita del territorio, i suoi studi mostrano una costante attenzione alla diffusione dei linguaggi figurativi, alla mobilità delle maestranze e ai rapporti tra centri di produzione e aree periferiche[12]. È proprio questa apertura alla circolazione delle forme e alla pluralità dei contesti che, nell'esperienza di Gabrielli, viene rielaborata entro la pratica della tutela, dove lo studio dell'opera si misura sempre con la sua collocazione, con le condizioni materiali di conservazione e con il sistema territoriale e valoriale cui appartiene.

Nel caso qui esaminato, il rapporto tra conoscenza storico-artistica e azione pubblica si definisce attraverso la traduzione della tradizione metodologica toeschiana nelle pratiche istituzionali della Soprintendenza alle Gallerie del Piemonte, dove lo studio storico-artistico diviene presupposto operativo della conoscenza, della conservazione e della tutela del patrimonio. In questo processo assume particolare rilievo la figura di Carlo Aru, la cui direzione contribuì a trasformare il sapere specialistico in strumento di tutela, mettendolo

[10] Per il profilo biografico e istituzionale di Noemi Gabrielli resta fondamentale Bertolotto 2007. Per il ruolo svolto da Gabrielli nella protezione del patrimonio piemontese durante la guerra è utile Spantigati 2007, p. 43; Bava 2023. Si vedano inoltre Griseri 1979, Caramellino 1981 e Caramellino 1982.

[11] Per il dialogo con la storia dell'architettura medievale e con la lettura territoriale dei monumenti si veda Puig i Cadafalch 1909-1918; Porter 1915-1917; Verzone 1934a e Verzone 1942; Lucherini 2020. Per la cultura della tutela e del rapporto tra monumento, ambiente e città si veda Giovannoni 1913, Giovannoni 1925 e Giovannoni 1931.

[12] Toesca 1912 e Toesca 1927. Sul profilo scientifico di Pietro Toesca e sulla sua influenza nella formazione della storia dell'arte italiana del Novecento, si vedano, in particolare, Castelnuovo 1966; Aldi 1993; Crivello 2011; Gianandrea 2019; Barbolani di Montauto, Gianandrea, Pierguidi, Ruffini 2020.

in rapporto con catalogazione, conservazione, restauro e gestione concreta del patrimonio[13].

Gli studi dedicati da Aru all'architettura medievale della Sardegna e alle chiese pisane d'oltremare lo avevano già orientato verso una lettura del patrimonio fondata sulla ricostruzione dei fenomeni di circolazione culturale nello spazio mediterraneo e sulla relazione tra monumento e comunità[14]. Tale orientamento trova un riscontro operativo nel restauro e nella ricollocazione della chiesa romanica di San Pietro di Zuri, in Sardegna, condotto da Aru nel 1926 per far fronte alla minaccia di inondazione data dalla costruzione dell'invaso artificiale del Tirso. La salvaguardia dell'edificio presuppose una conoscenza approfondita della sua struttura architettonica, delle tecniche costruttive e delle relazioni con il contesto insediativo e paesaggistico. Il rilievo, la documentazione, l'indagine storica e la pianificazione dell'intervento vennero così a costituire fasi strettamente interconnesse di un processo unitario, nel quale la conoscenza si poneva come fondamento imprescindibile delle scelte di conservazione[15].

Il caso di Zuri rese esplicita una consapevolezza già elaborata e destinata a orientare la successiva cultura della tutela e del restauro, secondo cui il valore storico di un monumento non può essere ricondotto alla sola permanenza della materia, ma deve essere compreso entro la rete di relazioni territoriali, sociali e memoriali che ne definiscono il significato. In questa prospettiva, il monumento si configura non soltanto come testimonianza materiale del passato, ma come elemento riconosciuto da una comunità quale parte della propria memoria storica e della propria identità culturale[16].

L'attenzione di Aru per i valori culturali e per le espressioni materiali delle diverse civiltà trova, inoltre, significativo riscontro nel suo interesse per l'etnografia e per la salvaguardia delle culture popolari, documentato da un'inte-

[13] Su Carlo Aru resta fondamentale il profilo tracciato da Carla Enrica Spantigati, che ne restituisce la complessità scientifica e istituzionale anche attraverso una conoscenza diretta della documentazione conservata nell'archivio storico della Soprintendenza. La lettura proposta da Spantigati consente di cogliere il nesso tra attività amministrativa, ricerca storico-artistica e cultura della tutela e di interpretare l'influenza di Aru su Noemi Gabrielli non come semplice rapporto gerarchico, ma come mediazione metodologica e istituzionale. Spantigati 2007. Si vedano inoltre Brizio 1953 e Calledda 1999.

[14] Aru 1906; Aru 1908; Aru 1908a, Aru 1908b, Aru 1909; Aru 1912; Aru 1928; Aru 1933; Aru 1934.

[15] Sul caso di Zuri si veda Aru 1926 e Spantigati 2007, p. 41.

[16] Il caso di Zuri può essere ricondotto, entro una più ampia genealogia della cultura italiana del restauro, a quella linea di riflessione che, muovendo dalla concezione giovannoniana del monumento come parte integrante del suo ambiente e del contesto urbano, trova in esperienze operative come quella di Carlo Aru una significativa declinazione sul piano della tutela e della conservazione, per approdare, in una successiva elaborazione teorica, alla formulazione del restauro critico-conservativo di Giovanni Carbonara. Giovannoni 1913 e Giovannoni 1931; Carbonara 1997.

ressante conferenza da lui pronunciata a Napoli nel 1933, in occasione della chiusura della mostra sul costume meridionale promossa dalla Società della Magna Grecia. In questa articolata riflessione teorica di epilogo alla mostra, l'arte popolare viene interpretata non come espressione immobile di tradizioni locali, ma come risultato di una lunga storia di scambi e di contatti mediterranei, restituendo la consapevolezza della progressiva scomparsa della cultura materiale tradizionale e, al contempo, della necessità di affidarne la conoscenza e la conservazione al museo[17]. La sua partecipazione, nel 1931, alle attività di conservazione e riordino delle collezioni del R. Museo di Etnografia Italiana a Villa d'Este a Tivoli – uno dei nuclei storici dell'attuale Museo delle Civiltà – e le donazioni di materiali raccolti in Dalmazia nel 1932-1933 durante il periodo trascorso come soprintendente delle Marche, sembrano indicare un coinvolgimento non episodico nella costruzione del patrimonio del museo e, più in generale, attestano l'interesse di Aru per il rapporto tra conoscenza, raccolta e tutela delle testimonianze della cultura popolare[18].

Accanto alla matrice toeschiana e alla mediazione esercitata da Aru, occorre considerare anche il rapporto con la cultura del restauro e della tutela urbana elaborata da Gustavo Giovannoni in quegli anni, il cui contributo alla Conferenza internazionale di Atene del 1931 fu fondamentale per la definizione di un approccio alla conservazione destinato ad assumere una dimensione internazionale. La sua concezione del restauro, attenta al valore del patrimonio come espressione della comunità, anticipava inoltre alcuni principi successivamente ripresi e sviluppati dalla Carta di Venezia del 1964[19]. Non si tratta di postulare una derivazione diretta di Gabrielli da Giovannoni, ma di riconoscere come, attraverso Aru e la pratica della Soprintendenza, entrasse nel suo orizzonte operativo una concezione del patrimonio fondata sul rapporto tra monumento, ambiente, tessuto urbano e paesaggio storico. La tutela non si limita, così, alla conservazione del singolo oggetto, ma implica anche per lei la comprensione delle relazioni spaziali, insediative e funzionali che ne determinano il valore storico.

[17] Il testo integrale della conferenza venne pubblicato nel 1933 su *Lares*, la prima rivista italiana di studi demo-etno-antropologici. Aru 1933a.

[18] Sul ruolo da lui svolto nella sistemazione e riorganizzazione del Museo di Etnografia Italiana a Villa d'Este a Tivoli e sulla sua autorevolezza negli studi sul folclore si vedano Ceccarius Ceccarelli 1943, p. 151, e Toschi 1957, p. 51. Sulla donazione dei materiali provenienti dalla Dalmazia e sul riconoscimento, da parte della Direzione Generale, della sua competenza negli studi sull'arte popolare si veda Spantigati 2007, p. 41.

[19] Sul dibattito creato dalla Conferenza di Atene del 1931 dedicata alla tutela dei monumenti e sull'importanza del documento sottoscritto in quella sede conosciuto come la *Carta del restauro di Atene* si veda Rossi Pinelli 2023, pp. 3-16. Sulla partecipazione di Gustavo Giovannoni alla Conferenza e sulla sua elaborazione critica si veda Giovannoni 1925; Giovannoni 1931; Giovannoni 1932; Giovannoni 1938; Campello Cabral 2019 e Turco 2019. Sul ruolo di Carlo Aru nel dibattito sulla tutela del paesaggio negli anni '30 si veda Spantigati 2007, p. 43.

Entro questo orizzonte, la riflessione di Gabrielli si pone, inoltre, in rapporto con la linea di studi sull'architettura medievale che, da Arthur Kingsley Porter a Josep Puig i Cadafalch, aveva attribuito particolare rilievo alla circolazione dei modelli, ai rapporti tra aree artistiche e alla lettura territoriale dei fenomeni monumentali, trovando nel contesto piemontese una declinazione particolarmente significativa nell'attività di Paolo Verzone[20].

Porter aveva mostrato come l'architettura romanica dovesse essere compresa entro sistemi di circolazione e di scambio che attraversavano l'Europa medievale, mentre Puig i Cadafalch aveva elaborato un metodo comparativo fondato sull'analisi tipologica e geografica delle forme[21]. In Paolo Verzone tali suggestioni si traducono in una prassi di indagine nella quale l'approfondita conoscenza delle fonti, l'osservazione diretta, il rilievo, la fotografia, l'analisi dei materiali e la lettura dei sistemi costruttivi concorrono alla conoscenza profonda dell'opera architettonica e dei suoi rapporti fra le parti, il tutto e le altre opere[22]. Tale metodologia diviene particolarmente significativa nei restauri da lui condotti, infatti, anche quando questi assumono una componente di ricomposizione estetica, quest'ultima, non appare mai separata dalla comprensione documentaria dell'edificio, ma fondata sulla lettura della sua struttura, delle sue trasformazioni e della sua unità figurativa.

Il confronto con Verzone consente, quindi, di precisare il rapporto tra storia dell'architettura e cultura del restauro, poiché la sua formazione di ingegnere e l'esperienza maturata nei restauri vercellesi, lo collocano entro l'orizzonte del restauro scientifico di matrice giovannoniana, anch'esso fondato sull'intreccio tra ricerca storica, analisi documentaria, rilievo, osservazione diretta dei materiali e lettura delle trasformazioni dell'edificio. Tale adesione non esclude, tuttavia, una posizione autonoma sul tema delle reintegrazioni, poiché in Verzone la comprensione del monumento come organismo storico, si accompagna alla necessità di salvaguardarne l'unità figurativa, anche quando ciò comporta un'applicazione meno rigida del principio di riconoscibilità del nuovo. Proprio questa tensione tra documento, materia e forma rende il

[20] Paolo Verzone (1902-1986), ingegnere civile vercellese formatosi al Politecnico di Torino, storico dell'architettura medievale, bizantina e antica, progettista e restauratore, professore ordinario e poi emerito dello stesso Politecnico, fu anche fondatore della Missione Archeologica Italiana di Hierapolis di Frigia, in Turchia. Si vedano Mighetto 1999 e Ronchetta 2005. Numerosi documenti di studio e fotografie di cantiere sono conservati presso il Laboratorio di Storia e Beni Culturali, Politecnico di Torino, *Fondo Verzone*: https://castellodelvalentino.polito.it/?page_id=2061, 14.06.2026

[21] Porter 1915-1917 e Porter 1923; Puig i Cadafalch 1909-1918.

[22] Sul riconoscimento, da parte di Verzone, dell'importanza scientifica delle ricerche di Porter e Puig y Cadafalch e del ruolo dei suoi maestri, si vedano Verzone 1931 e Verzone 1934. Sull'applicazione nei suoi studi conoscitivi si veda Verzone 1934a, Verzone 1935, Verzone 1936, Verzone 1936a e Verzone 1942. Sulla riscoperta e valorizzazione dell'architettura romanica negli studi di Paolo Verzone si veda Callerio 2005.

suo metodo particolarmente significativo per comprendere il passaggio da una lettura storico-costruttiva dell'architettura a una concezione del patrimonio come realtà materiale, stratificata e contestuale[23].

La presenza degli studi di Verzone nelle pagine che Gabrielli dedica all'architettura di Casale Monferrato mostra l'importanza di questo confronto, ampliando la portata della lezione di Toesca e trasferendo l'attenzione dalla singola opera alla rete di relazioni storiche che ne rende possibile la comprensione. Il territorio non si configura più, quindi, come semplice supporto geografico rispetto alla distribuzione dei manufatti, ma come categoria interpretativa capace di restituire il sistema di relazioni storiche, materiali e culturali entro cui essi acquistano valore e significato.

La specificità dell'esperienza piemontese non risiede, tuttavia, soltanto nell'elaborazione di una lettura territoriale del patrimonio, ma nella capacità di tradurre tale conoscenza in strumenti di organizzazione attiva. La documentazione predisposta dalla Soprintendenza per la protezione antiaerea dimostra, infatti, come, alla vigilia della guerra, la conoscenza consolidata del patrimonio e della sua distribuzione territoriale fosse già divenuta uno strumento operativo di tutela[24].

[23] Paolo Verzone era molto stimato da Gustavo Giovannoni per l'approccio ingegneristico con cui affrontava lo studio filologico delle architetture antiche, apprezzandone in particolare l'assenza di una formazione filosofica e critica. La critica ha sottolineato la vicinanza di Verzone ai principi conoscitivi del restauro scientifico e ha interpretato i restauri di Casa Alciati (1928-1934) e di Sant'Andrea (1937-1939) a Vercelli come interventi di matrice giovannoniana, caratterizzati tuttavia dalla costante ricerca dell'unità figurativa del monumento, intesa non come ripristino stilistico, ma come esito di una rigorosa interpretazione storico-critica. In entrambi i casi, la riconoscibilità delle integrazioni si accompagna all'esigenza di ricomporre un'immagine architettonica coerente, evitando di ridurre l'edificio a un semplice palinsesto documentario o a una somma di frammenti. Sui restauri si vedano Verzone 1936b e Verzone 1936c; sul rapporto tra Verzone e il restauro scientifico di Gustavo Giovannoni, Mighetto 1999, pp. 16-32, 136-145 e Ronchetta 2005. Le posizioni di Verzone appaiono inoltre di particolare attualità alla luce delle riflessioni di Orietta Rossi Pinelli sul restauro estetico, inteso non come arbitraria ricostruzione formale, ma come esito di un processo critico fondato sulla conoscenza storica e sulla responsabilità interpretativa dello storico. Si veda Rossi Pinelli 2022.

[24] La documentazione conservata nell'Archivio Storico della Soprintendenza, ordinata nella categoria *Protezione Antiaerea. Sgombero*, conserva traccia della sistemazione originaria delle carte e documenta un processo conoscitivo articolato, aggiornato e integrato nel tempo. I venticinque itinerari, strutturati in schede tecnico-conoscitive e conservative, restituiscono il modello di governo della tutela del patrimonio attuato dall'Ufficio piemontese. Alla documentazione dei singoli percorsi si affiancano appunti, studi preparatori, minute e un prospetto riassuntivo, utili alla ricostruzione complessiva della rete degli itinerari. Torino, Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Torino, Archivio storico (d'ora in poi AS Sabap-To), *Itinerari di sgombero (da 1 a 25)*, categoria XXIX.1.2/5-2/29, b. 141; AS Sabap-To, *Itinerari di sgombero: appunti, studi, minute*, categoria XXIX.1.2/1-2/3, b. 141; AS Sabap-To, *Itinerari di sgombero: prospetto degli itinerari per lo sgombero del patrimonio artistico in Piemonte*, categoria XXIX.1.2/4, b. 141.

### 3. *Due declinazioni della lezione toeschiana: Casale Monferrato e Vercelli*

La pubblicazione, nel 1935, dei volumi dedicati a Casale Monferrato e a Vercelli consente di analizzare le diverse modalità attraverso cui la lezione di Toesca venne recepita nella cultura storico-artistica piemontese. La comparazione non va ricondotta come una contrapposizione tra personalità scientifiche, sia Gabrielli che Brizio, infatti, operano entro un medesimo sistema di relazioni nel quale Università, Soprintendenza, musei e ambienti eruditi locali interagiscono con intensità crescente. L'analisi dell'archivio personale e la vicenda intellettuale di Anna Maria Brizio confermano, infatti, la sua piena integrazione in una rete scientifica e istituzionale nella quale la formazione venturiana, l'insegnamento universitario, il rapporto con i musei e la partecipazione alle grandi mostre piemontesi concorrono alla definizione di una fisionomia critica già compiutamente riconoscibile. In questa prospettiva, l'attività catalografica non costituisce un ambito separato o meramente descrittivo, ma si inserisce in un più ampio esercizio di ricerca fondato sull'attribuzione, sulla verifica documentaria, sulla lettura stilistica e sull'ordinamento storico delle opere[25].

Il volume di Brizio su Vercelli rappresenta, perciò, una delle espressioni più mature della tradizione catalografica promossa dall'Istituto Poligrafico dello Stato, la cui struttura rispondeva a quella logica prevalentemente topografica e descrittiva che caratterizzava il Catalogo Nazionale. La città è, infatti, analizzata attraverso la successione ordinata dei monumenti e delle opere, seguendo criteri di localizzazione, classificazione e inquadramento storico-artistico. Questa impostazione non costituisce un limite, ma uno degli strumenti attraverso cui la storia dell'arte italiana costruisce, tra anni '20 e '30, una conoscenza sistematica del patrimonio nazionale. Nel volume vercellese, tuttavia, il territorio resta soprattutto supporto geografico della distribuzione dei manufatti, mentre la città appare come contenitore ordinato delle testimonianze della propria storia artistica.

L'opera che Noemi Gabrielli dedica a Casale Monferrato rivela, invece, una diversa modalità di costruzione della conoscenza; il volume non è, infatti, un episodio isolato della sua produzione giovanile, ma il punto di condensazione di un metodo elaborato negli stessi anni attraverso ricerche di natura differente, che vanno dall'inventario di collezioni museali alla redazione di saggi critici.

[25] Sulla figura di Anna Maria Brizio, sulla formazione venturiana e sul fondo documentario conservato presso l'Università degli Studi di Milano si veda Leonardi 2010, che colloca Brizio in una più ampia rete di relazioni accademiche, museali e istituzionali e consente di leggere il confronto con Gabrielli non come opposizione tra percorsi separati, ma come diversa declinazione di un medesimo ambiente culturale torinese e piemontese. Si vedano inoltre Griseri 1984; Leonardi 2022 e Cutullè 2026.

Già dall'analisi dell'Inventario della Galleria dell'Accademia Albertina – edito nel 1933 all'interno della collana catalografica ministeriale «Itinerari dei musei e monumenti d'Italia» e condotto secondo le regole della catalogazione nazionale – l'inventario assume una funzione conoscitiva che intreccia catalogazione, gestione materiale delle raccolte e lettura del contesto. Lo studio su Cesare Arbasia, dello stesso anno, mostra l'attenzione per la mobilità degli artisti entro una vasta geografia di circolazioni tra Saluzzo, Roma, la Spagna e la corte sabauda, mentre l'indagine sulla cappella di Santa Margherita a Crea, dell'anno successivo, anticipa la lettura del patrimonio monferrino come sistema di relazioni e riconduce le pitture alla committenza Paleologa e alla relazione tra santuario, città e territorio. Infine, il saggio sulle opere fiamminghe a Chieri, del 1936, amplia tale prospettiva al rapporto tra produzione artistica, reti mercantili e circolazione transalpina, inserendo i manufatti nella struttura economica e sociale della città, nelle attività tessili e bancarie delle famiglie locali e nei rapporti con la Borgogna e i Paesi Bassi[26].

La dimensione territoriale del volume su Casale emerge già dalla sua collocazione editoriale, poiché la pubblicazione presso la Regia Deputazione Subalpina di Storia Patria inscrive lo studio entro una tradizione di ricerca storico-documentaria radicata nel territorio, nella quale l'analisi delle opere si collega alla storia urbana, alle memorie locali e alla costruzione dell'identità culturale monferrina. Fin dalle scelte strutturali il volume si distingue dalle consuete monografie urbane, infatti, l'organizzazione del materiale non segue una successione topografica dei monumenti, ma adotta una scansione fondata sulle tecniche artistiche e sui diversi ambiti della produzione materiale. La struttura dell'indice organizza in sequenza i capitoli sull'architettura, sulla pittura, sulla scultura, e, infine sulle arti decorative, queste ultime analizzate come componenti di un medesimo sistema culturale[27]. Casale non appare, quindi, come il luogo entro cui si conservano manufatti ordinati secondo criteri storico-artistici, ma come un organismo complesso, prodotto dall'interazione tra fattori politici, economici, religiosi e culturali.

La fortuna successiva di questa impostazione merita di essere richiamata, sia pure brevemente, perché proprio Casale diventerà, alcuni decenni più tardi, il campo di verifica di una nuova storia sociale dell'arte piemontese. In *Casalesi del Cinquecento*, Giovanni Romano avrebbe ripreso la città come caso di studio, interpretandone la vicenda figurativa in rapporto alla crisi politica, alla trasformazione degli assetti sociali e alla ridefinizione dei linguaggi artistici. La novità del suo studio non va ridotta a una semplice prosecuzione degli studi di Gabrielli, tuttavia, la centralità attribuita al rapporto tra opera, città, committenza e terri-

[26] Per una prima definizione del metodo territoriale di Gabrielli si veda Gabrielli 1933, 1933a, 1933b; Gabrielli 1934 e 1936.

[27] Gabrielli 1935, pp. 193-194.

torio invita a riconoscere una più lunga genealogia piemontese di questo metodo, maturata anche nelle pratiche della tutela e della ricognizione istituzionale[28].

Il riferimento a Verzone consente di precisare il retroterra metodologico entro cui matura la lettura territoriale di Gabrielli, poiché nella sua interpretazione dell'architettura medievale il monumento non è mai considerato come organismo isolato, ma come esito di relazioni storiche, costruttive e insediative. Nel volume su Casale, Gabrielli assume e amplia questa prospettiva, trasferendola dall'analisi architettonica all'intero sistema delle testimonianze figurative e materiali della città, dove pitture, sculture, arredi liturgici, oreficerie e arti decorative concorrono a restituire la trama delle relazioni economiche, politiche, religiose e devozionali che definiscono il patrimonio locale. La centralità di Verzone riguarda, del resto, una più ampia linea di studi sull'architettura medievale, destinata a trovare sviluppi significativi anche nella successiva bibliografia di Angiola Maria Romanini[29].

Il capitolo dedicato all'architettura mostra con particolare evidenza la natura stratigrafica del metodo di Gabrielli, dove, ad esempio, la Cattedrale di Casale viene descritta come organismo storico attraversato da incendi, ricostruzioni, restauri, demolizioni, sopraelevazioni e sopravvivenze murarie. L'analisi procede attraverso il confronto tra fonti documentarie, manoscritti locali, testimonianze antiquarie e osservazione diretta delle strutture, con attenzione ai materiali, alle tecniche costruttive, ai resti inglobati e alle tracce conservate nei sottotetti e nelle murature[30].

Un analogo procedimento emerge nella sezione dedicata alla pittura, dove la storia figurativa di Casale non è costruita come semplice successione di opere e personalità, ma come rete di presenze documentarie, botteghe, famiglie di pittori, committenze e circolazioni territoriali. In questa sezione gli alberi genealogici degli Affori, dei Calvi, degli Spanzotti e dei Volpi mostrano come l'interesse di Gabrielli non si concentri soltanto sull'attribuzione, ma sulla ricostruzione delle condizioni sociali e professionali della produzione artistica. Anche le opere di qualità diseguale, frammentarie o ridipinte assumono valore perché documentano la diffusione di modelli, la struttura delle botteghe, la mobilità degli artisti e la storia delle committenze locali[31].

[28] Romano 1970; Romano 2021.

[29] Per la successiva fortuna di tali premesse si veda Romanini 1964; Righetti 1997. Sulla fortuna degli studi, da Fernand de Dartein a Arthur Kingsley Porter, Josep Puig i Cadafalch, Paolo Verzone e Angiola Maria Romanini si veda Schiavi 2022.

[30] Gabrielli 1935, pp. 3-51. Sulla lettura della Cattedrale come organismo stratificato si veda pp. 4-19.

[31] In questa sezione, in particolare, gli alberi genealogici delle famiglie di artisti mostrano con evidenza la dimensione prosopografica e relazionale del metodo adottato, nel quale la storia figurativa della città è letta in rapporto alla mobilità degli artisti, alle committenze, alle botteghe e alla circolazione dei modelli tra Monferrato, Lombardia, Vercellese e area transalpina. Gabrielli 1935, pp. 55-100.

Anche nella sezione dedicata alla scultura questa impostazione trova conferma, poiché capitelli, frammenti romanici, portali, sarcofagi, croci, acquasantiere, altari e sculture lignee vengono letti in rapporto agli edifici, agli spazi liturgici, ai materiali, alle vicende conservative e agli spostamenti che ne hanno modificato nel tempo funzione e leggibilità. Particolarmente rilevante è il caso del *Crocifisso* romanico della Cattedrale – monumentale croce lignea del Cristus Triumphas rivestita in lamina d'argento e rame – che Gabrielli ricostruisce nella provenienza, nella storia materiale e nel valore stilistico e cultuale. La presenza del medesimo manufatto nelle successive schede itinerario mostra il passaggio dalla conoscenza storico-artistica alla tutela operativa, ciò che nel 1935 è studiato come documento della scultura romanica e della memoria civica casalese diventa, nel dispositivo di emergenza, un bene da movimentare, imballare e difendere[32].

È però nella sezione dedicata alle arti decorative che il metodo di Gabrielli trova una formulazione particolarmente compiuta: miniature, vetrate, arazzi, trine, ricami, tessuti, oreficerie, intagli lignei, ferri battuti, stucchi e mosaici assumono un autonomo valore conoscitivo, contribuendo, anch'essi, alla ricostruzione della storia religiosa, sociale ed economica della città[33]. Le arti suntuarie e applicate entrano così a pieno titolo nella lettura territoriale del patrimonio, restituendo, attraverso la materialità degli oggetti e delle loro funzioni, la trama di relazioni che lega Casale e il Monferrato a più ampi circuiti figurativi e materiali, dall'area lombarda e veneta ai contesti fiamminghi, francesi e orientali.

Se il riconoscimento del valore storico delle arti decorative appartiene già alla tradizione della storia dell'arte, è soprattutto l'attenzione al contesto a costituire un possibile terreno di convergenza tra Aru, Verzone e Gabrielli. La sensibilità di Aru per l'arte popolare e per la cultura materiale, insieme alla lettura storico-territoriale delle opere propria di Verzone, concorre a definire un approccio nel quale il manufatto non è considerato isolatamente, ma come parte di un sistema di relazioni culturali, sociali e materiali che sposta l'unità di analisi dal singolo oggetto allo spazio urbano e territoriale[34].

La ricognizione del patrimonio piemontese negli anni '30 non si esaurisce però nella sola produzione scientifica e catalografica, ma trova un ulteriore im-

[32] Il capitolo sulla scultura intreccia l'analisi stilistica con l'attenzione ai materiali, la ricostruzione documentaria con la storia dei restauri e le vicende di spostamento dei manufatti. Gabrielli 1935, pp. 103-127. Per il Crocifisso ligneo della Cattedrale si veda p. 106.

[33] Gabrielli 1935, pp. 131-176.

[34] Come si è visto, l'interesse di Aru per le arti decorative si inserisce in una più ampia attenzione per l'arte popolare, l'etnografia e il folklore, maturata già nell'ambito della Famiglia Artistica Sarda e successivamente estesa ad altri contesti culturali. Sulle esperienze museali e istituzionali che documentano tale sensibilità si vedano Aru 1928 e Aru 1933a; Spantigati 2007, pp. 40-41.

portante ambito di elaborazione nelle grandi esposizioni promosse da Vittorio Viale presso i Musei Civici di Torino. Accanto ai volumi di Gabrielli e Brizio, tali iniziative si configurano come dispositivi di selezione, ordinamento e interpretazione del territorio artistico regionale, capaci di tradurre la conoscenza delle opere in una forma pubblica e museograficamente organizzata, coerentemente con il più ampio aggiornamento museologico dell'ambiente torinese testimoniato dalla partecipazione di Guglielmo Pacchioni, e dello stesso Viale, al dibattito internazionale sulla museografia e alla Conferenza di Madrid del 1934[35].

La Mostra del "Barocco piemontese" del 1937 e la Mostra del "Gotico e del Rinascimento in Piemonte" del 1938-1939 non costituirono quindi soltanto occasioni espositive, ma momenti fondamentali di elaborazione e diffusione della conoscenza storico-artistica. Le ricognizioni sul territorio, la documentazione fotografica, gli interventi conservativi, le movimentazioni delle opere e il riesame delle attribuzioni contribuirono a definire con maggiore precisione la geografia artistica del Piemonte e le mostre ne offrirono una rappresentazione accessibile al grande pubblico, mentre il catalogo ne consolidò i risultati, assumendo il ruolo di stabile strumento di riferimento per gli studi successivi[36].

Il valore conoscitivo delle mostre emerge con particolare chiarezza nell'intervento dedicato da Gabrielli alla Mostra del "Gotico e del Rinascimento in Piemonte", pubblicato nel «Bollettino della Deputazione di Storia Patria di Alessandria». Qui l'esposizione è interpretata dalla studiosa come occasione di ricomposizione critica della produzione artistica piemontese, dove le opere provenienti da chiese, santuari, musei, collezioni private e centri periferici vengono riunite e ordinate in modo da rendere leggibili le relazioni stilistiche, le provenienze, le committenze e i circuiti di circolazione. Come già evidenziato, la presenza del *Crocifisso* trionfale del Duomo di Casale e del *Paliotto* ricamato di Santa Maria delle Grazie mostra, in concreto, come questa ricomposizione comprendesse anche oggetti la cui storia si definisce attraverso la stratificazione degli usi, delle funzioni e delle vicende conservative[37]. Negli anni immediatamente precedenti la guerra, questo dibattito si inserisce dunque

[35] Sul ruolo di Viale nel dibattito museografico internazionale degli anni '30 si veda Kannès 2011; Failla 2018; Righettoni 2022; Maritano 2017; Abram 2019. Sul contributo di Guglielmo Pacchioni si veda Pacchioni 1934, Pacchioni 1938, Pacchioni 1939 e Pacchioni 1940.

[36] Il catalogo della Mostra del "Barocco piemontese" del 1937, pur accuratamente predisposto da Vittorio Viale, non fu dato alle stampe per ragioni finanziarie. La successiva mostra del 1963 dedicata al "Barocco piemontese" rappresentò per Viale l'occasione per riprendere e rielaborare retrospettivamente l'impianto critico elaborato per l'esposizione del 1937. Bernardi 1937; Viale 1963; San Martino 2015; Abram 2019. La pagina web della Fondazione 1563 propone un'esaustiva ricostruzione storica della mostra del 1937, visitabile a partire dal seguente link: https://www.fondazione1563.it/alta-formazione/mostra-barocco-piemontese-1937/, 14.06.2026. Sulla mostra del "Gotico e Rinascimento in Piemonte" si veda Viale 1939; Bernardi 1938; Maritano 2008; Boccasso 2012-2013.

[37] Gabrielli 1938, pp. 508-527.

in un sistema articolato di produzione del sapere, nel quale Soprintendenza, Università, Musei Civici e comunità scientifiche locali concorrono, attraverso forme diverse e complementari di ricerca, documentazione e tutela, a costruire una conoscenza del patrimonio inteso come realtà storica, materiale e territorialmente governabile.

Le schede itinerario rappresentano, in questo senso, un passaggio ulteriore: il patrimonio, conosciuto attraverso le ricognizioni e gli studi precedenti, viene assunto come presupposto per l'azione e tradotto in uno strumento concreto di tutela. La protezione bellica non genera dunque *ex novo* il sapere necessario all'intervento, ma presuppone una conoscenza già sedimentata del territorio e delle sue risorse culturali, riorganizzandola entro una forma procedurale capace di tradurla in pianificazione, coordinamento e gestione dell'emergenza e, attraverso la sua funzione amministrativa, in una più ampia pratica di governo del territorio.

A partire dal 1938, con il progressivo deterioramento del quadro internazionale, il Ministero dell'Educazione Nazionale, in coordinamento con il Ministero della Guerra, richiese alle Soprintendenze italiane di predisporre misure specifiche per la salvaguardia del patrimonio artistico in caso di conflitto[38]. In Piemonte, queste disposizioni si tradussero nella predisposizione di itinerari territoriali che, a partire dalla conoscenza delle opere e dei contesti in cui erano conservate, consentivano di individuare i beni maggiormente esposti al rischio bellico e di organizzarne lo sgombero[39].

La natura di questi documenti consente di cogliere il mutamento di scala che investe il rapporto tra conoscenza e tutela, nel passaggio dalla ricognizione del patrimonio alla sua pianificazione operativa, le schede non si limitano infatti a registrare le opere, ma riorganizzano un sapere già sedimentato entro una procedura amministrativa capace di integrare dati storico-artistici, condizioni materiali dei luoghi, accessibilità dei monumenti, vie di comunicazione, disponibilità di mezzi, personale coinvolto e responsabilità operative. Gli itinerari di sgombero non costituiscono, dunque, semplici strumenti tecnici predisposti per l'emergenza, ma elementi di raccordo tra competenze diverse di tipo storico-artistico, conservativo, logistico e amministrativo, nei quali la protezione del patrimonio si fonda sulla conversione di un sapere plurale e stratificato in procedure concrete di pianificazione e coordinamento attivo. La medesima logica di governo emerge nella documentazione relativa alla protezione delle collezioni dei Musei Civici di Torino, organizzata da Viale in stretto raccordo

[38] Per una panoramica sull'esperienza della tutela del patrimonio artistico italiano durante l'emergenza bellica della Seconda guerra mondiale si veda Gallo, Morselli 2023.

[39] Il caso piemontese della progettazione degli itinerari sul territorio sottoforma di schede strutturate, dimostra come la Soprintendenza avesse già elaborato, prima della fase più drammatica del conflitto, strumenti autonomi di conoscenza e di governo del patrimonio. Bertolotto 2007, pp. 267-269; Bertolotto 2016; Bava 2023.

con la Soprintendenza. La scelta dei ricoveri di Aglié e Settime d'Asti, insieme alla gestione dei trasporti e alla presenza del personale di custodia, restituisce un sistema coordinato di competenze, luoghi e responsabilità, fondato sulla collaborazione tra istituzioni museali e amministrazione statale della tutela[40].

Questa continuità tra conoscenza territoriale e organizzazione della tutela emerge nella Scheda Itinerario n. 15 (Doc. 1), relativa al percorso Torino-Santuario di Crea-Casale Monferrato-Settime, che insiste su un ambito territoriale in larga misura coincidente con quello ricostruito da Gabrielli nel volume del 1935. La menzione della scala conservata nel convento di Crea o della carrucola prevista per la movimentazione delle opere nella Cattedrale di Casale, o, ancora, della sequenza degli spostamenti tra santuario, chiese, sacrestie, Museo Civico e luogo di rifugio, non rinvia a semplici indicazioni esecutive, ma documenta il processo attraverso cui la conoscenza storico-artistica dei luoghi, delle opere e delle loro condizioni materiali viene tradotta in pianificazione e gestione[41].

Il confronto con l'Itinerario n. 21 (Doc. 2), relativo all'asse Torino-Vercelli e fondato sulla ricognizione catalografica di Anna Maria Brizio, consente di precisare ulteriormente la natura di tali strumenti. Entrambe le schede attestano, infatti, il grado di razionalizzazione raggiunto dalla Soprintendenza piemontese nell'identificazione, misurazione e valutazione conservativa delle opere, nonché nella definizione delle modalità di imballaggio, movimentazione, trasporto in emergenza e manutenzione in deposito[42]. La differenza non riguarda, pertanto, l'accuratezza della rilevazione, ma la diversa configurazione territoriale del patrimonio da proteggere, che nel caso vercellese si organizza entro una geografia monumentale compatta e fortemente polarizzante, mentre nell'itinerario casalese assume la forma di una sequenza articolata, capace di mettere in relazione santuario, città, museo, chiese e luogo di rifugio.

Le pubblicazioni del 1935 e le schede itinerario restituiscono, dunque, due momenti di uno stesso processo, nel quale la conoscenza del patrimonio si costruisce attraverso la relazione tra opere, luoghi e contesti e si traduce progressivamente in pratica di tutela. È in questo passaggio che la storia dell'arte, misurandosi con la dimensione territoriale del patrimonio, acquista una concreta capacità di orientare l'azione istituzionale e di contribuire al suo governo.

[40] Sul piano di protezione delle collezioni dei Musei Civici di Torino e sul ruolo di Vittorio Viale si veda Capraro 2020-2021, che documenta i ricoveri nei sotterranei di Palazzo Madama e nei castelli di Agliè e Settime d'Asti, nonché l'organizzazione della custodia e dei trasporti. Particolarmente rilevante, nel nostro contesto, è la collaborazione tra Viale, Aru e Gabrielli nella scelta dei ricoveri e nella protezione delle raccolte civiche. AS Sabap-To, *Ricoveri costituiti in Piemonte*, categoria XXIX.2.14, b. 143.

[41] AS Sabap-To, *Itinerari di sgombero: Itinerario 15: Torino-Santuario di Crea-Casale-Settime*, cat. XXIX ,1.2/19, b. 141.

[42] AS Sabap-To, *Itinerari di sgombero: Itinerario 21: Torino-Vercelli*, cat. XXIX ,1.2/25, b. 141.

## 4. *Considerazioni*

Il percorso ricostruito consente di leggere l'esperienza piemontese non soltanto come un capitolo della storia amministrativa della tutela, ma come un momento significativo di ridefinizione del rapporto tra ricerca storico-artistica, conoscenza del territorio e responsabilità conservativa. In questa prospettiva, la vicenda di Noemi Gabrielli mostra come lo studio delle opere, quando si misura con la loro distribuzione spaziale, con le condizioni materiali dei luoghi e con le procedure della salvaguardia, assuma una dimensione più ampia, trasformandosi in una forma di conoscenza territoriale capace di orientare concretamente le pratiche di tutela.

Il caso Gabrielli consente, inoltre, di osservare il formarsi di una figura di funzionario storico dell'arte capace di operare come tramite tra elaborazione critica, conoscenza materiale del patrimonio e responsabilità istituzionale. La sua attività dimostra come, nella cultura istituzionale della Soprintendenza piemontese promossa da Aru, la competenza storico-artistica potesse superare i confini dell'analisi attributiva e della descrizione catalografica per integrarsi in una prassi di tutela fondata sulla conoscenza dei contesti, sulla selezione delle priorità conservative e sul coordinamento delle azioni amministrative. Le schede itinerario rappresentano la più compiuta traduzione operativa di questo processo: il patrimonio, conosciuto nella sua dimensione storica, materiale e territoriale, diviene oggetto di una tutela pianificata e di una concreta pratica di governo del territorio.

La lunga durata di tale impostazione emerge nel Quarto Congresso di Antichità e d'Arte, organizzato a Casale Monferrato nel 1969 dalla Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti e curato dalla stessa Gabrielli. A oltre trent'anni dal volume dedicato alla città, Casale tornava a configurarsi come campo di verifica di una concezione del patrimonio fondata sull'intreccio tra storia urbana, emergenze monumentali, arti figurative e suntuarie, tessuto sociale e problemi della conservazione e del restauro. La relazione affidata a Cesare Brandi, *Come si salva una città antica*, collocava il caso casalese entro il dibattito ormai maturo sulla tutela dei centri storici e consente di rileggere retrospettivamente la ricerca condotta da Gabrielli negli anni '30 come un'esperienza che aveva già posto al centro il rapporto tra patrimonio, contesto urbano e territorio, anticipando alcuni dei temi che nel secondo dopoguerra sarebbero confluiti nella riflessione sulla tutela della città storica[43].

In tale prospettiva, l'eredità di Gabrielli non consiste soltanto nell'aver rielaborato la lezione di Toesca nel contesto piemontese, ma nell'averne sviluppato la

[43] Per l'intervento di Cesare Brandi al Congresso casalese si veda Brandi 1974. Per una panoramica sul dibattito teorico relativo alla conservazione e al restauro nel periodo considerato, si veda Carta di Gubbio 1960; Guermandi D'Angelo 2018; Rossi Pinelli 2023, pp. 61-97.

dimensione territoriale all'interno di una prassi istituzionale capace di integrare conoscenza storico-artistica, catalogazione, ricognizione dei contesti, valutazione conservativa e responsabilità amministrativa. Il costante confronto con discipline contigue – dall'archeologia e dalla storia dell'architettura all'urbanistica e al restauro, dalla museografia all'etnografia e alle arti decorative – amplia gli strumenti della ricerca senza dissolverne la specificità storico-artistica, in un'integrazione tra sapere critico, competenze interdisciplinari e strumenti operativi di tutela e di governo che costituisce uno dei contributi più significativi dell'esperienza piemontese alla cultura italiana della tutela nel Novecento.

Alla luce di questo percorso, la storia territoriale dell'arte piemontese, che dagli anni Settanta troverà in Giovanni Romano una delle sue più autorevoli formulazioni, non appare dunque come un'esperienza priva di antecedenti, ma come l'esito critico e accademicamente più maturo di una cultura della conoscenza del territorio che, sotto l'impulso di Aru e nell'attività di Gabrielli, aveva già trovato una significativa elaborazione istituzionale, metodologica e operativa.

*Riferimenti bibliografici / References*

Abram S. (2019), *La mostra del Barocco piemontese del 1937*, in *Fortuna del Barocco in Italia. Le grandi mostre del Novecento*, a cura di M. di Macco e G. Dardanello, Genova: Sagep Editori, pp. 5-33.

Aldi M. (1993), *Istituzione di una cattedra di storia dell'arte: Pietro Toesca docente a Torino*, «Quaderni Storici», 28, n. 82 (1), pp. 99–124.

Aru C. (1906), *Gli scultori di Pietrasanta*, «L'Arte», IX, pp. 463-472.

Aru C. (1908), *Chiese pisane di Corsica. Contributo alla storia dell'architettura romanica*, Roma: Ermanno Loescher.

Aru C. (1908a), *Gli scultori della Versilia. I trecentisti*, «Bollettino d'arte», II, fasc. 8, pp. 281-297.

Aru C. (1908b), *Gli scultori della Versilia. I Riccomanni*, «Bollettino d'arte», II, fasc. 11, pp. 403-422.

Aru C. (1909), *Gli scultori della Versilia. Lorenzo e Stagio Stagi da Pietrasanta*, «L'Arte», XII, pp. 269-287.

Aru C. (1912), *La pittura sarda nei secoli XV e XVI*, in *Atti del X Congresso di storia dell'arte*, Roma: Tip. dell'Unione Editrice, pp. 263-269.

Aru C. (1926), *San Pietro di Zuri*, Reggio Emilia: Officine Grafiche Reggiane.

Aru C. (1928), *Argenti cagliaritani del Rinascimento*, «Pinacoteca», n. 2, pp. 197-211.

Aru C. (1933), *La chiesa romanico-pisana di S. Nicola in Silanos*, in *Miscellanea di storia dell'arte in onore di Igino Benvenuto Supino*, Firenze: Leo S. Olschki, pp. 49-63.

Aru C. (1933a), *Un'arte che muore e un museo che nasce*, «Lares», IV, 1-2, pp. 7-18.
Aru C. (1934), *Motivi di decorazione nelle chiese pisane d'oltremare*, «Mediterranea. Rivista mensile di cultura e di problemi isolani», 2, 1934, pp. 8-11.
Balzani R. (2022), *Un «modello Emiliani»? L'età della «politica dei beni culturali» fra realtà e rappresentazione*, «Quaderni storici», LVII, 2, pp. 333-362.
Bava A. (2023), *Noemi Gabrielli a Torino*, in *Arte liberata. Capolavori salvati dalla guerra 1937-1947*, catalogo della mostra a cura di L. Gallo e R. Morselli (Roma, 16 dicembre 2022-10 aprile 2023), Milano: Electa, pp. 237-246.
Bernardi M. (1937), *La mostra del Barocco a Palazzo Carignano: spirito e forme dell'arte piemontese nel Seicento e nel Settecento*, «Torino», XVII, n. 8, pp. 3-15.
Bernardi M. (1938), *La mostra del Gotico e Rinascimento piemontese*, «Torino», XVIII, n. 4, pp. 16-22.
Bertolotto C. (2007), *Noemi Gabrielli*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904 - 1974)*, Bologna: Bononia University Press, pp. 266-277.
Bertolotto C. (2016), *La salvaguardia dei beni culturali piemontesi in tempo di guerra e in tempo di pace: la figura di Noemi Gabrielli*, «Bollettino della Società Storica Pinerolese», IV serie, pp. 135-148.
Boccasso M. F. (2012-2013), *Per una lettura della Mostra del Gotico e del Rinascimento in Piemonte*, «Bollettino della Società piemontese di archeologia e belle arti», n. 63-64, pp. 54-66.
Barbolani di Montauto N., Gianandrea M., Pierguidi S., Ruffini M. (2020), *Pietro Toesca a Roma e la sua eredità*, Roma: Campisano Editore.
Brandi C. (1974), *Come si salva una città antica*, orazione ufficiale di apertura del Quarto Congresso di Antichità e d'Arte (Casale Monferrato, Palazzo Langosco, 20-24 aprile 1969) a cura di N. Gabrielli, Casale Monferrato: Marietti, pp. 17-26.
Brizio A. M. (1935), *Catalogo delle cose d'arte e d'antichità d'Italia. Vercelli*, Roma: La libreria dello Stato.
Brizio A. M. (1953), *Carlo Aru 1881-1954*, «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», 1952/53, pp. 231-233.
*Carta di Gubbio* (1960) dichiarazione finale del Convegno nazionale per la salvaguardia e il risanamento dei centri storici, Gubbio, 17-19 settembre 1960, «Italia Nostra», n. 19, 1960, pp. 1-3.
Caldera M., Moratti V. (2024), *Alla scoperta delle arti preziose in Piemonte: percorsi di tutela da Noemi Gabrielli ai primi anni Duemila*, in *Alessandria preziosa. Un laboratorio internazionale al tramonto del Cinquecento*, catalogo della mostra, a cura di F. Cervini, Genova: SAGEP, pp. 56-67.
Calledda E. (1999), *Carlo Aru storico e critico d'arte del Novecento*, tesi di laurea, a.a. 1998-1999, Università degli Studi di Cagliari, Facoltà di Lettere.
Callerio S. (2005), *Il "Romanico" di Paolo Verzone*, «Bollettino storico per la provincia di Novara», 96, 2, pp. 321-322.

Campello Cabral R. (2019), *Il contributo di Gustavo Giovannoni all'introduzione del concetto di "ambiente" nelle leggi di tutela delle bellezze naturali del 1922 e del 1939: tra norme e pratiche consultive*, in *Gustavo Giovannoni e l'architetto integrale*, atti del convegno internazionale (Accademia di San Luca, 25-27 novembre 2015) a cura di G. Bonaccorso e F. Moschini, Roma: Accademia Nazionale di San Luca, pp. 271-276.
Capitelli G. (2022), *L'Umbria di Bruno Toscano*, «Quaderni storici», LVII, 2, pp. 363-388.
Capraro S. (2020-2021), *Protezione delle opere d'arte dei musei civici di Torino tra la prima e la Seconda guerra mondiale*, «Palazzo Madama. Studi e notizie», pp. 222-231.
Caramellino C. (1981), *Note biografiche su Noemi Gabrielli*, in *L'arte a Casale Monferrato dall'XI al XVIII secolo* (ristampa anastatica), Casale Monferrato: Il portico editrice, pp. 2-9.
Caramellino C. (1982), *In memoria di Noemi Gabrielli*, «Bollettino dell'Accademia di Sant'Anselmo», pp. 3-20.
Carbonara G. (1997), *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*, Napoli: Liguori.
Casini L. (2016), *Ereditare il futuro. Dilemmi sul patrimonio culturale*, Bologna: Il Mulino.
Castelnuovo E. (1966), *Introduzione*, in *La pittura e la miniatura in Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Torino: Einaudi, pp. XXXIII-LV.
Castelnuovo E., Ginzburg C. (1979), *Centro e periferia nella storia dell'arte italiana*, in *Storia dell'arte italiana. Parte prima: Materiali e problemi, I. Questioni e metodi*, a cura di G. Previtali, Torino: Einaudi, pp. 285-352.
Castelnuovo E., Ginzburg C. (2019), *Centro e periferia nella storia dell'arte italiana*, Milano: Officina Libraria Storie.
Ceccarius Ceccarelli G. (1943), *Il R. Museo di Etnografia Italiana*, «Roma. Rivista di studi e di vita romana», XXI, n. 5, pp. 149-158.
Cervini F. (2022), *La Toscana vista dalle montagne. Tutela, ricerca e contesti nel primo tempo di Antonio Paolucci*, «Quaderni storici», LVII, 2, pp. 389-412.
Crivello F. (2011), *Pietro Toesca all'Università di Torino. A un secolo dall'istituzione della cattedra di storia dell'arte medievale e moderna 1907-1908/2007-2008*, atti della Giornata di studi (Torino, 17 ottobre 2008), Alessandria: Edizioni dell'Orso.
Cutullè A. (2026), *Le allieve di Lionello Venturi a Torino: Anna Maria Brizio e Noemi Gabrielli*, in *Le donne storiche dell'arte 2*, atti del Convegno internazionale di studi (Roma, 22-24 maggio 2025), Macerata: EUM.
Emiliani A. (2007), *La nascita e il cammino del "sistema delle arti" (1907-2007)*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bologna: Bononia University Press, pp. 17-28.

Failla M. B. (2015), *Per una storia del restauro in Piemonte. Metodologie di tutela, ricerca territoriale e percorsi di formazione*, in *Storia della tutela e del restauro in Piemonte. Esperienze sul territorio tra Otto e Novecento*, a cura di M. B. Failla, Saonara: Il Prato, pp. 9-17.
Failla M. B. (2018), *Ambientazioni e "gusto modernissimo". Musei a Torino negli anni tra le due guerre*, Firenze: Edifir Edizioni Firenze.
Gallo L., Morselli R. (2023), *Arte liberata. Capolavori salvati dalla guerra 1937-1947*, catalogo della mostra (Roma, 16 dicembre 2022-10 aprile 2023), Milano: Electa.
Gabrielli N. (1933), *Inventario degli oggetti d'arte esistenti nella r. Accademia Albertina di belle arti in Torino*, «Bollettino storico-bibliografico subalpino», Anno XXXV, pp. 138-198.
Gabrielli N. (1933a), *La Regia Galleria dell'Accademia Albertina di Torino*, Roma: La libreria dello Stato.
Gabrielli N. (1933b), *Studi sul pittore Cesare Arbasia*, «Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», Anno XI, pp. 316-335.
Gabrielli N. (1934), *Le pitture della cappella di S. Margherita nel santuario di Crea*, «Bollettino storico-bibliografico subalpino», XXXVI n. 5-6, pp. 429-451.
Gabrielli N. (1935), *L'Arte a Casale Monferrato dall'XI al XVIII secolo*, Casale Monferrato: Stab. Tip. di Miglietta Milano & C.
Gabrielli N. (1936), *Opere di maestri fiamminghi a Chieri nel Quattrocento*, «Bollettino storico-bibliografico subalpino», XXXVIII n. 3-4, pp. 427-442.
Gabrielli N. (1938), *La mostra del Gotico e del Rinascimento in Piemonte*, «Rivista di Storia, Arte e Archeologia. Bollettino della Sezione di Alessandria della R. Deputazione Subalpina di Storia Patria», XLVII, pp. 508-527.
Gianandrea M. (2019), *Toesca, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 95, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
Giovannoni G. (1913), *Vecchie città ed edilizia nuova,* «Nuova Antologia», vol. 48, fasc. 249, pp. 449-472.
Giovannoni G. (1925), *Questioni di architettura nella storia e nella vita. Edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti*, Roma: Società Editrice d'Arte Illustrata.
Giovannoni G. (1931), *Vecchie città ed edilizia nuova*, Torino: UTET.
Giovannoni G. (1932), *La Conferenza internazionale di Atene pel restauro dei monumenti*, «Bollettino d'arte», anno 25, IX, pp. 409-420.
Giovannoni G. (1938), *Piani regolatori paesistici*, «Urbanistica», 5, pp. 276-280.
Griseri A. (1979), *Ricordo per Noemi Gabrielli*, «Studi Piemontesi», VIII, 2, pp. 455-458.
Griseri A. (1984), *In ricordo di Anna Maria Brizio (1902-1982)*, «Studi piemontesi», novembre 1984, vol. XIII, (2), pp. 442-446.

Guermandi M.P., D'Angelo U. (2018), *Il diritto alla città storica*, Atti del convegno (Roma, Palazzo Patrizi Clementi, 12 novembre 2018), Roma: Associazione Istituto di studi, ricerche e formazione Ranuccio Bianchi Bandinelli.

Kannès G. (2011), *Vittorio Viale e la partecipazione italiana alla Conferenza internazionale di museografia di Madrid del 1934*, «Palazzo Madama. Studi e notizie», 2, 2011, pp. 70-79.

Leonardi M. G. (2010), *L'archivio ritrovato. Il Fondo Brizio dell'Università degli Studi di Milano*, «Concorso. Arti e lettere», IV, pp. 49-66.

Leonardi M. G. (2022), *«Se si perde la presa sul presente, anche il passato si restringe». Anna Maria Brizio e Corrente, viaggio in tre tappe*, «Il capitale culturale», Supplementi 13 (2022), pp. 839-865.

Lucherini V. (2020), *Frammenti di una relazione epistolare tra Toesca, Venturi e Puig i Cadafalch*, in Barbolani di Montauto N., Gianandrea M., Pierguidi S., Ruffini M. 2020, pp. 193-206.

Lunardelli M. (2022), *Le Soprintendenze Archeologia, belle arti e paesaggio*, «Rivista trimestrale di diritto pubblico», IV, pp. 1115-1118, 1133-1136.

Maritano C. (2008), *Gotico e Rinascimento in Piemonte (1938-1939)*, in *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale*, a cura di E. Castelnuovo e A. Monciatti, Pisa: Edizioni della Normale, pp. 188-212.

Maritano C. (2017), *Le mostre di Vittorio Viale a Torino e in Piemonte (1932-1939)*, in *All'origine delle grandi mostre in Italia (1933-1940). Storia dell'arte e storiografia tra divulgazione di massa e propaganda*, a cura di M. Toffanello, Mantova: Il Rio Edizioni, pp. 156-165.

Mighetto P. (1999), *La storia come scavo della realtà architettonica. Paolo Verzone (1902-1986): un percorso di ricerca*, tesi di dottorato, Politecnico di Torino, a.a. 1998-1999.

Nucera F. (2023), *Conoscenza, collaborazione, pianificazione e organizzazione nel 'governo della tutela' della Regia Soprintendenza alle Gallerie del Piemonte. Gli itinerari sul territorio piemontese per la protezione antiaerea del patrimonio artistico mobile (1938-1940)*, tesi di diploma, Scuola di Specializzazione in Beni Storici Artistici, Università degli Studi di Macerata, a.a. 2022-2023.

Nucera F. (2023a), *Verso un modello nazionale di tutela dei beni culturali: le sperimentazioni degli anni '60 e '70 in Umbria*, in *Arte che trema. L'Irpinia e l'Italia dopo il 1980*, a cura di A. Ricco, Roma: De Luca Editore, pp. 41-52.

Pacchioni G. (1934), *Les principes de réorganisation de la Galleria Sabauda de Turin*, «Mouseion», n. 27-28 (settembre-dicembre 1934), pp. 124-134.

Pacchioni G. (1938), *La R. Galleria Sabauda a Torino*, Roma: La libreria dello Stato.

Pacchioni G. (1939), *Coordinamento dei criteri museografici*, «Le Arti», I, fasc. 2, dicembre 1938-gennaio 1939, pp. 149-155.

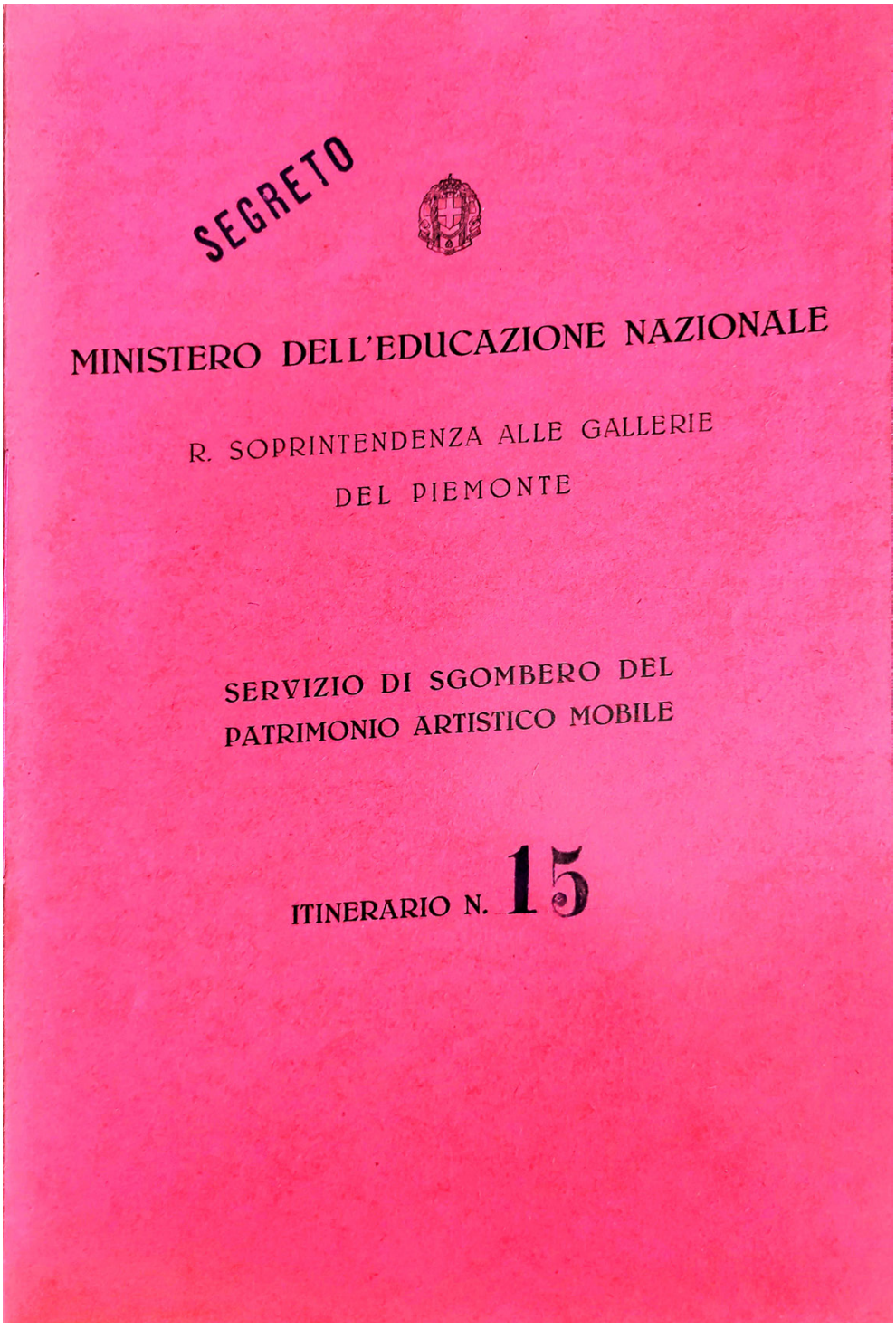
Pacchioni G. (1940), *Le Mostre d'arte e il pubblico*, «Le Arti», II, fasc. III, febbraio-marzo 1940, pp. 176-182.
Porter A. K. (1915-1917), *Lombard Architecture*, New Haven: Yale University Press.
Porter A. K. (1923), *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, 10 voll., Boston: Marshall Jones.
Puig i Cadafalch J. (1909-1918), *L'arquitectura romànica a Catalunya*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
Righetti M. (1997), *Angiola Maria Romanini. Scritti di architettura*, Roma: Testo e Immagine.
Righettoni V. (2022), *Vittorio Viale e l'archivio fotografico dei Musei Civici di Torino. Dagli anni Trenta alla Seconda guerra mondiale*, Udine: Forum.
Romanini A. M. (1964), *L'architettura gotica in Lombardia*, Milano: Ceschina.
Romano G. (1970), *Casalesi del Cinquecento. L'avvento del manierismo in una città padana*, Torino: Einaudi.
Romano G. (2021), *Un case-study: Casale nel Cinquecento*, «Quaderni storici», LVI, 1, pp. 283-285.
Ronchetta D. (2005), *Paolo Verzone (1902-1986). Tra storia dell'architettura, restauro, archeologia*, Torino: CELID.
Rossi Pinelli O. (2022), *Gli storici dell'arte nel secondo dopoguerra e la cultura del restauro*, in *Mauro Pelliccioli e la cultura del restauro nel XX secolo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi dell'Associazione Giovanni Secco Suardo (Venezia 14-15 novembre 2018«) a cura di S. Cecchini, M. B. Failla, F. Giacomini, C. Piva, Genova: SAGEP, pp. 27-42.
Rossi Pinelli O. (2023), *Le teorie del restauro dalla Carta di Atene a oggi*, Torino: Einaudi.
San Martino P. (2015), *La riscoperta artistica delle arti decorative «Piemonte. Vittorio Viale e il catalogo del mobile della mostra del barocco del 1963*, in *Critica d'arte e tutela in Italia. Figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*, atti del Convegno del X anniversario della Società italiana di storia della critica d'arte (Perugia, 17-19 novembre 2015) a cura di C. Galassi, Perugia: Aguaplano, pp. 629-640.
Schiavi L. C. (2022), *Profilo storiografico dell'architettura altomedievale e romanica in Italia. L'Italia settentrionale*, in *Storia dell'architettura in Italia. Tra Europa e Mediterraneo (VII-XVIII secolo)*, a cura di A. Naser Eslami, M. Rosario Nobile, Milano-Torino: Pearson, pp. 11-13.
Spantigati C. E. (2007), *Carlo Aru*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bologna: Bononia University Press, pp. 39-46.
Spantigati C. E. (2015), *Alcune riflessioni a margine*, in *Storia della tutela e del restauro in Piemonte. Esperienze sul territorio tra Otto e Novecento*, a cura di M. B. Failla, Saonara: Il Prato, pp. 5-7.
Spione G. (2022), *Una tutela «globale». Giovanni Romano e il Piemonte*, «Quaderni storici», LVII, 2, pp. 413-436.

Toesca P. (1912), *La pittura e la miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milano: Hoepli.
Toesca P. (1927), *Storia dell'arte italiana. Il Medioevo*, Torino: UTET.
Toschi P. (1957), *Il Museo Nazionale delle arti e tradizioni popolari*, «Lares», Vol. 23, n. 1/2, pp. 49-68.
Turco M. G. (2019), *La Conferenza di Atene del 1931. Rilettura critica di alcuni documenti conservati nell'Archivio di Gustavo Giovannoni*, in *Gustavo Giovannoni e l'architetto integrale*, atti del convegno internazionale (Accademia di San Luca, 25-27 novembre 2015) a cura di G. Bonaccorso e F. Moschini, Roma: Accademia Nazionale di San Luca, pp. 119-124.
Verzone P. (1931), *La geografia e le origini della primitiva arte romanica, di J. Puig y Cadafalch*, «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», XV, nn. 3-4, pp. 86-91.
Verzone P. (1934), *Arthur Kingsley Porter*, «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», XVIII, nn. 3-4, pp. 138-139.
Verzone P. (1934a), *L'architettura romanica nel Vercellese*, Vercelli: Vercellino di Besso & Massa.
Verzone P. (1935), *L'architettura romanica nel Novarese. I*, Novara: Cattaneo.
Verzone P. (1936), *L'architettura romanica nel Novarese. II*, Novara: Cattaneo.
Verzone P. (1936a), *Sant'Andrea di Vercelli e l'arte emiliana*, «Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino», XXXVIII, 3-4, pp. 403-426.
Verzone P. (1936b), *L'Abbazia di Sant'Andrea, sacrario dell'eroismo vercellese*, Vercelli: Federazione dei Fasci di Combattimento.
Verzone P. (1936c), *Il restauro della Casa Alciati in Vercelli*, Vercelli: Gallardi.
Verzone P. (1942), *L'architettura religiosa dell'Alto Medioevo nell'Italia settentrionale*, Milano: Esperia.
Viale V. (1939), *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, Torino: Rotocalco Dagnino.
Viale V. (1963), *Mostra del Barocco piemontese. Architettura Scenografia; Pittura Scultura Arazzi; Mobili e Intagli, Tessuti e Ricami, Maioliche, Porcellane, Argenti, Libri e Rilegature, Monete e Medaglie*, voll. I-II-III, Torino: Città di Torino-Pozzo Salvati Gros, Monti

## *Appendice / Appendix*

Figg. 1-9. Doc. 1. *Protezione antiaerea. Sgombero. Itinerari di sgombero. Itinerario 15: Torino-Santuario di Crea-Casale Monferrato-Settime, 1938-1940*. Torino, Archivio Storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Torino, categoria XXIX.1.2/19, b. 141. ©Sabap-TO, tutti i diritti riservati. Su concessione del MiC

Figg. 10-19. Doc. 2. *Protezione antiaerea. Sgombero. Itinerari di sgombero. Itinerario 21: Torino-Vercelli, 1938-1940*. Torino, Archivio Storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Torino, categoria XXIX.1.2/25, b. 141. ©Sabap-TO, tutti i diritti riservati. Su concessione del MiC


SEGRETO
MINISTERO DELL'EDUCAZIONE NAZIONALE
R. SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE
DEL PIEMONTE
SERVIZIO DI SGOMBERO DEL
PATRIMONIO ARTISTICO MOBILE
ITINERARIO N. 15

# MINISTERO DELL'EDUCAZIONE NAZIONALE

R. SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE DEL PIEMONTE

## SERVIZIO DI SGOMBERO DEL PATRIMONIO ARTISTICO MOBILE

ITINERARIO N. 15 operazione

TORINO - SANTUARIO DI CREA - CASALE - SETTIME

Km. 142

Funzionario responsabile: .....

Caposquadra .....

Mezzo di trasporto .....

Peso { stazza ..... carico .....

Scorta militare .....

.....

.....

In caso di richiamo alle armi del Sig. .....

.....

.....

questi sarà sostituito dal Sig. .....

.....

L'originale della presente scheda è conservato nell'archivio della Soprintendenza.

Copia integrale è spedita al Ministero Educazione Nazionale.

Al consegnatario della località di rifugio si rilascia copia per la parte che lo riguarda.

Tutte le autorità militari e civili dei paesi inclusi nella zona del presente itinerario o attraversati dall'automezzo sono pregati di favorire in tutti i modi l'espletamento della importante missione che è compiuta per ordine del Governo nell'interesse del patrimonio artistico e culturale della Nazione.

IL SOPRINTENDENTE

R. SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE - TORINO

# ITINERARIO N. 15

*Percorso:* TORINO - SANTUARIO DI CREA - CASALE - SETTIME

| N. progressivo parz. | N. progressivo gen. | OPERE DA TRASPORTARE | Cassa o Rullo N. | Località di rifugio |
|---|---|---|---|---|
| | | CREA - SANTUARIO | | |
| | | Chiesa | | |
| 1 | 1 | Appeso in alto sopra l'altare maggiore : tavola dipinta rappresentante la Madonna in trono fra quattro Santi di Macrino d'Alba, firmata e datata 1503.( 1,41x 1,59). | | |
| | | Stato di conservazione : buono | | |
| | | Museo | | |
| 2 | 2 | Dipinto su tavola e rappresentante i ritratti a mezzo | | |
| 3 | 3 | busto dei marchesi Guglielmo di Monferrato e di Anna d'Alençon. In una vetrina del museo.(0,25x0,28). | | |
| | | Stato di conservazione : discreto | | |
| | | Casa del Vescovo | | |
| 1 | 4 | Due vetrate dipinte a lunetta rappresentanti l'An- | | |
| 2 | 5 | nunciazione, sec.XVI. (0,77x0,43); (0,74x0,41). | | |
| | | Stato di conservazione : discreto | | |
| | | CASALE MONFERRATO | | |
| 1 | | Cattedrale | | |
| 1 | 6 | Sacrestia. Ritratto del giurista Tullio Cerruti di P. F.Guala. (1,30x2,10) | | |
| | | Stato di conservazione : discreto | | |
| 2 | 7 | Sacrestia. Ritratto del canonico Carlo Ant. Gosani di P.F.Guala. (1,30x2,10) | | |
| | | Stato di conservazione : discreto | | |
| 3 | 8 | Sacrestia. Ritratto del canonico di P.F.Guala. (1,30x2,10). | | |
| | | Stato di conservazione : discreto | | |
| 4 | 9 | Appeso in chiesa sopra il transetto. Crocefisso roma- | | |
| | | nico rivestito di lamina di rame argentato.(alt. 2,63) | | |
| | | Stato di conservazione : buono | | |

*segue* ITINERARIO N. 15

*Percorso:* TORINO - SANTUARIO DI CREA - CASALE MONF. - SETTIME

| N. progressivo parz. | N. progressivo gen. | OPERE DA TRASPORTARE | Cassa o Rullo N. | Località di rifugio |
|---|---|---|---|---|
| | | Tesoro | | |
| 5 | 10 | Reliquario della ~~spina~~ croce in argento, dono di Anna d'Alençon (0,56). | | |
| | | Stato di conservazione : discreto | | |
| 6 | 11 | Grande croce di metallo argentato, donata dal cardinale Teodoro Paleologo nel 1466. (alt. 1,74). | | |
| | | Stato di conservazione : discreto | | |
| 7 | 12 | Reliquario del piede di S.Margherita, sec.' XV. (0,26x0,11x0,10). | | |
| | | Stato di conservazione : buono | | |
| 8 | 13 | Busto d'argento di S.Evasio, sec.XV. (0,56). | | |
| | | Stato di conservazione : buono | | |
| 9 | 14 | Busto d'argento di S.Natale.(0,275) sec.XV. | | |
| | | Stato di conservazione : buono | | |
| 10 | 15 | Busto d'argento di S. Proietto (0,48x0,23x0,42). | | |
| | | Stato di conservazione : buono | | |
| 11 | 16 | Braccio reliquario di S.Proietto di argento, sec.XV. (0,64) | | |
| | | Stato di conservazione : buono | | |
| 12 | 17 | Braccio reliquario di S.Evasio di argento (0,54). | | |
| | | Stato di conservazione : buono | | |
| 13 | 18 | Busto di S.Orsola in argento (0,45) sec.XV. | | |
| | | Stato di conservazione : buono | | |
| | | Paramenti | | |
| 14 | 19 | Pianeta donata da Papa ~~Giulio II~~ Pio V^.(1,30x1,90). | | |
| | | Stato di conservazione : tagliati tutti i bordi. | | |
| 15 | 20 | Tre pianete del sec.XVIII con ricami in argento e | | |
| ~~16~~ | ~~21~~ | | | |
| ~~17~~ | ~~22~~ | policromi, su fondo rosso e bianco. | | |
| | | Stato di conservazione : buono | | |

*segue* ITINERARIO N. 15

*Percorso:* TORINO - SANTUARIO DI CREA - CASALE MONF. - SETTIME

| N. progressivo parz. | N. progressivo gen. | OPERE DA TRASPORTARE | Cassa o Rullo N. | Località di rifugio |
|---|---|---|---|---|
| 18 | 23 | Piviale di seta grigia a grandi fiori acquatici broccato d'oro e d'argento. Stato di conservazione : discreto | | |
| | | S.PIETRO APOSTOLO | | |
| 1 | 24 | Sacrestia. Madonna e Santi, dipinto su tela di P.F. Guala (1,50x2,60). Stato di conservazione : buono | | |
| | | CHIESA DELL'ADDOLORATA | | |
| 1 | 25 | Primo altare. Addolorata, statua di legno policromo dello scultore Cassini. Entro nicchia. (1,76x0,49). Stato di conservazione : buono | | |
| | | CHIESA DI S. ILARIO | | |
| 1 | 26 | Appeso sulla parete sinistra del presbitero. Il Crocefisso adorato da S.Francesco, dipinto su tela di N. Musso. (2,35x1,55) con la cornice. Stato di conservazione : buono | | |
| | | CHIESA DI S. STEFANO | | |
| 1 | 27 | Primo altare destro. San Sebastiano, dipinto su tavola del sec.XVI. (1,50x2,10) Stato di conservazione : buono | | |
| | | MUSEO CIVICO | | |
| 1 | 28 | Madonna col Bambino con scene della vita di Gesù. Polittico di arte valenzana (2,73x2,88) compresa la cornice. Stato di conservazione : discreto | | |

# ITINERARIO N. 15

Allegato n. 1

Istruzioni per il personale

Percorso: TORINO - SANTUARIO DI CREA - CASALE MONF. - SETTIME

Distanza Km. 142

Condizioni del percorso:

MEZZO DI TRASPORTO:

1 autofurgone

PERSONALE DI BORDO:

Funzionario responsabile
Caposquadra
Falegname
2 operai

DOTAZIONE DELL'AUTOFURGONE:

1) Maschere antigas
2) Cassetta di pronto soccorso
3) Lampadine elettriche n.
4) Cassetta attrezzi
5) Carrucole n.
6) Funi per carrucole n. di m. ciasc.
7) Barattolo di colla e pennelli
8) Coperte n. 21
9) Funicelle m. 200
10) Casse zinco n. 2
11) Casse di legno n. 2
12) Rulli n.
13) Carta velina fogli n. 30
14) Ovatta kg. 3
15) Tela canapa m.
16) Travicelli n.
17) Tavole n.
18) Sacchi terra n.

NORME PER LA RIMOZIONE E LA CONSEGNA A DESTINAZIONE:

Il furgone si avvierà direttamente al Santuario di Crea seguendo il percorso Chivasso, Val Cerrina, Serralunga e di qui, con una breve salita, al Santuario di Crea, fermandosi al posteggio degli auto. Il personale di bordo si dirigerà alla chiesa, e porterà dietro l'altare maggiore una lunga scala, che i monaci tengono in convento, e con l'aiuto di questa staccheranno il dipinto n.p.g.1 appeso sulla parete sopra l'altare maggiore. Questo verrà avvolto in una coperta, legato e piombato. Mentre gli operai saranno occupati in questo lavoro il funzionario responsabile si farà accompagnare nel Museo del convento e si farà consegnare i due ritratti dei Marchesi di Monferrato n.p.g.2-3. Quindi con l'aiuto del personale di bordo scenderà alla vicina casa del vescovo a prendere le due vetrate n.p.g.4-5. Queste verranno con molta cura trasportate sull'autofurgone e collocate nella loro cassa, a coltello e bene imballate.

ROGGERO & TORTIA - TORINO

L'autofurgone, caricato che abbia il materiale suddetto, si dirigerà a Casale, fermandosi presso la porta laterale sinistra della Cattedrale. Quivi il personale di bordo scaricherà le casse per le argenterie, le coperte per l'imballaggio delle opere, e le porterà nella sacrestia. Qui si dividerà in due squadre: la prima con l'aiuto di una scala staccherà dalle pareti i n.p.g.6-7-8, che verranno ricoperte, se necessario, con colla e carta velina e poi avvolti nelle coperte e piombati. La seconda si recherà nel sottotetto sopra l'abside e farà scendere con la carrucola il n.p.g.9, Crocefisso collocato sul transetto. Il Crocefisso verrà accuratamente imballato con ovatta e poi avvolto in una coperta. Quindi questa squadra aiuterà la prima ad imballare ed a collocare nelle casse i n.p.g. 10-11, che abbisognano di particolari precauzioni, per le merlature e le griglie traforate terminali, quindi i n.p.g. 12-13-14-15-16-17-18. Chiuse queste casse, per ultimo si prenderanno in consegna i paramenti n.p.g.19-23 che si disporranno nella apposita cassa. Terminato la operazione si caricherà tutto sul furgone, che si fermerà davanti alla chiesa di S.Pietro Apostolo per prendere il nPp.g.24, tela che si trova appesa nell'andito della sacrestia e che basterà avvolgerla nella coperta e legarla. Il furgone proseguirà poi per la chiesa dell'Addolorata dove per rimuovere il n.p.g. 25 occorrono due scale ed un falegname. La statua verrà portata sul furgone senza imballo. Quindi l'auto si porterà davanti alla chiesa di S.Ilario. Due soli uomini bastano per prendere il n.p.g.26 appeso nel presbiterio. Si avvolgerà nella coperta e lo si caricherà proseguendo per la chiesa di S.Stefano , dove si prenderà il n.p.g.27 subito a destra sull'altare. Prima di rimuovere questa tavola bisognerà osservare bene che non vi siano rigonfiamenti di colore; in questo caso coprirli con colla e carta velina. Si procederà al solito imballo con la coperta e il piombo prima di fare il carico. Per ultimo l'autofurgone si fermerà davanti al Museo Civico, dove prenderà il n.p.g.28. Bisognerà aver cura di avvolgerlo bene per non rovinare la cornice cuspidata. Il furgone si dirigerà quindi per la provinciale Casale-Asti al castello di Settime.

Gli oggetti di fronte elencati sono stati consegnati .....

da .....

.....

al funzionario della R. Soprintendenza alle Gallerie per il Piemonte, Sig. .....

il giorno .....

GLI OGGETTI SONO STATI PRESI IN CARICO

dal n. ..... al n. ..... progressivo generale

nella località di rifugio ..... il giorno .....

dal n. ..... al n. ..... progressivo generale

nella località di rifugio ..... il giorno .....

dal n. ..... al n. ..... progressivo generale

nella località di rifugio ..... il giorno .....

dal n. ..... al n. ..... progressivo generale

nella località di rifugio ..... il giorno .....

**Data** delle verifiche sullo stato di conservazione degli oggetti predetti nella località di rifugio

| Gior. | Mese | Anno | Firma dell'Incaricato |
|---|---|---|---|
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |

| Gior. | Mese | Anno | Firma dell'Incaricato |
|---|---|---|---|
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |

| Gior. | Mese | Anno | Firma dell'Incaricato |
|---|---|---|---|
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |

**Data** delle verifiche sullo stato di conservazione degli oggetti predetti nella località di rifugio

| Gior. | Mese | Anno | Firma dell'Incaricato |
|---|---|---|---|
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |

| Gior. | Mese | Anno | Firma dell'Incaricato |
|---|---|---|---|
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |

| Gior. | Mese | Anno | Firma dell'Incaricato |
|---|---|---|---|
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |

**Data** delle verifiche sullo stato di conservazione degli oggetti predetti nella località di rifugio

| Gior. | Mese | Anno | Firma dell'Incaricato |
|---|---|---|---|
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |

| Gior. | Mese | Anno | Firma dell'Incaricato |
|---|---|---|---|
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |

| Gior. | Mese | Anno | Firma dell'Incaricato |
|---|---|---|---|
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |

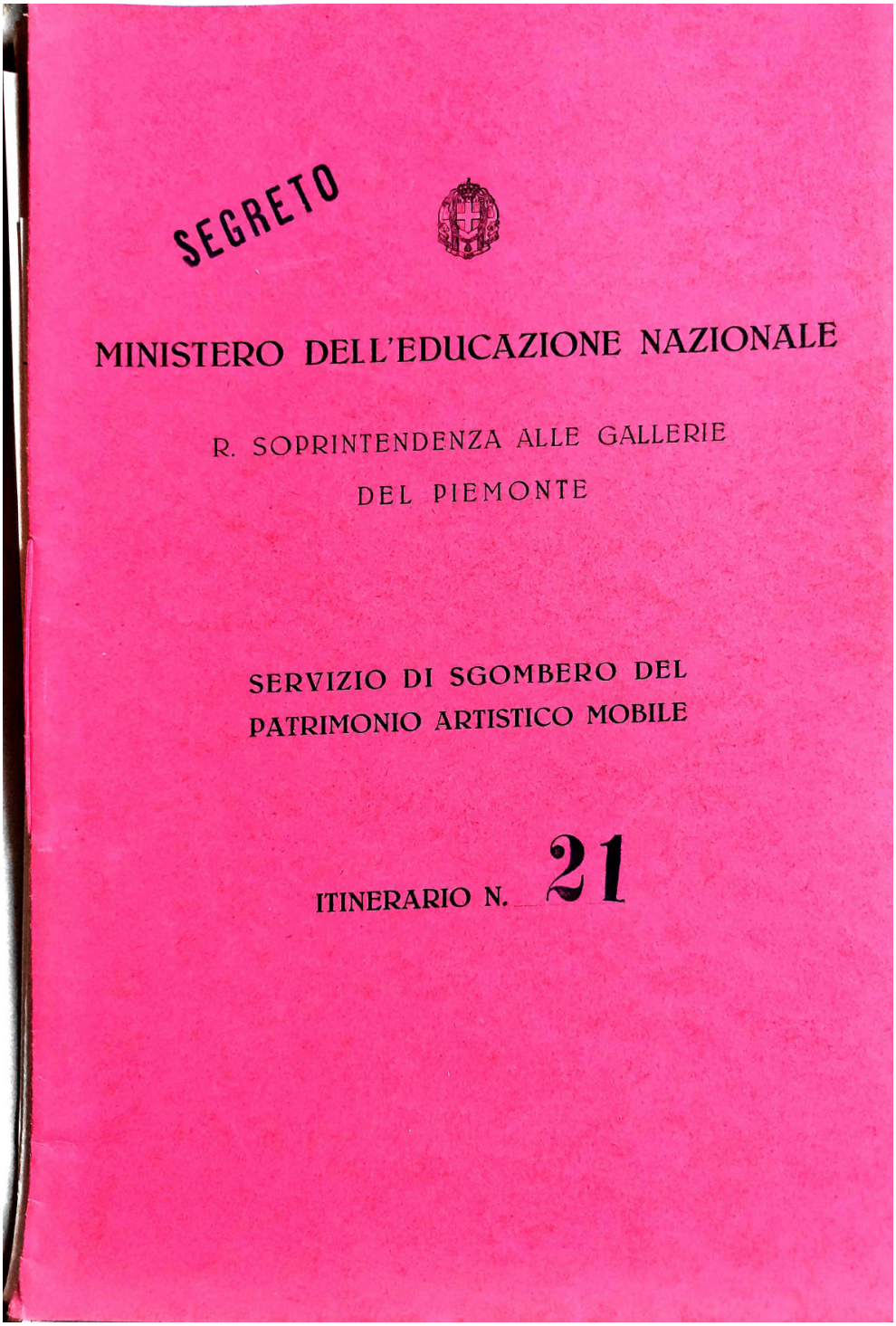
**Data** delle verifiche sullo stato di conservazione degli oggetti predetti nella località di rifugio

| Gior. | Mese | Anno | Firma dell'Incaricato |
|---|---|---|---|
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |

| Gior. | Mese | Anno | Firma dell'Incaricato |
|---|---|---|---|
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |

| Gior. | Mese | Anno | Firma dell'Incaricato |
|---|---|---|---|
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |

ROGGERO & TORTIA - TORINO


SEGRETO
MINISTERO DELL'EDUCAZIONE NAZIONALE
R. SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE
DEL PIEMONTE
SERVIZIO DI SGOMBERO DEL
PATRIMONIO ARTISTICO MOBILE
ITINERARIO N. 21

# MINISTERO DELL'EDUCAZIONE NAZIONALE

R. SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE DEL PIEMONTE

## SERVIZIO DI SGOMBERO DEL PATRIMONIO ARTISTICO MOBILE

ITINERARIO N. 21 operazione

TORINO - VERCELLI -

Km.

Funzionario responsabile: .....

Caposquadra .....

Mezzo di trasporto .....

Peso { stazza ..... carico .....

Scorta militare .....

.....

.....

In caso di richiamo alle armi del Sig. .....

.....

.....

questi sarà sostituito dal Sig. .....

L'originale della presente scheda è conservato nell'archivio della Soprintendenza.

Copia integrale è spedita al Ministero Educazione Nazionale.

Al consegnatario della località di rifugio si rilascia copia per la parte che lo riguarda.

Tutte le autorità militari e civili dei paesi inclusi nella zona del presente itinerario o attraversati dall'automezzo sono pregati di favorire in tutti i modi l'espletamento della importante missione che è compiuta per ordine del Governo nell'interesse del patrimonio artistico e culturale della Nazione.

IL SOPRINTENDENTE

R. SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE - TORINO -

# ITINERARIO N. 21

*Percorso:* TORINO - VERCELLI -

| N. progressivo parz. | N. progressivo gen. | OPERE DA TRASPORTARE | Cassa o Rullo N. | Località di rifugio |
|---|---|---|---|---|
| | | VERCELLI , Cattedrale | | |
| 1 | 1 | Cappella estremità destra del transetto : Il Beato Amedeo di Savoia che fa elemosina di Daniele Seiter. Tela : m.2,70 x 1,70 Stato di conservazione : abbastanza buono. | | |
| 2 | 2 | Secondo altare sinistro : Il Rinvenimento della Croce di Ubaldo Gandolfi 1775. Tela centinata m.3,70x2,05. Stato di conservazione : buono | | |
| 3 | 3 | Sagrestia dei cantori : Il Beato Amedeo , scuola piemontese principio del 600. Tavola : m.1,95 x 1,33. Stato di conservazione : pessimo | | |
| 4 | 4 | Quinta cappella a destra : Crocifisso in lamina di argento sbalzata del sec.XI. Misure : m.2,35x2,40. Stato di conservazione : restaurato, ma condizioni buone in riferimento ad un trasporto. | | |
| | | Tesoro | | |
| 5 | 5 | Cassetta reliquaria di S.Giovanni Battista e dei SS. Apostoli, dell' VIII-IX secolo. Avorio : largh.m.0,20 x alt. m.0,16 x prof. m.0,10. Stato di conservazione : manca qualche placchetta d'avorio e la maggior parte delle pietre ai bordi. | | |
| 6 | 6 | Cassetta reliquaria di S.Maria Vergine ed altri Santi d'arte preromanica. Argento : m.0,12 x 0,12 x 0,05. Stato di conservazione : molto ammaccata. | | |
| 7 | 7 | Cassetta reliquaria del S.Presepe e del S.Sepolcro, d'arte romanica primitiva, probab. sec.XI. | | |

*segue* ITINERARIO N. 21

*Percorso:* TORINO - VERCELLI -

| N. progressivo parz. | N. progressivo gen. | OPERE DA TRASPORTARE | Cassa o Rullo N. | Località di rifugio |
|---|---|---|---|---|
| | | Argento : m.0,12 x 0,11 x 0,05. Stato di conservazione : discreto | | |
| 8 | 8 | Cassetta reliquaria dei SS. Nazaro, Celso ed altri Santi, del sec.XII. Argento : m.0,20 x 0,16 x 0,10. Stato di conservazione : buono | | |
| 9 | 9 | Cassetta reliquaria di S.Lucia del sec.XIII. Argento: di forma ovale : diametro della base m.0,11 x alt. m.0,05. Stato di conservazione : buono | | |
| 10 | 10 | Cassetta reliquaria di S.Caterina, arte di Limoges del sec.XIII. Rame dorato e smalti : m.0,135x0,155x 0,06. Stato di conservazione : piuttosto buono, manca un Santo in rilievo sullo spiovente anteriore e qualche pietra. | | |
| 11 | 11 | Busto reliquario di S.Pantaleone, opera della fine del 300 - princ. 400. Rame argentato : Stato di conservazione : buono | | |
| 12 | 12 | Braccio reliquario di S.Giuliano, seconda metà del 300. Argento : m.0,64 x 0,24 di diametro base. Stato di conservazione : buono; mancano alcune pietre. | | |
| 13 | 13 | Serie di quattordici statuette reliquarie, rappresentanti i dodici Apostoli, S.Giovanni Battista e S.Paolo, della prima metà del 400. (Notare : la statuetta di S.Giovanni Evangelista è una copia, sostituita all'originale mancante). Argento : m.0,25 di alt. x 0,05 di diametro base. Stato di conservazione : buono. | | |

*segue* ITINERARIO N. 21

*Percorso:* TORINO - VERCELLI -

| N. progressivo parz. | N. progressivo gen. | OPERE DA TRASPORTARE | Cassa o Rullo N. | Località di rifugio |
|---|---|---|---|---|
| 14 | 14 | Pastorale del sec.XVI donato alla cattedrale dal Vescovo Agostino Ferreri nel 1520. Argento : m. 0,64<br>Stato di conservazione : buono | | |
| 15 | 15 | Piviale e pianeta con stola e manopola di Giulio II, arte italiana del primo 500. Misure : piviale : m.1,50 x m.3; pianeta : m. 1,35 per parte x 0,90.<br>Stato di conservazione : buono | | |
| 16 | 16 | Piviale e Stola della processione di S.Marco, metà circa del sec.XVIII. Misure : m.1,50 x m. 3.<br>Stato di conservazione : buono | | |
| 17 | 17 | Arazzo rappr. il Battesimo di Gesù, arte fiamminga del sec.XVI. Misure : m.1,60 x m.2. Il bordo ricamato rimesso : m.1,56 x 0,20.<br>Stato di conservazione : buono | | |
| | | Cattedrale, Archivio Capitolare | | |
| 18 | 18 | Rilegatura dell'Evangeliario di S.Eusebio del sec.IX-X. Argento : m.0,26 x 0,15.<br>Stato di conservazione : discretamente conservata la lamina del recto; molto sciupata, mancante di larghe zone quella del verso. | | |
| 19 | 19 | Rilegatura del Liber Evangeliorum, del sec.XII. Argento : m.0,30 x 0,22.<br>Stato di conservazione : in complesso buono; nel recto manca qualche pietra e un tondo di smalto(quello di S.Marco), nel verso in un punto la lamina è ~~sa~~ staccata e un po' accartocciata. | | |

*segue* ITINERARIO N. 21

*Percorso:* TORINO - VERCELLI -

| N. progressivo parz. | N. progressivo gen. | OPERE DA TRASPORTARE | Cassa o Rullo N. | Località di rifugio |
|---|---|---|---|---|
| | | SS. ANNUNZIATA | | |
| 1 | 20 | Altare maggiore : Annunciazione del sec.XVIII. Tela, ovale : m.3,10 x 2,42. Stato di conservazione : buono | | |
| | | S. CATERINA | | |
| 1 | 21 | Coro : Matrimonio mistico di S.Caterina di Gerolamo Giovenone. Tavola : m.1,50 x 1,27. Stato di conservazione : buono | | |
| | | S. CRISTOFORO | | |
| 1 | 22 | Altare maggiore : La Madonna degli Aranci di Gaudenzio Ferrari. Tavola : m.3,24 x 1,68. Stato di conservazione : buono | | |
| 2 | 23 | Sagrestia : Natività di G. Giovenone. Tavola : m.2,10 x 1,16. Stato di conservazione : cattivo | | |
| | | S. FRANCESCO | | |
| 1 | 24 | Terzo altare sinistro, alla parete : S.Ambrogio di Girolamo Giovenone. Tavola m.1,42 x 1,00. Stato di conservazione : discreto | | |
| | | S. GIULIANO | | |
| 1 | 25 | Altare terminale della navata destra : Deposizione di Bernardino Lanino. Tavola m.1,20 x 1,25. Stato di conservazione : buono | | |
| 2 | 26 | Altar maggiore : Adorazione dei Magi, di scuola gaudenziana. Tavola : m. 2,03 x 1,21. Stato di conservazione : assai restaurata | | |
| | | S. GIUSEPPE | | |
| 1 | 27 | Presbiterio : Natività di Bernardino Lanino. Tavola : m.1,40 x 1,00. Stato di conservazione : mediocre. | | |

*segue* ITINERARIO N. 21

*Percorso:* TORINO - VERCELLI -

| N. progressivo parz. | N. progressivo gen. | OPERE DA TRASPORTARE | Cassa o Rullo N. | Località di rifugio |
|---|---|---|---|---|
| | | S. PAOLO | | |
| 1 | 28 | Secondo altare sinistro : Natività di Bernardino Lanino. Tavola : m.1,81 x 1,13. Stato di conservazione : discreto | | |
| 2 | 29 | Altar maggiore : La Madonna della Grazia di Bernardino Lanino, firmata e datata 1568. Tavola : m.3,28 x m.2,20. Stato di conservazione : discreto | | |
| | | S. SPIRITO | | |
| 1 | 30 | Primo altare sinistro : S.Gregorio di P.Fr. Guala. Tela : m.2,19 x 1,46. Stato di conservazione : discreto | | |
| | | PALAZZO VESCOVILE, Studio privato di S.E. | | |
| 1 | 31 | Adorazione dei Magi di Girolamo Giovenone. Tavola : m.1,43 x 1,00. Stato di conservazione : discreto | | |
| 2 | 32 | La Madonna col Bambino fra S.Agostino e S.Domenico di Pietro Grammorseo, 1524. Tavola : m.2,03 x 1,50. Stato di conservazione : buono | | |
| | | BIBLIOTECA CIVICA | | |
| | | N.1 cassa libri | | |

# ITINERARIO N. 21

Allegato n. 1

Istruzioni per il personale

Percorso: TORINO - VERCELLI -

Distanza Km.

Condizioni del percorso: strade ottime asfaltate

MEZZO DI TRASPORTO:

2 autofurgoni grandi

PERSONALE DI BORDO:

Caposquadra
Autista
2 uomini di fatica
1 falegname
1 restauratore

## DOTAZIONE DELL'AUTOFURGONE:

1) Maschere antigas
2) Cassetta di pronto soccorso 1
3) Lampadine elettriche n. 1
4) Cassetta attrezzi 1
5) Carrucole n. 2
6) Funi per carrucole n. 2 di m. 10 ciasc.
7) Barattolo di colla e pennelli 1
8) Coperte n. 20
9) Funicelle m. 300
10) Casse zinco n. 3
11) Casse di legno n.
12) Rulli n. 3
13) Carta velina fogli n.
14) Ovatta kg.
15) Tela canapa m.
16) Travicelli n.
17) Tavole n.
18) Sacchi terra n.

## NORME PER LA RIMOZIONE E LA CONSEGNA A DESTINAZIONE:

Le opere d'arte dovranno venire raccolte secondo l'ordine indicato nell'itinerario. Le tele di Daniele Seiter e di G. Gandolfi contrassegnate nell'elenco coi n.p.g. 1 e 2 dovranno venire arrotolate sull'apposito rullo; il Crocifisso contrassegnato col n.p.g.4, oltrecchè avvolto nelle coperte di lana nei punti più delicati dovrà venire fasciato di ovatta. Le oreficerie di cui ai n.p.g. 5-14 e 18-19 dovranno venire imballate con ovatta e collocate nelle apposite casse di zinco, e così pure, in altra cassa di zinco, i piviali e pianete contrassegnati dai n.p.g.15 e 16; l'arazzo invece n.p.g. 17 dovrà venire avvolto intorno ad un apposito rullo di piccolo diametro. Anche le tele della SS. Annunziata e di S. Spirito n.p.g. 20 e 20 dovranno venire arrotolate sui rulli appositi. Per gli altri quadri, seguire i soliti sistemi : avvolgerli nelle coperte e legarli con la cordicella, applicando ad ognuno il solito cartellino

RODGERO & TORTIA - TORINO

di riconoscimento. Il furgone dovrà caricare anche la cassa di libri preparata dalla Sovrintendenza Bibliografica.

Le opere da ritirare sono in condizioni di conservazione diversa : velare ampiamente le più sciupate, dove occorra le altre. Alla velatura e allo schiodamento delle tele da inrullare provvederà il restauratore aiutato dal falegname.

La rimozione delle opere in alcuni casi presenta qualche difficoltà date le dimensioni degli oggetti e la loro collocazione in alto, non mai perchè siano murate o fissate al loro posto in modo complicato. Per ovviare dunque alle difficoltà che sorgeranno : soprattutto per i n.p.g.1,2,4,20,22 e 29, occorre più che altro numero e forza di uomini Esiste una difficoltà speciale per il dipinto n.p.g.21 del coro di Santa Caterina : esso è collocato in luogo di clausura.

Quanto al percorso, nulla da rilevare, giacchè si limiterà all'andata da Torino a Vercelli - grandi strade asfaltate o autostrada - e da Vercelli alla località di rifugio.

Allegato n. 2

I T I N E R A R I O N. 21

OPERE DA PROTEGGERE IN SITO

S.ANDREA

1) Coro ligneo con tarsie
2) La cosiddetta Tomba dell'Abate Gallo

S. CRISTOFORO

3) Gli affreschi di Gaudenzio Ferrari

GIARDINO DEL PALAZZO ARBORIO DI GATTINARA (Via Piero Lucca)

4) Portale romanico dell'antica S.Maria Maggiore

Carrieri R., Le scrittrici d'arte nell'Italia fascista: i contributi femminili alle recensioni, alle mostre e alla critica / Women Art Writers in Fascist Italy: Female Contributions to Reviews, Exhibitions, and Criticism
«Il capitale culturale», Supplemento n. 20 (2026), pp. 221-237
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/5254

# Le scrittrici d'arte nell'Italia fascista: contributi femminili tra riviste, mostre e critica

Rosanna Carrieri*

*Abstract*

Il contributo propone una panoramica sulle scrittrici d'arte attive durante il periodo fascista, mettendo in luce il loro apporto alla critica d'arte contemporanea e alla costruzione di una visibilità della produzione artistica femminile.

L'eterogenea schiera di personalità include non solo storiche dell'arte, ma anche letterate, giornaliste professioniste e artiste, queste ultime impegnate anche nella scrittura e nella organizzazione di mostre femminili, inquadrate nelle strutture dell'ANFDAL. Tra le storiche dell'arte, Maria Luisa Gengaro (1907-1985) emerge come un caso studio emblematico e ancora poco indagato, significativo per la sua attenzione al contesto artistico e al dibattito critico contemporaneo. Altri affondi mirati consentono di ampliare la prospettiva e di sottolineare come, nel corso degli anni Trenta, le scrittrici d'arte contribuirono attivamente a definire uno spazio di affermazione del femminile, talora in linea con le dinamiche culturali e ideologiche del regime.

The article provides an overview of women art writers active during the Fascist period, highlighting their contribution to contemporary art criticism and to the visibility of women's artistic production.

* Dottoranda di ricerca, Università del Salento, Dipartimento di Beni Culturali, via Dalmazio Birago 64, 73100 Lecce, e-mail: rosanna.carrieri@unisalento.it.

This heterogeneous group includes not only art historians but also writers, professional journalists, and artists. The latter, in particular, were engaged in writing and organising women's exhibitions within the structures of the ANFDAL. Among art historians, Maria Luisa Gengaro (1907–1985) emerges as an emblematic yet still understudied figure, significant for her attention to the artistic context and to critical debates. Further case studies broaden the perspective and underscore how, during the 1930s, women art writers actively contributed to defining a space for affirmation of the feminine, at times aligning with the cultural and ideological dynamics of the regime.

La donna, fin da quando cominciò ad avere coscienza del proprio valore, possibilità di muoversi liberamente nel mondo, di reggersi da sola col proprio lavoro e col proprio guadagno, sentì il bisogno di dire di sé alle altre donne (anzi, prima che alle donne, agli uomini): di avere la propria parte di speculazione ideale o materiale, traverso questa grande via che è la stampa[1].

Tra altre, le scrittrici d'arte incarnarono questo bisogno, imprimendo su carta studi e memorie, giudizi e descrizioni, ragioni e spunti e contribuendo al dibattito artistico soprattutto del Novecento.

Nel corso del XX secolo, infatti, si consolidò l'impegno femminile nei campi della storia e della critica d'arte e dell'organizzazione di mostre; nel ventennio fascista, in particolare negli anni '30, un cospicuo numero di donne fu attivo nell'ambito, come conseguenza di differenti ragioni storico-sociali. Indubbio fu il ruolo della scuola di perfezionamento in storia dell'arte medioevale e moderna fondata nel 1901 da Adolfo Venturi a Roma, frequentata da diverse giovani studiose e di cui lo stesso Venturi avrebbe in parte dato conto, ridimensionandole nel ruolo di «figliuole»[2], con il suo intervento nel 1938 al Lyceum romano, *Tributi femminili alla storia dell'arte nell'ultimo ventennio*, nel quale delineò alcuni degli «sforzi delle donne italiane per l'elevazione del gusto e del sentimento umano»[3]. A queste si aggiungevano le storiche dell'arte formatesi con i discepoli del maestro, Pietro Toesca a Roma e Paolo D'Ancona a Milano.

Tali sforzi sono stati riportati in luce in anni recenti dalle indagini orientate al recupero dell'altra metà della storia dell'arte, che vedono un punto di riferimento nel volume di Maria Mignini, *Diventare storiche dell'arte: una storia di formazione e professionalizzazione in Italia e in Francia (1900-40)*[4] e che si sono rinnovati con il convegno *Le donne storiche dell'arte tra ricerca, tutela e valorizzazione* nel 2022 e la seconda edizione nel 2025[5].

[1] Tullia Sacchi 1929, p. 111.
[2] Venturi 1939, p. 25.
[3] *Ibidem*.
[4] Mignini 2009.
[5] Gli interventi sono confluiti nel numero monografico *Le donne storiche dell'arte tra tutela, ricerca e valorizzazione*, «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage»,

Le storiche dell'arte che si formarono nella prima metà del Novecento contribuirono alle ricerche storiografiche, all'insegnamento e alla tutela del patrimonio culturale, ma parteciparono anche, specie nelle fasi iniziali della loro carriera, al dibattito contemporaneo, praticando, per dirla con Crispolti, l'esercizio critico, in un momento in cui ancora lo studio dell'arte contemporanea non aveva assunto dignità accademica[6]. A titolo esemplificativo si richiama, tra tutte, Maria Accascina e la sua collaborazione con «Il Giornale di Sicilia»[7], ma non mancarono recensioni e trafiletti di Palma Bucarelli[8], Irene Cattaneo[9], Paola Della Pergola[10] o Maria Luisa Gengaro.

Per questo attorno alla definizione di scrittrici d'arte va considerata una eterogenea schiera di personalità[11], che si articolò tra la formazione (accademica o sul campo) storica e artistica, letteraria e giornalistica: giornaliste pubbliciste, critiche occasionali, scrittrici, storiche dell'arte e artiste, non immediatamente ascrivibili dentro limiti fissi, in un contaminarsi di differenti contesti che testimoniavano la versatilità di alcune figure e pure la necessità, materiale ed economica, di affermarsi professionalmente. In accordo con Canziani e Ventrella, investigare il contributo femminile alla storia dell'arte italiana richiede di andare oltre il perimetro accademico, esplorando i diversi campi culturali in cui l'arte e la storia dell'arte sono state ricercate, scritte e divulgate[12].

Come osservato da Victoria de Grazia, il giornalismo «fu la professione in maggior espansione negli anni tra le due guerre, perché rispondeva a un orientamento del mercato verso strati sempre più ampi di lettrici», sebbene la maggior parte di scrittrici si limitasse a collaborazioni sporadiche, spesso con riviste femminili[13]. Ciò resta valido per la sottocategoria della scrittura d'arte, in parte orientata a dare spazio e visibilità alle artiste, o, meglio, alle «donne artiste», utilizzando la dicitura ampiamente promossa dall'Associazio-

supplementi n. 13, 2022. Si rimanda anche a Meyer, Sani 2025, pp. 81-109. Si segnalano anche gli studi tutt'ora in corso, in ambito francese, di Charlotte Foucher Zarmanian. Si veda anche Claass, Cugy, Foucher Zarmanian 2024 e Foucher Zarmanian 2026.

[6] I primi tentativi si ebbero proprio negli anni '30, tra Lionello Venturi e Roberto Longhi, ma la cattedra di storia dell'arte contemporanea fu istituita soltanto negli anni Settanta. Crispolti 2012, pp. 3-5.

[7] Di Natale 2006.

[8] Bucarelli 1941, pp. 175-195; Bucarelli 1942, pp. 147-159.

[9] Cattaneo Vigevani 1933, pp. 225-239; Cattaneo Vigevani 1934, pp. 207-228.

[10] Ad esempio, Paola Della Pergola recensì la partecipazione bolognese alla II Quadriennale del 1935: Della Pergola 1935, pp. 61-70.

[11] Oltre allo spoglio della rassegna stampa tra riviste femminili e pagine culturali, nomi emergono dagli elenchi di «Donne nel giornalismo e nelle arti» pubblicati nel 1941 sullo «Almanacco della donna italiana» e da Bandini Buti 1941.

[12] Canziani, Ventrella 2023, p. 84.

[13] de Grazia 2023, p. 323, nuova e rinnovata edizione del fondamentale *How Fascism Ruled Women. Italy, 1922-1945*, University of California Press, USA 1992 uscito in Italia l'anno successivo.

ne Nazionale Fascista Donne Artiste e Laureate (fondata nel 1929 con la presidenza di Maria Castellani, inizialmente denominata ANDPA, Associazione Nazionale Donne Professioniste e Artiste, poi ANFDPA, Associazione Nazionale Fascista Donne Professioniste e Artiste, e infine ANFDAL). La struttura para-sindacale fu impegnata negli anni '30 a organizzare, disciplinare e incanalare le spinte femminili borghesi e altoborghesi verso attività culturali, funzionali alla propaganda e ad accrescere consensi attorno al regime fascista. Concorde con Mussolini, promuoveva l'idea per cui la sfera femminile fosse quella domestica e della maternità: soltanto poche donne d'eccezione potevano operare in campi artistico-culturali e confrontarsi con gli uomini[14].

Si trattava del sentire comune, che emergeva chiaramente nelle riviste femminili in cui le artiste erano presentate come donne capaci di lavorare senza rinunciare ai doveri, eleganti e concilianti, modelli forse utopici, in una distanza rassicurante con la lettrice[15].

## 1. *Tra le storiche dell'arte, Maria Luisa Gengaro*

Tra le studiose formatesi a Milano, Maria Luisa Gengaro si dedicò negli anni '30 alla scrittura di saggi storici e di recensioni critiche, trovando spazio tra differenti testate in merito a interessi vari, dall'architettura lombarda ai codici miniati sino al dibattito contemporaneo[16]. In particolare, sulla rivista per donne «Almanacco della Donna Italiana» poi «Almanacco Annuario della donna italiana» poi «Donne Italiane. Almanacco Annuario»[17] tra il 1935 e il 1938 restituì alle lettrici il panorama artistico femminile[18]. Le sue letture, che esordirono con «non vi è ragione per parlare di arte femminile, di dover uscire dal campo strettamente artistico»[19], sottolineavano come lo «stuolo femminile» portasse il suo «valido contributo chiarificatore»[20]. Sosteneva, in definitiva, che le artiste avessero ormai raggiunto un ruolo all'interno del sistema artistico.

Un interesse spiccato era rivolto dalla studiosa alla storia della critica d'arte, sin dalla tesi di laurea, discussa con Paolo D'Ancona e dedicata all'approccio critico inglese tra John Ruskin, Walter Pater e Bernard Berenson in rapporto al

[14] Ciò viene delineato dalla presidente in Castellani 1937. Sull'argomento di rimanda, da ultimo, a Cagnolati, Follacchio 2022, pp. 27-44.

[15] Considerazioni simili sono proposte in merito alle artiste presentate da critiche d'arte in Francia: Foucher Zarmanian 2015, pp. 111-127.

[16] Un riordino della bibliografia è stato pubblicato in Cassanelli 1987, pp. 9-15.

[17] Su «Almanacco della Donna Italiana» si veda Turrini 2013.

[18] Gengaro 1935, pp. 97-120; Gengaro 1936, pp. 83-105; Gengaro 1937, pp. 189-212; Gengaro 1938, pp. 149-174.

[19] Gengaro 1935, p. 97.

[20] Gengaro 1937, p. 212.

rinascimento italiano[21]. Con il professore milanese avviò la sua carriera, diventando sua assistente, con minore fortuna rispetto a sue colleghe come Fernanda Wittgens. Cominciò a insegnare nei licei con l'obiettivo di passare successivamente all'Università, cosa che, nonostante l'abilitazione alla libera docenza in Storia dell'Arte Medievale e Moderna ottenuta nel 1937 e i ruoli di assistente incaricata e successivamente di assistente ordinaria, non si concretizzò anche a causa dell'incertezza e della precarietà che colpì la sua carriera, optando così per l'insegnamento, più stabile, nelle scuole superiori[22]. La commissione nazionale che valutò la sua attività scientifica per l'idoneità alla docenza, composta da Toesca, Longhi, Poggi, Brandi e Argan, le appuntò – senza che ciò rappresentasse un problema sostanziale, trattandosi di una giovane candidata – che trascendeva in «astrazioni concettuali»[23]. Agli studi con D'Ancona, infatti, aveva affiancato l'attenzione per l'estetica, coltivata con il professore Borgese.

Il suo interesse per i problemi teorici dell'arte si era esplicitato con la pubblicazione del testo *Nove capitoli delle arti figurative* nel 1933[24]. Nel volume si coglievano le influenze delle sue letture aggiornate: da Lionello Venturi a Toesca, da Ruskin, Pater a Hildebrand e Fromentin, fino a Carrà e Soffici, passando in rassegna produzioni artistiche medievali e moderne fino ai contemporanei Rodin, Cézanne, Gauguin, Van Gogh.

Il volume riscosse qualche attenzione[25], di cui è prova un appunto autografo rintracciato nella copia appartenuta allo studioso Stefano Bottari, che evidenziava la mancata vicinanza all'idealismo crociano, debolezza a suo avviso del saggio di Gengaro[26]. La studiosa, d'altronde, aveva, per sua formazione, una attitudine empirica, attenta alla forma, cosa che strideva con le teorie di Croce. I suoi interessi erano eterogenei, orientati al dibattito estetico oltre che

[21] Si veda Pizzi 2010, pp. 243-292.

[22] Di questi aspetti dà conto Ferdinando Zanzottera, in particolare in Zanzottera 2011, pp. 101-114. Si vedano anche Zanzottera 2012, pp. 109-116; Zanzottera 2014, pp. 107-110.

[23] Cesano Maderno, Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda (d'ora in poi ISAL), *Fondo Gengaro*, cart. 96, fasc. 4. Ripubblicato in Zanzottera 2011, p. 103.

[24] Gengaro 1933. Il volume presentava nove capitoli: I. L'individuo e la natura nell'arte; II. «Imitazione della natura» e «progresso in arte»; III. L'Arte – le Arti – il Bello; IV. Tecnica e Arte; V. Interpretazione dell'architettura; VI. Dall'architettura alla scultura; VII. Dalla scultura alla pittura; VIII. Il valore lirico delle arti figurative; IX. Il valore di eternità dell'opera d'arte.

[25] Si consideri, ad esempio, la recensione Salvini 1935, p. 109.

[26] La lettera era custodita nel volume *Nove capitoli delle arti figurative* appartenente al Fondo Bottari presso il Sistema Bibliotecario dell'Università del Salento. Il testo presenta anche l'ex libris di Bottari, nonché la firma e la data: «Natura ed arte, sogno e realtà avrebbe potuto più comprensivamente intitolarsi il libretto che M.L. Gengaro intitola invece, in modo alquanto inespressivo, Nove capitoli delle arti figurative. E avrebbe subito orientato al suo modo d'intendere l'arte e sui problemi che presenta e discute ignorando le più sane tendenze dell'idealismo nostrano, che quelle antinomie han superato e risolto, affermando se stesso come metodologia della storiografia – storicizzando cioè la filosofia – e che ora in quel settore che si dice "attualistico" tende a ridurre a scienza la filosofia, ripudiandola come dottrina dei così detti massimi problemi».

artistico e fortemente implicati nel contemporaneo, come provano i materiali conservati nel suo fondo presso l'ISAL.

Attenta e partecipe al dibattito, riconosciuta come studiosa negli anni '30, anche dopo la fuoriuscita dall'Università continuò a interessarsi alla produzione artistica coeva, organizzando uscite didattiche per gli studenti della scuola, visitando mostre, ricevendo inviti di artiste, prendendo appunti e riflettendo sullo stato dell'arte.

Nel 1948 pubblicò *Critica d'arte*[27], che alla fine di ogni capitolo riportava pochi essenziali rimandi bibliografici. Questi denunciavano subito i punti di riferimento e l'orientamento di sguardo nella pratica critica, ispirata al metodo di Venturi[28]. Significativa (e forse singolare) è la bibliografia dell'ultimo capitolo, intitolato *L'età moderna – Orientamenti*, quasi tutta al femminile: D'Ancona-Wittgens, Nicco Fasola, Pittaluga e la stessa Gengaro[29]. Diverse possono essere le ragioni: potrebbero, tra altre, individuarsi in una piena adesione al modello di Venturi, volto a promuovere le allieve della scuola (e dunque anche un tentativo di ricollocarsi all'interno di questo contesto e di nomi in vista a quelle date), ma anche in un genuino interesse a valorizzare e riconoscere il contributo femminile al dibattito storico-critico nell'arte. Non secondario era il ruolo ricoperto da molte negli anni della resistenza.

## 2. *«Donne nel giornalismo e nelle arti»*

Allargando lo sguardo oltre le storiche, il panorama delle scrittrici d'arte si estende a letterate e giornaliste, con l'avvertenza che sigle, pseudonimi, iniziali appuntate nascondono ancora identità poco sondate. Tra le firme attive figuravano, a titolo esemplificativo, Antonietta Maria Bessone Aurelj, Orazia Belsito Prini, Clara Caterini[30], Giovanna Dompé[31], a cui aggiungere, anche solo per

[27] Presso l'ISAL è conservato il manoscritto, che restituisce parzialmente il processo di elaborazione. Cesano Maderno, ISAL, *Fondo Gengaro*, cart. 54, fasc. 17, Manoscritti e dattiloscritti per libro Storia dell'arte e storia della critica d'arte.

[28] Gengaro 1948, p. 213.

[29] La bibliografia è così riportata: «D'Ancora-Wittgens: *La moderna critica d'arte*, Milano s.d. / M. Gengaro: *Orientamenti della critica d'arte nel secolo ventesimo*, in «L'Arte», 1935, II, pp. 97-117 / G. Nicco Fasola: *Della critic*a, Firenze 1947 / M. Pittaluga: *E. Fromentin e le origini della moderna critica d'arte*, in «L'Arte», 1917-18 passim. / M. Gengaro: *La «Critica immaginativa» di Walter Pater*, in «La Nuova Italia», n. 2, 20 febbr. 1934».

[30] Nata nel 1898 a Pozzuoli e attiva a Napoli. Pubblicò *La grazie nell'arte*: Caterini 1930. Tenne conferenze (come quella all'Associazione Calabrese nel 1931, riportata su «La Donna Italiana»: Marga 1931, pp. 690-691). Sulla stessa testata scrisse alcuni articoli di cronaca d'arte nello stesso periodo; recensì anche la IV Quadriennale. Collaborò all'organizzazione di alcune mostre. Bandini Buti 1941, p. 147.

[31] Nata nel 1907 a Bologna. Laureata in lettere, si occupò di storia del costume, pubblicò

menzione, Margherita Grassini Sarfatti[32]. Le prime due collaborarono, non esclusivamente, con alcune testate femminili e si impegnarono in maggiore misura nella promozione delle artiste: Bessone Aurelj lavorò con «La Donna Italiana»[33], Belsito Prini con «Il Giornale della Donna». Quest'ultima, fascista della prima ora[34], agli inizi degli anni '30 pubblicò articoli monografici dedicati ad alcune pittrici italiane residenti a Roma, come Leonetta Pieraccini Cecchi, Wanda Coen Biagini, Pasquarosa Marcelli Bertoletti e Matilde Festa Piacentini[35]. Questa attenzione non si discostava, come già anticipato, dai dettami del regime: all'opposto, valorizzava queste figure, con un'attenta lettura della loro tecnica, come eccezionali (non solo rispetto alla categoria generale delle donne, ma anche in confronto ad altre artiste amatoriali; ciò rafforzava ulteriormente questo concetto), ribandendo quando possibile, come per Pasquarosa, non solo l'impegno lavorativo ma anche quello familiare. Non tralasciò nel corso del decennio recensioni alle mostre sindacali, dalle locali alle nazionali, vendendole a varie riviste; il suo bisogno di pubblicare era spinto anche dalla questione materiale: emblematica è la lettera che nel 1936 scrisse a Ugo Ojetti, presentando le difficoltà economiche della famiglia e chiedendo di intercedere per un impiego fisso nel giornalismo pagante[36].

## 3. *Non solo artiste: recensioni e mostre*

Contestualmente cominciò a crescere un altro fenomeno: varie artiste si dedicarono anche al giornalismo, recensendo mostre occasionalmente o con

*Elementi di storia dell'arte e del costume*: Dompè 1934. Collaborò con la Quadriennale nell'ufficio vendite almeno nel 1935 e ancora negli anni '50. Firmò alcuni articoli sullo «Almanacco della Donna Italiana». Dompè 1936, pp. 133-144; Dompè 1937, pp. 239-248; Dompè 1938, pp. 259-268. Bandini Buti 1941, p. 383.

[32] Su Margherita Grassini Sarfatti si vedano le recenti pubblicazioni Barisoni 2018; Ferrari *et al.* 2018; Benzi 2020.

[33] Antonietta Maria Bessone Aurelj nacque a Camerino nel 1869, fu miniaturista, si occupò di arte su diverse testate, tenne conferenze e pubblicò alcuni volumi come il *Dizionario dei pittori italiani* nel 1915 (e ripubblicato nel 1928 con lettera di Corrado Ricci). Bandini Buti 1941, p. 92; Severini in Pupilli, Severini 2018, pp. 39-40.

[34] Nata a Genova nel 1878, pubblicò diversi testi dedicati al fascismo a cominciare da *Le giornate del fascismo*, F.lli Palombi, Roma 1929; tradusse dal francese G. Peytavi De Faugeres, *Mussolini*, F.lli Palombi, Roma 1935; *Realtà delle profezie mussoliniane*, Coop. Tip. P. Galeati, Imola 1939. Nel profilo biografico Maria Bandini Buti scriveva: «una delle poche letterate italiane che abbiano dedicato alla politica la propria attività, orientando lo spirito verso il fascismo e il nuovo regime italiano». Bandini Buti 1941, p. 77.

[35] Belsito Prini 1930a, p. 5; Belsito Prini 1930b, p. 4; Belsito Prini 1930c, p. 5; Belsito Prini 1930d, p. 4.

[36] Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, *Fondo Ugo Ojetti*, Corrispondenti: artisti, Corrispondenti: B, Belsito Prini Orazia, Lettera del 1° agosto 1936.

continuità, perché spinte da esigenze lavorative o per propria attitudine. La natura frammentaria delle testate, da locali a nazionale, non consente di avere facilmente una visione d'insieme; ma, a guardare i nomi che commentarono le Biennali e le Quadriennali, rientravano almeno Adelina Zandrino[37], Eva Quajotto, Anna Dinella e Mimì Buzzacchi. Quest'ultima collaborò a Ferrara con il «Corriere Padano», diretto dal marito Nello Quilici; dopo incursioni contingenti, cominciò a curare la terza pagina, scrivendo di artisti a lei cari come Giorgio de Chirico, Achille Funi, Felicita Frai, di mostre visitate e di bianco e nero, uno dei suoi interessi più spiccati nel corso del decennio '30[38].

Da menzionare ancora è la contessa Natalia Mola, che oltre a pubblicare alcuni articoli si adoperò nella organizzazione di mostre femminili. In particolare, raggruppò molteplici artiste a Milano nel 1936[39] e in una esposizione itinerante che si tenne nel 1937 tra la Finlandia e l'Estonia; questa mostra non fu approvata dal governo italiano, che la relegò a iniziativa privata, intimando la stampa a non darne notizia[40]. Il progetto, infatti, non rientrava nella programmazione propagandistica nazionale, costruita per consolidare mirate relazioni internazionali e attraverso gli organi ufficiali del regime. Un ruolo rilevante in tal senso ebbero invece alcune iniziative favorite dalla scultrice Antonietta Pogliani Paoli, come «chairman» del Comitato Belle Arti dell'International Federation of Business and Professional Women in rappresentanza dell'ANFDAL e in accordo con il Sindacato Belle Arti. Mentre sul piano nazionale si tenevano mostre, concorsi e convegni di donne e su tematiche femminili organizzate dalle sedi locali dell'associazione[41], il modello «donna artista» fu promosso all'estero attraverso le esposizioni organizzate da Pogliani. Nei fatti fu la curatrice delle mostre[42] che tra Amsterdam, Varsavia, Parigi e New York presentarono ai pubblici internazionali le artiste professioniste del mondo occidentale, con una predominanza numerica delle italiane. Antonietta Pogliani diede forma testuale al suo impegno attraverso le *préfaces* dei cataloghi, che denunciavano le ragioni dell'iniziativa: raggruppare le artiste di differenti Paesi e sviluppare un senso di amicizia e solidarietà tra le donne[43].

Anche questi contributi curatoriali furono, nei fatti, parte integrante del sistema, sebbene ottennero spazio risicato sulla stampa.

[37] Loschi 1938, pp. 30-32. Recensì, ad esempio, le Quadriennali del 1935 e 1939. Zandrino 1935; Zandrino 1939.

[38] Carrieri 2025, pp. 96-124.

[39] Mola 1937.

[40] Roma, Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi della Propaganda, *Propaganda presso gli Stati esteri 1930-1943*, busta 66, Finlandia 1937 I.25, Comunicazione del 30 novembre 1937. Si veda a riguardo Paloposki in Germer, Rückert 2025, pp. 286-308.

[41] Spinazzè in Trasforini 2006, pp. 57-75.

[42] Jakubowska 2025.

[43] Pogliani Paoli 1934, s.n.p.

## 4. *Uno spazio per sé*

Si riconosce, in definitiva, un impegno critico atto anche a valorizzare la presenza femminile nelle arti; una strategia per ritagliare il proprio posto nel dibattito artistico contemporaneo. L'eterogenea schiera di scrittrici d'arte si adoperò attraverso differenti mezzi, a partire da diversi posizionamenti sia professionali sia di pensiero. Alcune aderirono pienamente ai dettami del fascismo, diventando parte degli ingranaggi del regime, altre ebbero una posizione più liminale. Eppure, non si possono considerare casi isolati, ma occorre leggere la loro presenza nel complesso, come parte di un meccanismo fluido, mosso da tentativi di ottenere visibilità e favorito da bisogni materiali. Al contempo va riconosciuto il ruolo altrettanto rilevante delle scrittrici d'arte nella lettura e nella comprensione dell'articolato panorama dell'arte a loro contemporanea: richiamare la loro partecipazione a un sistema non soltanto maschile, come buona parte della letteratura ha proposto nei decenni successivi, ma misto consente anche di guardare all'insieme delle forme espressive che caratterizzarono gli anni '30. Scrivere di «donne artiste» permetteva loro di avere un margine di azione, di intervenire su un tema lasciato scoperto, o appena esplorato, dai critici in vista, di occupare uno spazio vuoto. In tal modo, non solo si rappresentava quel «bisogno di dire di sé», ma «di avere la propria parte di speculazione ideale o materiale»[44], pur in un sistema incasellato e inquadrato.

## *Riferimenti bibliografici / References*

*26 artiste*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Gian Ferrari, 1936), testo di N. Mola, Milano: Libreria antiquaria Mediolanum, 1937.

Bandini Buti M., a cura di (1941), *Enciclopedia Biografica e bibliografica italiana. Serie VI. Poetesse e Scrittrici*, Roma: E.B.B.I. Istituto Editoriale Italiano Bernando Carlo Tosi.

Barisoni E. (2018), *Viaggio alle fonti dell'arte: il moderno e l'eterno. Margherita Sarfatti 1919-1939*, Treviso: ZeL edizioni.

Belsito Prini O. (1929), *Le giornate del fascismo*, Roma: F.lli Palombi.

Belsito Prini O. (1930), *Pittrici italiane. Leonetta Cecchi Pieraccini*, «Il Giornale della Donna», XII, 4-5, 15 febbraio-1° marzo, p. 5.

Belsito Prini O. (1930), *Pittrici italiane. Wanda Biagini*, «Il Giornale della Donna», XII, 6, 15 marzo, p. 4.

Belsito Prini O. (1930), *Pittrici italiane. Pasquarosa Bertoletti Marcelli*, «Il Giornale della Donna», XII, 10, 15 maggio, p. 5.

[44] Tullia Sacchi 1929, p. 111.

Belsito Prini O. (1930), *Gli affreschi di Matilde Piacentini Festa*, «Il Giornale della Donna», XII, 15-16, 15 agosto-1° settembre, p. 4.
Belsito Prini O. (1939), *Realtà delle profezie mussoliniane*, Imola: Coop. Tip. P. Galeati.
Benzi F., a cura di (2020), *Margherita Sarfatti e l'arte in Italia tra le due guerre*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Russo, 10-31 ottobre 2020), Milano: Silvana editoriale.
Bessone Aurelj A.M. (1915), *Dizionario dei pittori italiani*, Città di Castello: Lapi.
Bessone Aurelj A.M. (1928), *Dizionario dei pittori italiani*, Milano: Società editrice Dante Alighieri.
Bucarelli P. (1941), *La pittura italiana contemporanea*, «Almanacco della Donna Italiana», XXII, Firenze: Casa Editrice Marzocco, pp. 175-195.
Bucarelli P. (1942), *Ritratti moderni*, «Almanacco della Donna Italiana», XXIII, Firenze: Casa Editrice Marzocco, pp. 147-159.
Cagnolati A., Follacchio S. (2022), *Valorizzare, inquadrare, orientare. Il ruolo dell'Associazione nazionale fascista donne artiste e laureate*, «Annali di Storia delle università italiane», 1, gennaio-giugno, pp. 27-44.
Canziani C., Ventrella F. (2023), *From Art History to Life Writing: Anna Banti's Feminist Resonance*, in *Female Cultural Production in Modern Italy. Literature, Art and Intellectual History*, edited by S. Hecker, C. Ramsey-Portolano, Cham: Palgrave Macmillan, pp. 83-101.
Carrieri R. (2025), *La xilografia di Mimì Buzzacchi Quilici: paesaggi sentimentali tra antichità e modernità*, «La Diana», 9, pp. 96-124.
Cassanelli R. (1987), *Bibliografia di Maria Luisa Gengaro*, «Arte Lombarda», 80-82, 32, pp. 9-15.
Castellani M. (1937), *Donne italiane di ieri e di oggi*, Firenze: Bemporad.
Caterini C. (1930), *La grazie nell'arte*, Napoli: Stab. Tip. Editoriale.
Cattaneo Vigevani I. (1933), *Rassegna artistica femminile*, «Almanacco della Donna Italiana», XIV, Firenze: R. Bemporad & F.°, pp. 225-239.
Cattaneo Vigevani I. (1934), *Rassegna artistica femminile*, «Almanacco della Donna Italiana», XV, Firenze: R. Bemporad & F.°, pp. 207-228.
Claass V., Cugy P., Foucher Zarmanian C., a cura di (2024), *En couple. Historiennes et historiens de l'art au travail*, Parigi: François-René Martin, éditions de la Sorbonne.
Crispolti E. (1997), *Come studiare l'arte contemporanea*, Roma: Donzelli, I ed. 1997, ed. consultata 2012, pp. 3-5.
de Grazia V. (1992), *How Fascism Ruled Women. Italy, 1922-1945*, USA: University of California Press.
de Grazia V. (1993), *Le donne nel regime fascista*, Venezia: Marsilio.
de Grazia V. (2023), *Storia delle donne nel regime fascista*, Venezia: Marsilio, p. 323.
Della Pergola P. (1935), *Artisti bolognesi alla II° Quadriennale*, «Comune di Bologna», marzo, pp. 61-70.

Di Natale M.C., a cura di (2006), *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia 1934-1937. Cultura fra critica e cronache*, Caltanissetta-Roma: Sciascia.
Dompè G. (1934), *Elementi di storia dell'arte e del costume*, Lanciano: Carabba.
Dompè G. (1936), *Arte*, «Almanacco della Donna italiana», XVII, Firenze: R. Bemporad & F., pp. 133-144.
Dompè G. (1937), *L'Arte*, «Almanacco della Donna italiana», XVIII, Firenze: R. Bemporad & F., pp. 239-248.
Dompè G. (1938), *Arte*, «Almanacco della Donna italiana», XIX, Firenze: R. Bemporad & F., pp. 259-268.
Ferrari D., Giacon D., Montaldo A.M., a cura di (2018), *Margherita Sarfatti*, catalogo della mostra (Rovereto, Mart, 21 settembre 2018 - 24 febbraio 2019), Milano: Electa.
Foucher Zarmanian C. (2015), *Les femmes artistes sous presse. Les créatrices vues par les femmes critiques d'art dans la presse féminine et féministe en France autour de 1900*, «Société & Représentations», 2, 40, pp. 111-127.
Foucher Zarmanian C. (2026), *La conquête d'une autorité – Historiennes de l'art en France*, Dijon: Les Presses du réel.
Gengaro M.L. (1933), *Nove capitoli delle arti figurative*, prefazione di A. Banfi, Firenze: La Nuova Italia.
Gengaro M.L. (1935), *Panorama artistico del 1934*, «Almanacco della Donna Italiana», XVI, Firenze: R. Bemporad & F.°, pp. 97-120.
Gengaro M.L. (1936), *Attività artistica femminile*, «Almanacco annuario della Donna Italiana», Firenze: S. Bemporad, pp. 83-105.
Gengaro M.L. (1937), *Panorama artistico femminile 1936*, «Almanacco annuario della Donna Italiana», Firenze: S. Bemporad, pp. 189-212.
Gengaro M.L. (1938), *Panorama artistico femminile*, «Donne Italiane. Almanacco annuario», Firenze: S. Bemporad, pp. 149-174.
Gengaro M.L. (1948), *Critica d'arte*, Brescia: Morcelliana, p. 213.
Jakubowska A. (2025), *All-Women Art Exhibitions organised by the International Federation of Business and Professional Women*, «AWARE. Archives of Women Artists, Research and Exhibitions magazine», 7 febbraio 2025, <https://awarewomenartists.com/en/magazine/les-expositions-artistiques-feminines-organisees-par-linternational-federation-of-business-and-professional-women/>, 24.11.2025.
*Le donne storiche dell'arte tra tutela, ricerca e valorizzazione*, «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», supplementi n. 13.
Loschi M.A. (1938), *Medaglioni di donne illustri viventi. Adelina Zandrino*, «Donne Italiane. Almanacco annuario», pp. 30-32.
Marga (1931), *Clara Caterini all'Associazione Calabrese*, «La Donna Italiana», VIII, 12, dicembre, pp. 690-691.
Meyer S.A., Sani R. (2025), *Storiche dell'arte nella prima metà del Novecento. Un approccio prosopografico*, «History of Education & Children's Literature», XX, 1, pp. 81-109.

Mignini M. (2009), *Diventare storiche dell'arte: una storia di formazione e professionalizzazione in Italia e in Francia (1900-40)*, Roma: Carocci, 2009.
Paloposki H.L. (2025), *Fascism, Gender, and Display of Art: The Exhibition of Italian Women Artists in Finland and Estonia in 1937*, in *Gendering Fascism, individual actors, concepts, and transnational connections*, a cura di A. Germer, J. Rückert, Leiden: Brill, pp. 286-308.
Peytavi De Faugeres G. (1935), *Mussolini*, traduzione di O. Belsito Prini, Roma: F.lli Palombi.
Pizzi F. (2010), *Paolo D'Ancona e l'Istituto di Storia dell'Arte della Statale di Milano (1908-1957)*, «Acme-Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», LXIII, III, settembre-dicembre, pp. 243-292.
Pogliani Paoli A. (1933), *Préface*, in *Exposition d'œuvres de femmes artistes organisée par le Comité International des Beaux Arts*, catalogo della mostra (Amsterdam, Stedelijk Museum, 16 settembre - 2 ottobre 1933), Roma: arte stampa.
Pogliani Paoli A. (1934), *Préface*, in *IIme Exposition d'œuvres de femmes artistes organisée par le Comité International des Beaux Arts*, catalogo della mostra (Varsavia, Instytut Propagandy Sztuki, ottobre 1934), Varsavia: Instytut Propagandy Sztuki.
Salvini R. (1935), *Recensioni. Critica d'Arte*, «La Nuova Italia», VI, 3, 20 marzo, p. 109.
Severini M. (2018), *Bessone Aurelj Antonietta Maria*, in *Dizionario biografico delle donne marchigiane (1815-2018)*, a cura di L. Pupilli, M. Severini, Ancona: Il lavoro editoriale, pp. 39-40.
Spinazzè S. (2006), *Artiste nel Ventennio. Il ruolo dell'associazionismo femminile tra emancipazione e nazionalizzazione*, in *Donne d'arte. Storie e generazioni*, a cura di M. A. Trasforini, Roma: Meltemi, pp. 57-75.
Tullia Sacchi M. (1929), *Giornaliste d'Italia*, «Almanacco della Donna Italiana», X, 1929, Firenze: R. Bemporad & F.°, p. 111.
Turrini E. (2013), *L'Almanacco della donna italiana: uno sguardo al femminile nel ventennio Fascista*, «Storia e futuro», n. 31, 2013, <https://storiaefuturo.eu/lalmanacco-della-donna-italiana-uno-sguardo-al-femminile-nel-ventennio-fascista/>, 15.12.2025.
Venturi A. (1939), *Tributi femminili alla storia dell'arte nell'ultimo ventennio*, a cura del Lyceum Romano, Roma: Arti Grafiche Fratelli Palombi.
Zandrino A. (1935), *Tra le quinte della Quadriennale*, «Gazzetta azzurra», 10 febbraio.
Zandrino A. (1939), *Terza Quadriennale d'Arte Nazionale*, «Gazzetta Azzurra», 9 febbraio.
Zanzottera F. (2011), *Il fondo archivistico Maria Luisa Gengaro conservato dall'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda*, «Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda», 2, luglio, pp. 101-114.

Zanzottera F. (2012), *Taccuini e diari di viaggio nel fondo archivistico Maria Luisa Gengaro conservato da ISAL*, «Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda», 7, dicembre, pp. 109-116.
Zanzottera F. (2014), *Maria Luisa Gengaro e la IX Triennale di Milano del 1951*, «Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda», 12, pp. 107-110.

## *Appendice / Appendix*



Fig. 1. La classe del Liceo Parini di Milano in gita a Venezia con la prof.ssa Maria Luisa Gengaro. Cesano Maderno, ISAL, Fondo Gengaro.

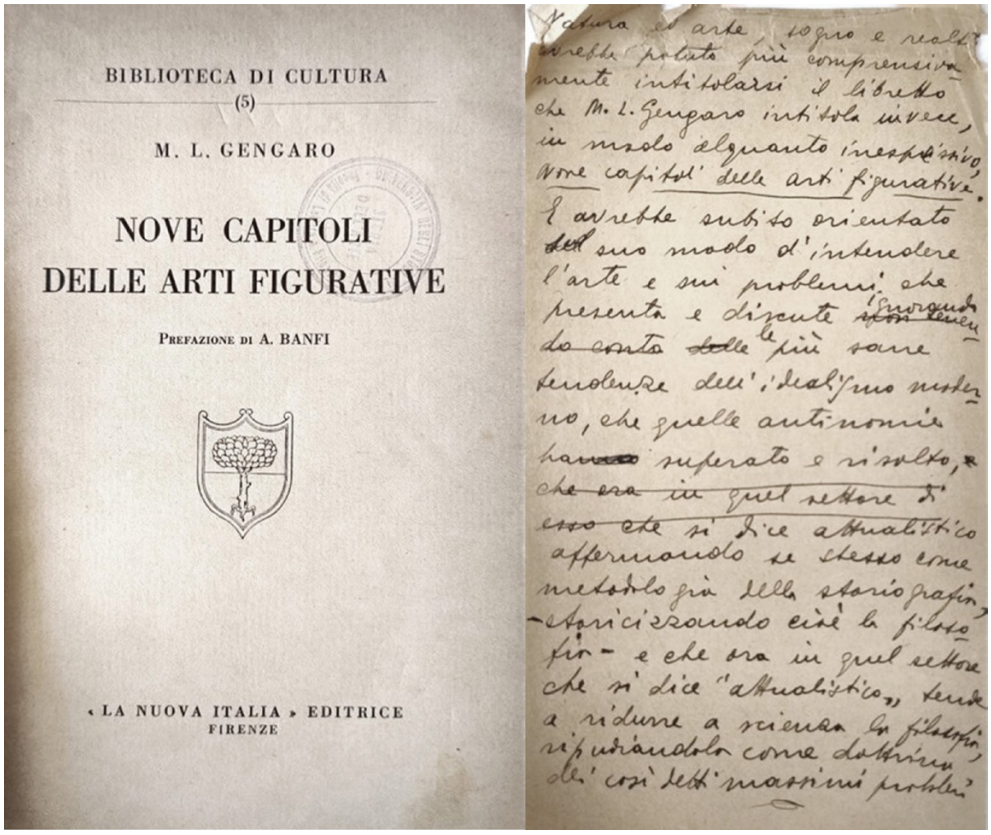



Fig. 2. Copertina di M.L. Gengaro, *Nove capitoli delle arti figurative*, Firenze: La Nuova Italia, 1933 e foglio di appunti di Stefano Bottari, conservato nella copia del volume presso la Biblioteca di Studi Umanistici dell'Università del Salento, Fondo Bottari.

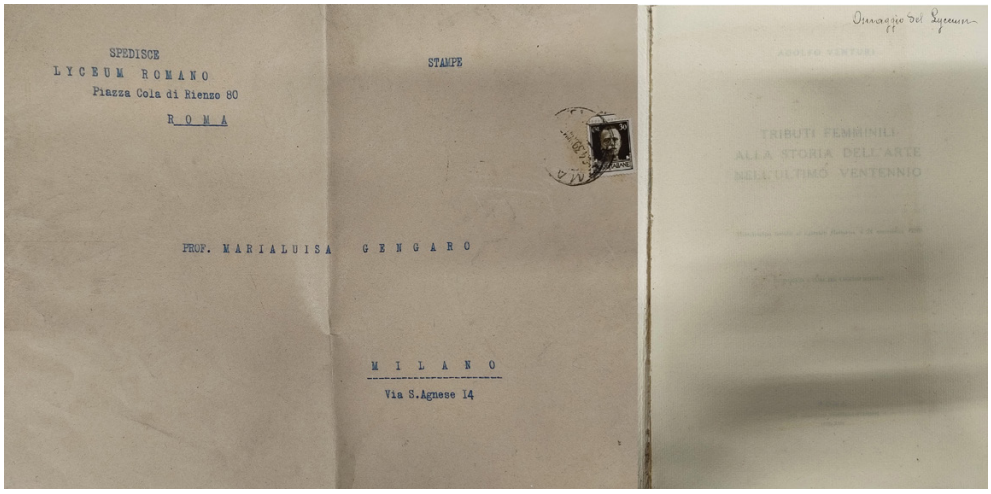



Fig. 3. Omaggio del Lyceum Romano a M.L. Gengaro del volume di Adolfo Venturi, *Tributi femminili alla storia dell'arte nell'ultimo ventennio*, 1939. Cesano Maderno, ISAL, Fondo Gengaro.



Fig. 4. Orazia Belsito Prini, in *Enciclopedia Biografica e bibliografica italiana. Serie VI. Poetesse e Scrittrici*, a cura di M. Bandini Buti, Roma: E.B.B.I. Istituto Editoriale 1941.



Fig. 5. Antonietta Pogliani Paoli con *Child*, in *"Jill of All Arts" Is Italian Sculptress*, «Culpeper Exponent», 11 gennaio 1940, p. 3.

Bernardi E., "Spes et metus": Fernanda Wittgens e le sue amiche nel secondo dopoguerra / "Spes et metus": Fernanda Wittgens and her friends in the post-war period
«Il capitale culturale», Supplemento n. 20 (2026), pp. 239-253
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/5258

# *Spes et metus*: Fernanda Wittgens e le sue amiche nel secondo dopoguerra

Erica Bernardi*

*Abstract*

Il contributo analizza le reti di amicizie femminili di Fernanda Wittgens, direttrice della Pinacoteca di Brera, nel secondo dopoguerra. Partendo da un testo in cui Wittgens esprime posizioni contraddittorie sul ruolo della donna nel lavoro, il saggio ripercorre le relazioni più significative della museologa milanese: con Margaret Scolari Barr, con cui collabora per la promozione dell'arte italiana negli USA e la ricostruzione di Brera; con Hannah Toby Rose e Grace Morley, riferimenti fondamentali per la didattica museale americana; con Olga Raggio del Metropolitan Museum, coinvolta in un manuale mai pubblicato; con Agnes Mongan del Fogg Museum di Harvard. Al centro vi è anche l'amicizia con Paola della Pergola, unica depositaria dei pensieri più intimi di Wittgens. Il saggio si chiude con la rivalità verso Palma Bucarelli, riletta alla luce di una lettera inedita che rivela le radici politiche del conflitto: la distinzione, profondamente sentita da Wittgens, tra antifascismo autentico e compromesso col regime.

The essay examines the network of female friendships cultivated by Fernanda Wittgens, director of the Pinacoteca di Brera, in the post-World War II years. Beginning with a text in which Wittgens expresses contradictory views on the role of women in the workplace, the essay traces the most significant relationships of the Milanese museologist: with Margaret

* Ricercatrice indipendente, e-mail: bernardi.erica@gmail.com

Scolari Barr, with whom she collaborated to promote Italian art in the United States and to support the reconstruction of Brera; with Hannah Toby Rose and Grace Morley, key references for American museum education; with Olga Raggio of the Metropolitan Museum, involved in a never-published handbook; and with Agnes Mongan of the Fogg Museum at Harvard. Central to the essay is also the friendship with Paola della Pergola, the sole confidante of Wittgens's most private thoughts. The essay concludes with an examination of the rivalry with Palma Bucarelli, reinterpreted in light of an unpublished letter that reveals the political roots of their conflict: the distinction, deeply felt by Wittgens, between genuine antifascism and compromise with the regime.

Fernanda Wittgens è stata già molto studiata nell'ultimo decennio. L'inizio degli studi lo si deve a Giovanna Ginex, con un intervento sulla direttrice di Brera pubblicato del 1989[1]. Lo studio è inserito in un volume che approfondisce la vita di cinque donne "sconosciute o misconosciute": Alessandrina Ravizza (filantropa russa vissuta a Milano fino al 1915), Ersilia Bronzini Majno (attivista e fondatrice dell'unione femminile e dell'asilo Mariuccia), Nina Sullam Rignano (di origini ebraiche, fondatrice nel 1899 dell'Unione femminile), e Bianca Ceva (critica letteraria) e, infine, Fernanda Wittgens. Le motivazioni che hanno dato origine a quel volume non sono così diverse da quelle che sono alla base di questo convegno. Dopo l'intervento dell'89 però, prima di vedere una pubblicazione maggiormente autonoma e organica su Wittgens, che ricostruisse anche dal punto di vista biografico la vita di una delle più brillanti direttrici di museo del secondo dopoguerra, si è dovuto aspettare il 2018 quando, grazie allo stimolo dell'allora direttore della Pinacoteca di Brera, James M. Bradburne, è stata effettuata una vera e propria consacrazione della sua figura sia di donna che di studiosa e museologa. La prima tappa di questa valorizzazione è stato il volume "Sono Fernanda Wittgens". Una vita per il museo, curato sempre da Ginex e a cui ha collaborato chi scrive. Grazie a questo contributo è stato davvero chiaro il valore storico di Wittgens, l'approfondimento ha infatti aperto ad interventi anche di tipo divulgativo che hanno allargato ancora di più il pubblico a conoscenza della sua storia: romanzi per adulti e per bambini, fiction televisive, podcast, oggi Fernanda Wittgens è considerata una vera paladina dell'arte, nonché una figura molto importante per il ruolo culturale della città di Milano nel dopoguerra, con riflessi del suo operato riconoscibili fino ai giorni nostri. Certo non si è esaurito l'argomento, rimangono molti ambiti da approfondire della sua attività, in particolare per quanto riguarda la fase del dopoguerra, dal 1945 al 1957, c'è molto ancora da scrivere. Per questo, tornando ora al tema del nostro intervento, si è scelto di approfondire le amicizie di Fernanda Wittgens nel dopoguerra, quelle che segnano un netto cambio di passo nella gestione del potere, quelle con cui cerca

[1] Ginex 1989, pp. 161-169.

di cambiare il mondo: per poi invece chiudere il contributo con una inimicizia illustre, quella con Palma Bucarelli.

È noto che la prima fase della vita di Fernanda è caratterizzata da una fitta rete al femminile, come si evidenzia in tutti i testi che la riguardano pubblicati fino ad ora: luogo privilegiato in questo senso sono prima di tutto le mura famigliari, dove Wittgens, dopo la morte del padre e di uno dei fratelli, vive una socialità tutta muliebre; poi c'è l'esperienza con le sorelle Zina e Maria Rosa Tresoldi e l'amica Adele Capelli Vegni, con cui istituisce un gruppo segreto finalizzato a favorire la fuga degli ebrei e dei perseguitati dal regime in Svizzera, attraverso la villa della Capelli a Torno, Villa San Vincenzo, vicino al lago di Como[2]. Si evidenzia una rete di donne e di relazioni che Wittgens privilegia inizialmente più dal punto di vista affettivo, ma durante la guerra questi legami iniziano a trasformarsi in qualcosa dai forti connotati politici.

Ancor più interessanti sono da questo punto di vista i dodici, soli, anni che le rimangono da vivere dopo la Liberazione di Milano del 25 aprile 1945. Sono anche i più intensi dal punto di vista dell'emancipazione femminile, perché troviamo cambiata non solo Wittgens, ma tutta la società, una società che fa i conti con delle donne molto meno disposte a fare un passo indietro rispetto a prima della guerra, anche di fronte al consueto ostruzionismo maschile.

L'*empowerment* femminile della seconda metà del Novecento quindi fa sì che gli argomenti di confronto tra le donne cambino sensibilmente. Fernanda Wittgens inizia a ragionare con le sue amiche su temi quali la gestione del potere e una certa progettualità.

Ma in un testo, che si può dedurre essere scritto a ridosso della fine della seconda guerra mondiale, Wittgens sembra contraddire questa affermazione:

"Concetto della donna nel lavoro"
È difficile svolgere questo punto. La mia impressione è che oggi dei due è la donna che ha più subito la profonda trasformazione della civiltà e che non ha ancora la sua posizione di equilibrio tra la novità e la tradizione.
Per conto mio accetto di essere considerata una mentalità ristretta, ma affermo che la donna non può assolutamente svolgere mansioni di comando. Può eseguire mirabilmente con più fede, duttilità, energia ed ottimismo dell'uomo. Se è necessario può comandare: io ho comandato come un soldato in guerra e, direi, anche in pace perché mancando assolutamente i mezzi, tutto quello che ho realizzato l'ho dovuto strappare con la forza di volontà, trascinando, persuadendo, ecc. Quindi la donna può comandare, però paga. Vale a dire il comando urta contro un suo equilibrio fisiologico e quindi essa consuma eccessivamente ed il suo equilibrio psichico si altera. Compito della donna è un lavoro ed una cerchia piccola perché essa è soggetta a subire le emozioni esterne molto più dell'uomo e il suo modo di pensare è sempre, fondamentalmente, quello di un essere affettivo essa tende cioè a portare nella società il suo spirito famigliare. Quindi essa è carica di emozioni e rapporti che per un uomo sono puramente esteriori e subisce delusioni, amarezze che l'uo-

[2] Si veda Ginex 2018, in part. 28-29.

mo non subisce perché naturalmente preparato e considera con logica e quindi con freddezza il rapporto sociale. Perciò la donna può fare divinamente la maestra, l'infermiera, l'assistente sociale, la donna d'affari e infinite altre professioni compresa quella di artista ma, a mio avviso, ha sempre bisogno di agire entro un'organizzazione: questo almeno per una donna in Italia!
Questa considerazione potrò rivederla e smentirla fra dieci anni, per ora è il risultato della mia esperienza. D'altra parte credo che mantenere caratteristiche biologiche femminili alla donna sì è estremamente utile alla società proprio perché la società ha enormemente bisogno di equilibrio dei singoli individui.
Se io fossi di un'organizzazione sociale farei studiare da biologi, fisiologi, psicologi e psichiatrici il problema del lavoro dell'uomo e del lavoro della donna[3].

Leggere righe come queste, scritte da una donna e riferite all'intero genere femminile, ci dice quanto poco le donne fossero abituate a gestire un potere, seppur piccolo, e quanto si sentissero inadeguate. È commovente, e dispiace anche, notare la convinzione con cui Wittgens scrive che le emozioni femminili siano da considerare un problema, una donna che ha partecipato ad attività segrete per far scappare un gran numero di ebrei in Svizzera, che ha conosciuto il carcere, che sta ricostruendo una città intera distrutta dai bombardamenti della guerra, eppure ancora così insicura. Va considerato che, per quanto ci appaia una donna forte, è anche una donna appena uscita da un'esperienza fortemente traumatica quale la detenzione forzata, della quale ha nascosto a molti i dettagli: alla famiglia inizialmente nega persino di essere stata arrestata, fa credere di essere a Venezia a studiare i mosaici di San Marco, e anche quando viene scoperta la realtà dei fatti nelle corrispondenze che intrattiene con la famiglia mostra sempre un atteggiamento molto dignitoso[4].

Le righe in cui Wittgens si riferisce a sé stessa definendosi "una mentalità ristretta", fuorviata nel suo intento dalle "forti emozioni", evidentemente incontrollabili e ritenute deleterie in particolare sul luogo di lavoro, sono abbastanza fastidiose, bisogna ammetterlo. Letto oggi il testo fa sentire bene lo scarto con i nostri giorni, non solo perché valutato alla luce del momento in cui viene scritto, ma soprattutto perché riferito da una delle donne più forti e libere del secolo passato, eppure ancora così suo malgrado incardinata in una cultura maschilista.

Queste cose Wittgens non le inventa di suo, sono gli uomini ad insegnargliele, è ciò che si sente ripetere dai suoi superiori, e il primo è sicuramente Ettore Modigliani. Proprio colui che la assume a Brera nel 1928 e la avvia alla carriera di direttore, non manca di impartirle indicazioni su come si dirige un ufficio, indicazioni volte ad attenuare tratti allora ritenuti prettamente femminili, come ad esempio una gestione più "affettuosa" dei sottoposti. Lo stesso

[3] Concetto della donna nel lavoro: Fernanda Wittgens, Testo dattiloscritto siglato F.W., conservato in Archivio Fernanda Wittgens (d'ora in poi AFW), presso Fondazione Badaracco, s.d. Il testo è stato pubblicato interamente in Bernardi 2023, pp. 94-95.

[4] Le bellissime lettere alla madre si conservano in AFW – Fondazione Badaracco.

Guglielmo De Angelis D'Ossat (1907-1992), quando era Direttore generale delle antichità e belle arti (1947-1960), a data 1956 di lei scrive: "Funzionaria di vasta cultura e di eccezionale dinamismo, dotata di grandissimo spirito di iniziativa oltre che fornita di lunga esperienza e di moltissima pratica amministrativa. Sarebbe certamente tra i migliori funzionari dell'Amministrazione della Antichità e Belle Arti se tali sue bellissime doti fossero unite a una natura più corrente e a un carattere meno esuberante"[5].

Tornando al pensiero di Wittgens sul ruolo della donna, a comprova che la sua opinione a riguardo dopo la guerra cambi rispetto al testo qui sopra riportato, c'è un brano, tratto da una lettera del 1955 alla cara amica Clara Valenti, che potremmo definire oggi un sano rigurgito di orgoglio femminista:

> Molte volte penso al «nec spe nec metu» di Isabella; e sento che questa donna è proprio la "intellettualizzata" dai grandi uomini. Io invece voglio tener sempre viva la spes, anche a costo d'essere detta barbara e primitiva. È tutto il mio orgoglio avere debolezze di donna, ma non snaturarmi e inaridirmi, anche vivendo intellettualmente[6].

La Fernanda che agisce con grande forza e convinzione nel dopoguerra, una volta superato il momento più duro, è quindi inedita, e riesce a far convivere spes e metus, alla ricerca e di una nuova serenità, che si ritrova nelle sue parole solo quando il trauma della guerra lascia spazio a una presa di coscienza che determina una nuova sicurezza nelle proprie capacità di comando.

Dopo la seconda guerra mondiale i contatti al femminile di Wittgens, come dicevamo, cambiano, e si ampliano in particolare nel mondo della museologia, della storia dell'arte, della didattica museale e della divulgazione artistica, l'obiettivo era la Pinacoteca di Brera, che convoglia tutte le sue energie. Le donne che incontra e con cui rimane in contatto nel dopoguerra sono tutte molto emancipate, colte, e anche loro, come lei, sono donne che gestiscono un potere, che hanno un orizzonte di progettualità. In particolare stabilisce interessanti rapporti oltreoceano, in parte iniziati nell'immediato dopoguerra e relativi al periodo della ricostruzione, ma in larga parte sono contatti stabiliti durante il fondamentale viaggio americano fatto con i direttori di museo Europei, guidati da Andrè Malraux, nel 1954[7]. Momento importante per lei il viaggio in America, i cui possibili sviluppi riusciamo però purtroppo a intravedere solo attraverso la corrispondenza e alcuni testi scritti in questi ultimissimi anni di vita.

[5] La lettera si trova in Archivio Centrale dello Stato (d'ora in poi ACS,) Ministero dell'Educazione Nazionale (1929-1944), Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, Fascicoli personali ex carriera direttiva 1946-1972, busta 27, Fernanda Wittgens. La valutazione di D'Ossat su Wittgens è stata pubblicata in Bernardi 2018, p. 95, nota 1.

[6] Le lettere sono state interamente trascritte e pubblicate, si veda Cavallone 2012-2014, pp. 31-51, in particolare p. 49.

[7] Si veda Bernardi 2025, pp. 116-117. Il saggio è consultabile al seguente link: <https://cdn.gangemieditore.com/import/materialiVari/51869_ICOM_Bernardi.pdf>, 01.06.2026.

## 1. *Margaret Scolari Barr (1901-1987): la ricostruzione e la promozione dell'arte moderna italiana all'estero*

Alcune conoscenze americane precedono il viaggio del '54, e sono legate alla fase della ricostruzione. Uno dei primi incontri femminili, tra i più importanti, che Fernanda fa nel dopoguerra, quando è alle prese con la sfida della ricostruzione di Brera, a cui forse per errore non erano stati assegnati i fondi dal Ministero[8], è con i coniugi Barr, Alfred Barr Jr. (1902-1981), allora direttore del MoMA di New York e Margaret Scolari Barr (1901-1987), di origini italiane[9]. Il tramite per questo incontro deve essere stato Bernard Berenson (1865-1959), al quale Wittgens ha chiesto aiuto: Margaret è legata a Berenson da una profonda amicizia e nella corrispondenza, che è stata donata dalla famiglia Barr all'università di Harvard, si affrontano anche tematiche legate alla Seconda Guerra mondiale, ma di Wittgens non si trova purtroppo traccia, anche se è molto plausibile che l'incontro tra le due donne sia stato da lui caldeggiato[10].

Tra Wittgens e la signora Barr nasce una grande intesa, tanto che Miss Barr prende a cuore la missione della ricostruzione di Brera e una volta tornata negli Stati Uniti si applica concretamente per aiutare la sua nuova amica. Scrive, su consiglio di Millard Meiss, un'accorata lettera a John Davison Rockefeller Jr. (1874-1960) che purtroppo però non porta a nulla[11]. Nonostante tutte le

[8] Wittgens non pensa sia un caso questo errore, ma non c'è prova che ci fosse un complotto contro Brera o contro di lei, è più probabile che fosse lei a sentirsi ancora perseguitata anche se la guerra era finita. Wittgens era convinta non si trattasse di un errore, lo scrive chiaramente in una lettera inviata a Charles Rufus Morey nel 1947: In Ex SBSAE, pos. 15, cart. 16, fasc. 136, Fernanda Wittgens a Charles Rufus Morey, 29 dicembre 1947. Sulla vicenda si veda anche Bandera, Capponi 2009, pp. 133-134. Sulla ricostruzione di Brera si veda de Stefani 2009.

[9] Di origini italo-irlandesi, Margaret Scolari nasce a Roma nel 1901: il padre, Virgilio Scolari, era un mercante di antichità, la madre, Mary Fitzmaurice, irlandese. La sua formazione comincia nella capitale, all'Università di Roma, che frequenta nei primi anni Venti, ma è negli Stati Uniti che la sua vicenda prende davvero forma. Vi si trasferisce nel 1925 e trova impiego come insegnante di italiano al Vassar College; parallelamente coltiva l'interesse per la storia dell'arte, intraprendendo proprio in quegli anni un percorso di specializzazione nella disciplina. Decisivo è l'incontro con Alfred H. Barr Jr., giovane storico dell'arte conosciuto al Vassar. Il legame con lui orienta le sue scelte: pur di restargli vicina rinuncia a un incarico allo Smith College Art Museum e nel 1929 si stabilisce a New York, dove prosegue gli studi alla New York University. I due si sposano a Parigi l'8 maggio 1930 e poco dopo hanno una figlia, Victoria, destinata a diventare pittrice. Margaret Scolari Barr si spegne a New York nel 1987. Per una biografia di Margaret si veda: Inventing the Modern: untold stories of the women who shaped the Museum of Modern Art, a cura di A. Temkin, R. Silver-kohn e A. Deavere Smith, New York 2024.

[10] Berenson e la signora Barr si sono conosciuti a New York, dove lei si è trasferita nel 1929 con Alfred, che frequenta già da quattro anni, e dove ha avuto l'occasione di incontrare Berenson durante uno dei suoi viaggi in America. Bernard Berenson Letters to Margaret Scolari Barr, 1936-1966 (MS Am 1801). Houghton Library, Harvard University. Alcune delle stesse lettere si conservano nell'archivio dello studioso a Villa I Tatti.

[11] C'erano molte aspettative sul contributo economico di uno degli uomini più ricchi d'A-

difficoltà la forza di Wittgens sta nel non arrendersi, nel dicembre del 1948 infatti scrive a Berenson tentando una nuova strada: "a Roma ho fatto una dura battaglia perché i famosi fondi americani del piano E.R.P. vengano anche ai musei e non solo alle barche da pesca o agli alberghi, e ho avuto qualche speranza e promessa"[12].

Va inoltre ricordato che l'occasione del viaggio della coppia italo-americana era la ricerca delle opere da esporre alla famosa mostra Italian Modern Art (Moma, 1949)[13]. Wittgens crede molto nella promozione dell'arte moderna italiana all'estero, essa stessa organizza infatti l'anno successivo, il 1950, una mostra itinerante, costituita in gran parte delle collezioni degli Amici di Brera, che ha lo stesso scopo[14]. La mostra newyorkese è caldeggiata da Wittgens presso il Ministero, nonostante non avesse un ruolo specifico, solo perché crede nella bontà dell'iniziativa e, si ritiene, anche per ricambiare l'aiuto della sua amica Margaret Scolari Barr:

> Nel giugno p.v. si inaugura presso il Museum of Modern Art di New York una mostra d'arte italiana formata, in gran parte dei più importanti dipinti delle collezioni milanesi, che escono in esportazione temporanea. [...] Prego vivamente cod. Ministero di appoggiare la richiesta considerando che si tratta di una manifestazione privata per volontà degli organiz- zatori americani, ma che tuttavia, per il fatto di avere luogo presso il Museo d'Arte Moderna di New York, essa acquista l'importanza di primo lancio dell'arte italiana contemporanea in America. È interesse nazionale che l'iniziativa riesca nel miglior modo *possibile*.[15]

merica, donatore del terreno sul quale era sorto nel 1929 il Museum of Modern Art di cui Alfred Barr era in quel momento direttore. Per questo motivo Margaret Barr scrive a Fernanda Wittgens: «Le accluderò copia della mia lettera su cui ho versato lacrime di sangue perché non è facile per me scrivere questo tipo di lettera, ma, siccome il Sig. Rockefeller lo conoscevo, non potevo esimermi dal fare quel che Meiss voleva tanto più che certo non c'è cosa al mondo che mi farebbe più piacere che l'aiutare Brera (scusi il mio italiano ma non ha idea di come sia difficile esprimermi nella mia lingua natia!)»; la lettera si conserva in EX SBSAE pos. 15, cart. 16, fasc. 136, Margaret Scolari Barr a Fernanda Wittgens, 5 ottobre 1948.

[12] La lettera si conserva tra la corrispondenza dell'archivio di Berenson presso Villa I Tatti – The Harvard University Center for Italian Renaissance, corrispondenza con Fernanda Wittgens, 9 dicembre 1948. Sul coinvolgimento di Berenson va segnalata la corrispondenza di Wittgens con Guido Cagnola, amico dello studioso lituano da lungo tempo, nella quale egli si impegna ad intercedere per lei: «perorerò le cause di Brera presso l'influente Berenson», in Ex SBSAE, pratica personale di Fernanda Wittgens, corrispondenza con Guido Cagnola, 23 settembre 1947. Sulla corrispondenza intercorsa tra i due si veda anche: Bruzzese, Rotelli 2012.

[13] Si veda Soby, Barr 1949.

[14] Bernardi 2023, pp. 26-31.

[15] La lettera si conserva in EX SBSAE, archivio corrente, pos. 4/475.

## 2. *Hannah Toby Rose (1909-1976) e Grace Morley (1900-1985): la didattica museale americana*

Un'altra studiosa americana con cui Wittgens instaura un rapporto, più che di amicizia in questo caso si può parlare di rapporto intellettuale e tutto riferito al dispositivo museale, è quello con Hannah Toby Rose[16]. I contatti tra le due precedono il viaggio americano del '54, ma sicuramente la conoscenza di persona avvenuta durante questa preziosa occasione agevola un dialogo più libero e diretto. È un incontro importantissimo soprattutto per gli scambi sulla didattica museale. Rose infatti, in quanto responsabile della didattica al Brooklyn Museum dal 1943, museo con una vocazione fortemente popolare, nato con l'esplicita intenzione di diventare il punto di riferimento e di riscatto culturale di un quartiere intero, fornisce a Wittgens diversi spunti sul concetto di museo come scuola e del "museo vivente", che in America ha le sue origini. I contatti tra le due testimoniano l'interesse di Wittgens per il programma didattico di uno dei musei più interessanti del momento, soprattutto da quel punto di vista. L'idea di scuola – museo messa in campo da Wittgens, seppur poi personalizzata, viene da qui. È possibile che il primo contatto tra le due sia stato favorito da Alfred Barr, di cui Rose è stata allieva al Wellesley College.

Sempre in virtù della didattica museale, e in particolare dell'educazione degli adulti e degli insegnanti si testimonia qui un contatto con Grace Morley[17]; Wittgens la cita come "la grande *esperta* dell'educazione didattica presso

[16] Hannah Toby Rose entra al Brooklyn Museum nel 1931 come guida didattica; è però dal 1943, una volta assunta la responsabilità del settore educativo – incarico che mantiene fino al ritiro nel 1972 – che la sua visione prende pieno respiro. Per lei il museo non è soltanto un luogo di conservazione, ma una risorsa a tutto tondo, capace di tenere insieme studio, ricerca e perfino svago, e il Brooklyn Museum diventa il laboratorio in cui sperimentare formule nuove, fondate sul coinvolgimento diretto del pubblico. Tra le sue intuizioni c'è quella di far circolare materiali audiovisivi nelle scuole, prima e dopo la visita, così da preparare gli studenti e prolungare l'esperienza della gita oltre le sale espositive. Le soluzioni che si rivelano efficaci non restano confinate a Brooklyn: grazie al ruolo di presidente del Comitato internazionale per l'educazione nei musei, che ricopre dal 1953 al 1962, Rose le diffonde su scala internazionale. La misura del suo lascito sta nel fatto che pratiche allora pionieristiche sono oggi parte ordinaria dell'offerta di quasi tutti i musei. Si veda: <https://jwa.org/encyclopedia/article/rose-hannah-toby>, 03.03.2026.

[17] Grace McCann Morley (1900 – 1985) è tra le museologhe più influenti del Novecento. Formatasi all'Università di California a Berkeley e poi alla Sorbona, dove consegue il dottorato in arte e letteratura nel 1926, dopo una breve esperienza d'insegnamento e l'incarico di curatrice al Cincinnati Art Museum diventa nel 1935 prima direttrice del San Francisco Museum of Art, che guida per ventitré anni facendone uno dei centri dell'arte moderna negli Stati Uniti. Convinta che il museo sia anzitutto uno strumento educativo, vi avvia visite guidate, corsi di storia dell'arte, una biblioteca pubblica, il primo programma cinematografico e perfino una serie televisiva. Tra il 1946 e il 1949, in aspettativa, è a capo della Divisione Musei dell'UNESCO a Parigi e tra i fondatori dell'ICOM; dal 1960 si trasferisce in India, dove fonda e dirige il Museo Nazionale di New Delhi. Si veda: J. Garfield Reynolds, Grace McCann Morley and the Modern Museum, San Francisco Museum of Modern Art (<https://www.sfmoma.org/essay/grace-mc-

l'UNESCO" nel suo intervento all'importante convegno di museologia tenutosi a Perugia nel marzo del 1955[18], la cita in quanto era stata lei a spedirle la "Circular on Museum Education" del Museo di Baltimora [19], "un testo fondamentale" secondo la direttrice di Brera, sul quale riflette molto per perfezionare il programma didattico del museo milanese.

Per Wittgens Morley, doveva essere un vero punto di riferimento, l'aveva infatti già citata durante la conferenza tenuta a Roma sul suo purtroppo unico viaggio americano:

> Non minore ammirazione ho provato per la vitalità didattica dei Musei. Ho avuto la fortuna di parlare con Grece Morley [sic] direttrice di San Francisco e massima esperta di lavoro sociale presso l'UNESCO, che si dedica, da decenni, a questa missione di cultura sociale. Essa mi ha rivelato tutta l'importanza della sua missione con una frase: Noi Americani abbiamo accolto, in questi anni recenti, le vittime, i perseguitati, i déracinée di tutto il mondo, e dobbiamo dar loro un senso di tranquillità e di sicurezza attraverso lo sviluppo della virtù civile; come pure dobbiamo unificare il nostro popolo attraverso la lezione suprema dell'arte[20].

## 3. *Olga Raggio (1926-2009): la divulgazione*

Anche la studiosa italo-russa di adozione americana Olga Raggio entra in contatto con Wittgens nel 1954, proprio in occasione del viaggio più volte citato. Nel 1954 Raggio è assistente del curatore del reparto rinascimentale del Met di New York.[21] Ha ben ventitré anni meno di Wittgens, ma tra le due nasce subito un'intesa. Le lettere che si conservano sono tutte riferite ad un

cann-morley-and-modern-museum/>, 30.05.2026). Si veda anche per i rapporti con Wittgens e con ICOM: Il centro di documentazione di ICOM Italia. I musei nel loro divenire, a cura di E. Bernardi, Roma 2024, pp. 22-27.

[18] Si vedano Wittgens 1955; Dragoni 2017.

[19] *Training* 1952.

[20] L'intera trascrizione del testo è stata pubblicata da G. Di Gangi 2023, pp. 149-159.

[21] Nata a Roma nel 1926 da padre italiano e madre russa, Olga Raggio si forma tra la Biblioteca Vaticana – dove consegue il diploma in biblioteconomia nel 1947 – e l'Università di Roma, che le conferisce il dottorato nel 1949. L'anno seguente una borsa Fulbright la porta negli Stati Uniti, alla Columbia University, e nello stesso periodo entra al Metropolitan Museum of Art come giovane ricercatrice: l'inizio di un legame che durerà quasi sessant'anni. La sua carriera procede senza soste – assistente curatrice nel 1954, curatrice a pieno titolo nel 1968, infine, dal 1971 al 2001, a capo del dipartimento di Scultura e Arti decorative europee, tra le prime donne al Met a dirigere un settore. Sotto la sua responsabilità ricade l'intero patrimonio europeo del museo tra il 1400 e il 1900, pittura e disegno esclusi, e a lei si devono alcune delle mostre più celebri dell'istituzione, da The Splendor of Dresden (1978) a The Vatican Collections (1983). Specialista di scultura rinascimentale e barocca, si spegne a New York nel 2009. Si veda: M. Fox, «Olga Raggio, a Curator at the Met, Is Dead at 82», The New York Times, 6 febbraio 2009 (<https://www.nytimes.com/2009/02/06/arts/design/06raggio.html>, 30.05.2026).

manuale che avrebbero dovuto fare insieme e che Olga avrebbe anche tradotto in inglese. La giovane americana menziona nelle lettere una seconda venuta di Wittgens in America che sarebbe dovuta avvenire nell'aprile del 1957, viaggio che non è mai avvenuto perché Fernanda stava già molto male, viene infatti a mancare poco dopo, l'11 luglio dello stesso anno. Sono interessanti le osservazioni che le due si scambiano su come avrebbe dovuto essere il volume, ed è interessante che dopo vent'anni Wittgens voglia rimettersi alla prova con un manuale (nei primi anni Trenta ne ha pubblicato uno curato da Paolo D'Ancona, insieme alle colleghe Irene Cattaneo e Maria Luisa Gengaro). Il volume non vede mai la luce: anche Raggio, dopo la morte di Wittgens, rinuncia.

> Non conserverò le divisioni del testo scolastico per togliere appunto il sapore scolastico; e proporzionerò meglio il testo dando risalto ai maggiori e inquadrando le scuole. Credo che dovrò allungare un poco il testo per mettere meglio a fuoco provincie abbandonate come Sicilia, Napoletano, Marche etc. […] Anch'io penso 2 volumi sul modello indicato[22].

Si è voluto sottolineare e, tra tutti i brani, riportare proprio questo perché appare interessante la volontà di superare le rigide divisioni che danno un sapore scolastico al volume, un'idea piuttosto all'avanguardia nel 1956. In seguito, relativamente sempre al manuale le due studiose discutono anche sulla necessità di valorizzare le cosiddette "arti minori", e anche questo particolare dà il segno di una disciplina in evoluzione che vuole arrivare ad un più ampio pubblico possibile.

## 4. *Agnes Mongan (1905-1996): il Fogg Museum*

Tra le care di Wittgens si trova anche una lettera del 18 settembre 1956[23], scritta da Agnes Mongan, prima donna curatrice museale presso gli Harvard Art Museums, assistente di Paul J. Sachs nel 1928 al Fogg Museum[24], quando

[22] Le lettere si conservano in Ex SBSAE, pratica personale di Fernanda Wittgens, 5 ottobre e 1 novembre 1956.

[23] La lettera si conserva in Ex SBSAE, pratica personale di Fernanda Wittgens, 18 settembre 1956.

[24] Nata a Somerville, in Massachusetts, nel 1905, Agnes Mongan si forma al Bryn Mawr College e perfeziona gli studi sull'arte italiana allo Smith College, con un anno a Firenze. Entra al Fogg Museum di Harvard nel 1928 al fianco di Paul J. Sachs e vi resta per tutta la carriera: a lungo le è precluso il titolo di curatrice – l'università non lo concede alle donne, e fino al 1947 porta la qualifica di «Keeper of Drawings» – finché, caduto il divieto, diventa prima curatrice di disegni e, nel 1969, prima donna a dirigere un grande museo d'arte statunitense. Specialista di disegno, e di Ingres in particolare, firma con Sachs il primo catalogo organico di una raccolta di disegni pubblicato negli Stati Uniti. Resta legata al Fogg fino alla morte, nel 1996. Si veda: Agnes Mongan, in Department of History of Art and Architecture, Harvard University (<https://haa.fas.harvard.edu/people/agnes-mongan>, 30.05.2026).

queste posizioni erano ancora limitate per le donne. Il Fogg Museum è uno dei musei universitari americani più importanti, strettamente improntato alla didattica, fortemente sperimentale, ancora oggi, nelle tecniche espositive. Un museo direttamente al servizio della scuola con una collezione di disegni incredibile e soprattutto con la prima enorme collezione di radiografie di dipinti mai fatta[25]. Anche con Mongan le lettere sono successive al viaggio in America di Wittgens, Agnes insiste perché Wittgens vada a trovarla a Boston, a vedere la mostra sui disegni al Fogg Museum, ma Wittgens ha già grossi problemi di salute. Le lettere sono semplici lettere di scambio, ed esprimono simpatia tra le due, purtroppo non rimangono riflessioni museologiche. Agnes passa da Milano durante il viaggio che sta facendo insieme alla sorella Betty in Italia e, poiché Fernanda non sta bene, è l'amica Ester Bonacossa, che conosce bene l'inglese, a fare da guida alle sorelle Mongan. Subito dopo la tappa milanese le due vanno a trovare Berenson nel suo ritiro estivo di Vallombrosa.

## 5. *Paola della Pergola (1907-1992): confidenze tra amiche*

L'elenco delle amiche di Wittgens non può sicuramente prescindere da Paola della Pergola, che è stata senza dubbio la sua migliore amica, l'unica a cui era dato conoscere i veri pensieri della direttrice di Brera. Le lettere che Paola della Pergola conserva di Wittgens, e si rifiuta di distruggere, anche su sua più che esplicita richiesta, vengono poi tagliate e montate dalla direttrice della Galleria Borghese con la volontà di pubblicarle nel 1959 con il titolo "Lettere ad un'amica"[26]. Purtroppo la sorella minore di Wittgens, Mariuccia, è fin da subito fortemente contraria, anche se la Della Pergola ha ripulito le lettere dai dettagli più privati che Fernanda non avrebbe voluto diffondere e ha puntato i nomi sensibili, lei rimane irremovibile.

Oggi i timori di Wittgens nel leggere le lettere scritte a Paola della Pergola ci fanno ancora una volta intenerire, la paura di essere ricordata per aspetti che non riguardavano la sua attività scientifica, ma piuttosto per la vita privata, la ossessionava. Di questo scambio si riporta una lettera del 1952, una delle prime della raccolta, perché appare interessante nel confronto con il primo testo sopra citato sul ruolo della donna. Fernanda scrive:

> la pazienza è l'eroismo della donna. [...] Ho visto che posso risparmiarmi la fatica di vivere a sangue freddo: non ce la faccio a diminuire la mia sensibilità. Mi concentro nello sforzo di mascherarla! e la lascio bruciare dentro. Questo ormai mi risparmia molta fatica che era poi inutile. Se perfino il cinema mi fa vibrare se è bello o se è brutto al diapason, e

[25] Sul Fogg Museum si rimanda anche a Bernardi 2014.
[26] Il manoscritto si trova in un archivio privato.

tutto diventa un problema di responsabilità, non c'è nulla da fare. Creare delle fughe per non tenersi sempre in contatto col mondo e non vibrare sempre[27].

Ancora una volta torna il tema di una sensibilità forse troppo accentuata. Ma la parte più interessante delle lettere tra le due amiche riguarda il 1956 e la riforma delle Arti, alla quale Wittgens è coinvolta al fianco di Carlo Ludovico Ragghianti, nodo che sta studiando Emanuele Pellegrini, che presto pubblicherà i risultati della sua ricerca e che non si intende qui approfondire.

## 6. *Palma Bucarelli (1910-1998): "la star dei colonnelli di De Vecchi"*[28]

È connessa però al tema della riforma Franceschini una lettera che introduce le pagine conclusive di questo contributo. Per ultima si è lasciata una donna il cui rapporto con Wittgens ha sempre incuriosito molti: Palma Bucarelli. La domanda, quindi, è se fossero amiche o nemiche: con ogni evidenza la seconda. Sono sicuramente due donne molto diverse: Fernanda ha le radici nell'Ottocento, mentre Palma, seppur di soli sette anni più giovane, è tutta proiettata nel Novecento. Il primo contatto documentato tra le due risale al 1949, quando Wittgens la interpella per avere dei prestiti per la mostra sull'arte moderna italiana che sta organizzando a Parigi, e che poi andrà a Londra[29]. Le lettere che intercorrono da questo momento in poi sono molto professionali e di fredda collaborazione, anche Palma chiede in prestito a Fernanda un dipinto di Scipione, che Wittgens le accorda senza fare difficoltà[30]. Ma le origini di questa freddezza non sono mai state del tutto chiare, e non potevano ridursi a un aspetto di pura competizione femminile, che non era certo una caratteristica di Wittgens.

Apparentemente l'unico vero e proprio momento di confronto tra le due c'è stato nel 1953 per la mostra su Picasso[31]. Ma nelle seppur molte ed esplicite lettere che Wittgens scrive in questa occasione non è mai in aperta contesa con Bucarelli, ma lo è piuttosto con il vecchio Lionello Venturi che aveva curato il catalogo, e a cui Wittgens aveva contrapposto a Milano il giovane Franco Russoli. Mai una volta compare anche solo un accenno a Bucarelli tra i documenti di questa storia se la si guarda da Milano. L'astio che Wittgens esprime molto

[27] *Ibidem*.

[28] In Ex SBSAE, pratica personale di Fernanda Wittgens, lettera del 26 marzo 1956, destinatario sconosciuto. Wittgens scrive: «In sostanza, si tratta dei famosi "colonnelli di De Vecchi". Ho pregato l'on. Malagugini, mio vecchio amico, di informare esattamente l'on. Marangone, il quale ha avuto la sventura di essere informato delle vicende delle Belle Arti proprio da Brandi, da Argan e dalla "star" dei "colonnelli di De Vecchi" Palma Bucarelli».

[29] In Ex SBSAE, pratica personale di Fernanda Wittgens.

[30] *Ibidem*.

[31] Su Picasso si veda Bernardi, Di Gangi 2023, pp. 44-63.

chiaramente nelle lettere relative alla vicenda picassiana è tutto rivolto a Lionello Venturi, che al tempo della tesi (nel 1925) era stato invece un vero punto di riferimento per lei, da idolatrare. Resta da chiedersi cosa fosse successo tra il 1925 e il 1953; la risposta è emersa proprio rivedendo le carte per questo convegno, ed è più semplice di quanto sembri: è successo un conflitto, non solo mondiale, ma anche quello interno al paese. Lo si evince chiaramente dalla lettera qui di seguito riportata, con la quale si intende concludere il presente contributo. La fredda correttezza di Wittgens nei confronti di Bucarelli infatti assume nuove sfumature alla luce di questa lettera scritta da Wittgens a un senatore della Repubblica italiana - probabilmente Aldo Spallicci, come suggerisce Pellegrini.

Mi pare che in questi giorni sia proprio avvenuto un precedente per quel che riguarda la promozione per squadrismo del personale dello Stato. Il caso poi dei colonnelli di De Vecchi è più grave perchè nel 1945, compiuta la Liberazione, alcuni funzionari, promotore il Soprintendente Barbacci, propose al Consiglio di Stato ricorso contro la Legge De Vecchi. Io non partecipai all'azione perchè sapevo, a priori, che le leggi fasciste non potevano essere, in quel momento, demolite ma solo le leggi repubblichine. Infatti il Consiglio di Stato emise una sentenza di questo genere. Consigliò tuttavia che i funzionari abusivamente promossi dal grado XI al XII dal 1939 con tre Decreti speciali di De Vecchi che si seguirono a distanza uno dall'altro di tre mesi (una carriera lampo-) fossero collocati in un ruolo a parte. Ed essendo De Angelis figlio di un architetto del Vaticano, il Ministro Gonella non trovò miglior soluzione per proteggerlo da questo provvedimento che collocarlo a capo dalla gerarchia come Direttore Generale e, naturalmente, Brandi ed Argan divennero i suoi consiglieri e continuarono impavidi la politica di centralizzazione e antagonismo ai funzionari netti da tare fasciste che ha deliziato le Belle Arti dal 1935 in poi. Inoltre, arbitrariamente, Brandi e Argan valendosi delle loro posizioni di intellettuali, si legarono alla Palma Bucarelli la quale, legato a sè Lionello Venturi, assicurò la protezione del professore universitario reduce con l'aureola di antifascista al blocco dei fascisti! Ecco i preliminari oscuri e torbidi che hanno reso difficile l'articolazione della Commissione; ma, dopo una franca spiegazione con l'on.le Marangone e con l'on.le Franceschini avvenuta la sera di giovedì scorso in Parlamento, Ragghianti ed io abbiamo potuto ottenere l'articolazione meno rigida delle due Sottocommissioni, ma sempre efficiente ai fini di isolare i funzionari fascisti e quelli responsabili in parte dello sfacelo delle Belle Arti, in settori di grande importanza ma non d'importanza capitale: speriamo che lo schema funzioni.[32]

Questo testo chiarisce bene la competitività che Wittgens dimostra nei confronti di Roma, o almeno di quella parte di Roma che si era secondo lei comportata in modo ambiguo durante la guerra. È chiara nelle intenzioni di Wittgens la volontà di contrapporre a Roma Capitale politica, Milano capitale morale. Già ai tempi del restauro del Cenacolo si era resa evidente la tensione con Roma, e in particolare con Brandi, che voleva strappare il dipinto (inoltre più o meno negli stessi anni era andata in conflitto con Argan per quanto ri-

[32] *Ibidem*.

guardava lo strappo della cappella di Mocchirolo). Wittgens sul Cenacolo fa una delle sue più gloriose battaglie e la vince.

La lettera appena riportata getta una luce nuova su queste vicende e sembra sottolineare una divisione fortemente sentita nel dopoguerra tra antifascisti puri e antifascisti impuri, coloro che si erano piegati tradendo una coerenza che per lei era stata insindacabile. Tra l'altro il padre della Bucarelli è vice prefetto di Roma fino al 1953 e ha fatto carriera durante il fascismo, cosa che una pura come Fernanda guarda sicuramente con sospetto. Va considerato che Wittgens, mentre Bucarelli attraversa il fascismo con quello che si potrebbe chiamare spirito di adattamento, ha conosciuto il carcere e la tortura, un'esperienza i cui segni non l'hanno mai abbandonata: ancora anni dopo, come confessa all'amica Della Pergola, ogni emozione la fa vibrare come un diapason. È una donna che porta su di sé le ferite di quello che oggi si chiamerebbe stress post-traumatico, ed è forse a questo che si può ricondurre la sua unica vera debolezza: fare di Palma Bucarelli una nemica.

*Riferimenti bibliografici / References*

Bandera S., Capponi C. (2009), *L'altare di Sant'Ambrogio nella seconda guerra mondiale*, in *Brera e la guerra*, a cura di C. Ghibaudi, Electa: Milano, pp. 133-134.

Bernardi E. (2014), *La nascita del Fogg Museum di Harvard attraverso la corrispondenza Forbes-Berenson* (1915-1928), «Predella journal of visual art», XXXIV, pp. 415-481.

Bernardi E. (2018), *Sono Fernanda Wittgens. Una vita per Brera*, Milano: Skira.

Bernardi E. (2023), "*L'arte non è per noi erudizione bensì vita*", in Bernardi, Di Gangi 2023, pp. 94,95.

Bernardi E., Di Gangi G. (2023), *Fernanda! Fernandissima! Wittgens alla prova della modernità*, Milano: Skira.

Bernardi E. (2025), Salv*are la bontà con la bellezza. Wittgens, Russoli e ICOM nel secondo dopoguerra*, in *ICOM Italia dalle origini ad oggi (1947-2024). La storia, i temi, i protagonisti*, a cura di A. Maresca, Roma: Gangemi Editore, pp. 116-117.

Bruzzese S., Rotelli W., a cura di (2012), *Lettere a Don Guido Cagnola*, Brescia: Quaderni della Gazzada.

Cavallone M.C. (2012-2014), *Fernanda Wittgens e Clara Valenti. Tra impegno politico e storia dell'arte*, «Concorso. Arti e Lettere», VI, pp. 31-51.

de Stefani L. (2009), *La ricostruzione (1946-1950). Note dagli archivi delle Soprintendenze*, in *Brera e la guerra*, a cura di C. Ghibaudi, Electa: Milano, pp. 152-163.

Di Gangi G. (2023), *Conversazione tenuta da Fernanda Wittgens il 2 dicembre 1954 nella biblioteca dell'U.S.I.S. di Roma* – Appendice II, in Bernardi, Di Gangi 2023, pp. 149-159.

Dragoni P. (2017), *Storia dell'arte e museo: il confronto internazionale nel convegno di museologia del 1955 a Perugia*, in *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra. Atti del convegno*, a cura di C. Galassi, Perugia: Aquaplano, pp. 453-465.

Ginex G. (1989), *Fernanda Wittgens e la "socialità dell'arte"*, «Il Risorgimento: rivista di storia del Risorgimento e storia contemporanea», n. 2, pp. 161-169.

Ginex G., a cura di (2018), *"Sono Fernanda Wittgens". Una vita per il museo*, Milano: Skira.

*Inventing the Modern: untold stories of the women who shaped the Museum of Modern Art* (2024), a cura di A. Temkin, R. Silver-Kohn, A. Deavere Smith, New York.

Soby J.T., Barr A.H. eds. (1949), *Twentieth-Century Italian Art*, New York: The Museum of Modern Art.

*Training teachers to use museums. Circular on Museum Education* – 3, Walters Art Gallery, Baltimora 1952

Wittgens F. (1955), *Concerti, radio, televisione, visite guidate*, in *Atti del convegno di museologia organizzato in collaborazione con la Accademia Americana in Roma*. Perugia 18-20 marzo 1955, Perugia, pp. 57-62.

Arangio S., L'attività postbellica di Fernanda Gobba Ojetti e il rapporto con Duilio Susmel: nuove prospettive di ricerca / Fernanda Gobba Ojetti's post-war work and her relationship with Duilio Susmel: new research perspectives
«Il capitale culturale», Supplemento n. 20 (2026), pp. 255-264
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/4812

# L'attività postbellica di Fernanda Gobba Ojetti e il rapporto con Duilio Susmel: nuove prospettive di ricerca

Susanna Arangio*

*Abstract*

Il contributo mira a ridefinire il ruolo di Fernanda Gobba Ojetti nella rete intellettuale italiana del secondo dopoguerra, con particolare attenzione alla sua influenza sul giovane studioso e collezionista Duilio Susmel. Attraverso l'analisi incrociata degli epistolari conservati negli archivi personali di Susmel e Ojetti, si sono ricostruite dinamiche personali e professionali, dalle quali è emerso che Fernanda Gobba Ojetti non fu solo un tramite, ma svolse un ruolo attivo nella formazione di Duilio, facilitando contatti, fornendo materiali bibliografici e iconografici, e intervenendo concretamente nella revisione dei suoi lavori. Inoltre, si mette in luce l'incidenza delle convinzioni politiche personali nell'attività della donna, offrendo spunti di ricerca sia sul suo personale contributo nella costituzione della collezione Ojetti durante il regime fascista, sia sull'impegno con cui sostenne intellettuali e artisti nel periodo postbellico.

This paper seeks to redefine the role of Fernanda Gobba Ojetti within the Italian intellectual network of the post-war period, with particular focus on her influence over the young scholar and collector Duilio Susmel. By cross analyzing the correspondence pre-

* Docente a contratto di Storia comparata dell'arte contemporanea, Università degli Studi "G. D'Annunzio" Chieti-Pescara, Dipartimento di Lettere, Arti e Scienze Sociali, Via dei Vestini - Campus universitario, 66100 Chieti, e-mail: susannaarangio@yahoo.it.

served in the personal archives of Susmel and Ojetti, both personal and professional dynamics have been reconstructed, revealing that Fernanda Gobba Ojetti was not merely an intermediary, but played an active role in Duilio's development. She facilitated contacts, provided bibliographic and iconographic materials, and was directly involved in revising his work. Furthermore, the impact of her personal political convictions on her activities is highlighted, offering new research avenues both on her individual contribution to the formation of the Ojetti collection during the Fascist regime and on her commitment to supporting intellectuals and artists in the post-war period.

Fernanda Gobba Ojetti è conosciuta principalmente come la moglie di Ugo Ojetti, la cui attività, dopo alcuni decenni di scarso interesse, è stata ricostruita attraverso diverse pubblicazioni[1]. Su Fernanda Gobba ce n'è invece una sola, che costituisce una prima, sintetica, ricostruzione della sua biografia, dalla quale emerge la figura di una donna che, sebbene non possa essere definita né una critica d'arte di professione, né una scrittrice, fu ben più della semplice moglie di un personaggio celebre[2]. Interessante, in particolare, il ruolo che la donna sembra avere avuto nella gestione degli ospiti del Salviatino, la famosa residenza fiorentina acquistata, anche grazie all'ingente patrimonio della famiglia di Fernanda, nel 1911 e dove i coniugi si stabilirono dal 1914, accogliendo nobili, intellettuali, politici, letterati e artisti[3]. Raccontando un soggiorno di due settimane nella villa, Marino Moretti, amico della famiglia Ojetti e amico di Fernanda fino alla fine, scrisse:

> M'accorsi allora che la padrona di casa desiderava che lavorassimo tutti. Fin dalla prima mattina nel mio quartierino al secondo piano, avevo notato che i fogli di carta bianca in attesa d'essere riempiti erano tanti: un'intera risma. […] Di più, quando il giovane domestico (c'è ancora, vecchio) mi portò il vassoio con la colazione della mattina e lo posò sul tavolino, adocchiai subito il biglietto della padrona di casa posato fra il bricco del latte e la zuccheriera, e questo biglietto della padrona di casa, la signora Fernanda, diceva: "Buon giorno" e un po' più sotto "Buon lavoro". Ero dunque impegnato a scrivere (su tavolino non mio, era la prima volta) e impegnato a far bene[4].

Nell'ottica di ricostruire la formazione di Paola Ojetti, la figlia dei due coniugi, diventata poi traduttrice, sceneggiatrice e giornalista, di recente è stato anche messo in evidenza come nel contesto del Salviatino, pienamente integrato nella società fascista, si fosse formata «tra gli anni Trenta e Quaranta una rete femminile: attraverso i loro rapporti di amicizia, alcune professioniste della scrittura e del giornalismo […] conoscevano nuove occasioni lavorative, ponevano le basi per collaborazioni presenti e future e si prestavano un inedito

[1] De Lorenzi 2003; Nezzo 2016.
[2] De Angelis 2020.
[3] De Angelis 2020, pp. 21-25; Scabella 2023.
[4] Moretti 1959, p. 515.

supporto»[5]. Non solo: «i ritrovi del Salviatino erano frequentati da una lunga serie di donne intellettuali e artiste, ma anche di mogli e figlie all'ombra di personalità maschili che trovavano però in questo luogo la possibilità di intessere legami tra loro»[6] e «la prima operatrice culturale, era Fernanda Gobba»[7]. Luigi Maria Personé, scrittore e giornalista e anche lui intimo amico degli Ojetti, ne parla come di un personaggio di grande rilievo nella prima metà del Novecento: «sostegno del marito, anfitriona della crema di mezza Europa, organizzatrice di lavoro, stimolante idee, [...] non meno del marito, aveva la vocazione per i grandi avvenimenti e per le persone celebri»[8] . La donna lo accompagnava nei numerosissimi viaggi, almeno fino alla malattia che costrinse la figlia in sedia a rotelle, gli forniva spunti per gli articoli, gli preparava il materiale, ne correggeva le bozze. In merito alla rubrica *Cose viste*[9], sempre Personé racconta di come preparasse il materiale documentario e bibliografico per il marito e, una volta scritto l'articolo, «lo ascoltava e riascoltava; approvava o disapprovava. Quando lei diceva di si, veniva spedito»[10]. Secondo lo scrittore «se Ugo Ojetti era dotato di curiosità, anche di più ne aveva la signora Nanda e con la sottigliezza, la puntigliosità delle donne volitive e intelligenti. Si informava, osservava e imponeva»[11].

Alla fine degli anni Trenta il suo ruolo divenne fondamentale, poiché la salute del marito, di 15 anni più grande di lei, cominciò a vacillare, portandolo alla morte nel 1946. Fernanda gli sopravvisse di più di vent'anni, occupandosi della pubblicazione e della ristampa dei suoi testi e del riordino degli archivi[12], mettendosi in contatto con tutti coloro che avevano avuto rapporti con lui per richiedere materiale epistolare: sperava infatti di pubblicare un'antologia di lettere, operazione che non andò in porto[13].

Sembrerebbe dunque che la donna abbia vissuto all'ombra del marito anche dopo la sua morte, ma diversi fattori indicano come non sia stato propriamente così. Fernanda Gobba Ojetti continuò fino alla fine un'intensa attività epistolare che non era necessariamente legata alla conservazione e promozione del lavoro del marito: l'ipotesi che si vuole proporre in questa sede è che la donna avesse cercato in qualche modo di proseguire l'attività degli anni d'oro del Salviatino, o quantomeno di proteggere, per quanto anche la mutata

[5] Scabella 2023, p. 1.
[6] *Ibidem*.
[7] *Ibidem*.
[8] Personé 1987, p. 131.
[9] Ojetti 1925-1938.
[10] Personé 1987, p. 127.
[11] *Ibidem*.
[12] Oggi gli archivi Ojetti sono suddivisi tra Roma (Archivi della Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea), Firenze (Biblioteca Nazionale Centrale e Gabinetto Scientifico Letterario G.P.Vieusseux) e Los Angeles (Getty Research Institute).
[13] De Angelis 2020 p. 48.

condizione economica lo permetteva, intellettuali e forse anche artisti caduti in disgrazia dopo il regime o comunque chi si continuasse a dichiarare, più o meno velatamente, fascista. Questo è un punto chiave: Fernanda Gobba Ojetti era fascista e lo rimase fino alla fine dei suoi giorni, e questo si evince molto bene in alcune parti del suo epistolario. Probabilmente fu proprio per questa ragione che la donna si legò alla famiglia Susmel e, in particolare, a Duilio Susmel, storico, giornalista e collezionista di documenti relativi al fascismo e alla Repubblica Sociale Italiana, nonché di opere e *memorabilia* afferenti all'iconografia mussoliniana[14].

Dallo studio incrociato dell'epistolario contenuto nell'archivio personale di Susmel[15] e l'epistolario Ojetti[16], è emerso che Ugo Ojetti e Edoardo Susmel, padre di Duilio, si conoscevano già da prima del secondo conflitto mondiale: erano entrati in contatto quando Edoardo si occupava dei discorsi di D'Annunzio ed aveva cominciato la raccolta dei discorsi di Mussolini terminata poi dal figlio[17]. A Fiume aveva inoltre avuto degli incarichi politici, e Ugo Ojetti venne da lui contattato per questioni prettamente lavorative; dallo scarno epistolario emerge quindi un rapporto piuttosto formale, mentre totalmente diversi sono i toni della corrispondenza intercorsa tra Fernanda Gobba Ojetti ed il resto della famiglia Susmel.

In una lettera non datata, scritta da Bianca Polese Susmel, sorella di Duilio[18], questa la ringrazia per «il suo cortese interessamento alle cose nostre. Atto questo che mi commosse profondamente, non sorprese, perché attraverso a [sic] tutte le vicende letterarie di mio fratello Dudo ebbi, anzi avemmo tutti l'opportunità di conoscere ed ammirare i moti del suo cuore volto generosamente ai suoi simili»[19]. Si riferisce probabilmente all'interessamento da parte di Fernanda nel trovare un lavoro al marito della donna, cui si fa cenno anche in una lettera della madre di Duilio e Bianca, Piera Susmel[20], che in questa sede interessa in particolare per un passaggio: «Gentile e cara signora, sembra che Duilio l'abbia spuntata. È stato bravo ma una buona parte lo deve a lei che è

[14] Cfr. Arangio 2020, con bibliografia precedente.

[15] Roma, Biblioteca Nazionale Centrale (d'ora in poi BNCRM), *Archivio Duilio Susmel*, A.R.C.20 https://mostrebncrm.cultura.gov.it/susmel/ .

[16] Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea (d'ora in poi GNAMC), *Fondo Ojetti*, serie 2, cass.108, sottofascicolo 2.

[17] Susmel, Susmel 1951-1980.

[18] Nel catalogo dell'opac della GNAMC è erroneamente riportato che si tratta della figlia (https://opac.lagallerianazionale.com/gnam-web/)

[19] *Lettera di Bianca Polese Susmel*, s.d., in GNAMC, *Fondo Ojetti*, serie 2, cass.108, sottofascicolo 2.

[20] Nell'opac della GNAMC Piera Susmel è indicata erroneamente come la moglie (https://opac.lagallerianazionale.com/gnam-web/). Duilio Susmel aveva altri due fratelli: Livio e Lucio, il cui archivio fotografico è stato donato al Dipartimento di Studi Umanistici e del patrimonio Culturale dell'Università di Udine ed è attualmente in corso di digitalizzazione e inventariazione (https://dium.uniud.it/it/).

stata la sua confidente e la sua consigliera»[21]. In una lettera dell'anno successivo, scrive che è stata per Duilio addirittura il suo angelo custode[22]. A sua volta Fernanda motiva la sua disponibilità nei confronti del giovane studioso con le seguenti parole: «sono io che sono così felice quando posso essere anche minimamente utile al suo figliolo così bravo, così fedele, così lavoratore»[23]. Con la parola "fedele" Fernanda si riferisce probabilmente alla fedeltà al Duce, elemento di cui si trovano molteplici riferimenti nel materiale consultato; si veda a tal proposito il biglietto di auguri inviato da Fernanda a Duilio nel Natale del 1949, al quale era allegata una fotografia della lapide di Mussolini e che riportava il seguente augurio: «Perché le guidi il cervello e la mano nel suo lavoro fedele»[24]. Il lavoro di cui parla è il proseguimento della raccolta dei discorsi del Duce, ma non solo. Fernanda si impegnò in prima persona per mettere in contatto Duilio con chiunque potesse agevolarlo nel suo lavoro; nell'archivio personale dello studioso sono conservate diverse lettere firmate da lei, probabilmente delle minute di quelle indirizzate alle persone alle quali la donna scriveva per chiedere documenti o informazioni in sua vece, ed era a lei che Duilio inviava le bozze dei suoi primi lavori per correzioni e suggerimenti.

Si ritrova testimonianza di questa collaborazione in particolare durante la stesura di una biografia di Mussolini in quattro volumi che Susmel scrisse con Giorgio Pini[25], giornalista e scrittore molto attivo durante il regime, che gli fece conoscere proprio Fernanda. Stando alla corrispondenza tra Susmel e Pini, il ruolo della donna andò ben al di là di quello di tramite tra un giornalista esperto e uno più giovane: Fernanda partecipò attivamente alla stesura dei testi, fornendo materiale, leggendo e correggendo i capitoli che le venivano inviati e Duilio sembra tenere in grande considerazione il suo parere.

Di alcune cose si è persa traccia: nella primavera del 1953 la donna gli inviò una caricatura trovata in una lettera indirizzata a lei da suo marito[26], perduta; sempre in quell'anno, poiché lo studioso era continuamente in cerca anche di fotografie per il suo libro, gli segnala un ritratto di Mussolini che aveva fatto rifotografare[27]. Non si capisce a quale tipo di opera si riferisse, se un busto, un dipinto o una stampa, ma l'aspetto interessante è che probabilmente facesse parte della sua collezione privata, e questa informazione apre a nuove prospettive di ricerca in merito alla collezione Ojetti, in parte esposta in una mostra temporanea del 2010: la presenza al Salviatino di opere o *memorabilia*

[21] *Lettera di Piera Susmel*, 01.10.1950, in GNAMC, *Fondo Ojetti*, serie 2, cass.108, sottofascicolo 2.
[22] *Lettera di Piera Susmel,* 30.06.1951, in *ibidem*.
[23] *Cartolina di Fernanda Ojetti*, 03.7.1950, in BNCRM, A.R.C. 20.11/3.1.
[24] *Biglietto di Fernanda Ojetti*, Natale 1949, in *ibidem,* 3.2.
[25] Pini, Susmel 1953-1958.
[26] *Lettera di Fernanda Ojetti*, 05.05.1953, BNCRM, A.R.C.20.16/17.3.
[27] *Lettera di Fernanda Ojetti*, 28.12.1953, BNCRM, A.R.C.20.77/2.2.

afferenti al regime è infatti probabile, anche se non ancora documentata, vista la centralità della Villa e di Ugo Ojetti nella vita culturale della Firenze fascista, e viste anche le simpatie politiche di Fernanda Gobba. Da questa ipotetica collezione proviene probabilmente anche la fotografia che la donna regala a Duilio nel 1952, oggi esposta al MAGI'900, che reca scritto sul retro: «al mio caro Duilio Susmel affettuoso ricordo di Fernanda Ojetti 13/12/1952» (Fig. 2). Chissà che in occasione del matrimonio dello studioso, nel 1955, non abbia scelto come regalo proprio un'opera in pittura o scultura, viste le parole usate dalla madre per ringraziarla: «il dono che hai fatto a Duilio è stupendo. Lo abbiamo ammirato tanto e Duilio si è commosso fino alle lagrime ammirandolo»[28].

In realtà con il matrimonio e la carriera avviata il rapporto tra i due si allentò. Questo non impedì a Fernanda di intercedere un'altra volta per Duilio alla fine degli anni Cinquanta, questa volta sfruttando i suoi contatti con gli artisti. In quel periodo Susmel stava lavorando alla stesura di una biografia su Claretta Petacci[29], per la quale aveva preso accordi con una casa editrice italiana che a sua volta aveva contattato una casa editrice londinese per la traduzione del testo. Probabilmente fu anche per questa ragione che se ne parlò nella stampa inglese[30], in un articolo che fornisce preziose informazioni riguardo ad una presunta richiesta di collaborazione che lo studioso avrebbe fatto all'artista Pietro Annigoni, il quale in quegli anni era molto noto in Inghilterra per aver dipinto, nel 1955, il ritratto della regina.

Secondo l'autore dell'articolo, Susmel avrebbe chiesto all'artista di realizzare un ritratto postumo di Claretta Petacci per la copertina del suo libro, fornendogli più di 100 fotografie, e questo avrebbe risposto che ci avrebbe pensato. Non andò propriamente così: sebbene non è escluso che Susmel abbia conosciuto personalmente il pittore fiorentino Annigoni, che nel 1958 era impegnato nella realizzazione di un affresco per l'altare maggiore di una chiesa parrocchiale a Castagno d'Andrea, proprio dove Susmel aveva la sua residenza, fu Fernanda a chiedergli di realizzare questo ritratto, ottenendo un rifiuto categorico da parte dell'artista, motivato da ragioni ideologiche e metodologiche:

> Cara signora, poiché Lei stessa, molto gentilmente, mi ha invitato alla massima franchezza Le dirò che non me la sento di dipingere un ritratto di Claretta Petacci. Non appartengo e non ho mai appartenuto a nessun partito, tuttavia ho vissuto gli anni del fascismo con sentimenti di rancore e di rampogna: alla figura della Petacci non feci allora molta attenzione, come rientrante in una specie di normale amministrazione delle cose di questo mondo, e se più avanti provai per lei pietà, in quanto vittima innocente di uno spietato

[28] *Lettera di Piera Susmel*, 03.09.1955, GNAMC, *Fondo Ojetti*, serie 2, cass.108.
[29] Susmel 1959.
[30] Ivi, p. 8.

delitto, nondimeno la sua personalità ha lasciato una traccia scialba sulla mia immaginazione. Se a questo aggiungo che l'idea di dover lavorare sulla base di una documentazione fotografica mi lascia, come sempre mi ha lasciato, freddo e dovrei anzi dire irritato, io Le mostro con franchezza e credo con evidenza il motivo del mio rifiuto[31]

Dopo questa data, non si sono ritrovate altre tracce di una ulteriore collaborazione lavorativa tra i due; la carriera di Duilio Susmel era decollata e Fernanda Gobba Ojetti, oramai anziana, tra il 1966 e il 1970, anno della sua morte, aveva perso lucidità[32]. Stando alla ricostruzione fatta da De Angelis, nell'ultima fase della sua vita

Nanda Ojetti si avvicinava sempre di più alla scrittura, stentando però a divenire apertamente creativa: prima collaboratrice del marito, poi curatrice della sua opera, infine redattrice per Marino Moretti, la donna, ormai anziana, da tanti anni esercitava l'arte dello scrivere ma sempre in posizione subalterna, legandosi, in modi diversi, ad uomini produttivi da supportare e coadiuvare ma esercitando una ferrea cesura su quella che avrebbe potuto essere una sua attività e per la quale era indubbiamente dotata[33].

In conclusione, emergono due principali piste di ricerca riguardanti la figura di Fernanda Gobba Ojetti: da un lato, si delinea la possibilità che l'attività di Fernanda nel dopoguerra sia stata più intensa e articolata rispetto a quanto finora riconosciuto, anche in relazione alle sue convinzioni politiche che, verosimilmente, la portarono ad essere anche marginalizzata da parte di alcuni intellettuali e artisti gravitanti attorno al Salviatino negli anni d'oro. Dall'altro, resta ancora da chiarire il ruolo di Fernanda nella costituzione della collezione Ojetti, in particolare per quanto riguarda l'eventuale presenza di opere legate all'iconografia del regime fascista, come ritratti di Mussolini o *memorabilia*, che potrebbero essere state acquisite proprio per sua iniziativa. Questi aspetti, ancora poco esplorati, rappresentano oggi un fertile terreno per futuri approfondimenti.

*Riferimenti bibliografici / References*

Roma, Biblioteca Nazionale Centrale (BNCRM), *Archivio Duilio Susmel*, A.R.C.20. https://mostrebncrm.cultura.gov.it/susmel/ , 30.12.2025.

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea (GNAMC), *Fondo Ojetti*.

(1959) *Annigoni to paint for a book cover?* in «The Evening News», 16.03.1959, p. 8.

[31] Lettera di Pietro Annigoni, 20.01.1959, in GNAMC, *Fondo Ojetti*, cass.3, Ins. 5.
[32] De Angelis 2020, p. 55.
[33] *Ibidem* p. 48.

Arangio S. (2020), *Collecting Mussolini: The Case of the Susmel-Bargellini Collection*, in «Ex Novo- Journal of Archaelogy», V. 5, pp. 7-18.
De Angelis D. (2020), *Nanda Ojetti. La signora del Salviatino*, Roma: Gangemi.
De Lorenzi G. (2004), *Ugo Ojetti critico d'arte. Dal «Marzocco» a «Dedalo»*, Firenze: Le Lettere.
De Lorenzi G. (2010), *Da Fattori a Casorati. Capolavori della collezione Ojetti*, catalogo della mostra (Viareggio, Centro Matteucci per l'Arte Moderna, 26 giugno-12 settembre 2010; Tortona, Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, 25 settembre-28 novembre 2010), Viareggio: Centro Matteucci.
Moretti M. (1959), *Ugo Ojetti e il «Salviatino»*, in «Nuova Antologia», a. 94, n. 1908, pp. 513-515.
Nezzo M. (2016), *Ugo Ojetti critica, azione, ideologia. Dalle Biennali d'arte antica al premio Cremona*, Padova: Il Poligrafo.
Ojetti U. (1923-1928), *Cose viste/Ugo Ojetti (Tantalo)*, 7 volumi, Milano: Treves [poi] Mondadori.
Personé L. M. (1973), *I signori del Quarto Potere*, Firenze: Arti Grafiche Mori.
Personé L. M. (1987), *Il gallo non canterà*, Prato: Edizioni del Palazzo.
Pini G., Susmel D. (1953-1958), *Mussolini: l'uomo e l'opera*, Firenze: La Fenice, 4 volumi.
Scabella S. (2023), *Il salotto del Salviatino tra anni Trenta e Quaranta: Paola Ojetti e la rete di scrittrici e giornaliste*, in «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», n. 21, <http://www.arabeschi.it/il-salotto-del-salviatino-tra-anni-trenta-e-quaranta-paola-ojetti-la-rete-di-scrittrici-giornaliste/>, 30.12.2025.
Susmel D. (1959), *Claretta Petacci: dalla leggenda alla storia: vita e morte della donna che volle restare con Mussolini fino alla fine*, Firenze: Editrice Fiume.
Susmel E., Susmel D. (1951-1980), *Opera Omnia di Benito Mussolini*, Firenze: La Fenice, 44 volumi (dal vol. 37 il nome dell'editore cambia).
*Alba Susmel Piera, Susmel Polese Bianca, Susmel Edoardo, Susmel Lucio, Susmel Livio, Susmel Michele*, in <https://opac-gnamc.cultura.gov.it/gnam-web/fondi/detail/IT-GNAM-ST0010-005843/alba-susmel-piera-susmel-polese-bianca-susmel-edoardo-susmel-lucio-susmel-livio-susmel-michele.html>, 02.09.2026.
*Fondo fotografico Lucio Susmel. La collezione storica di un conoscitore d'arte di metà Novecento*, in <https://dium.uniud.it/it/dium/locali-e-strutture/laboratori/fototeca/fondo-fotografico-lucio-susmel-la-collezione-storica-di-un-conoscitore-darte-di-met%C3%A0-novecento/>, 02.09.2026.

## *Appendice / Appendix*



Fig. 1. Romano Dazzi, *Ritratto di Fernanda Ojetti*, matita nera su carta simil Giappone, cm 62x46, collocazione ignota

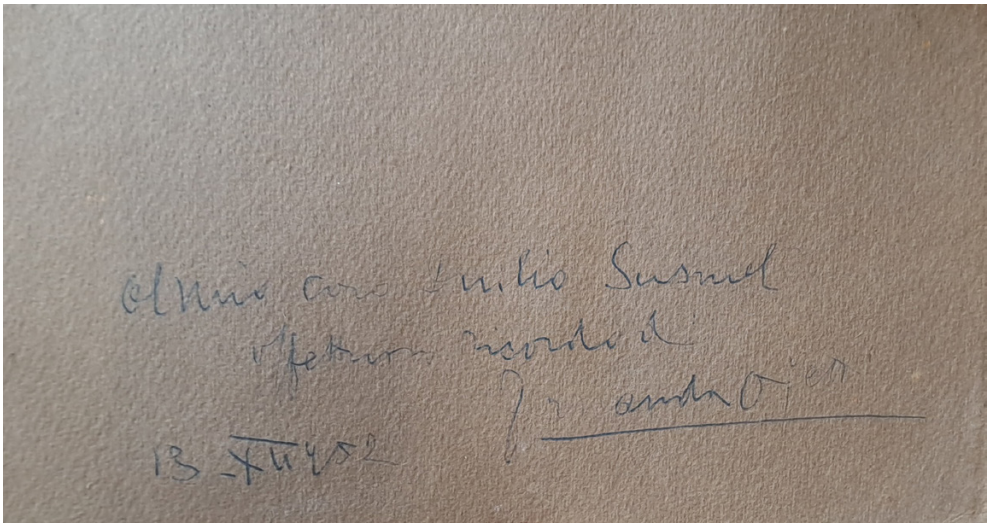


Fig. 2. Retro della fotografia *Mussolini in uniforme* con dedica di Fernanda Gobba Ojetti a Duilio Susmel, cm 23x28, MAGI'900

Caggiati E., Il valore pedagogico dell'allestimento. Ragioni, criteri e modi nelle scelte espositive di Licia Collobi Ragghianti / The Pedagogical Value of Exhibition Design: Reasons, Criteria, and Methods in the Curatorial Choices of Licia Collobi Ragghianti
«Il capitale culturale», Supplemento n. 20 (2026), pp. 265-283
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/5255

# Il valore pedagogico dell'allestimento. Ragioni, criteri e modi nelle scelte espositive di Licia Collobi Ragghianti

Eleonora Caggiati*

*Abstract*

Il contributo considera e le scelte di Licia Collobi Ragghianti (1914-1989) per la sistemazione e l'allestimento di musei e mostre. A partire dal progetto per la Galleria Estense a Modena, mai realizzato e per lungo tempo dimenticato, la storica dell'arte elabora proposte museografiche che tengono sempre in considerazione la comprensione dell'opera d'arte da parte del pubblico. Nell'ambito delle mostre promosse nel secondo dopoguerra da Carlo Ludovico Ragghianti (1910-1987), con la collaborazione della stessa Collobi, spicca poi la rivalutazione del ruolo delle arti decorative. Come attestano gli scritti della studiosa, la finalità è di ricostruire un mondo mentale ed estetico, anche attraverso opere poco note e di difficile visione o del tutto ignote. Il coinvolgimento di Edoardo Detti (1913-1984), Ignazio Gardella (1905-1999), Nilo Gioacchini (1946-) nella progettazione di alcuni degli allestimenti esaminati nel presente contributo dimostra come in tali scelte espositive si condensino le ragioni metodologiche che guidano l'operare critico di Collobi.

This paper examines the choices of Licia Collobi Ragghianti (1914–1989) for the layout and arrangement of museums and exhibitions in Italy. Starting with the project for the Galleria Estense in Modena, which was never realised and has remained forgotten for

* Docente a contratto in Storia dell'architettura, Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Architettura, via della Mattonaia, 8, 50121 Firenze, e-mail: eleonora.caggiati@unifi.it.

a long time, the art historian developed museographic proposals that always considered the public's understanding of the artwork. Among the exhibitions promoted by Carlo Ludovico Ragghianti (1910–1987), with the collaboration of Collobi, herself, the re-evaluation of decorative arts' role stands out. As the scholar's writings illustrate, she aims to reconstruct an aesthetic universe, partly through works that are unknown or little known and difficult to view. The involvement of Edoardo Detti (1913–1984), Ignazio Gardella (1905–1999), and Nilo Gioacchini (1946–) in designing some of the exhibitions examined in this paper demonstrate how the methodological reasons that guide Collobi's critical work emerge in the exhibition layout.

## 1. *Un progetto dimenticato per la Galleria Estense*

Una prima traccia di una riflessione metodologica sulle modalità espositive da adottare risale all'inizio degli anni Quaranta quando, impegnata presso la Soprintendenza alle gallerie e alle opere d'arte di Modena e Reggio Emilia, Licia Collobi Ragghianti elabora considerazioni e proposte museografiche per la Galleria Estense[1]. Le sale si presentavano secondo il riordinamento voluto nel 1925 da Serafino Ricci che, rispetto alla prima sistemazione degli spazi all'ultimo piano dell'Albergo delle Arti, oggi Palazzo dei Musei, proposta da Adolfo Venturi e poi messa in opera nel 1894 da Giulio Cantalamessa[2], aveva aumentato il materiale esposto sistemandolo secondo un semplice criterio topografico, senza curarsi degli accostamenti stilistici e temporali[3]. Sulla base del progetto compilato da Giulio Carlo Argan[4] e dei cambiamenti, seppur ridotti, apportati agli spazi del museo da Rodolfo Pallucchini, la storica dell'arte immaginò su incarico del soprintendente Armando Ottaviano Quintavalle[5] una sistemazione per la cui realizzazione il dispendio di risorse economiche fosse limitato, anche in ragione dello stato di guerra[6]. Collobi proponeva un rinnovamento complessivo degli ambienti della Galleria:

[1] Caggiati 2025, pp. 51-63.
[2] Corradini 2013.
[3] Stoppani 2002, pp. 119-122.
[4] Ivi, pp. 125-128.
[5] Modena, Archivio Storico della Galleria Estense (d'ora in poi ASGE), POS.III/21, lettera di L. Collobi Ragghianti ad A.O. Quintavalle, 6 febbraio 1942. La studiosa precisava: «Si potrebbe riaprire la Galleria al pubblico solo parzialmente: sgomberando cioè dai pochissimi oggetti esposti la sala d'ingresso e quella cosidetta del Greco (ora completamente vuota), isolandole dalle altre sale con chiusure adeguate. Questo per render facile ai due custodi di servizio la sorveglianza, trovandosi le due sale una accanto all'altra (allegato I°). In esse si potrebbero fare piccole ma interessanti mostre a rotazione, per esempio mensile, di carattere vario (allegato II°), preparandone accuratamente l'attuazione: interessando cioè preventivamente le autorità locali, facendo una piccola campagna di stampa e compilando, eventualmente, con modica spesa […] un piccolo Catalogo per ogni mostra, con qualche illustrazione».
[6] ASGE, POS.III/21, lettera di L. Collobi Ragghianti ad A. Sorrentino, 19 febbraio 1942.

1°) Occorre anzitutto che gli ambienti vengano opportunamente risanati, e per fare ciò bisogna:
provvedere al risanamento delle coperture
sistemare i lucernari, con una pulizia radicale e l'applicazione di tende contro il riverbero oppure, meglio, con l'applicazione di vetri smerigliati; indi rendere possibile anche dal basso la loro apertura, che ora si effettua dalla soffitta, mediante delle carrucole e cavo di ferro […]
rinnovare l'intonaco di tutte le volte
rinnovare l'intonaco di tutti gli stipiti delle porte, che sono in gesso e sui quali, quindi, l'intonaco a calce non aderisce a lungo (sono infatti tutti scrostati)
rifare l'intonaco delle pareti in varie sale che sono, salvo qualche eccezione, ancora allo stato in cui le sistemò Serafino Ricci nel 1924, ed hanno tutte molto sofferto […]
rifare in parte imposte e affissi delle finestre, alcune delle quali sono in condizioni deplorevoli
innalzare sei pareti divisorie con porta in mezzo nei corridoi del Museo e Medagliere, onde acquistare maggiore spazio e nello stesso tempo dividere più razionalmente i vari nuclei delle opere esposte […]
2°) Il materiale esposto va completamente riveduto, e sistemato in maniera più organica, più rispondente alle moderne esigenze sia dal punto di vista scientifico che museografico: a tale scopo ho già da tempo elaborato un completo riordinamento del quale, a Vostra richiesta, Vi invierò i grafici già pronti, nonché le didascalie esplicative, in via di ricopiatura.
3°) Nel progetto di cui sopra va tenuto conto che mancano, allo stato attuale, locali sufficienti per il buon funzionamento degli Uffici della Soprintendenza. Allo scopo ho adibito, in questo mio progetto, le due salette dell'Abate e Correggio, mentre l'ufficio attuale servirebbe da Consultazione[7].

In tale occasione Collobi si interessò anche della riorganizzazione del materiale archeologico: sulla scia del progetto di Argan, propose di collocarlo all'ingresso del museo, escludendo l'eventualità di ridurre l'esposizione ai soli pezzi di maggior valore, per l'impossibilità di sistemare nei depositi, già saturi, «i numerosi oggetti di non grande qualità artistica»[8]. La storica dell'arte legava la sistemazione degli spazi museali della Galleria Estense, che soffrivano anche per le «tinteggiature infelici» scelte in passato per le pareti, alla preparazione di cataloghi scientifici con cui poter procedere a una selezione rigorosa del materiale da esporre, in accordo a un criterio museografico moderno: la comprensione dell'opera d'arte da parte del pubblico derivava dalla sua contestualizzazione entro un «corredo storico» evocativo del gusto delle varie epoche[9].

[7] ASGE, POS.III/21, lettera di L. Collobi Ragghianti ad A. Sorrentino, 9 maggio 1942.
[8] Ibidem.
[9] Fondazione Ragghianti (d'ora in poi FR), Archivio Licia Collobi (d'ora in poi ALC), b. 46, *Documentazione di studio e di lavoro [1936]-1978*, fasc. 7, *Testi incompleti e frammenti s.d.*

## 2. *Il valore delle arti decorative*

Le mostre ideate da Carlo Ludovico Ragghianti nel secondo dopoguerra nell'ambito dello Studio Italiano di Storia dell'Arte, con la collaborazione tra gli altri anche della stessa Collobi, segnano un momento fondamentale nella rivalutazione del ruolo delle arti decorative nei confronti sia della critica che del pubblico[10]. In apertura dell'articolo dedicato alla mostra della "Casa Italiana nei Secoli", organizzata nel 1948 a Palazzo Strozzi, la storica dell'arte ricordava il «disprezzo» per quegli oggetti, che gli studiosi classificavano «con l'etichetta, tra l'altro criticamente erronea, di "arti minori"»[11]. Come dichiarava Ragghianti nella prefazione del catalogo, rendendo manifesto il proprio interesse per l'*industrial design*[12], la mostra non era stata ideata come «rassegna di oggetti da museo» o come «ricostruzione miope e palmare in falso antico», ma piuttosto come presentazione di «una serie di ambienti completi, scelti fra i più tipici [...] nell'arte decorativa italiana»[13].

Dopo aver percorso lo scalone monumentale di Palazzo Strozzi, si attraversavano in senso antiorario le prime ventiquattro sale al primo piano e, in senso orario, le ultime sei sale al secondo piano, osservando ambienti differenti per cronologia e area geografica[14] (Fig. 1). All'interno di un'unica stanza potevano trovarsi opere pittoriche e scultoree, ma anche oggetti di arte suntuaria, mobili, suppellettili religiose, armi, codici miniati e strumenti musicali[15], riuniti nell'allestimento di Edoardo Detti con lo scopo di mostrare il gusto e il clima culturale di un preciso momento della storia dello stile e del gusto[16] (Figg. 2-3).

L'idea di poter ricostruire un determinato "mondo mentale ed estetico" sostanziava anche la mostra "Lorenzo il Magnifico e le arti", aperta a Palazzo Strozzi nel 1949. Collobi rivestì il ruolo di "segretaria per l'ordinamento" dell'esposizione e si occupò inoltre della redazione del catalogo[17]. In un testo rimasto dattiloscritto la studiosa ripercorreva i criteri che avevano guidato la preparazione della mostra (Fig. 4):

> La soluzione che può sembrare più ovvia, quella cioè di ricostruire temporaneamente il patrimonio artistico raccolto in vita da Lorenzo de' Medici [...] presentava [...] un doppio aspetto negativo. Prima di tutto la frammentarietà del risultato, data la percentuale altissima di opere perdute o che certamente non si sarebbero potute ottenere da Musei impos-

[10] Mannini 2020, p. 56 e ss.
[11] Collobi Ragghianti 1948, p. 35.
[12] Borgioli 2010.
[13] Ragghianti 1948, p. 28.
[14] Bimbati 2022, p. 41 e s.
[15] Ivi, p. 44.
[16] F. Giusti in Massa, Pontelli 2018, p. 168.
[17] G. De Simone in Massa, Pontelli 2018, p. 171 e s.

sibilitati per vincoli vari [...] Si è cercato tuttavia di ricostruire [...] ed a guidarci c'era una folla di poeti, di artisti, di dotti e letterati del Quattrocento, quello che Lorenzo vide, amò ed anche ispirò: il suo mondo mentale ed estetico, insomma, non i suoi beni patrimoniali [...] Questa rassegna intende portare il visitatore nel vivo di quello che fu l'esperienza artistica quotidiana della vita dei fiorentini del Quattrocento [...] L'altro, e più ampio aspetto essenziale della Mostra, è più rigorosamente aderente al criterio di presentare, nei loro aspetti originali e spesso con opere poco note o di difficile visione, od anche del tutto ignote, le figure dei maggiori artisti fiorentini della seconda metà del quattrocento fiorentino [...][18].

Similmente a quanto era avvenuto nella mostra della "Casa Italiana nei Secoli", anche in questo caso veniva presentato un ampio numero di oggetti d'arredo – cassoni, spalliere, deschi da parto – che, riuniti nell'allestimento di Detti, evidenziarono ancora una volta l'attenzione dei coniugi Ragghianti per le arti applicate, impropriamente ritenute "minori" dalla critica[19]. Un interesse che li aveva portati a esprimere il desiderio, condiviso anche con altri studiosi, di fondare a Firenze il primo museo di arti decorative[20].

Riprendendo nelle ragioni espositive, ma non nei modi, le mostre organizzate a Palazzo Strozzi con lo Studio Italiano di Storia dell'Arte, nel 1950 Collobi fu coinvolta nella preparazione della mostra "La sedia italiana nei secoli" per la Nona Triennale d'Arte Decorativa di Milano[21]: si trattava di coordinare la scelta dei pezzi da esporre e di curare il catalogo, poi pubblicato dalla casa editrice Vallecchi con la grafica di Bruno Munari[22].

Modello di riferimento dell'esposizione fu l'"Exposition du Siège Francais du Moyen-âge à nos jours", allestita al Musée des Arts Décoratifs a Parigi nell'estate del 1947, «notevole per la rarità e bellezza degli esemplari»[23]. I pezzi scelti dagli studiosi chiamati a far parte della commissione esecutiva della mostra avrebbero dovuto «offrire un complesso quanto più possibile organico e rappresentativo delle concezioni della *sedia*, cioè di questo per molti aspetti archetipo architettonico, attraverso i secoli in Italia»[24] (Fig. 5).

[18] FR, ALC, b. 8, *Pubblicazioni e progetti espositivi 1942-1962*, fasc. 2, *"La mostra di Lorenzo il Magnifico e le arti" 1949*. In vista del V centenario della nascita di Lorenzo il Magnifico già nel 1948 Collobi aveva ipotizzato al soprintendente Giovanni Poggi due possibili soluzioni per la mostra: una prima ipotesi con ritratti «in opere di pittura, scultura e miniatura» dei personaggi fiorentini legati all'ambiente del Magnifico, eventualmente da ritrovare anche nelle «pale sacre in cui contemporanei di Lorenzo e membri della famiglia dei Medici sono rappresentati in gruppi d'insieme», una seconda alternativa con «dipinti di soggetto profano ed umanistico nell'arte fiorentina del sec. XV». Si veda Firenze, Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine, Archivio Giovanni Poggi, b. 101, lettera di L. Collobi Ragghianti a G. Poggi, 26 agosto 1948.

[19] Ragghianti 1951, p. 77.

[20] Bimbati 2022, p. 45 e s.

[21] S. Aimar, in Massa, Pontelli 2018, p. 186 e s.

[22] Fagone 2005, p. 3.

[23] Collobi Ragghianti 1951, p. 7.

[24] *Ibidem*.

Su decisione di Franco Albini l'allestimento fu affidato nel novembre del 1950 a Ignazio Gardella[25]: il segretario generale Giuseppe Gorgerino precisò all'architetto che intenzione dell'esposizione era «dare alla materia una interpretazione facile, piana, sintetica e adatta per il pubblico»[26]. Nel lavoro di progettazione Gardella si servì delle fotografie delle opere da esporre e, qualora queste non fossero state ancora disponibili, dei disegni preparati da Collobi[27] (Fig. 6). Le sedie furono disposte seguendo l'ordine cronologico lungo un percorso variato che, nelle irregolarità di un tracciato diviso su due piani per far fronte al ridotto spazio a disposizione[28], tendeva a evidenziare i pezzi di maggiore valore: le pedane rettangolari sulle quali le sedie furono collocate evocavano una presenza mobile degli oggetti nello spazio, a similitudine di un dialogo tra attori sul palcoscenico[29] (Figg. 7-8).

## 3. *L'allestimento di una "mostra permanente"*

Nel 1987 Collobi fu impegnata nell'allestimento della "mostra permanente", una definizione quest'ultima coniata dallo stesso Ragghianti, per un piccolo edificio a Colle Vespignano che la tradizione indicava come la casa natale di Giotto[30]. A partire dal proprio libro sul pittore[31] – secondo Federico Zeri un'«opera di vasto pubblico [...] condotta con grande finezza»[32] –, Collobi poté definire un percorso critico formato da settantatré pannelli fotografici, fissati

[25] Milano, Archivi della Triennale, b. 148, *Mostra sedia antica*, fasc. 88.1, minuta di G. Gorgerino a I. Gardella, 3 novembre 1950; Milano, Archivi della Triennale, b. 148, *Mostra sedia antica*, fasc. 88.1, lettera di I. Gardella a G. Gorgerino, 11 novembre 1950. Sul progetto di allestimento della mostra si veda Manfredi 2020.

[26] Milano, Archivi della Triennale, b. 148, *Mostra sedia antica*, fasc. 88.1, minuta di G. Gorgerino a I. Gardella, 17 gennaio 1951.

[27] Milano, Archivi della Triennale, b. 148, *Mostra sedia antica*, fasc. 88.1, lettera di I. Gardella a G. Gorgerino, 5 marzo 1951. Nel Fondo Ignazio Gardella è conservato tra i fogli del progetto di allestimento un disegno di Collobi, che raffigura una sedia consolare proveniente dal Museo del Palazzo dei Conservatori di Roma.

[28] Fu Ragghianti a proporre di articolare in altezza lo spazio di 400 metri quadrati a disposizione «con una circolazione superiore anche parziale». Si veda Milano, Archivi della Triennale, b. 148, *Mostra sedia antica*, fasc. 88.2, verbale della riunione del 10 luglio 1950.

[29] Le fotografie in bianco e nero dell'allestimento impediscono di cogliere e valutare le scelte cromatiche di Gardella: le pedane furono infatti rivestite con panno di colori differenti, il corrimano del parapetto con velluto verde scuro, il pavimento con panno color crema. Si veda Argan 1959, p. 113.

[30] Gasparrini 2017.

[31] Collobi Ragghianti 1987.

[32] FR, ALC, b. 4, fasc. 6, *Corrispondenza Z*, lettera di F. Zeri a L. Collobi Ragghianti, 26 ottobre 1987.

al sistema di supporto ideato da Nilo Gioacchini[33]. Era l'idea di creare un «percorso museografico facilmente leggibile e scorrevole, quindi adatto a ogni tipo di pubblico», rispettando gli ambienti della casa e al contempo ampliando lo spazio a disposizione: la struttura espositiva seguiva il perimetro delle stanze, senza essere accostata alle pareti, e creava un percorso dalla traiettoria ondulata[34]. Il progetto venne pensato considerando l'eventualità di una sua successiva trasformazione, con la quale sarebbe stato possibile riconfigurare le parti della tensostruttura e, mantenendo l'illuminazione integrata, inserire pannelli di diverso formato[35] (Figg. 9-10).

## 4. *Conclusioni*

Nelle scelte espositive di Collobi ricorrono alcuni principi regolatori: la predilezione per l'ordine cronologico, l'idea che l'allestimento possa essere soggetto a variazioni, anche parziali, così da favorire la rotazione delle opere, l'attenzione per le arti decorative, l'importanza del pubblico in qualità di soggetto fruitore dell'esposizione[36]. Si tratta di concetti che ritornano nel volume *Arte, fare e vedere: dall'arte al museo*, nel quale sono riunite le lezioni di museologia tenute da Ragghianti tra il 1970 e il 1972 all'Università Internazionale dell'Arte: il museo viene elevato a «luogo principe della comunicazione dell'arte» e, per tale ragione, è inteso come «struttura non inamovibile, non predeterminata, ma flessibile, elastica, articolabile», così da privilegiare la qualità delle opere sulla quantità ed evitare di allestire inutili «musei a chilometraggio»[37].

[33] Dei settantatré pannelli fotografici due vennero collocati nella stanza di accesso, quindici nella prima stanza, venti nella seconda stanza, ventitré nella terza stanza, quindici nella quarta stanza. Si veda FR, ALC, b. 30, *Giotto (UIA, Firenze 1987)*, fasc. 2, *Percorso espositivo [1987]*.

[34] FR, ACLR, *Università Internazionale dell'Arte*, b. 10, fasc. 1. Si trattava di una struttura espositiva autoportante in tubi metallici colorati con vernice epossidica; ai rocchetti delle basi in ghisa erano fissati i cavi diagonali in tensione con gli snodi superiori, da cui partivano le parabole aeree in ottone che portavano l'illuminazione verticale con lampade alogene; le riproduzioni in Cibachrome erano montate su lastre di alluminio e appese senza cornice alla struttura con cavi di acciaio.

[35] Un ringraziamento a Nilo Gioacchini per avere ripercorso il significato del suo lavoro di allestimento della mostra in «spazi assolutamente privi di identità architettonica», dove le pareti erano considerate l'unico elemento superstite della casa.

[36] Nel 1921 al *Congrès d'histoire de l'art* organizzato dalla Société de l'histoire de l'art français Henri Focillon aveva chiarito quale dovesse essere *La conception moderne des musées*, dichiarando che «les musées sont faits pour le public». Si veda Focillon 1923. Cfr. Costa 2016; Dragoni 2016.

[37] Ragghianti 1974, pp. 175-183. Sull'allestimento dei musei secondo Ragghianti cfr. Gioli 2010; Passini 2020.

*Riferimenti bibliografici / References*

Argan G.C. (1959), *Ignazio Gardella. Saggio introduttivo*, Milano: Edizioni di Comunità.

Bimbati G. (2022), *L'attività culturale di Carlo Ludovico Ragghianti a Palazzo Strozzi nel secondo dopoguerra. Analisi della mostra* La casa italiana nei secoli *del 1948*, «LUK», n. 28, pp. 36-46.

Borgioli C. (2010), *Ragghianti e il pregiudizio sulle arti applicate: spunti per una riflessione*, «Predella», n. 28, <https://old.predella.it/archivio/indexa4d7.html?option=com_content&view=article&id=128:ragghianti-e-il-pregiudizio-sulle-arti-applicate-qualche-spunto-per-una-riflessione&catid=60:nd28-carlo-ludovico-ragghianti&Itemid=88>, 30.01.2026.

Caggiati E. (2025), *Licia Collobi Ragghianti. Ricerche «a lunga scadenza» nella storia del disegno*, Lucca: Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte.

Collobi Ragghianti L. (1948), *La mostra della casa italiana nei secoli*, «Firenze e il mondo», I, n. 3-4, pp. 35-46.

Collobi Ragghianti L., a cura di (1951), *La sedia italiana nei secoli*, catalogo della mostra (Milano, IX Triennale, 5 maggio – 30 settembre 1951), Firenze: Vallecchi.

Collobi Ragghianti L. (1987), *Giotto*, Firenze: Centro Editoriale dell'Università Internazionale dell'Arte.

Corradini E. (2013), *Giulio Cantalamessa e l'allestimento della Galleria Estense*, in *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, a cura di M.B. Failla, S.A. Meyer, C. Piva, S. Ventra, Roma: Campisano Editore, pp. 503-511.

Costa S. (2016), *I pubblici, la fruizione e la Storia. Aspetti del dibattito in Italia nel primo Novecento*, in *The Period Rooms. Allestimenti storici tra arte, collezionismo e museologia*, a cura di S. Costa, D. Poulot, M. Volait, Bologna: Bononia University Press, pp. 29-47.

Dragoni P. (2016), *«La concezione moderna del museo» (1930). All'origine di un sistema di regole comuni per i musei*, «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 14, pp. 25-51, <http://dx.doi.org/10.13138/2039-2362/1464>.

Fagone V. (2005), *Nota editoriale*, «LUK», n. 7 (= Numero monografico dedicato al catalogo della mostra curata nel 1951 da Licia Collobi Ragghianti), p. 3.

Focillon F. (1923), *La conception moderne des musées*, in *Actes du congrès d'histoire de l'art organisé par la Société de l'Histoire de l'art français*, atti del convegno (Paris, 26 settembre – 5 ottobre 1921), vol. I, Paris: Les Presses Universitaires de France, pp. 85-94.

Gasparrini A. (2017), *La casa di Giotto a Vespignano*, in *Giotto. La casa, il colle di Vespignano*, Signa (FI): Masso delle Fate, pp. 161-172.

Gioli A. (2010), *Ragghianti, i musei e la museologia*, «Predella», 28, < https://old.predella.it/archivio/index2130.html?option=com_content&view=article&id=108:ragghianti-i-musei-e-la-museologia&catid=60:nd28-carlo-ludovico-ragghianti&Itemid=88>, 30.01.2026.

Manfredi M.C. (2020), *Una promenade espositiva. Allestimento della mostra "La sedia italiana nei secoli" (1951)*, in *Ignazio Gardella altre architetture*, a cura di A. Lorenzi, C. Quintelli, Padova: Il Poligrafo, pp. 148-157.

Mannini L. (2020), *La Strozzina per «la cultura artistica contemporanea in tutti i suoi aspetti». Critica e divulgazione dell'arte italiana con le mostre del primo quinquennio (1949-1954)*, «LUK», n. 26, pp. 55-66.

Massa S., Pontelli E., a cura di (2018), «Mostre permanenti». *Carlo Ludovico Ragghianti in un secolo di esposizioni*, Lucca: Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte.

Passini M. (2020), *Carlo Ludovico Ragghianti. Pensare le mostre*, in *Fare mostre. Italia, 1920-2020: colpi di scena e messinscena*, Sesto San Giovanni (MI): Mimesis Edizioni, pp. 200-209.

Ragghianti C.L. (1948), *Prefazione*, in *La casa italiana nei secoli. Mostra delle arti decorative in Italia dal Trecento all'Ottocento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, maggio – novembre 1948), Firenze: Studio Italiano di Storia dell'Arte, pp. 27-30.

Ragghianti C.L. (1951), *Le mostre d'arte antica e moderna della città di Firenze*, «Firenze. Rassegna del Comune», maggio, pp. 71-79.

Ragghianti C.L. (1974), *Arte, fare e vedere. Dall'arte al museo*, Firenze: Vallecchi.

Stoppani C. (2002), *Giulio Carlo Argan ispettore alla Galleria Estense*, «Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli», n. 12, pp. 119-130.

*Appendice / Appendix*

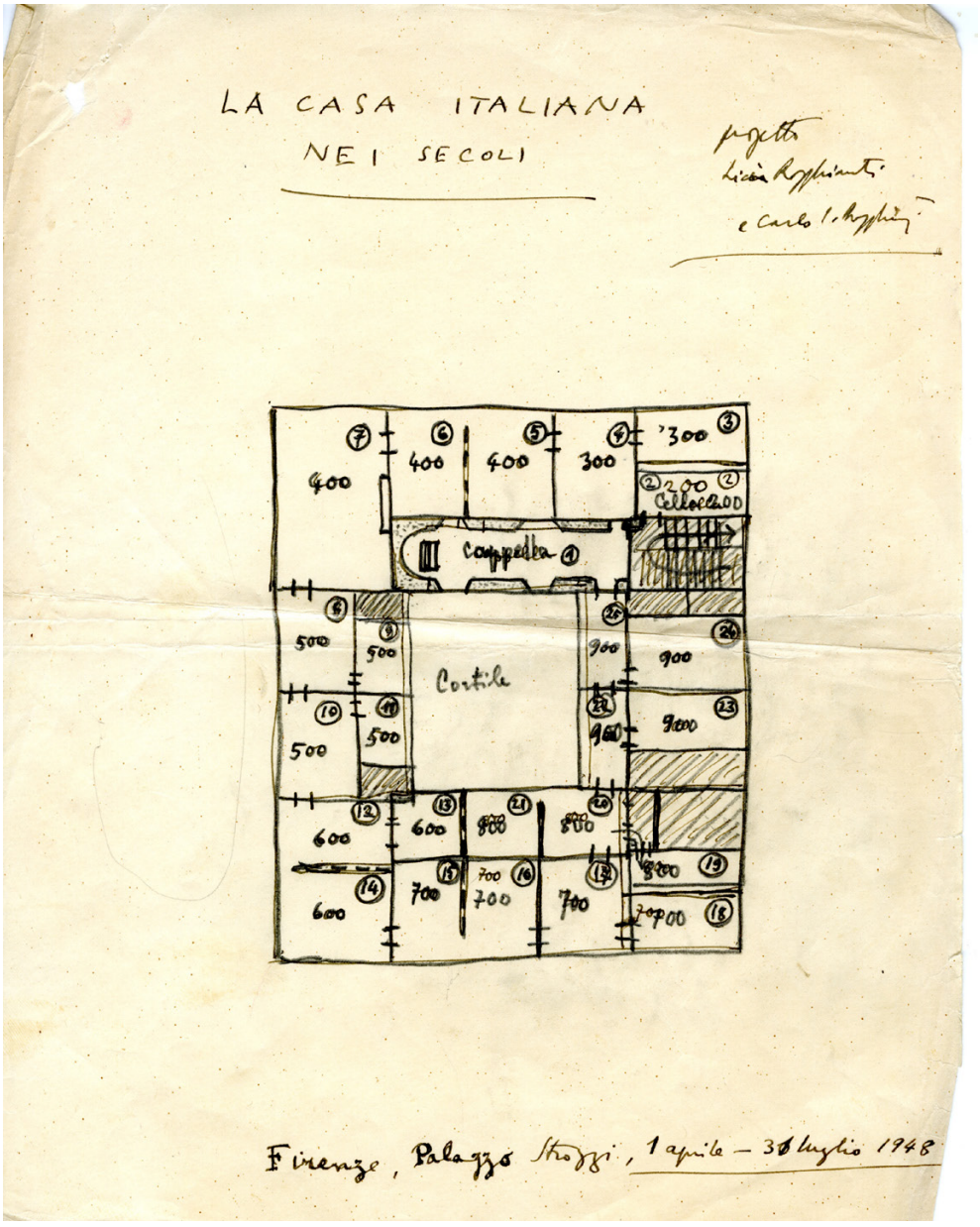



Fig. 1. Progetto di Licia Collobi e Carlo Ludovico Ragghianti per la mostra "La casa italiana nei secoli". FR, ACLR, *Studio Italiano di Storia dell'Arte*, b. 11, fasc. 1



In alto: Cella mistica del Trecento fiorentino (part.). In basso: Letto dipinto del 1337 (Ospedale del Ceppo, Pistoia)

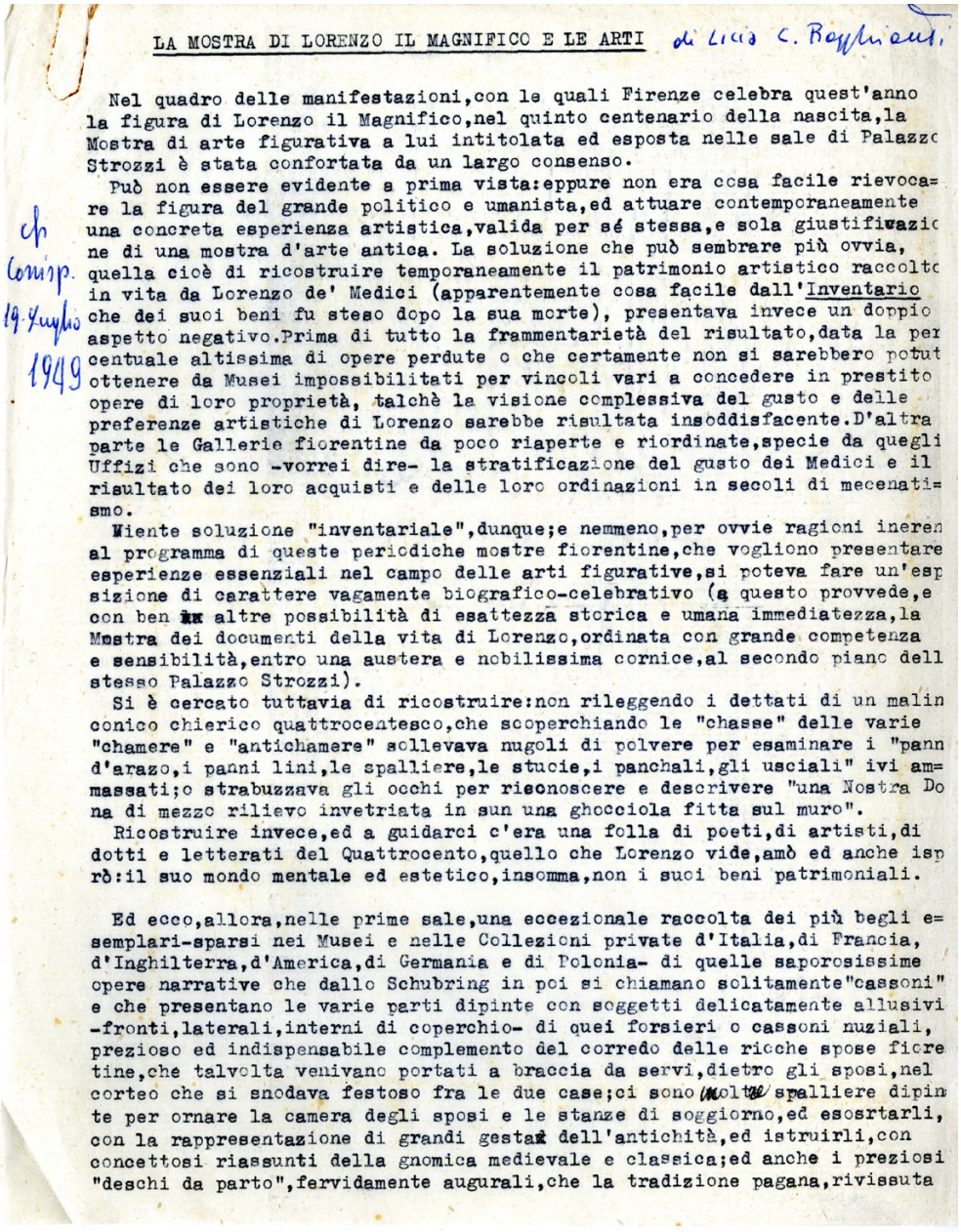
Fig. 2. Alcuni ambienti della mostra "La casa italiana nei secoli". FR, ACLR, *Studio Italiano di Storia dell'Arte*, b. 15, fasc. 7



In alto: Sala di Legnaia, con gli affreschi di Andrea del Castagno.

In basso: Sala del Tintoretto (°500 Veneziano)

Fig. 3. Alcuni ambienti della mostra "La casa italiana nei secoli". FR, ACLR, *Studio Italiano di Storia dell'Arte*, b. 15, fasc. 7



LA MOSTRA DI LORENZO IL MAGNIFICO E LE ARTI di Licia C. Ragghianti

Nel quadro delle manifestazioni,con le quali Firenze celebra quest'anno la figura di Lorenzo il Magnifico,nel quinto centenario della nascita,la Mostra di arte figurativa a lui intitolata ed esposta nelle sale di Palazzo Strozzi è stata confortata da un largo consenso.

Può non essere evidente a prima vista:eppure non era cosa facile rievocare la figura del grande politico e umanista,ed attuare contemporaneamente una concreta esperienza artistica,valida per sé stessa,e sola giustificazione di una mostra d'arte antica. La soluzione che può sembrare più ovvia, quella cioè di ricostruire temporaneamente il patrimonio artistico raccolto in vita da Lorenzo de' Medici (apparentemente cosa facile dall'Inventario che dei suoi beni fu steso dopo la sua morte), presentava invece un doppio aspetto negativo.Prima di tutto la frammentarietà del risultato,data la percentuale altissima di opere perdute o che certamente non si sarebbero potute ottenere da Musei impossibilitati per vincoli vari a concedere in prestito opere di loro proprietà, talchè la visione complessiva del gusto e delle preferenze artistiche di Lorenzo sarebbe risultata insoddisfacente.D'altra parte le Gallerie fiorentine da poco riaperte e riordinate,specie da quegli Uffizi che sono -vorrei dire- la stratificazione del gusto dei Medici e il risultato dei loro acquisti e delle loro ordinazioni in secoli di mecenatismo.

Niente soluzione "inventariale",dunque;e nemmeno,per ovvie ragioni inerenti al programma di queste periodiche mostre fiorentine,che vogliono presentare esperienze essenziali nel campo delle arti figurative,si poteva fare un'esposizione di carattere vagamente biografico-celebrativo (a questo provvede,e con ben altre possibilità di esattezza storica e umana immediatezza,la Mostra dei documenti della vita di Lorenzo,ordinata con grande competenza e sensibilità,entro una austera e nobilissima cornice,al secondo piano dell stesso Palazzo Strozzi).

Si è cercato tuttavia di ricostruire:non rileggendo i dettati di un malinconico chierico quattrocentesco,che scoperchiando le "chasse" delle varie "chamere" e "antichamere" sollevava nugoli di polvere per esaminare i "panni d'arazo,i panni lini,le spalliere,le stucie,i panchali,gli usciali" ivi ammassati;o strabuzzava gli occhi per riconoscere e descrivere "una Nostra Dona di mezzo rilievo invetriata in sun una ghocciola fitta sul muro".

Ricostruire invece,ed a guidarci c'era una folla di poeti,di artisti,di dotti e letterati del Quattrocento,quello che Lorenzo vide,amò ed anche ispirò:il suo mondo mentale ed estetico,insomma,non i suoi beni patrimoniali.

Ed ecco,allora,nelle prime sale,una eccezionale raccolta dei più begli esemplari-sparsi nei Musei e nelle Collezioni private d'Italia,di Francia, d'Inghilterra,d'America,di Germania e di Polonia- di quelle saporosissime opere narrative che dallo Schubring in poi si chiamano solitamente"cassoni" e che presentano le varie parti dipinte con soggetti delicatamente allusivi -fronti,laterali,interni di coperchio- di quei forsieri o cassoni nuziali, prezioso ed indispensabile complemento del corredo delle ricche spose fiorentine,che talvolta venivano portati a braccia da servi,dietro gli sposi,nel corteo che si snodava festoso fra le due case;ci sono molte spalliere dipinte per ornare la camera degli sposi e le stanze di soggiorno,ed esosrtarli, con la rappresentazione di grandi gestae dell'antichità,ed istruirli,con concettosi riassunti della gnomica medievale e classica;ed anche i preziosi "deschi da parto",fervidamente augurali,che la tradizione pagana,rivissuta

Fig. 4. FR, ALC, b. 8, *Pubblicazioni e progetti espositivi 1942-1962*, fasc. 2, *"La mostra di Lorenzo il Magnifico e le arti" 1949*

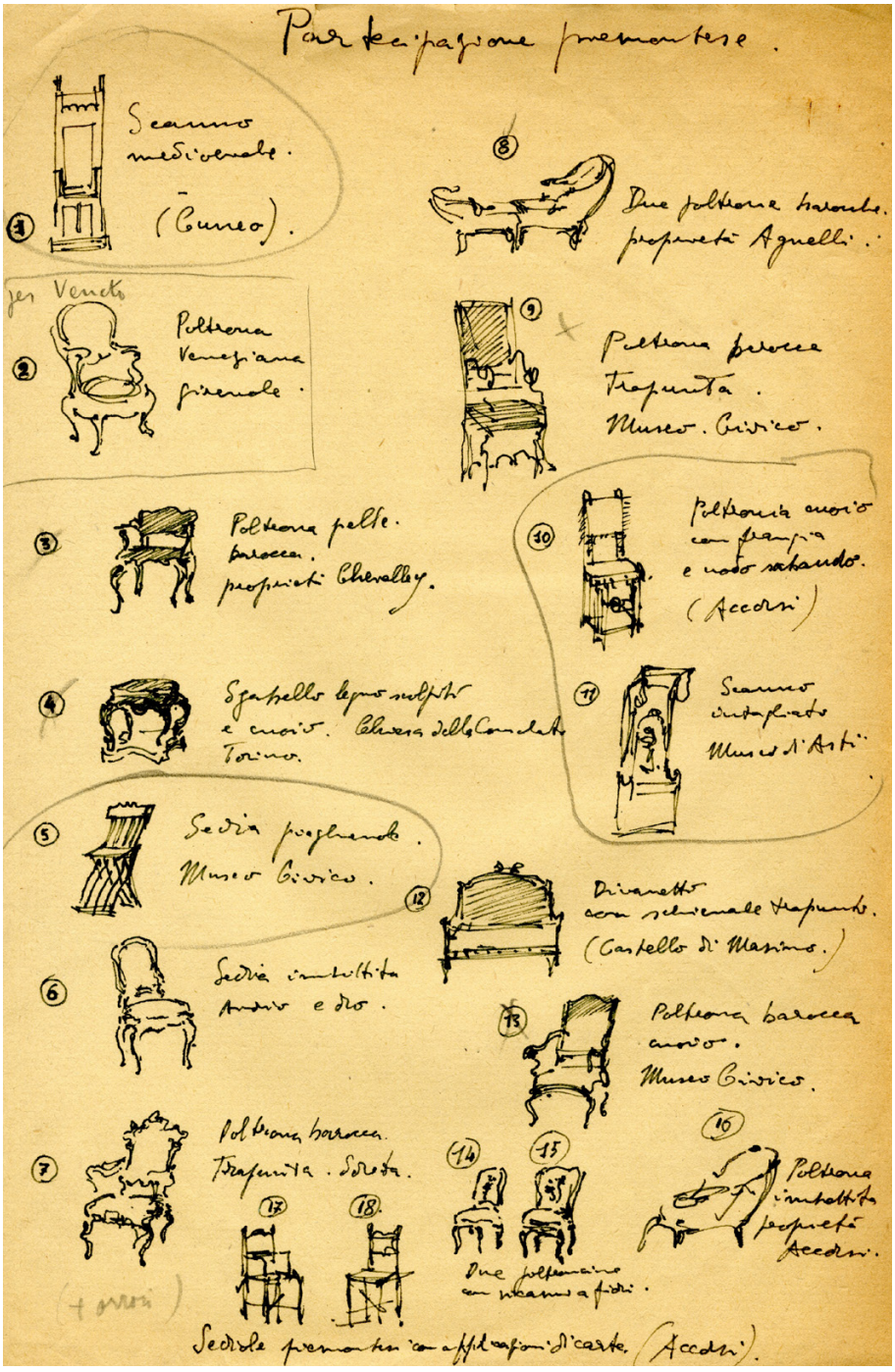



Fig. 5. Appunti e disegni di Carlo Ludovico Ragghianti per la preparazione della mostra "La sedia italiana nei secoli". FR, ACLR, *Studio Italiano di Storia dell'Arte*, b. 27, fasc. 1

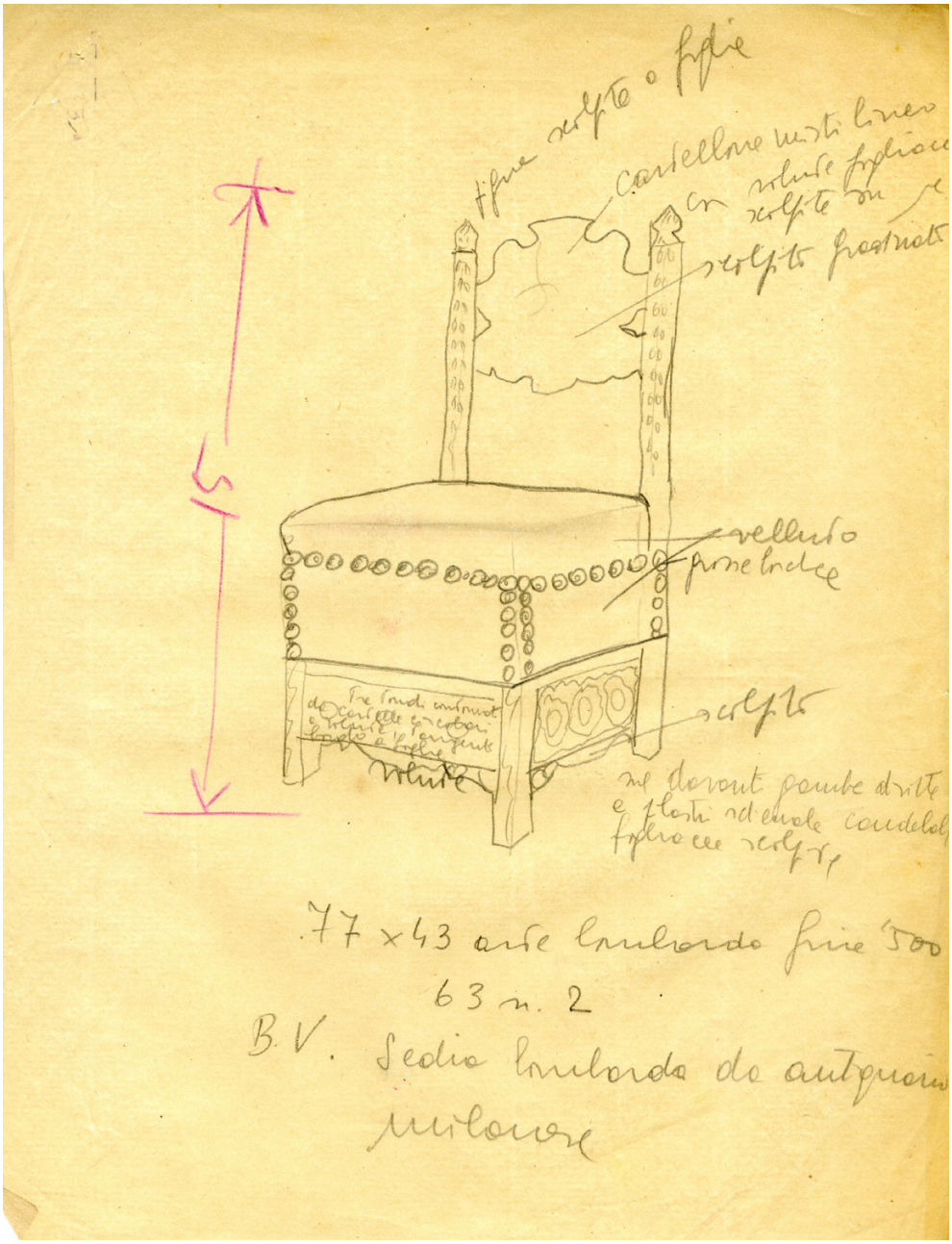



Fig. 6. Disegno di Licia Collobi con le caratteristiche e i dettagli di una sedia lombarda della fine del XVI secolo. FR, ACLR, *Studio Italiano di Storia dell'Arte*, b. 28, fasc. 1




Fig. 7. Ingresso della mostra “La sedia italiana nei secoli”. © Triennale Milano - Archivi




Fig. 8. Allestimento della mostra "La sedia italiana nei secoli". © Triennale Milano - Archivi

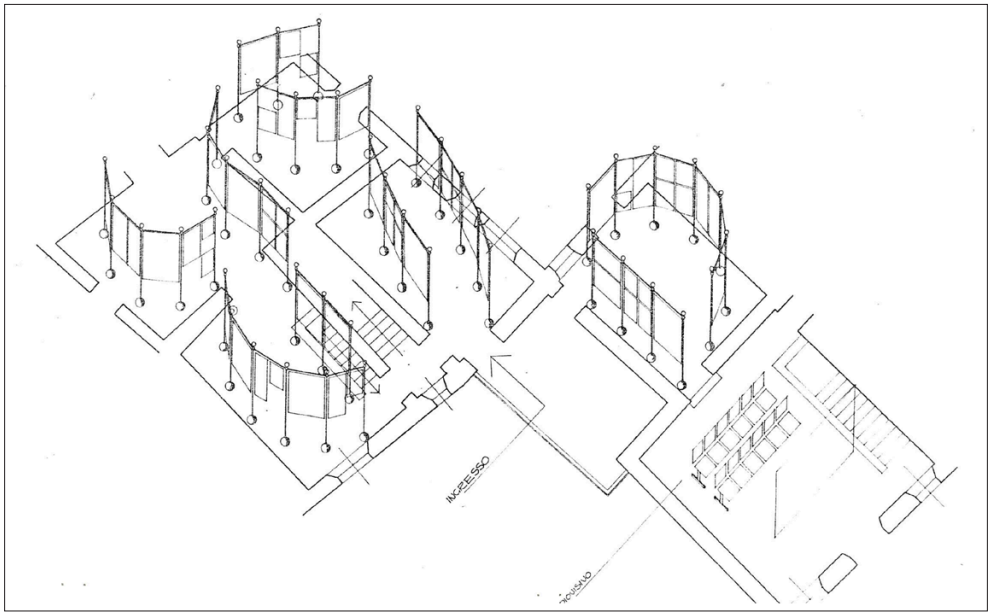



Fig. 9. Progetto di Nilo Gioacchini per la sistemazione della casa di Giotto a Vespignano. FR, ACLR, *Università Internazionale dell'Arte*, b. 10, fasc. 1

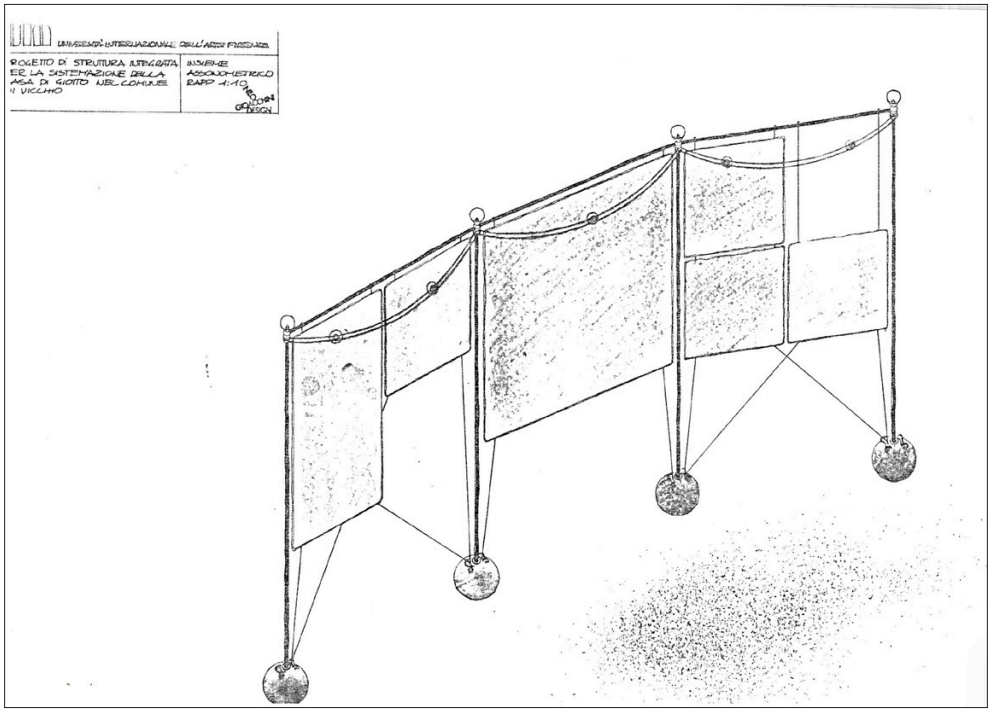



Fig. 10. Particolare della struttura espositiva per la sistemazione della casa di Giotto a Vespignano. FR, ACLR, *Università Internazionale dell'Arte*, b. 10, fasc. 1

Corradini E., Amalia Mezzetti e il rinnovamento della Galleria Estense per il neonato Ministero per i Beni Culturali e Ambientali / Amalia Mezzetti and the refurbishment of the Galleria Estense for the newly established Ministry of Cultural and Environmental Heritage
«Il capitale culturale», Supplemento n. 20 (2026), pp. 285-301
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/5370

# Amalia Mezzetti e il rinnovamento della Galleria Estense per il neonato Ministero per i Beni Culturali e Ambientali

Elena Corradini*

*Abstract*

Amalia Mezzetti, arrivata a Modena nel novembre 1967 con l'incarico di soprintendente per i beni artistici e storici per le province di Modena e Reggio Emilia, si trovò ad affrontare gravi problemi della sede di Galleria, Museo e Medagliere Estense, in particolare la mancanza di riscaldamento e degli impianti igienici, il grave degrado degli infissi, degli intonaci e dei pavimenti. Ottenuto un cospicuo finanziamento dal Ministero dell'Istruzione, decise di affrontare la non facile sfida di un progetto generale di rinnovamento affidandolo all'architetto Leone Pancaldi che aveva da poco terminato, in collaborazione con Cesare Gnudi, il lungo lavoro di riallestimento della Pinacoteca di Bologna. A Modena non fu modificata la struttura progettata da Adolfo Venturi per l'allestimento di Galleria, Museo, Medagliere Estense realizzati da Giulio Cantalamessa e inaugurati nel 1894 ma, secondo i criteri della moderna museografia, fu rinnovato l'impianto di illuminazione, quello di riscaldamento e furono rifatti i pavimenti in pietra d'Istria chiara interrotti al centro da una striscia di marmo rosso d'Alicante per indicare, come nella Pinacoteca di

* Professoressa di Museologia e Restauro, Università degli Studi di Modena, Dipartimento di Ingegneria «Enzo Ferrari», via Vivarelli 10, 41125 Modena, e-mail: elena.corradini@unimore.it.

Ringrazio lo storico dell'arte Marco Dugoni per la disponibilità e la sempre proficua collaborazione.

Bologna, la direzione del percorso. Venne creato un nuovo percorso di visita che per la prima volta, dopo il vestibolo, non prendeva più l'avvio dal primo dei quattro grandi saloni ma dal corridoio a nord dove i dipinti vennero esposti in ordine cronologico. La nuova esposizione aveva ridotto il numero delle opere penalizzando soprattutto le testimonianze degli interessi collezionistici che avevano caratterizzato la Casa d'Este fin dal Quattrocento: fu eliminato il Medagliere e il Museo Estense ridotto a poche vetrine nel vestibolo e negli intermezzi dei due corridoi.

Amalia Mezzetti arrived in Modena in November 1967 with the appointment as Superintendent for Artistic and Historical Heritage for the provinces of Modena and Reggio Emilia. She was immediately confronted with serious problems affecting the premises of the Galleria Estense, the Estense Museum, and the Estense Coin Cabinet, particularly the lack of heating and sanitary facilities, as well as the severe deterioration of the window frames, plasterwork, and floors. After obtaining substantial funding from the Italian Ministry of Education, she decided to undertake the difficult challenge of a comprehensive renovation project, entrusting it to the architect Leone Pancaldi, who had recently completed, in collaboration with Cesare Gnudi, the long process of reorganizing the Pinacoteca of Bologna. In Modena, the structure designed by Adolfo Venturi for the installation of the Galleria, Museum, and Estense Coin Cabinet – created by Giulio Cantalamessa and inaugurated in 1894 – was not altered. However, in accordance with the principles of modern museography, the lighting and heating systems were completely renewed, and the floors were replaced with light Istrian stone interrupted at the center by a strip of red Alicante marble to indicate, as in the Pinacoteca of Bologna, the direction of the visitor route. A new exhibition itinerary was also created. For the first time, after the vestibule, the visit no longer began in the first of the four large halls, but instead in the northern corridor, where the paintings were displayed in chronological order. The new arrangement reduced the number of works on display, particularly at the expense of the collections that testified to the collecting interests that had characterized the House of Este since the fifteenth century: the Coin Cabinet was eliminated, and the Estense Museum was reduced to only a few display cases in the vestibule and in the intermediate spaces of the two corridors.

Amalia Mezzetti arrivò a Modena nel novembre 1967 con l'incarico di soprintendente per i beni artistici e storici per le province di Modena e Reggio Emilia, subentrando ad Augusta Ghidiglia Quintavalle. Aveva 58 anni e con questo incarico concluse una lunga anche se non facile carriera di storica dell'arte che le aveva tuttavia permesso di mettere in luce le sue capacità di studiosa: dopo i primi studi e saggi degli anni Cinquanta a Roma dove, tra gli altri, contribuì al catalogo dei dipinti della Galleria Borghese, successivamente si dedicò a studi e mostre su Andrea Mantegna cui seguirono pubblicazioni sulla pittura ferrarese tra Quattro e Cinquecento con particolare attenzione a Dosso Dossi e Girolamo da Carpi. Aveva anche avuto la possibilità di conoscere i rinnovati allestimenti di molte gallerie e musei italiani realizzati nell'immediato dopoguerra avendo collaborato, insieme con l'architetto Giorgio Rosi e la storica dell'arte Maria Vittoria Brugnoli, per incarico del direttore generale

delle Antichità e Belle Arti Guglielmo De Angelis D'Ossat, alla redazione del rapporto sui circa 150 musei e gallerie riallestiti tra il 1945 e il 1953[1].

A Modena si trovò ad affrontare gravi problemi della sede di Galleria, Museo e Medagliere Estense, come dichiarò nell'unico testo da lei scritto sul suo riallestimento e pubblicato nel Bollettino d'Arte del 1976[2]: la mancanza di riscaldamento e degli impianti igienici, il grave degrado degli infissi, degli intonaci e dei pavimenti che trovò ridotti in condizioni indecorose, fessurati, sconnessi, in certi punti sostituiti da teli di linoleum nei corridoi e assi di abete nel vestibolo. Erano ancora i pavimenti realizzati in occasione del primo allestimento di Galleria, Museo e Medagliere Estense che, progettato da Adolfo Venturi, era stato inaugurato da Giulio Cantalamessa il 3 giugno 1894[3]all'ultimo piano del settecentesco Albergo dei Poveri costruito da Francesco III d'Este tra il 1764 e il 1767. Era diventato Albergo Arti con il duca Ercole III d'Este e fu restaurato dopo l'unità d'Italia per diventare Palazzo dei Musei, il polo culturale cittadino creato alla fine dell'Ottocento e tuttora esistente. Qui infatti furono collocate non solo le collezioni dei Duchi d'Este, diventate di proprietà statale, Galleria, Museo, Medagliere e Biblioteca Estense, necessariamente trasferite dal seicentesco Palazzo Ducale, diventato sede dell'Accademia Militare dopo l'unità d'Italia, ma anche gli istituti culturali cittadini, il Museo Civico, l'Archivio Storico Comunale e la Biblioteca Poletti[4].

## 1. *Il progetto di rinnovamento architettonico*

Amalia Mezzetti decise di affrontare la non facile sfida di un progetto generale di rinnovamento architettonico ed espositivo con la consapevolezza che per poter esporre in maniera adeguata le considerevoli collezioni dei Duchi d'Este, buona parte delle quali era tra l'altro ancora collocata nei depositi del settecentesco Palazzo Coccapani d'Aragona[5], sarebbero stati necessari spazi più ampi rispetto alle sale e ai corridoi disponibili all'ultimo piano del Palazzo dei Musei.

Ottenuto un cospicuo finanziamento di oltre un miliardo di lire dall'allora Direzione Generale Antichità e Belle Arti del Ministero dell'Istruzione, affidò il

[1] Trevisani 2007, pp. 179-183; *Musei e gallerie d'arte in Italia* 1953 (vedi nota 19).
[2] Mezzetti 1976, pp. 297-306.
[3] Bosi Maramotti, pp. 43-58, Corradini 2013b, pp. 503-511.
[4] Corradini 2013a, pp. 253-276.
[5] Roberto Salvini, dopo aver riallestito nell'immediato dopoguerra Galleria, Museo e Medagliere Estense riducendo il numero di opere esposte, aveva realizzato i depositi, tuttora esistenti, nel Palazzo Lorenzotti Rango D'Aragona poi Coccapani, diventato dal 1947 di proprietà demaniale: Martinelli Braglia 2010, pp. 445-522.

progetto all'architetto Leone Pancaldi che aveva da poco terminato il rinnovamento e il riallestimento della Pinacoteca di Bologna[6]. La ristrutturazione della Pinacoteca bolognese aveva comportato un lungo e accurato lavoro, cui aveva collaborato anche Andrea Emiliani (che ne diventerà direttore nel 1967), durato circa vent'anni sia, come ricordava il direttore Cesare Gnudi, per «la lentezza dei finanziamenti (specie nei primi anni quando era tanto più esigua la disponibilità dei fondi ministeriali)»[7] sia perché il nuovo progetto era stato oggetto di «una voluta ponderazione, uno studio volutamente lento e meditato di ogni problema, di ogni soluzione» con l'obiettivo «di cercare di creare ad ogni passo il rapporto più giusto ed equilibrato fra il visitatore e l'opera d'arte, così da dare all'opera la sua piena autonomia e all'allestimento soltanto la funzione di stabilire quel rapporto». Gnudi aveva riconosciuto il ruolo fondamentale esercitato da Pancaldi «principale creatore dell'opera» dato che, a suo avviso, era l'architetto che dava «la forma e perciò la vita ad ogni idea che lo storico suggerisce e propone» creando «quel rapporto fra il nostro tempo e l'opera d'arte del passato, attraverso il quale il visitatore (tanto meglio quanto meno se ne accorge) trova il veicolo per un accostamento agevole, piano, diretto a quel valore».

Anche Mezzetti riconobbe il ruolo determinante di Pancaldi per il progetto di rinnovamento della Galleria, pubblicando nel suo testo disegni di progetto e foto di cantiere e precisando che l'intervento architettonico e di riqualificazione espositiva non aveva voluto essere «una trasformazione radicale ma un ammodernamento dell'ambiente così da adeguarlo alle nuove esigenze museografiche e da valorizzarne nello stesso tempo i notevoli pregi, consistenti, come si è detto, della monumentalità delle proporzioni e nell'unità dell'impostazione architettonica»[8]. La struttura della Galleria, nonostante i riallestimenti che si erano succeduti a partire dagli inizi del Novecento[9], aveva infatti mantenuto il «semplice grandioso disegno della pianta ideata da Adolfo Venturi»[10] fin dal 1887[11], il cui allestimento era stato descritto da Cantalamessa già nel primo volume della serie dedicata alle Gallerie Nazionali[12], rivista fondata per illustrare l'efficienza dei primi musei nazionali realizzati dopo l'unità d'Italia. Si trattava di una pianta[13] caratterizzata da quattro grandi saloni, in cui i dipinti

[6] Leone Pancaldi era stato molto apprezzato per l'allestimento della Pinacoteca di Bologna: nel 1968 era stato invitato dal Museo d'Arte Moderna di New York (MOMA) insieme a Carlo Scarpa a rappresentare gli architetti italiani in un'esposizione dedicata all'"Architettura dei musei".

[7] Per questa e le successive citazioni da Gnudi cfr. Gnudi 1973, pp. 7 e 9; Cammarota 2021, pp. 496 e ss.

[8] Mezzetti 1977, p. 300.

[9] Corradini 1996, pp. 27-29.

[10] Marcolini 1994, p. 138.

[11] Di Macco 2008, pp. 219-230.

[12] Cantalamessa 1893, pp. 45-58.

[13] Mozzo 2017, p. 247, fig. 1.

erano organizzati per scuole, privilegiando gli studi territoriali, a partire da quella ferrarese, cui facevano seguito quella bolognese, poi quelle veneta, lombarda e toscana, e nell'ultimo salone altri dipinti di scuola bolognese seguiti da due salette, una con i dipinti di pittori stranieri, l'altra con disegni. Circondavano i saloni due lunghi corridoi dedicati al Museo e Medagliere Estense, in cui erano stati esposti «oggetti di antichità e d'arte che attestavano dell'artistica attività degli Estensi»[14] indispensabili per valorizzare la storia delle collezioni della Casa d'Este, cui Venturi aveva dedicato le sue ricerche e i suoi studi modenesi pubblicati nel corposo volume sulla Galleria Estense del 1882[15].

La ristrutturazione di Pancaldi aveva voluto essere funzionale a realizzare un museo moderno[16] come la Pinacoteca di Bologna con un chiaro percorso di visita che evitasse non solo il sovraffollamento delle opere che aveva caratterizzato gli ottocenteschi musei d'ambientazione[17], ma che risparmiasse anche al visitatore un andirivieni tra saloni, salette e corridoi[18]. La ristrutturazione di Pancaldi aveva riguardato in particolare i due lunghi corridoi nord sud ed est ovest in cui furono eliminati i muri divisori che erano stati realizzati da

[14] Mezzetti 1976, figg. 5-6. Cantalamessa 1894, pp. 47-58.

[15] Venturi 1882.

[16] Dragoni 2016.

[17] Ferretti 1987, pp. 20-21.

[18] Salvini 1955, Mozzo 2017, pp. 232-234. Contro il sovraffollamento delle opere che aveva caratterizzato l'allestimento di Serafino Ricci del 1925 (Ricci 1925) si era espresso già Pietro Toesca, incaricato di un sopralluogo a Galleria, Museo e Medagliere Estense dalla Direzione Generale Antichità e Belle Arti, il 30 ottobre 1926. Dopo di lui fu Giulio Carlo Argan che, nominato ispettore della Galleria nel 1934, già nel febbraio dello stesso anno presentò a Carlo Calzecchi Onesti, soprintendente all'arte medievale e moderna dell'Emilia Romagna, il primo dettagliato progetto di riordinamento della Galleria che riguardava anche il restauro delle strutture. Argan, in considerazione dell'allora già grave stato di conservazione, formulò proposte per interventi di restauro, prendendo l'avvio da una relazione di Cesare Brandi, allora ispettore, sulle condizioni dei soffitti deteriorati. Inoltre per il recupero di maggiori spazi espositivi, che avrebbe consentito una più adeguata visibilità dei dipinti, propose di eliminare dal percorso di visita quelle collezioni che a suo avviso erano più di interesse per gli studiosi che per il pubblico, come il Medagliere, con le sue esposizioni di monete, medaglie e di gemme, per le quali suggeriva di realizzare una sala di consultazione per gli studiosi: Stoppani 2002, pp. 146, 157-158. Il progetto di Argan però, nonostante il parere favorevole ricevuto il 4 gennaio 1936 da parte di un'autorevole commissione ministeriale, non venne realizzato perché Argan il 21 marzo 1935 venne trasferito a Roma per essere sostituito da Rodolfo Pallucchini. Un progetto, quello di Argan, che si fondava sui nuovi criteri museografici, orientati a dare al museo una moderna funzionalità derivante da una maggiore razionalizzazione dei percorsi e da una rigorosa selezione degli oggetti esposti, emersi l'anno precedente dalla Conferenza organizzata dalla Commission International de Cooperation intellectuelle attraverso il suo organo tecnico, l'OIM, Office International des Musées (Dragoni 2015, pp. 149 e ss.), a Madrid dal 28 ottobre al 4 novembre del 1934 (Hautecoeur 1953). Era dedicata all'organizzazione degli spazi, degli accessi alle sale espositive, all'impiantistica e in particolare all'illuminotecnica: la conferenza segnò il superamento della concezione ottocentesca del museo con la nascita di una nuova disciplina, la museografia cui furono dedicati i due volumi degli atti del convegno (Dragoni 2010 p. 25, Dalai Emiliani 2018a, pp. 13-51).

Roberto Salvini[19] per aumentare la superficie espositiva realizzando salette in cui erano stati esposti dipinti di piccolo formato[20]. Queste salette che Augusta Ghidiglia Quintavalle, succeduta a Salvini, aveva ulteriormente incrementato[21], secondo Mezzetti obbligavano il visitatore ad un percorso tortuoso con continui andirivieni -attraverso aperture di comodo create nei muri divisori- tra i saloni che accoglievano i dipinti di grande formato e le salette, ricavate dai corridoi periferici, allestite con i dipinti di piccolo formato. Non solo il visitatore era costretto a procedere a zig zag ma «gli eterogenei accostamenti stilistici che ne conseguivano ingeneravano … un'idea confusa della effettiva successione dei periodi storici e dell'evoluzione delle scuole artistiche, nonché della reale consistenza e ripartizione del patrimonio della Galleria»[22]. Restituendo ai due corridoi la funzione originaria di galleria di scorrimento, il progetto di Pancaldi permise a Mezzetti di creare un nuovo percorso di visita che poteva prendere l'avvio, dopo il vestibolo, dal corridoio est ovest che venne articolato in scomparti realizzati con pannelli pensili a giorno applicati ai muri esterni del palazzo in modo da aumentare la superficie espositiva senza interrompere l'unità spaziale, aprendosi verso l'ampia corsia di marmo rosso Alicante che, inserito nelle grandi lastre di pietre d'Istria chiara, maculata di

[19] Nel clima di ricostruzione e riallestimento dei musei del secondo dopoguerra Roberto Salvini si dedicò a quello della Galleria Estense, inaugurata il 29 giugno 1946, cui fece seguito la riapertura di Museo e Medagliere Estense il 12 settembre 1948. Riallestimenti realizzati con grande rapidità a testimoniare la volontà di ricostruzione in un paese fortemente provato dal secondo conflitto mondiale, come risulta dal primo rapporto ufficiale sui riallestimenti di circa 150 musei e gallerie italiane nel dopoguerra (1945-1953) che fu presentato dal direttore generale Guglielmo De Angelis D'Ossat in occasione della Conferenza Generale dell'ICOM (International Council of Museums) organizzata per la prima volta in Italia (Marini Clarelli 2025, p. 101) a Palazzo Bianco a Genova, alla Pinacoteca di Brera a Milano e all'ex Municipio di Bergamo dal 6 al 12 agosto 1953 (Troisième conference 1956, vedi nota 1). Il volume (*Musei e gallerie d'arte in Italia* 1953) era testimonianza di come le amministrazioni pubbliche attraverso l'operato di molti soprintendenti (Gallo, Morselli 2022) fossero state capaci di salvaguardare durante il conflitto bellico quel considerevole patrimonio che i musei erano «destinati a conservare e a far conoscere» (Dragoni 2010, pp. 31-38). Il criterio adottato nel riallestimento modenese realizzato da Salvini, cui De Angelis d'Ossat aveva dedicato particolare attenzione, ovvero quello di «sfoltire le sale di esposizione, ordinare le opere secondo una elastica partizione cronologica e mettere in evidenza i pezzi di più alto significato» (De Angelis d'Ossat 1953, pp. 81-84, figg. 156-165) già suggerito nel progetto di Argan, aveva comunque tenuto conto dell'acceso e proficuo dibattito avviato dalla conferenza di Madrid, e interrotto in Europa a causa dello scoppio del secondo conflitto mondiale (Dalai Emiliani 2008, pp. 77-119). Effetto positivo dello sfoltimento apprezzato da De Angelis d'Ossat, era stata la realizzazione, da parte di Salvini, dei depositi (vedi nota n. 5).

[20] Mazzi 2009.

[21] Ghidiglia Quintavalle 1967, Corradini 2017, pp. 340-349. Il percorso di visita realizzato dalla Quintavalle iniziava dalle prime due salette dopo il vestibolo per poi proseguire nel primo salone e continuare nel secondo da dove, attraverso un'apertura, si procedeva in altre sei salette ricavate dal corridoio, per poi proseguire nel terzo salone: Mezzetti 1967, p. 298, fig. 1.

[22] Mezzetti 1976, p. 301.

scuro, segnava la direzione e proseguiva in tutti gli ambienti della Galleria, espediente che Pancaldi aveva già adottato nella Pinacoteca di Bologna.

Le strutture esistenti furono modificate per una migliore efficienza con un'architettura che trovava il suo tratto qualificante nell'illuminazione diretta e diffusa ottenuta, secondo i dettami della moderna illuminotecnica, attraverso grandi lucernai. Per realizzarli Pancaldi decise «di rispettare lo svolgimento curvilineo dei soffitti che conferiva dinamismo ed elasticità al coperto e favoriva la diffusione della luce»[23], ricercando tutte le possibilità offerte dalla luce naturale, catturata, filtrata ed usata. Realizzò lucernai di varie forme a seconda dei soffitti da cui calavano velari in perspex che «montati su tralicci in alluminio anodizzato, disposti a piani degradanti verso il basso, filtravano la luce … sia quella diurna sia quella elettrica - che si diffondeva - in modo così uniforme, morbido che nessun angolo degli ambienti, per vasti che siano, rimaneva in ombra e nessun anomalo riverbero si formava sulle superfici degli oggetti esposti»[24].

Nei corridoi periferici originariamente coperti da volte ribassate a botte, aperte ad intervalli da piccoli lucernai, Pancaldi chiuse le finestre, aumentando la superficie espositiva e sulla volta realizzò un unico lucernaio longitudinale spostato verso la parete divisoria interna dal quale, come nei saloni, calavano i velari in perspex che filtravano e diffondevano una luce intensificata dall'ampliamento delle aperture.

Il nuovo progetto fu attento a migliorare nel percorso della Galleria anche le condizioni di conservazione dei dipinti attraverso una adeguata climatizzazione: il rifacimento delle coperture era infatti stato funzionale anche alla realizzazione di un nuovo impianto di riscaldamento creando lungo il perimetro dei velari

> dove essi si innestano con il coperto … una larga fessura chiusa da una griglia lineare anch'essa in alluminio anodizzato. È la bocca dalla quale si immette nell'ambiente il flusso di aria umidificata proveniente dagli apparecchi di condizionamento collocati, con le relative canalizzazioni, nel sottotetto[25].

Per realizzarlo Pancaldi aveva mantenuto le esistenti canalizzazioni verticali lungo le pareti, installate nella prima Galleria di Venturi Cantalamessa e non più modificate, che, attraverso aperture grigliate collocate in basso, consentivano la circolazione dell'aria.

[23] *Ibidem*.
[24] *Ibidem* e figg. 2 p. 289, figg. 6-9.
[25] Mezzetti 1976, p. 301.

## 2. *Il rinnovamento espositivo*

Per il percorso espositivo Mezzetti[26], con l'intento di creare un museo moderno dichiarava di avere adottato «affinché il museo assolvesse alla sua funzione sociale e culturale, il criterio della scelta e della valorizzazione delle opere d'arte»[27] a suo avviso preferibile rispetto al criterio del numero che informava il vecchio allestimento che si fondava sulla «esigenza di presentare quante più opere possibile, un'esigenza rimasta inattuata per la congenita carenza di spazi della Galleria»[28].

Una museologia interpretativa organizzata da Mezzetti con una esposizione cronologica che dopo il vestibolo faceva seguire alla saletta che ospitava i fondi oro dal Duecento al Quattrocento «gli scomparti dedicati alla pittura della scuola modenese del secolo XV e quelli che ospitano gli artisti veneti, lombardi, fiamminghi dello stesso periodo»[29] (Fig. 1). Proseguiva con due grandi scomparti dedicati alla pittura ferrarese, modenese e reggiana del Cinquecento dopo i quali, superate due salette dedicate una ai dipinti del Seicento e del Settecento e l'altra a Nicolò dell'Abate, ci si immetteva nel primo dei quattro grandi saloni, dedicati alle grandi tele esposte per scuole, con le quali si concludeva il percorso espositivo. Nel primo salone si trovavano

> le grandi tele dei veneti dei secoli XVI e XVII… nei due successivi … gli emiliani della stessa epoca, mentre i dipinti italiani delle altre scuole del '500 e del '600 – lombardi, genovesi, napoletani in particolare – sono raccolti nell'ultimo salone, quello quadrato, che immette nel vestibolo insieme ad uno stupendo gruppo di caravaggeschi[30].

Fu realizzato un percorso museale derivato dalla sinergia tra giudizio estetico dello storico dell'arte ordinatore e abilità dell'architetto allestitore nel quale il giudizio di valore aveva determinato i criteri della collocazione delle opere e definito l'ordine delle sequenze e la stessa articolazione degli ambienti e in cui le sale si susseguivano come preordinati capitoli di antologia figurativa nella quale le pareti costituivano lo sfondo per un'articolata esposizione cronologica dei dipinti.

In fondo al vestibolo era stato posto, con funzione di fuga prospettica, entro una nicchia su un basamento di pietra d'Istria appositamente realizzato, uno dei capolavori della Galleria, il busto di Francesco I di Lorenzo Bernini, la cui collocazione, secondo Mezzetti, consentiva fin dall'inizio del percorso di apprezzare «il criterio guida dell'allestimento, cioè, l'evidenziamento del

[26] Corradini 2017, pp. 350-352.
[27] Mezzetti 1976, p. 302.
[28] *Ibidem*.
[29] Ivi, p. 301.
[30] Ivi, p. 302.

particolare nell'armonia del complesso, senza produrre discordanze o, peggio, rotture ma anzi esaltando l'unità dell'insieme»[31].

Poche sculture e oggetti del Museo estense, che Mezzetti definisce ancora "arti minori", erano state inserite, dilatando il percorso espositivo, «nella sequenza delle tele e delle tavole secondo agevoli ricorsi storici e stilistici» con «un assetto impostato sulla ritmica alternanza dei generi, con il duplice risultato di creare delle pause nella sequenza che consiste nella varietà elitaria dei materiali»[32]. Il percorso dei corridoi, infatti, era stato interrotto da «due ampi vani… delimitati da tramezzi in muratura piana dal pavimento al soffitto… alternandosi agli scomparti che ospitano i dipinti» in ognuno dei quali erano stati collocati gruppi di tre vetrine appositamente realizzate per esporre pochi esemplari di arti minori, associate alle sculture e ad alcuni bronzetti (Figg. 2-3). Terrecotte apule, smalti veneziani e limosini, ottoni persiani erano stati esposti in vetrine identiche nel vestibolo dove altre due vetrine con bronzetti erano state posizionate a destra e a sinistra delle pareti a creare un "effetto scenografico" al retrostante busto di Francesco I del Bernini[33] (Fig. 4).

Una scelta ridotta di opere e oggetti esposti in poche vetrine che, inframezzate all'esposizione dei dipinti, non consentivano ai visitatori[34] di cogliere la rilevanza degli interessi collezionistici dei Duchi d'Este che trovavano le radici fin dal Quattrocento, evocati dal Museo e Medagliere[35] di venturiana memoria, e che neppure gli allestimenti realizzati dai direttori che si sono succeduti a Mezzetti[36] sono riusciti a recuperare. Riallestirli sarà la prossima sfida da affrontare negli spazi di recente restaurati dell'ex Ospedale Estense contigui alla Galleria.

Dall'agosto 1973, a seguito del pensionamento di Mezzetti, che aveva raggiunto i 65 anni di età, i lavori furono terminati da Giorgio Bonsanti[37] e la nuova Galleria venne inaugurata il 4 maggio 1975[38] alla presenza di Giovanni Spadolini ministro del dicastero dei Beni Culturali e Ambientali (Fig. 5) che era stato istituito pochi mesi prima[39].

[31] *Ibidem*.

[32] *Ibidem*.

[33] *Ibidem*.

[34] Ferretti 1980, pp. 46-47.

[35] Ne rimane testimonianza nell'iscrizione ancora oggi esistente sull'architrave della porta d'ingresso "Galleria Museo Medagliere Estense".

[36] Per una storia degli allestimenti di Galleria Museo e Medagliere è stata allestita presso la sala mostre delle Gallerie Estensi al piano terra del Palazzo dei musei dal 19 settembre 2025 all'1 febbraio 2026 la mostra "Vedere e rivedere. La storia della Galleria Estense attraverso i suoi allestimenti".

[37] Bonsanti 1977, Bonsanti 2015.

[38] *Oggi la riapertura della Galleria Estense*, Il Resto del Carlino, 4 maggio 1975, Ruggeri 1975, *La nuova Estense e le porte bronzee,* Gazzetta di Modena, 6 maggio 1975.

[39] Decreto-legge 14 dicembre 1974, n. 657 convertito nella legge 29 gennaio 1975 pubblicata sulla Gazzetta Ufficiale del 14 febbraio 1975, n. 43.

*Riferimenti bibliografici / References*

Bonsanti G. (1977), *Galleria Estense*, Modena: Banca Popolare di Modena.
Bonsanti G. (2015), *Modena e il dopo Pancaldi: scendete, si cambia*, «Il Giornale dell'Arte», 354, 2015.
Bosi Maramotti G. (1994), *Giulio Cantalamessa alla direzione della Galleria Estense di Modena*, in *Gli anni modenesi di Adolfo Venturi*, Atti del convegno (Modena, 25-26 maggio 1990), a cura di P. Barocchi, Modena: Panini, pp. 43-56.
Cammarota G. P. (2021), *La Pinacoteca di Bologna nel Novecento, il secolo dei musei,* Bologna: Minerva Soluzioni Editoriali.
Cantalamessa G. (1894), *R. Galleria e Medagliere Estense in Modena, Le Gallerie Nazionali Italiane*, I, pp. 47-58.
Corradini E. (1996), *Museo e Medagliere tra Otto e Novecento*, in *Museo e Medagliere Estense tra Otto e Novecento,* a cura di E. Corradini, Modena: Panini, pp. 13-34.
Corradini E. (2013)a, *La realizzazione a Modena del Palazzo dei Musei, polo culturale cittadino e l'allestimento della Galleria, Museo e Medagliere Estense*, «Annali di Critica d'Arte», IX, 2013, pp. 253-276.
Corradini E. (2013)b, *Giulio Cantalamessa e l'allestimento della Galleria Estense*, in *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, Atti del Convegno Internazionale La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte (Roma 18-20 aprile 2013), a cura di M.B. Failla, S.A. Mayer *et alii*, Roma: Campisano editore, pp. 503-511.
Corradini E. (2017 ), *Museo e Medagliere Estense nel secondo dopoguerra: Roberto Salvini, Augusta Ghidiglia Quintavale e Amalia Mezzetti,* Atti del convegno del X anniversario della Società Italiana della Critica d'Arte Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra (Perugia, 17-19 novembre 2015), Passignano s.T. (Pg): Aguaplano, pp. 339-352.
Curzi V. (2022), *Questioni storico-critiche e pratica professionale: per un'introduzione alla museologia e alla museografia del dopoguerra*, in *Musei italiani del dopoguerra (1945-1977). Ricognizioni storiche e prospettive future*, a cura di V. Curzi, Milano: Skira, pp. 19-24.
Dalai Emiliani M. (2008)a, *"Faut-il brûler le Louvre?". Temi del dibattito internazionale sui musei nei primi anni'30 del Novecento e le esperienze italiane*, in *Per una critica della Novecento in Italia. Il "saper mostrare" di Carlo Scarpa,* a cura di M. Dalai Emiliani, Venezia: Marsilio, pp. 13-51.
Dalai Emiliani M. (2008)b, *Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia*, in *Carlo Scarpa a Castelvecchio*, in *Per una critica della Novecento in Italia. Il "saper mostrare" di Carlo Scarpa,* a cura di M. Dalai Emiliani, Venezia: Marsilio, pp. 77-119.

De Angelis d'Ossat G. (1953), *Musei e gallerie d'arte in Italia*, Roma: La Libreria dello Stato.
Di Macco M. (2005), *Il museo negli studi e nell'attività di Adolfo Venturi (dal 1887 al 1901),* in *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, a cura di M. d'Onofrio, Modena: Panini, pp. 219-230.
Dragoni P. (2010), *Processo al museo. Sessant'anni di dibattito sulla valorizzazione museale in Italia*, Firenze, Edifir.
Dragoni P. (2015), *Accessible à tous: la rivista «Mouseion» per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni '30 del Novecento,* «Il capitale culturale», XI, pp. 149-221.
Dragoni P. (2016), *«La concezione moderna del museo». All'origine di un sistema di regole comuni per i musei*, «Il capitale culturale», XIV, pp. 25-51.
Ferretti M. (1980), *La forma del museo*, in *Capire l'Italia. I musei. Touring Club Italiano*, Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche, pp. 46-47.
Ferretti M. (1987), *Un'idea di storia, la realtà del museo, il suo demiurgo*, in *Il Museo Davia Bargellini*, Bologna: Grafis Edizioni, pp. 9-25.
Gallo E., R. Morselli R. (2022), *Arte liberata. Capolavori salvati* dalla guerra, Milano: Electa.
Ghidiglia Quintavalle A. (1967), *La Galleria Estense di Modena*, Roma: Istituto Poligrafico dello Stato.
Gnudi C. (1973), *Vent'anni di lavoro per la Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna: Edizioni Alfa.
Hautecoeur L. (1993), *Architecture et aménagement des museés*, Paris: Réunion des musées nationaux.
Marcolini G. (1994), *Il Palazzo dei Musei: genesi di una struttura conservativa. Appendice documentaria*, in *Gli anni modenesi di Adolfo Venturi*, Modena: Franco Cosimo Panini, pp. 135-142.
Marini Clarelli M.V. (2025), *Musei e politiche culturali nel dopoguerra*, in *ICOM Italia dalle origini ad oggi (1947-2024), La storia, i temi, i protagonisti*, a cura di A. Maresca Compagna, Roma: Gangemi Editore International, pp. 93-101.
Martinelli Braglia G. (2010), *Il Palazzo Lorenzotti Rango D'Aragona: barocco e rococò nella Modena estense*, «Memorie scientifiche, giuridiche letterarie dell'Accademia nazionale di scienze, lettere e arti di Modena», 13, 2, pp. 445-522.
Mazzi M.C. (2009), *Musei anni '50: spazio, forma, funzione*, Firenze: Edifir.
Mezzetti A. (1976), *il rinnovamento della Galleria Estense di Modena*, «Bollettino d'arte», 3-4, pp.297-306.
Mozzo M. (2017), *Luci e ombre di una collezione. Vicende conservative e museografiche da Adolfo Venturi a Giulio Carlo Argan,* «Studi di Memofonte», numero speciale, pp. 222-256.
*Musei e gallerie d'arte in Italia* (1953), *Musei e gallerie d'arte in Italia: 1945-1953*, a cura di Giorgio Rosi, Maria Vittoria Brugnoli, Amalia Mezzetti, Roma: Libreria dello Stato.

Ricci S. (1925), *La R. Galleria Estense di Modena*, *I. La Pinacoteca*, Modena: Umberto Orlandini.
Ruggeri A. G. (1977), *Aria nuova nei musei*, «Il Resto del Carlino», 5 maggio 1975.
Salvini R. (1945), *La Galleria Estense di Modena*, Roma: Istituto Poligrafico dello Stato Libreria dello Stato.
Stoppani C. (2002), *Giulio Carlo Argan ispettore alla Galleria Estense*, in *Giulio Carlo Argan Storia dell'arte e politica e dei beni culturali* a cura di G. Chiarante, Annali dell'Associazione Bianchi Bandinelli, 12, pp. 119-130, 147-161.
Trevisani F. (2007), *Amalia Mezzetti*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte,* 1904-1974, Bologna : Bononia University Press.
*Troisième conférence générale de l'ICOM, Gênes, Milan, Bergame, 6-12 juillet 1953: Résumé des travaux, compte-rendu des manifestations* (1956), Paris: Conseil international des musées.
Venturi A. (1882), *La R. Galleria Estense in Modena*, Modena: Toschi.

## *Appendice / Appendix*



Fig. 1. Inizio del nuovo percorso espositivo nel corridoio ovest est



Fig. 2. Le nuove vetrine intermezzo del corridoio ovest est



Fig. 3. Le nuove vetrine intermezzo del corridoio nord sud



Fig. 4. Il vestibolo: sullo sfondo il busto di Francesco I d'Este di Lorenzo Bernini



Fig. 5. Inaugurazione della rinnovata Galleria Estense: da destra a sinistra si riconoscono il prof. Giorgio Bonsanti, la dott. Amalia Mezzetti e l'on. Giovanni Spadolini

Miorelli M., L'archivio di lavoro di Amalia Mezzetti: canali e strumenti di ricerca per una storica dell'arte / Amalia Mezzetti's Working Archive: Research Pathways and Tools for an Art Historian
«Il capitale culturale», Supplemento n. 20 (2026), pp. 303-316
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/5257

# L'archivio di lavoro di Amalia Mezzetti: canali e strumenti di ricerca per una storica dell'arte

Martina Miorelli*

*Abstract*

Nel corso degli anni il Dipartimento di Filosofia e Beni culturali dell'Università Ca' Foscari di Venezia ha progressivamente acquisito e conservato importanti archivi e materiali di studio di storici dell'arte del Novecento, tra cui la fototeca di Antonio Morassi[1], l'archi-

* Specializzanda presso la Scuola di Specializzazione in beni storico-artistici dell'Università degli Studi di Udine, Dipartimento di Studi Umanistici e del Patrimonio Culturale, Palazzo Caiselli, vicolo Florio 2, 33100, Udine, e-mail: miorelli.martina@gmail.com.

Questo lavoro è frutto degli esiti del tirocinio post-lauream svolto presso il Laboratorio di beni culturali "Lionello Puppi" del Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'Università Ca' Foscari di Venezia. L'attività si è concentrata sul riordino, sul ricondizionamento e sulla descrizione archivistica dei materiali confluiti nell'"Archivio delle ricerche", fondo che conserva la documentazione prodotta dai docenti del Dipartimento nell'ambito della propria attività scientifica e didattica. Desidero ringraziare Barbara Lunazzi, responsabile dell'archivio, Michela Agazzi, delegata di Dipartimento agli Archivi e ai fondi dipartimentali, e Giulio Zavatta per la presenza costante e i preziosi consigli.

[1] Agazzi 1999, 2008, 2012, 2013, 2019 e 2022; Veratelli, Zavatta 2016; Veratelli 2021; Zavatta 2017, 2022a e 2022b. Si rimanda anche a: D'Alconzo P., Levi D., Schiaffini I. (2022), *Fototeche e archivi fotografici nelle università italiane*, Udine: Forum.

vio di Sergio Bettini[2], i fondi di Wladimiro Dorigo, Terisio Pignatti e Giuseppe Mazzariol[3], nonché il materiale didattico di alcuni docenti. In questo contesto si inserisce l'archivio di lavoro di Amalia Mezzetti, pervenuto al Dipartimento[4] nel 1992, aggregato al materiale riconducibile a Emanuele Mattaliano[5], senza partizioni o serie archivistiche. I lavori di censimento e riordino si sono resi necessari al fine di isolare le carte Mezzetti, allo scopo di chiarire il profilo intellettuale della studiosa e di avviare prime riflessioni sul ruolo degli archivi di persona come strumenti scientifici per la ricerca storico-artistica e la didattica universitaria.

Over the years, the Department of Philosophy and Cultural Heritage at Ca' Foscari University of Venice has progressively acquired and preserved important archives and research materials belonging to twentieth-century art historians, including the photo archive of Antonio Morassi, the archive of Sergio Bettini, the collections of Wladimiro Dorigo, Terisio Pignatti, and Giuseppe Mazzariol, as well as teaching materials from several faculty members. Within this context falls the working archive of Amalia Mezzetti, which was transferred to the Department in 1992 and incorporated into the materials associated with Emanuele Mattaliano, without any archival divisions or series. The cataloguing and reorganization work became necessary in order to isolate the Mezzetti papers, with the aim of clarifying the scholar's intellectual profile and initiating preliminary reflections on the role of personal archives as scholarly tools for art-historical research and university teaching.

[2] Dorigo 1988; Bettini 2011; Zucchi 2018.

[3] Brusatin *et al.* 1992; Bertola 1992; Agazzi, Bizzotto 2009; Busetto 2014.

[4] Il Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'Università Ca' Foscari di Venezia è stato istituito nel 2011 a seguito della fusione del Dipartimento di Filosofia e del Dipartimento di Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici "Giuseppe Mazzariol", in attuazione della legge di riforma dell'università n. 240/2010. Le radici di tale assetto affondano nella nascita nel 1969 della Facoltà di Lettere e Filosofia e nel 1970 dei relativi Istituti di Filosofia e di Discipline artistiche, successivamente riorganizzati nel 1984 in strutture dipartimentali in applicazione del D.P.R. 382/1980. In questo contesto, l'Istituto di Discipline artistiche confluì nel Dipartimento di Storia e Critica delle Arti, che nel 1989, a seguito della scomparsa di Giuseppe Mazzariol, assunse la denominazione di Dipartimento di Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici a lui intitolato. Fin dalle origini, tali istituzioni si caratterizzarono per una marcata vocazione interdisciplinare, favorendo il confronto tra ambiti filosofici, storico-artistici e musicologici, nonché per una forte integrazione tra ricerca scientifica, attività didattica e contesto culturale veneziano. <https://www.unive.it/pag/42619/>.

[5] Emanuele Mattaliano (Ferrara, 31 agosto 1946 – Ferrara, 26 dicembre 1991) è stato uno storico dell'arte e docente universitario. Laureato in Giurisprudenza presso l'Università degli Studi di Ferrara, dal 1973 avviò la carriera accademica come assistente alla cattedra di Storia del diritto italiano dello stesso ateneo. Parallelamente maturò un interesse sempre più esclusivo per la storia dell'arte, in particolare per l'ambito ferrarese, cui dedicò ricerche sistematiche sin dagli anni giovanili. Nel 1982 ottenne il trasferimento alla cattedra di Storia dell'arte moderna e contemporanea della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Ca' Foscari di Venezia, dove proseguì l'attività didattica e scientifica e fu nominato professore associato nel 1985. In seguito alla sua prematura scomparsa, i genitori donarono il suo materiale di lavoro al Dipartimento in cui aveva insegnato. Polacco 1992; Venezia, Archivio storico dell'Università Ca' Foscari di Venezia, *Serie Personale docente*, fascicolo Emanuele Mattaliano.

Amalia Mezzetti (Vicenza, 20 luglio 1909 – Bologna, 15 febbraio 1995)[6] fu una storica dell'arte dalla notevole produzione scientifica. Formatasi tra Padova, Grenoble e Milano, nel 1932 si laureò in Lettere con Paolo D'Ancona, dedicando i primi studi all'acquaforte lombarda ottocentesca[7]. Dopo alcuni anni di insegnamento nelle scuole medie e magistrali, si perfezionò in storia dell'arte all'Università di Roma, dove conseguì il perfezionamento nel 1948 sotto la guida di Pietro Toesca con una tesi su Carlo Maratti[8].

Dal 1952 operò presso la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti[9], dove si occupò del riordino dell'Archivio Fotografico e della redazione dei cataloghi scientifici dei Musei e Gallerie d'Italia.[10] Nel 1955 ottenne un incarico presso il Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma[11], dove venne incaricata di preparare il *corpus* dell'opera grafica di Andrea Mantegna e degli incisori mantegneschi, ricerche confluite nella mostra sull'artista che si tenne al Palazzo Ducale di Mantova nel 1961[12].

Trasferitasi alla Soprintendenza di Bologna, fu direttrice del Palazzo dei Diamanti di Ferrara[13] e divenne una delle principali specialiste di Dosso Dossi[14] e della pittura emiliana del Cinque e Seicento. Dal 1967 ricoprì l'incarico di soprintendente a Modena e Reggio Emilia[15], succedendo ad Augusta Ghidiglia Quintavalle. Si distinse per l'attenzione ai problemi conservativi del Duomo di Modena[16] e, soprattutto, per il radicale rinnovamento della Galleria Estense, che guidò dal 1968 al 1974[17]. Anche dopo il pensionamento continuò le attività di studio e di ricerca, collaborando con Emanuele Mattaliano all'edizione critica delle *Vite di Girolamo Baruffaldi*[18]. La sua ampia attività di studio e il lavoro svolto in ambito istituzionale delineano il profilo di una studiosa di rilievo nel panorama della storia dell'arte italiana del Novecento.

Il fondo di Amalia Mezzetti si configura come un archivio di lavoro e riveste uno straordinario interesse per la ricostruzione del metodo di indagine, delle pratiche di ricerca e della rete di conoscenze di una storica dell'arte attiva tra soprintendenze e istituzioni museali.

[6] Iannone 2018-19; Trevisani 2007, pp. 379-383. Per le recenti acquisizioni si rinvia a Corradini in questo volume.

[7] Mezzetti 1935a, 1935b, 1936, 1952, 1955a, 1955b, 1956.

[8] Gli esiti degli studi furono pubblicati in anni successivi; cfr. Mezzetti 1945, 1955c e 1961.

[9] Brugnoli *et al*. 1953.

[10] Trevisani 2007, p. 379.

[11] Mezzetti 1959, 1963.

[12] Mezzetti 1958; Paccagnini *et al*. 1961.

[13] Catelli Isola, Mezzetti 1963; Mezzetti 1962, 1964, 1965a, 1965b, 1965c, 1965d, 1965e, 1965f, 1965g e 1970.

[14] Mezzetti 1965h, 1965i, 1975a e 1982.

[15] Mezzetti 1973, 1975b, 1976a.

[16] Mezzetti 1969a e 1969b; Caprara, Mezzetti 1972.

[17] Mezzetti 1967, 1974b e 1976b; Corradini 2017 e 2026.

[18] Mezzetti 1975-1976; Mattaliano, Mezzetti 1977, 1980, 1981 e 1983.

Al momento della prima ricognizione, il materiale si presentava articolato in dodici scatole di cartone di dimensioni variabili, contenenti complessivamente trecentosettantasette buste e documentazione sciolta. A queste si aggiungevano tre scatole di piccolo formato contenenti annotazioni sulla bibliografia relativa a Battista e Dosso Dossi, cinque cartelle con documentazione varia organizzate per secoli e ventuno fascicoli di appunti sulle incisioni di Andrea Mantegna. Presso il Laboratorio di beni culturali "Lionello Puppi" del Dipartimento è consultabile un primo strumento di ricerca, indirizzato a chiarire la consistenza dei beni e che si qualifica come base per un successivo inventario, in corso di strutturazione.

Le buste, prevalentemente di colore rosso e intestate alla «Soprintendenza alle Gallerie per le Province di Bologna, Ferrara, Forlì e Ravenna», recano sul fronte l'indicazione dell'argomento trattato, configurandosi come un vero e proprio schedario bibliografico, concepito per agevolare il rapido reperimento delle informazioni. Di seguito alcuni titoli esemplificativi: "Lorenzo Bartolini", "Bagnacavallo Bart. Ramenghi 1484-1542", "Delizie estensi", "G. da Carpi opere perdute", "Matteo Loves", "Procaccini Arch. di Stato".

All'interno delle singole buste si conservano le informazioni raccolte da Amalia Mezzetti su determinati artisti, opere o argomenti: appunti manoscritti e dattiloscritti, bozze di contributi scientifici, trascrizioni di scritti altrui e di documenti d'archivio, lettere, ritagli di giornale, cartoline. La tipologia più ricorrente è costituita da fogli di piccolo formato, prevalentemente manoscritti a penna, recanti nell'angolo superiore destro il nome dell'artista o il titolo dell'argomento trattato[19].

Il nucleo attribuito a Mattaliano, i cui studi si concentrarono prevalentemente sul contesto ferrarese[20], si articola in dieci buste di vario formato, due raccoglitori e documentazione sciolta di diversa natura. Un elemento di rilievo è costituito dalla presenza, al suo interno, di un'ampia quantità di documentazione e corrispondenza, sia originale sia in copia, riconducibile ad Amalia Mezzetti. La significativa commistione documentaria tra i due nuclei, avvenu-

[19] Nelle tabelle descrittive predisposte in sede di inventariazione, tali materiali sono stati convenzionalmente definiti "schede", al fine di distinguerli da altri appunti manoscritti di diverso formato e configurazione.

[20] Gli interessi di ricerca di Emanuele Mattaliano furono prevalentemente rivolti alla storia artistica di Ferrara. In questo campo d'indagine si inseriscono, in particolare, lo studio finalizzato alla ricostruzione del catalogo ragionato delle opere di Benvenuto Tisi detto il Garofalo, fondato anche sul rinvenimento di documentazione notarile inedita, e la ricerca sulla collezione Costabili-Containi, che lo condusse a operare presso il Provenance Index del J. Paul Getty Museum di Malibu. Tali filoni di ricerca confluirono direttamente nell'attività didattica svolta a Ca' Foscari, orientando i contenuti dei corsi, dei seminari e delle tesi di laurea da lui seguite. Venezia, Archivio storico dell'Università Ca' Foscari di Venezia, *Serie Personale docente*, fascicolo Emanuele Mattaliano; Polacco 1992, pp. 164-166; Mattaliano 1972, 1974, 1976, 1978, 1984a, 1984b, 1984c, 1988, 1990 e 1992.

ta per accumulo o per consultazione successiva, è riconducibile alla collaborazione scientifica intercorsa tra i due studiosi: dal 1970 Emanuele Mattaliano lavorò come schedatore presso la Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Modena e Reggio Emilia, svolgendo un'intensa attività di catalogazione dei beni storico-artistici. È in questo contesto che, verosimilmente, conobbe Amalia Mezzetti, con la quale instaurò un rapporto di lavoro fondato su interessi di ricerca ampiamente condivisi, in particolare lo studio dell'arte ferrarese e dei suoi protagonisti, tra cui Benvenuto Tisi detto il Garofalo, Dosso Dossi e Giovanni Battista Benvenuti detto l'Ortolano. L'esito di questa attività di ricerca congiunta fu l'*Indice ragionato delle Vite de' pittori e scultori ferraresi di Girolamo Baruffaldi*, pubblicato in tre volumi tra il 1980 e il 1983.

Precedentemente all'intervento di riordino, le buste non seguivano un ordinamento alfabetico rigoroso, le scatole non erano numerate e le condizioni di conservazione risultavano spesso precarie, con materiali stipati e contenitori deteriorati. In fase di progettazione si è posto il problema metodologico, non secondario, della ricostruzione dell'ordine originario del fondo, in assenza di informazioni sulla storia archivistica e su quale fosse l'ordinamento adottato dalla studiosa[21]. Si è pertanto scelto di rispettare, per quanto possibile, gli accorpamenti e le stratificazioni esistenti, privilegiando la lettura del fondo come archivio personale di lavoro. L'intervento ha previsto il ricondizionamento della documentazione con materiali idonei alla conservazione: ciascuna busta è stata spolverata, inserita in una camicia trasparente numerata e collocata in nuovi contenitori di formato maggiore (nove), garantendo condizioni conservative più adeguate e una migliore fruibilità del materiale.

L'inventariazione ha restituito un *corpus* di 893 lettere, oltre a un numero considerevole di manoscritti, bozze di saggi, trascrizioni di documenti d'archivio, materiali bibliografici, cartoline, fotocopie di articoli e voci enciclopediche. Contestualmente è stata realizzata una schedatura informatica del contenuto di ogni busta, in modo da consentire ricerche per artista e tipologia documentaria, e una tabella descrittiva delle lettere indicando: mittente, destinatario, luogo e data di invio, e un breve regesto dell'argomento della missiva.

Il carteggio, che copre un arco cronologico compreso tra il 1955 e il 1979, documenta una fitta rete di relazioni con storici dell'arte, funzionari di soprintendenza, direttori di musei e gabinetti fotografici, studiosi, antiquari, collezionisti italiani e stranieri. Tra i corrispondenti figurano nomi di primo piano della storiografia artistica del Novecento, quali: Giuseppe Fiocco, Evelina Bo-

[21] I criteri per un primo ordinamento di archivio di persona si trovano in: Ghersetti F., Paro L. (2012), *Archivi di persona del Novecento: guida alla sopravvivenza di autori, documenti e addetti ai lavori*, Treviso: Fondazione Benetton studi ricerche: Fondazione Giuseppe Mazzotti per la civiltà veneta. Per lo stato dell'arte sugli archivi si rimanda al volume: Giannachi G. (2021), *Archiviare tutto: una mappatura del quotidiano*, Roma: Treccani.

rea Previtali, Federico Zeri e Maria Vittoria Brugnoli - conosciuti negli anni di formazione romana e successivamente nell'ambito dell'attività ministeriale -, Philip Pouncey, Sylvie Béguin, Ruth Rubinstein, con i quali Mezzetti intrattenne un dialogo scientifico e personale basato sullo scambio di opinioni critiche su comuni argomenti di ricerca, aggiornamenti sugli studi in corso, confronti e verifiche attributive, contatti che attestano il suo inserimento in una comunità di ricerca di livello internazionale[22].

Una parte consistente della corrispondenza coinvolge colleghi delle soprintendenze italiane, tra cui Cesare Gnudi, Gian Alberto Dell'Acqua, Augusta Ghidiglia Quintavalle, Raffaello Causa, Gian Vittorio Castelnovi e Mario Salmi. Alcune lettere hanno un carattere fortemente operativo e collaborativo, come quelle indirizzate a restauratori, parroci o studiosi fidati quali Giacomo Bargellesi, Giuliano Frabetti, Giacomo Baldini, ai quali la studiosa rivolgeva richieste di aiuto nel reperimento di documenti d'archivio, segnalazioni di opere e fotografie, dimostrando anche una particolare attenzione al patrimonio artistico diffuso[23].

Tra le lettere di galleristi e art dealer legati a storiche case d'asta e al mercato dell'arte, spicca il rapporto con Frederick Mont[24], che lavorò con importanti dealer come Victor Spark e le Newhouse Galleries, e l'amicizia con Alessandro "Sandrino" Contini Bonacossi, figura legata al collezionismo internazionale e spesso contattato da Mezzetti per i suoi legami con la Fondazione Kress[25].

Una parte cospicua del carteggio è infine dedicata all'organizzazione della Mostra di Mantegna[26], con uno scambio particolarmente intenso con Giovanni Paccagnini, direttore dell'iniziativa e allora Soprintendente alle Gallerie per Mantova, Verona e Cremona, insieme ai contatti con il sindaco Eugenio Du-

[22] Alcune lettere della primavera del 1965 attestano il viaggio di Mezzetti a New York per svolgere alcune ricerche su Dosso Dossi.

[23] Una lettera del 16 aprile 1968 indirizzata a Luciano Costantini, sindaco di Narni (comune in provincia di Terni), registra il sopralluogo della studiosa alla chiesa di S. Francesco per esaminare un dipinto di Antonio Gherardi, di cui raccomanda un intervento di restauro.

[24] Nello scambio di lettere intercorso tra Amalia Mezzetti e Frederick e Betty Mont, spicca l'interesse della studiosa per un dipinto di Dosso Dossi appartenuto alla coppia raffigurante San Giorgio. In una lettera del 20 novembre 1973 Mont riporta l'ipotesi di Mina Gregori secondo cui il dipinto sarebbe da affiancare al San Giovanni Battista conservato a Palazzo Pitti: le due opere costituirebbero una coppia o parte di una serie. Il proprietario chiede quindi il parere di Amalia Mezzetti. Due anni più tardi, in una lettera datata 8 gennaio 1975, Mezzetti comunica di voler pubblicare l'opera in un articolo che comparirà sulla rivista Paragone e chiede informazioni sulla provenienza. Mezzetti 1975a, pp. 11-21.

[25] Lettera di Alessandro Bonacossi ad Amalia Mezzetti del 6 gennaio 1965 in cui comunica l'invio delle fotografie dei dipinti dei fratelli Dossi presenti nella collezione della Fondazione Kress. Lettere del 9 agosto 1967 e del 7 settembre 1968 in cui Mezzetti chiede informazioni relative ad alcuni dipinti di Gerolamo da Carpi conservati presso la Fondazione Kress.

[26] Agosti 2006; Paparello 2024; Miorelli in corso di stampa.

goni, con Luigi Grigato, presidente del Comitato della mostra, e con numerosi direttori di museo.

A fronte di un carteggio che attesta un ricorso sistematico alla fotografia come strumento preliminare di analisi, di documentazione e confronto, colpisce la presenza di un numero molto limitato di materiali fotografici - quarantuno fotografie e alcuni negativi. Questo tipo di materiale perveniva alla studiosa attraverso l'acquisto o la richiesta presso musei, archivi di Soprintendenze e studi fotografici, o da collezionisti e galleristi allegato alla richiesta di una consulenza. Dalla corrispondenza emerge come in diverse occasioni, qualora le fotografie non fossero reperibili o nel caso di opere oggetto di restauro, la studiosa promosse campagne fotografiche realizzate *ad hoc*. Lo scambio epistolare intercorso tra il marzo e il settembre del 1963 tra Amalia Mezzetti, Giacomo Baldini e Louis Malbos, conservatore del Musée Granet della città d'Aix-en-Provence, documenta l'organizzazione di una campagna fotografica finalizzata allo studio di alcune sculture di Alessandro Algardi che si trovano nella basilica di Santa Maria Maddalena a Saint-Maximin-la-Sainte-Baume in Provenza, opere poco note e prive di riproduzioni in Italia. Mezzetti, che aveva contattato il clero locale per l'accesso alle opere fornendo anche riferimenti descrittivi tratti da Bellori, decise infine di recarsi personalmente in Francia per esaminare i manufatti e chiese di poter assistere alla campagna fotografica per orientare la ripresa dei dettagli di suo interesse[27].

Questa discrepanza invita ad interrogarsi sull'assenza di una parte significativa della documentazione fotografica originaria e quindi sulle modalità di selezione, di conservazione e di trasmissione degli strumenti di lavoro della storica dell'arte. In alcuni casi è possibile ricostruirne il percorso: il carteggio con Lidia Bianchi, direttrice del Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma, ad esempio, informa che le fotografie prestate per la redazione del catalogo della mostra su Mantegna furono restituite.

L'archivio restituisce così un profilo di studi fortemente connesso ai suoi incarichi istituzionali e ai principali filoni della sua ricerca scientifica: la maggior parte degli artisti documentati appartiene all'area ferrarese e bolognese, o più in generale al contesto dell'Italia centro-settentrionale del Cinque e Seicento. Al contrario, per alcuni artisti ampiamente studiati, come Carlo Maratti[28], la documentazione conservata risulta sorprendentemente esigua se non del tutto assente, come nel caso degli incarichi svolti presso la Direzione delle Belle Arti e Antichità o al Gabinetto delle Stampe di Roma, di cui non si riscontrano riferimenti espliciti, probabilmente perché l'archivio si concentra prevalentemente

[27] Lo scambio con Louis Malbos e Giacomo Baldini comprende dodici lettere, dal 27 marzo 1963 al 10 febbraio 1964. Il viaggio in Provenza della studiosa e la realizzazione delle fotografie si collocano all'inizio del mese di ottobre 1963.

[28] Mezzetti 1945, 1955c e 1961.

sulle attività e gli studi svolti tra la metà degli anni Cinquanta e la fine degli anni Settanta.

La consistenza della documentazione varia sensibilmente, spaziando da singoli documenti isolati fino a nuclei articolati in numerose buste. In particolare, agli artisti oggetto di cataloghi, monografie o studi mirati corrisponde un maggior numero di materiali conservati, mentre per altri il lavoro risulta più episodico. Per citare alcuni esempi: la documentazione relativa ad Antonio Gherardi, oggetto di un solo articolo, ammonta a quattro buste[29], il materiale su Alessandro Algardi e François Duquesnoy – raccolto per la redazione delle schede dei due artisti nel catalogo della mostra *L'ideale classico del Seicento in Italia* –, rispettivamente tre e cinque buste[30], e le ricerche in occasione della mostra *Omaggio al Guercino*, quattro buste[31]. La documentazione conservata nelle sette buste dedicate a Jacopo Zoboli documenta l'impegno di Mezzetti nel contesto delle Biennali d'Arte Antica di Bologna, la cui decima edizione è dedicata al Settecento emiliano[32].

Di dimensioni ben più ampie sono i nuclei dedicati a Gerolamo da Carpi (45 buste)[33], Dosso Dossi (48 buste)[34] e Camillo Procaccini (20 buste)[35]. Il materiale relativo ad Andrea Mantegna occupa un'intera scatola e ventuno fascicoli e non è conservato nelle consuete buste intestate alla Soprintendenza, perché raccolto e elaborato in un periodo antecedente all'attività della studiosa presso tale istituzione, quando era impiegata presso il Gabinetto delle Stampe di Roma nelle ricerche finalizzate alla realizzazione di un *corpus* della produzione grafica dell'artista, successivamente integrato nelle schede della sezione grafica della mostra del 1961[36]. La modalità stessa di conservazione e di trasmissione del nucleo documentario potrebbe dunque costituire un indizio cronologico significativo, suggerendo che il momento della produzione del materiale possa essere almeno in parte ricostruito attraverso l'analisi delle sue forme di aggregazione e di ordinamento originario.

Questo riordino, di cui si dà conto, costituisce un primo strumento di accesso alla documentazione e apre la strada a ulteriori approfondimenti, volti a valutare l'apporto storico-critico delle ricerche di Mezzetti, a riesaminare i suoi studi alla luce delle fonti archivistiche e a restituire alla comunità scientifica un patrimonio documentario di grande valore, capace di illustrare le modalità concrete di lavoro degli storici dell'arte nel secondo Novecento.

[29] Mezzetti 1983.
[30] A. Mezzetti, in Arcangeli 1962, pp. 345-371.
[31] Mahon D., Mezzetti A. 1967.
[32] A. Mezzetti, in Colombi Ferretti *et al.* 1979, pp. 168-173.
[33] Mezzetti 1977.
[34] Mezzetti 1965h, 1965i, 1975a, 1982.
[35] Mezzetti 1974a.
[36] Mezzetti 1958; Paccagnini *et al.* 1961.

*Riferimenti bibliografici / References*

Agazzi M. (1999), *Le fototeche di Antonio Morassi e Sergio Bettini, Dipartimento di Storia e critica delle arti "Giuseppe Mazzariol"*, «Quaderni. Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali, Scuola Normale Superiore», IX, pp. 98-104.

Agazzi M. (2008), *Perizie. Le expertises nella fototeca di Antonio Morassi*, in *L'attenzione e la critica. Scritti di storia dell'arte in memoria di Terisio Pignatti*, a cura di M. A. Chiari Moretto Wiel, A. Gentili, Padova: Il Poligrafo, pp. 445-450.

Agazzi M., Bizzotto F. (2009), *Colore Segno Progetto Spazio. Giuseppe Mazzariol e gli incontri con gli artisti*, Padova: Il Poligrafo.

Agazzi M., Romanelli C. (2011), *L'opera di Sergio Bettini*, Venezia: Marsilio.

Agazzi M. (2012), *Il deposito dei saperi di Morassi. L'archivio scientifico e la fototeca di Antonio Morassi presso l'Università Ca' Foscari di Venezia*, in *Antonio Morassi: tempi e luoghi di una passione per l'arte*, a cura di S. Ferrari, Atti del convegno internazionale in onore di Antonio Morassi (Gorizia, 18-19 settembre 2008), Udine: Forum, pp. 39-50.

Agazzi M. (2013), *Morassi, Bettini, Dorigo. Archivi scientifici e di ricerca legati al Dipartimento di Storia delle arti, memoria di operatività e occasioni di ulteriori arricchimenti*, «Venezia Arti», n. 22-23, pp. 36-37.

Agazzi M. (2019), *L'archivio di Antonio Morassi all'Università Ca' Foscari, Venezia*, in *Il catalogo della collezione Züst di Antonio Morassi (1957)*, a cura di G. Zavatta, S. Valle Parri, Bellinzona: Salvioni edizioni, pp. 11-14.

Agazzi M. (2022), *Un'introduzione alla Fototeca-Archivio Morassi*, in *Istria e Zara. Le immagini dell'Archivio Fototeca Antonio Morassi all'Università Ca' Foscari di Venezia*, a cura di M. Agazzi, E. Lucchese, Treviso: ZeL Edizioni, pp. 11-14.

Agosti G. (2006), *Mantegna 1961 Mantova*, Mantova: Gianluigi Arcari Editore.

Arcangeli F., Cavalli G. C., Emiliani A., Kitson M., Mahon D., Mezzetti A., Volpe C. (1962), *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, catalogo della mostra (Bologna, 8 settembre – 11 novembre 1962), Bologna: Alfa.

Bertola C. (1992), *Giuseppe Mazzariol 50 artisti a Venezia*, Milano: Electa.

Bettini S. (2011), *L'inquieta navigazione della critica. Scritti inediti 1936 -1977*, a cura di M. Agazzi, C. Romanelli, Venezia: Marsilio.

Brugnoli M.V., Mezzetti A., Rosi G. (1953), *Musei e Gallerie d'arte in Italia 1945-1953*, Roma: Libreria dello Stato.

Brusatin M., Dorigo W., Morelli G. (1992), *Per Giuseppe Mazzariol*, Roma: Viella.

Busetto G. (2014), *Giuseppe Mazzariol e l'idea di Venezia. Etica, creatività, città*, Milano: Silvana Editoriale.

Caprara O., Mezzetti A. (1972), *Il coro del Duomo di Modena restaurato*, Modena: Poligrafico Artioli.
Catelli Isola M., Mezzetti A. (1963), *Mostra di incisioni di G. B. Piranesi*, catalogo della mostra (Bologna, 27 gennaio – 24 febbraio 1963), Bologna: Alfa.
Colombi Ferretti A., Emiliani A., Mezzetti A., Pasini P. G., Pirondini M., Riccomini E., Roli R., Volpe C., Zamboni S. (1979), *L'arte del Settecento emiliano. La pittura. L'Accademia Clementina*, catalogo della mostra (Bologna, 8 settembre – 25 novembre 1979), Bologna: Alfa, pp. 168-173.
Corradini E. (2017), *Museo e Medagliere Estense nel secondo dopoguerra: Roberto Salvini, Augusta Ghidiglia Quintavalle e Amalia Mezzetti*, in *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*. Atti del convegno del X anniversario della Società Italiana di Storia della Critica d'Arte (Perugia, 17-19 novembre 2015), a cura di C. Galassi, Passignano s. T.: Aguaplano, pp. 339-352.
Corradini E. (2026), *Amalia Mezzetti e il rinnovamento della Galleria Estense per il neonato Ministero per i Beni Culturali e Ambientali*, in *Le donne storiche dell'arte 2,* Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 22-24 maggio 2025), a cura di E. Carrara, P. Dragoni, C. Lollobrigida, I. Miarelli Mariani.
D'Alconzo P., Levi D., Schiaffini I. (2022), *Fototeche e archivi fotografici nelle università italiane*, Udine: Forum.
Dorigo W. (1988), *L'acquisizione della biblioteca di lavoro di Sergio Bettini*, «Venezia Arti», 2, p. 224.
Ghersetti F., Paro L. (2012), *Archivi di persona del Novecento: guida alla sopravvivenza di autori, documenti e addetti ai lavori*, Treviso: Fondazione Benetton studi ricerche: Fondazione Giuseppe Mazzotti per la civiltà veneta.
Giannachi G. (2021), *Archiviare tutto: una mappatura del quotidiano*, Roma: Treccani.
Iannone G. (2018-2019), *La Galleria Estense di Modena (1967-1974): l'allestimento di Amalia Mezzetti*, Università di Parma, Corso di laurea triennale in Beni artistici e dello spettacolo, relatrice prof.ssa Federica Veratelli.
Mahon D., Mezzetti A. (1967), *Omaggio al Guercino: mostra dei dipinti restaurati e dei disegni della collezione Dennis Mahon di Londra*, catalogo della mostra (Cento, giugno – settembre 1967), Bologna: Alfa.
Mattaliano E. (1972), *Un inedito di Lodovico Lana*, «Musei ferraresi», n. 2, pp. 43-49.
Mattaliano E. (1974), *Appunti sul Liberty a Ferrara*, «Musei ferraresi», n. 4, pp. 86-101.
Mattaliano E. (1976), *Analisi storica sull'architettura dei Palazzi Guarini e Trotti-Mosti*, «Musei ferraresi», n. 5/6, pp. 113-118.
Mattaliano E., Mezzetti A. (1977), *Un indice ragionato per le "Vite" del Baruffaldi: esemplificazioni*, in *Girolamo Baruffaldi (Girolamo Baruffaldi (1675-1755)*, Atti del convengo nazionale di studi nel terzo centenario della

nascita (Cento, 5-8 dicembre 1975), a cura di M. Cecchelli, Cento: Cassa Rurale e Artigiana di Cento, pp. 459-468.
Mattaliano E. (1978), *Una ipotesi su Giambattista Aleotti giurista*, «Notizie da Palazzo Albani», 7, pp. 68-69.
Mattaliano E., Mezzetti A. (1980), *Indice ragionato delle "Vite de' pittori e scultori ferraresi" di Gerolamo Baruffaldi: artisti, opere, luoghi*, I, Bergamo: Poligrafica Bolis.
Mattaliano E., Mezzetti A. (1981), *Indice ragionato delle "Vite de' pittori e scultori ferraresi" di Gerolamo Baruffaldi: artisti, opere, luoghi*, II, Bergamo: Poligrafica Bolis.
Mattaliano E., Mezzetti A. (1983), *Indice ragionato delle "Vite de' pittori e scultori ferraresi" di Gerolamo Baruffaldi: artisti, opere, luoghi*, III, Bergamo: Poligrafica Bolis.
Mattaliano E. (1984a), *Una guida inedita di Venezia del 1712*, «Arte veneta», n. 37, p. 208.
Mattaliano E. (1984b), *Women, knights, arms and amours of the Estes of Ferrara in the sixteenth century*, in *From Borso to Cesare d'Este: the School of Ferrara 1450 – 1628*, London: Raithby, Lawrence & C., pp. 34-38.
Mattaliano E. (1984c), *A story of cultural disaster: the dispersion and destruction of the artistic heritage of Ferrara*, in *From Borso to Cesare d'Este: the School of Ferrara 1450-1628*, London: Raithby, Lawrence & C., pp. 39-43.
Mattaliano E. (1988), *Dosso, Garofalo ed Ortolano a Palazzo Ludovico il Moro a Ferrara ed alcune restituzioni all'Ortolano maturo*, «Musei Ferraresi», n. 16, pp. 69-88.
Mattaliano E. (1990), *Giuseppe Agnelli e la «Ferrariae Decus»*, in *Giuseppe Agnelli: l'innamorato di Ferrara*, a cura di A. Chiappini, E. Mattaliano, L. Pagnoni, A. M. Visser, Ferrara: Ferrariae Decus.
Mattaliano E. (1992), *Benvenuto Tisi detto il Garofalo: originali, repliche, copie. Alcune esemplificazioni*, in *Per Giuseppe Mazzariol*, a cura di M. Brusatin, W. Dorigo, G. Morelli, Roma: Viella.
Mezzetti A. (1935a), *L'acquaforte lombarda nella seconda metà dell'800*, «Rassegna dell'istruzione artistica», V, n. 1-2-3, pp. 46-57.
Mezzetti A. (1935b), *L'acquaforte lombarda nella seconda metà dell'800*, Milano: Famiglia Meneghina.
Mezzetti A. (1936), *Enrico Vegetti*, «Rassegna dell'istruzione artistica», VII, n. 3-4, pp. 82-87.
Mezzetti A. (1945), *Un quadro del Maratti a S. Luigi de' Francesi*, «Arti Figurative», I, pp. 73-74.
Mezzetti A., Zocca E. (1952), *Pittori italiani del secondo Ottocento*, «Quaderni della VI Quadriennale», II, catalogo della mostra (Roma, 18 dicembre 1951-15 maggio 1952), Roma; De Luca.
Mezzetti A. (1955a), *Contributi alla pittura italiana dell'Ottocento: Giuseppe Palizzi*, I, «Bollettino d'Arte», XL, n. 3, pp. 244-258.

Mezzetti A. (1955b), *Contributi alla pittura italiana dell'Ottocento: Giuseppe Palizzi*, II, «Bollettino d'Arte», XL, n. 4, pp. 334-345.
Mezzetti A. (1955c), *Contributi a Carlo Maratti,* «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», n. 4, pp. 253-354.
Mezzetti A. (1956), *Una mostra dell'acquaforte lombarda*, «Arte Lombarda», II, pp. 201- 202.
Mezzetti A. (1958), *Un "Ercole e Anteo" del Mantegna*, «Bollettino d'Arte», IV, n. 43, pp. 232-244.
Mezzetti A. (1959), *Cento disegni della Biblioteca Comunale di Urbania*, «Emporium», CXXX, pp. 268-270.
Mezzetti A. (1961), *Carlo Maratti. Altri contributi*, «Arte antica e moderna», IV, pp. 377- 387.
Mezzetti A. (1962), *Restauri Ferraresi: notizie e problemi*, «Bollettino d'Arte», IV, n. 2-3, pp. 272-283.
Mezzetti A. (1963), *Di alcuni disegni del Seicento al Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Mario Salmi,* III, a cura di F. M. Aliberti Gaudioso, V. Martinelli, M. Salmi, Roma: De Luca.
Mezzetti A. (1964), *Mostra di opere d'arte restaurate*, catalogo della mostra (Ferrara, maggio-ottobre 1964), Bologna: Tipografia Gamma.
Mezzetti A. (1965a), *Attività delle Soprintendenze: Comacchio (Ferrara); Cattedrale; ferrarese (?) tra il 1430 e il 1440, "Santa Lucia"*, «Bollettino d'Arte», V, n. 50, p. 228.
Mezzetti A. (1965b), *Attività delle Soprintendenze: Ferrara, Santa Maria della Consolazione; Michele Coltellini (attr.), "Incoronazione della Vergine"*, «Bollettino d'Arte», V, n. 50, p. 228.
Mezzetti A. (1965c), *Attività delle Soprintendenze: Ferrara, Convento di Sant'Antonio in Polesine, chiostro*, «Bollettino d'Arte», V, n. 50, pp. 229-230.
Mezzetti A. (1965d), *Attività delle Soprintendenze: Ferrara, Palazzo del Paradiso (già); anonimo del primo ventennio del '400, scene di vita cavalleresca e cortese*, «Bollettino d'Arte», V, n. 50, p. 230.
Mezzetti A. (1965e), *Attività delle Soprintendenze: Ferrara, Palazzo dei Diamanti; Giulio Belloni e Domenica Mona (?), soffitto a cassettoni e fregio in parete*, «Bollettino d'Arte», V, n. 50, p. 230.
Mezzetti A. (1965f), *Opere d'arte restaurate a Ferrara*, «Musei e Gallerie d'Italia», X, n. 25-26, pp. 13-18.
Mezzetti A. (1965g), *Doni ai musei e gallerie dello Stato. Ferrara, Pinacoteca Nazionale*, «Bollettino d'Arte», V, n. 50, p. 243.
Mezzetti A. (1965h), *Il Dosso e Battista ferraresi*, Ferrara: Cassa di Risparmio di Ferrara.
Mezzetti A. (1965i), *Le "Storie di Enea" del Dosso nel "camerino d'alabastro" di Alfonso I d'Este*, «Paragone», XVI, n. 189, pp. 71-84.

Mezzetti A. (1967), *Doni ai musei e gallerie dello Stato. Modena, Galleria Estense; lascito Ferruccio Cambi*, «Bollettino d'Arte», V, n. 52, pp. 261-262.
Mezzetti A. (1969a), *I rilievi di Wiligelmo e le altre sculture del Duomo di Modena*, «Rapporti della Soprintendenza alle Gallerie di Bologna», n. 3, pp. 71-74.
Mezzetti A. (1969b), *Allarme per Wiligelmo. Ricordo di una mostra*, catalogo della mostra (Modena, 22 maggio – 30 giugno 1969), Modena: Poligrafico Artioli.
Mezzetti A. (1970), *"Postille ferraresi". Un seguace dello Scarsellino: Camillo Ricci*, «Paragone», XXI, n. 245, pp. 30-46.
Mezzetti A. (1973), *Recenti restauri a Reggio Emilia e nella Provincia*, «Bollettino Storico reggiano. Deputazione reggiana di Storia di Patria», VI, n. 21, pp. 15-18.
Mezzetti A. (1974a), *Gli affreschi di Camillo Procaccini nell'abside di S. Prospero a Reggio Emilia*, «Bollettino d'Arte», V, n. 3-4, pp. 138-143.
Mezzetti A. (1974b), *Modena, Galleria Estense, acquisizioni*, «Bollettino d'Arte», V, n. 3-4, pp. 194-195.
Mezzetti A. (1975a), *Un inedito del Dosso e qualche precisazione*, «Paragone», XXVI, n. 303, pp. 11-21.
Mezzetti A. (1975b), *Un dipinto di Giuseppe Maria Crespi per i servi di Guastalla*, «Paragone», XXVI, n. 305, pp. 40-48.
Mezzetti A. (1975-76), *Un indice ragionato per le "Vite" del Baruffaldi*, «Musei ferraresi, Bollettino Annuale Comune di Ferrara», Assessorato alle Istituzioni Culturali, 5-6, pp. 143-151.
Mezzetti A. (1976a), *Un nuovo inedito di Ercole Banci e una problematica collaborazione*, «Paragone», XXVII, n. 317-319, pp. 68-77.
Mezzetti A. (1976b), *Il rinnovamento della Galleria Estense di Modena 1968-1975*, «Bollettino d'Arte», V, n. 61, pp. 297-306.
Mezzetti A. (1977), *Girolamo da Ferrara detto da Carpi: l'opera pittorica*, Milano: Silvana Editore d'Arte.
Mezzetti A. (1982), *Un ciclo zodiacale del Dosso a Ferrara*, «Bollettino d'Arte», VI, n. 67, pp. 61-70.
Mezzetti A. (1983), *Alcuni dipinti inediti o poco noti di Antonio Gherardi da Rieti*, «Paragone», XXXIV, n. 401-403, pp. 127-132.
Miorelli M. (2025), *Dietro le quinte della mostra su Mantegna del 1961: il contributo di Amalia Mezzetti*, convegno EXHIBIT. Nuove prospettive e metodi di ricerca sulla storia delle mostre, (Parma, 26-28 novembre).
Paccagnini G., Mezzetti A., Figlioli M. (1961) *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra (Mantova, 6 settembre-15 novembre 1961), Venezia: Neri Pozza.
Paparello, C. (2024), *Una mostra "interferente". "Carlo Crivelli e i crivelleschi" (Venezia, 1961): una rilettura attraverso gli scritti e l'archivio privato di Pietro Zampetti*, «Il capitale culturale», Supplementi 16, pp. 133-173.

Polacco R. (1992), *Ricordo di Emanuele Mattaliano*, «Venezia Arti», n. 6, pp. 164-166.

Trevisani F. (2007), *Mezzetti, Amalia,* in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bologna: Bononia university press, pp. 379-383.

Veratelli F., Zavatta G. (2016), *"Stupido Guardi!": soglie del falso nell'Archivio-Fototeca di Antonio Morassi*, «Venezia Arti», n. 25, pp. 107-123.

Veratelli F. (2021), *Antonio Morassi life and method in the mirror of his Photo Archive*, «Predella journal of visual arts», n. 39-40, pp. 51-61.

Zavatta G. (2017), *«Tiziano?», «Correggio?». Due expertises di Ludwig Baldass e Roberto Longhi nell'archivio di Antonio Morassi*, «Ricerche di s/confine oggetti e pratiche artistico/culturali», VIII, n. 1, pp. 118-130.

Zavatta G. (2022a), *Nuovi documenti per gli anni di Antonio Morassi al Reale Ufficio di Belle Arti della Venezia Giulia*, in *Istria e Zara. Le immagini dell'Archivio Fototeca Antonio Morassi all'Università Ca' Foscari di Venezia*, a cura di M. Agazzi, E. Lucchese, Treviso: ZeL Edizioni, pp. 25-37.

Zavatta G. (2022b), *Il Michele Sanmicheli di Antonio Morassi: la tesi all'Università di Vienna e una monografia perduta (1916-1920),* traduzione di F. Bottura, Treviso: ZeL.

Zucchi S. (2018), *Dalla fototeca dell'Archivio Sergio Bettini: lo "sguardo" dello storico dell'arte*, in *La città, il viaggio, il turismo. Percezione, produzione e trasformazione*, Atti del convegno AISU (Napoli, 7-9 settembre 2017), a cura di G. Belli, F. Capano, M. I. Pascariello, Napoli: CIRICE, pp. 763-769.

Catra E., Pajusco V., Elena Bassi (1911-1999) e i primi studi su Canova e il Neoclassicismo / Elena Bassi (1911–1999) and the early studies on Canova and Neoclassicism
«Il capitale culturale», Supplemento n. 20 (2026), pp. 317-331
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/5259

# Elena Bassi (1911-1999) e i primi studi su Canova e il Neoclassicismo

Elena Catra*, Vittorio Pajusco**

*Abstract*

Elena Bassi è stata una figura di riferimento imprescindibile per lo studio dell'arte veneta e del Neoclassicismo. Laureata a Padova, ha dedicato la sua carriera all'insegnamento tra il Liceo Artistico e l'Accademia di Venezia, affiancando l'attività didattica a una profonda ricerca scientifica su temi spesso trascurati dalla storiografia dell'epoca.

Il suo lavoro su Antonio Canova rappresenta un pilastro fondamentale: Bassi ha cercato di superare i luoghi comuni che avvolgevano lo scultore, pubblicando monografie e cataloghi (come quelli sulla Gipsoteca di Possagno e sui disegni canoviani) che sono tuttora considerati insuperati. Oltre a Canova, i suoi studi si sono concentrati sull'architetto Gian-

* Docente di Storia dell'arte contemporanea, Accademia di Belle Arti di Venezia, Fondamenta Zattere Allo Spirito Santo, 423, 30123 Venezia, e-mail: elena.catra@accademiavenezia.it.

** Docente di Fondamenti di storia dell'arte, Università Ca' Foscari Venezia, Dipartimento di Studi Umanistici, Palazzo Malcanton Marcorà, Dorsoduro 3484/D, 30123 Venezia, e-mail: vittorio.pajusco@unive.it.

Desideriamo ringraziare: Elvira Bassi, Valeria Farinati, Gianna Ghizzoni, Evelina Piera Zanon e tutto il personale della Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti di Venezia.

Il saggio nasce dalla collaborazione dei due autori, in particolare il primo paragrafo è stato composto da Elena Catra, il secondo, *Elena Bassi e Carlo Ludovico Ragghianti*, da Vittorio Pajusco.

nantonio Selva e sulle complesse vicende storiche dell'Accademia di Belle Arti di Venezia. Grazie alla sua capacità di curare importanti rassegne espositive e di pubblicare guide moderne, il suo contributo rimane una guida essenziale per chiunque studi l'arte e l'architettura tra il Settecento e l'Ottocento. Per ricostruire questo percorso di studio fondamentale è la documentazione conservata negli archivi dell'Accademia di Belle arti di Venezia e della Fondazione Ragghianti di Lucca.

Elena Bassi was a key figure in the study of Venetian art and Neoclassicism. A graduate of Padua, she dedicated her career to teaching at the Liceo Artistico and the Academy of Venice, combining her teaching with in-depth scholarly research on topics often overlooked by contemporary historiography.

Her work on Antonio Canova represents a fundamental pillar: Bassi sought to transcend the clichés surrounding the sculptor, publishing monographs and catalogs (such as those on the Gipsoteca di Possagno and Canova's drawings) that are still considered unsurpassed. In addition to Canova, her studies focused on the architect Giannantonio Selva and the complex historical events of the Academy of Fine Arts in Venice. Thanks to her ability to curate important exhibitions and publish modern guides, her work remains an essential guide for anyone studying art and architecture between the 18th and 19th centuries. The documentation preserved in the archives of the Academy of Fine Arts in Venice and the Ragghianti Foundation in Lucca is fundamental for reconstructing this study path.

Negli oltre cinquanta anni di attività, Elena Bassi si è dedicata a molti filoni di ricerca sia a livello nazionale sia internazionale. Il suo nome viene oggi associato, soprattutto, agli studi di architettura e urbanistica con particolare riguardo alle pubblicazioni sui palazzi veneziani e le ville venete[1]. L'intento di questo contributo è quello di spostare l'attenzione sulle pubblicazioni legate a Canova e al Neoclassicismo, in quanto per gran parte del Novecento il nome Elena Bassi è stato imprescindibilmente legato a quello dello scultore veneto[2]. A sostegno di questa tesi, basti solo sfogliare una delle 36 buste dell'archivio personale della studiosa conservate tra i fondi storici dell'Accademia di Belle Arti di Venezia[3].

Elena Bassi nata a Mantova nel 1911 risiede a Venezia con la famiglia già dal 1915. Il padre Ugo professore di Storia e filosofia, originario di Reggio Emilia, dopo alcune peregrinazioni lavorative tra Emilia e Lombardia riceve l'incarico di preside del prestigioso Liceo classico veneziano "Marco Polo" trasferendo tutta la famiglia in Laguna e affittando la casa alle Zattera che sarà

[1] Si veda: Frank 2011.

[2] Come testimoniano i tanti interventi in: Ateneo Veneto 1998. Mario Praz nel 1976 scriveva parlando del primo volume canoviano di Elena Bassi del 1943: «quella che è tutt'oggi la migliore monografia italiana sul Canova». Praz 1976, p. 7.

[3] In questa moltitudine di carte e altri documenti di varia natura si possono scorgere la varietà di corrispondenti, spesso personalità internazionali, con cui la Bassi è stata in contatto perché ritenuta, per lungo tempo, l'unica specialista italiana, per tutto ciò che riguardava Antonio Canova e la sua epoca. Zanon 2011, pp. 309-310.

poi la residenza della vita di Elena Bassi[4]. Elena seguendo le orme paterne si laurea in Lettere nel 1933 all'Università di Padova con il massimo dei voti, e alla stessa Università si diploma in Archeologia e Storia dell'arte dove in seguito viene abilitata alla libera docenza in Storia dell'arte medievale e moderna. Insegna storia dell'arte all'Accademia di Belle di Venezia e al Liceo artistico, scuole che fino agli anni Settanta facevano parte di un unico istituto[5]. Qui conosce l'architetta Egle Renata Trincanato che insegna disegno geometrico al Liceo artistico (tra 1940 e 1947) che diventerà negli anni una delle sue migliore amiche, condividendo anche importanti lavori e studi scientifici[6].

Così Elena Bassi ricorda gli anni della formazione universitaria compilando il suo curriculum vitae all'inizio degli anni Settanta:

> La tesi di laurea, di argomento neoclassico, e pubblicata a spese dell'Università di Padova, e l'incarico, di due anni susseguente al compimento degli studi, all'Accademia di Belle Arti di Venezia, hanno determinato, in parte, la mia successiva produzione culturale. Si inseriscono nello studio del neoclassicismo gli articoli dedicati al Lazzari, al Selva, al Quarenghi; ma l'impegno più grosso, in tale ramo è stato quello di ridimensionare il valore di Antonio Canova. Su tale artista ho pubblicato una monografia, tuttora fondamentale, in anni in egli era considerato "scultore cimiteriale" da quella parte di critica che faceva capo a Roberto Longhi; mentre il mio maestro Giuseppe Fiocco e Adolfo Venturi mi spronavano ad estendere le ricerche, prevedendo la prossima e necessaria rivalutazione dello scultore e del suo periodo[7].

Da questo breve excursus già appaiono chiari quali furono gli studiosi che sostennero le ricerche della Bassi e quali furono gli argomenti pionieristici da lei approfonditi. Sono passati quasi novant'anni dalla pubblicazione della sua tesi di laurea, il volume *Giannantonio Selva. Architetto veneziano* (1936) è ancora l'unica monografia esistente dedicata all'importante architetto neoclassico veneziano[8]. Il libro fortemente sostenuto oltre che dal maestro Fiocco, dal rettore dell'Università patavina Carlo Anti e dallo storico Roberto Cessi uscito per le edizioni universitarie di Padova (Cedam) si compone di 143 pagine di scritto e oltre 60 di tavole. Selva è un personaggio fondamentale per la cultura veneta dal periodo napoleonico alla seconda dominazione austriaca; a lui si devono la maggior parte degli edifici realizzati in questo periodo ex novo in Laguna (strade, giardini, edifici di varia natura come il Teatro La Fenice, i lavori di ristrutturazione della nuova sede dell'Accademia di Belle Arti ecc.) ed è la figura di riferimento di Antonio Canova in Veneto.

Attraverso lo studio della figura dell'architetto Selva emerge chiaro in Elena

[4] Per un profilo biografico di Elena Bassi e della sua famiglia: Lanza 2003.

[5] Manfredi 2016, pp. 381-406.

[6] Scimeni, Tonicello 2008, p. 258; Scimemi 2023, pp. 226-227.

[7] Venezia, Archivio Accademia di Belle Arti di Venezia (d'ora in poi AABAVe), Fondo Elena Bassi, b. 1, f. Varie, c. Elena Bassi Curriculum 1972.

[8] Bassi 1936.

Bassi che la personalità artistica dominante e più originale di quell'epoca è sicuramente Antonio Canova. Rodolfo Pallucchini, all'epoca direttore della Belle arti del Comune di Venezia e anche lui allievo di Fiocco, contatta la giovane studiosa per affidarle la monografia dello scultore da inserita nella collana "I grandi artisti italiani" dell'Istituto Italiano di arti grafiche di Bergamo[9].

Prima di lei nel 1911 Vittorio Malamani aveva pubblicato la prima monografia novecentesca dello scultore, un testo caratterizzato da un linguaggio enfatico tipico dell'Ottocento[10]. Attorno al 1922 si ebbe inoltre un rinnovato interesse nei riguardi dell'artista, cadeva infatti il primo centenario della morte dello scultore che andò a coincidere con la riapertura della Gipsoteca di Possagno dopo i bombardamenti della Prima Guerra mondiale[11].

Bassi accetta l'incarico di redigere la monografia con dubbi e timori, come lei stessa ricorda:

> Nella collana erano state pubblicate solo monografie di pittori, tutti attivi prima del periodo neoclassico. Io avevo studiato senza timori Selva pressoché dimenticato e "architetto". Ma Canova era noto, era scultore, e molti critici e storici illustri ne parlavano male, molto male. A me era sempre sembrato un artista coraggioso, autore di opere in cui si componevano fantasia, classicità, vero. Non tutte le sculture mi piacevano; ma mi rendevo conto che senza la sua personalità così singolare, nella nostra storia ci sarebbe stato un vuoto. Ma non avendo molta esperienza, pensavo: "se tanti illustri maestri lo beffeggiano, forse io mi sbaglio". Comunque, accolta la proposta di Pallucchini, in quel tempo coraggiosa, nel 1943 uscì la monografia, e fu presto esaurita[12].

Nella prefazione al libro l'autrice manifestava le sue volontà rispetto all'opera:

> Il desiderio di mettere a fuoco secondo i criteri del nostro tempo la personalità del Canova mi ha guidato in questo studio. Ma so di non essere riuscita del tutto nell'intento, tanti elementi ci sfuggono della psicologia sua, complessa sotto l'apparenza di grande semplicità, per cui non è, come potrebbe parere, facilissimo approfondire il fenomeno "Antonio Canova"[13].

Verso la conclusione continuava:

> L'aspirazione di trovare nella genesi delle più notevoli opere la spiegazione della sua etica mi ha fatto studiare l'artista in relazione all'ambiente ed al tempo. Mi sono trovata innanzi ad una congerie di letteratura, osannante enfaticamente quella contemporanea all'artista,

[9] Stoppa 2021.

[10] Malamani 1911.

[11] Di questi anni vanno ricordati gli scritti di Carlo Carrà, Ugo Ojetti, Luigi Coletti e Francesco Paolo Luiso. Nel 1921 il Ministero della Pubblica Istruzione bandisce un concorso per realizzazione una monografia divulgativa sul celebre scultore. I manoscritti anonimi vengono esaminati dalla giuria composta da Arduino Colasanti, Igino Benvenuto Supino e Pietro Toesca decretando vincitore Antonio Muñoz. Mazzocca F. 2018, pp. 15-20; Ericani 2018, pp. 113-119.

[12] Bassi 1992, p. 342.

[13] Bassi 1943, p. 5.

più guardinga e talvolta eccessivamente severa quella posteriore. Tale complesso bibliografico offre un panorama piuttosto caotico che, unito al notevole divario sensibile tra opera e opera della produzione canoviana mi fa credere che sia ancora prematuro stabilire una valutazione critica completa dell'artista. Ho preferito quindi sviluppare il mio lavoro in modo storico, sperando che l'ampiezza del testo illustrativo, presentato in modo da chiarire tutti gli aspetti della sua arte, giovi ad aprire la via all'auspicata, equa critica[14].

Bassi sottolinea un problema sempre attuale per chi si raffronta con la figura di Antonio Canova cioè la notevole quantità di bibliografia a riguardo e chiarisce che la sua opera è da intendersi come un punto di partenza per ulteriori indagini future. Il libro viene accolto con favore dalla critica nell'ottobre 1943 sulle pagine del *Corriere della Sera* Raffaele Calzini parla di un «accurato studio» non risparmiato però un piccolo rimprovero all'autrice che sembra preferire il mondo settecentesco veneto piuttosto che quello neoclassico romano[15]. La ricerca di Elena Bassi va a questo proposito debitamente contestualizzata agli anni difficili della Seconda Guerra Mondiale. Il suo studio è infatti frutto di una attenta analisi delle fonti e della letteratura artista ma anche dell'osservazione delle sculture canoviane, almeno quelle che si potevano ancora vedere nei musei italiani visto il complicato periodo. D'altronde l'immagine scelta per la sovraccoperta del volume chiarisce ogni dubbio (Fig. 1). Il dettaglio del bonario doge Paolo Renier ci riporta a Venezia agli anni giovanili dello scultore sotto la Serenissima Repubblica[16]. Nicola Ivanoff sul mensile *Le Tre Venezie* parla del libro della Bassi come di un tassello fondamentale per «colmare una considerevole lacuna della letteratura artistica italiana» mettendo a fuoco la personalità dell'artista «secondo i criteri del nostro tempo»[17].

Dalla fine del 1943 Elena Bassi accantona gli studi per mettersi al servizio della lotta partigiana. Nei mesi più duri della Seconda Guerra mondiale con il nome di battaglia di "Tenente Silvio" si impegna come staffetta portando messaggi da Venezia ai partigiani nascosti nell'entroterra, facendo lunghe e pericolose camminate da sola. Entra in contatto e aiuta molti detenuti politici del carcere di Santa Maria Maggiore tra cui il professor Fiocco. Mette a disposizione la sua casa alle Zattere e la biblioteca dell'Accademia per riunioni clandestine[18]. Terminata la Guerra insegnando storia dell'arte in Accademia si dedica alla ricostruzione storica documentaria dell'Ente veneziano, queste ricerche porteranno alle grandi celebrazioni per il Bicentenario dell'Accademia di Belle arti di Venezia nel 1950. In collaborazione con il collega Giuseppe De Logu realizza una grande mostra per celebrare i duecento anni della fondazio-

[14] Ivi p. 6.
[15] Calzini 1943, p. 3.
[16] Sul *Ritratto del Doge Paolo Renier* di Padova: Bassi 1943, p. 12, figg. 6-7; Pavanello 1976, pp. 89-90; Catra, Pajusco 2022, p. 79.
[17] Ivanoff 1943, p. 413.
[18] Su questo periodo Elena Bassi traccia una intensa testimonianza: Bassi 1976, pp. 467-475.

ne dell'Ente. La situazione lavorativa del collega non è facile infatti De Logu dagli anni Trenta si era trasferito in Svizzera per sottrarsi al giuramento di fedeltà imposto ai docenti dal regime fascista. La cattedra di storia dell'arte era ancora occupata da Francesco Sapori figura molto coinvolta con il regime ma che di fatto poi non si era mai presentato ad insegnare a Venezia. Elena Bassi farà di tutto in suo potere per fare avere il ruolo di insegnante di storia dell'arte al collega De Logu e l'incarico della curatela di questa mostra entra propria in questa strategia[19]. La mostra avrà una grandissima eco sui giornali nazionali soprattutto con l'arrivo del presidente della Repubblica Luigi Einaudi. Come capiterà spesso nella sua carriera la sua attenzione si riversa sulla realizzazione del catalogo scientifico della mostra che viene compilato con cura schedando tutti gli artisti, maestri e allievi dell'Accademia veneziana da Piazzetta a Martini[20]. In questa occasione la presenza dello scultore di Possagno si limita a due terrecotte il *Busto di Gianmatteo Amadei* del Seminario[21] e il bozzetto di Madame Letizia del Museo Querini Stampalia oltre alla copia in marmo dell'*Autoritratto* di Canova dell'Istituto Veneto[22]. La scelta di solo due opere originali di Canova è in linea con il gusto del tempo, le Gallerie dell'Accademia per esempio pur conservando una moltitudine di materiali canoviani (cere, modelli lignei, terrecotte, gessi) preferiscono lasciarli nei magazzini oppure concederli con depositi a lungo termine ad altri musei[23]. La scelta poi di due terracotte rimanda da una parte al mondo settecentesco veneziano, alla Morlaiter, e dall'altra strizza l'occhio al moderno tanto che la mostra si concludeva con due sculture dello stesso materiale di Arturo Martini.

### *Elena Bassi e Carlo Ludovico Ragghianti*

Nel 1951 a Firenze su invito di Carlo Ludovico Ragghianti la studiosa realizza una delle prime mostre tematiche che vanno ad indagare la produzione grafica di Canova, è il primo passo per riscoprire quel «Canova ignoto» da lei definito: «tanto impulsivo e sincero»[24]. Il rapporto tra Bassi e Ragghianti si intensifica nel secondo Dopoguerra, i due hanno in comune il forte impe-

[19] Testimonianza di Bassi 1983, pp. 175-177.
[20] Bassi 1950.
[21] Marchiori 2022, p. 11-19.
[22] Bassi 1950, pp. 45-47.
[23] Nella prima metà del secolo scorso i soprintendenti alle Gallerie dell'Accademia (Gino Fogolari e Vittorio Moschini) tendono a liberare il museo dalle sculture così il celebre gruppo del *Dedalo e Icaro* dal 1922 viene depositato nel nuovo Museo Correr e alcuni gessi tra cui il grande *Ercole e Lica* nel 1948 vengono spediti a Possagno. Catra 2023; Catra 2025, pp. 13-17.
[24] Bassi 1951a.

gno politico e una visione scrupolosa della storia dell'arte volta alla revisione critica di periodi, movimenti o profili di artisti dimenticati[25]. Nell'epistolario dei due amici che si dipana in più di trent'anni di storia italiana (1949-1983) oltre a condividere studi, pubblicazioni e progetti di mostre si legge tra le righe anche una visione ironica e leggera del serioso mondo della critica d'arte del tempo. Nel breve testo introduttivo alla mostra fiorentina Carlo Ludovico Ragghianti accenna ad un suo personale ricordo ripercorrendo il lavoro di catalogazione condotto sulla collezione grafica di Antonio Canova conservata al Museo Civico di Bassano negli anni tra 1937 e 1939[26], per conto del Ministero dell'Istruzione.[27] Grazie a questo suo antico impegno che si sarebbe dovuto concretizzare in una pubblicazione, mai realizzata, nasce la volontà di invitare la signorina Elena Bassi per proporre di curare un'esposizione nei monumentali locali sotterranei di Palazzo Strozzi, che da circa due anni ospitavano gli eventi dell'Associazione La Strozzina. Una mostra dossier che porta luce su un aspetto poco noto della produzione canoviana: disegni e monocromi. Vengono infatti esposti circa 40 fogli con tecniche e dimensioni diverse e otto dipinti lumeggiati a biacca su tela grezza. Le opere sono state selezionate da Bassi e dal direttore dei Musei di Bassano Licisco Magagnato. Questa rassegna viene spostata e riallestita prima a Pisa nel museo nazionale di San Matteo[28] e poi a Torino alla Galleria La Bussola diretta da Luigi Carluccio[29]. In un primo momento viene ventilata anche l'ipotesi di un ulteriore trasferimento all'estero in Francia all'Istituto italiano di cultura di Parigi ma il progetto poi non va in porto e le opere canoviane se ne torneranno a Bassano[30].

> La personalità di Canova non può essere compiutamente valutata se non si considerino anche queste intime e sincere esperienze dinanzi alle quali gli abituali denigratori dell'arte neoclassica in generale e della produzione canoviana in particolare si sentono disarmati; e se questi studiassero le altre centinaia di disegni dello scultore conservati a Bassano, si persuaderebbero che il "fenomeno Canova" non è tale da sbarazzarsene con poche e convenzionali battute polemiche[31].

Con queste parole la stessa curatrice motiva la mostra fiorentina riaffermando anche la necessità della visione dal vero dell'opera grafica di Antonio Canova, pochi infatti sono gli studiosi che si sono recati negli anni alla biblio-

[25] Il primo articolo della Bassi su *Critica d'arte* risale al 1938: Bassi 1938, pp.116-119.

[26] Nel 1937 C. L. Ragghianti pubblica la voce di Bertel Thorvaldsen dell'Enciclopedia Treccani. Ragghianti 1937. Su questi lavori si veda: Barrese 2023, p. 41-42.

[27] Su Antonio Canova e Ragghianti si rimandi agli scritti di Varese 2016, 2018b.

[28] Prima mostra d'arte dell'Università di Pisa (10 monocromi e oltre 50 disegni) accanto a opere di Ottone Rosai, Enrico Paolucci e Giuseppe Viviani.

[29] 24 marzo 1952 la mostra viene spostata a Torino alla Galleria la Bussola (40 disegni e 8 monocromi).

[30] Varese 2018a, p. 189.

[31] Bassi 1951b, p. 218.

teca Bassano del Grappa. In queste stessi mesi tra fine 1951 e inizio 1952 si vede a Roma al Palazzo delle Esposizioni una selezione di bozzetti canoviani scelti da Emilio Lavagnino per la VI Quadriennale Nazionale d'arte[32]. Gli studi in argilla definiti, in maniera romantica, "invenzioni" vengono avvicinati idealmente alla scultura contemporanea di Arturo Martini o di Giacomo Manzù. Questo moltiplicarsi di iniziative in onore di Canova fanno affermare alla stessa Bassi:

> Dov'è il vero Canova? È negli «improvviso» dei disegni, nei bozzetti sicuri e sinceri, nelle statue tanto definite da sembrare metafisiche? Ecco, il «vero» Canova è tutto questo e tutto questo è il «vero» Canova, uomo e artista, uomo nel suo tempo, e artista senza tempo[33].

Questi primi anni Cinquanta vedono Venezia come nuova capitale internazionale dell'arte contemporanea grazie al successo di pubblico e critica delle Biennali curate da Rodolfo Pallucchini. Ragghianti è spesso a Venezia in quanto membro della giuria dell'Ente veneziano[34] e quindi sempre maggiore è la confidenza con Elena Bassi. La veneziana nei messaggi con l'amico lamenta spesso l'ingerenza della politica nelle nomine dell'Accademia di Belle Arti per esempio nel 1954 annuncia sdegnata il nome del nuovo presidente il repubblichino conte Alessandro Passi[35] e conclude con ironia la missiva spedita a Ragghianti: «Comunque viva il duce, e con lui il nostro presidente, e vinceremo»[36] . Intanto si avvicina il bicentenario della nascita di Antonio Canova e per questo già nel 1956 si organizzano eventi di varia natura. Nel febbraio 1956 Elena Bassi scrive a Ragghianti per invitarlo ad un convegno.

> Caro Ragghianti. Nel 1957, celebrandosi il bicentenario della nascita del Canova, oltre alle solite manifestazioni da ente turismo, si pensa di fare un convegno di studiosi del neoclassicismo. Io, che naturalmente faccio parte dei Comitati esecutivi, promotore e non so cosa altro, insisto presso i colleghi perché naturalmente tale riunione si svolga molto tranquillamente in due o al massimo tre giorni di esercizi spirituali in una villa di Possagno, nella prima metà di settembre (1957)[37].

Carlo Ludovico Ragghianti non ha intenzione di partecipare al convegno sul Neoclassicismo che non si svolgerà in una amena villa di campagna ma alla Fondazione Cini nell'Isola di San Giorgio. Nel settembre 1957 Bassi sollecitata

[32] Lavagnino 1954.
[33] Bassi 1951a, p. 10.
[34] Sul rapporto tra Ragghianti e la Biennale di Venezia si veda: Cibin 2026.
[35] Sul periodo di presidenza di Alessandro Passi all'Accademia veneziana si veda: Salvagnini 2011, pp. 314-316.
[36] Lucca, Archivio Fondazione Ragghianti (d'ora in poi AFRL), Carteggio generale, fasc. «Bassi, Elena», Lettera di E. Bassi a C. L. Ragghianti, 26 maggio 1954.
[37] AFRL, Carteggio generale, fasc. «Bassi, Elena», Lettera di E. Bassi a C. L. Ragghianti, 17 febbraio 1956.

da Alessandro Bettagno e dal prof. Fiocco manda un ulteriore invito ufficiale all'amico toscano aggiungendo: «Come lei sa io ho dato la mia attività al CCC (Centro Cultura Civiltà) e per la debita solidarietà al mio professore e per formare una specie di clan anticarnelutti[38]: le sono note le vicende»[39]. Gli atti di queste giornate di studi con importanti interventi di autori di levatura internazionale all'inizio dovevano essere raccolti dalla Bassi stessa ma poi forse per lungaggini nelle consegne ed altri impegni vengono pubblicati genericamente dalla Fondazione Cini molti anni dopo[40]. La studiosa, nel frattempo, viene incaricata della realizzazione di due cataloghi fondamentali per il ricco corpus della produzione canoviana e ad oggi non ancora insuperati. *La Gipsoteca di Possagno sculture e dipinti di Antonio Canova* (1957) e *Il Museo Civico di Bassano i disegni di Antonio Canova* (1959) entrambi editi dall'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini di Venezia con l'editore Neri Pozza (Figg. 2-3)[41]. Per il volume sulla Gipsoteca pubblicato nel 1957:

> L'istituto ha provveduto (…) a fotografare tutte le sculture e i dipinti di Possagno e ne dà illustrazione nel presente volume. Si tratta di 318 opere, presentate in ordine cronologico, delle quali viene offerto – con i soggetti e le misure – la scheda critica completa di ogni dato. Il catalogo che inventaria – con i dipinti – i bozzetti, i modelli, gli studi preparatori, le repliche, i calchi, delle sculture di Antonio Canova, ed è integrato da una breve storia delle raccolte e da un saggio sull'arte, sulla fortuna e sui tempi dell'Artista[42].

In netta continuità nel volere schedare scientificamente il patrimonio canoviano è il catalogo dei disegni di Canova conservati a Bassano del Grappa, ancora oggi, dopo quasi 70anni, unico strumento che ci permette di approcciarci al patrimonio degli oltre duemila disegni, raggruppati in dieci grandi album e otto ricchi taccuini di viaggio. Rileggendo le bozze di questo volume nel gennaio del 1957 con la consueta ironia Elena Bassi scrive a Ragghianti.

> Purtroppo anche questa catalogo, come quello di Possagno, mi riuscirà solo un "lavoro di grosso" offerto agli studiosi che potranno approfondire i singoli problemi ed insultarmi per quanto non ho potuto fare o vedere: me ne preoccupo relativamente, perché sono abbastanza salda (70 chili) per sopportarlo. Ho fatto quello che ho saputo e potuto, del resto un catalogo è un catalogo è un catalogo è un catalogo e per fortuna non è una rosa[43].

[38] Il riferimento è a Francesco Carnelutti presidente del Centro di Cultura e Civiltà della Fondazione Cini. Il messaggio sotto-intende un certo conflitto tra gli Istituti (in particolare con quello di Storia dell'arte diretto da Fiocco) della Fondazione creata da Vittorio Cini. Si veda Bettagno 2001, pp. 159-163.

[39] AFRL, Carteggio generale, fasc. «Bassi, Elena», Lettera di E. Bassi a C. L. Ragghianti, 21 settembre 1957. Lucca.

[40] *Arte neoclassica* 1964.

[41] Bassi 1957b; Bassi 1959.

[42] Testo in sovracopertina in Bassi 1957b.

[43] AFRL, Carteggio generale, fasc. «Bassi, Elena», Lettera di E. Bassi a C. L. Ragghianti, 4 gennaio 1957.

A queste importanti opere si affiancano le pubblicazioni divulgative. Il 1957 doveva essere l'occasione per il grande pubblico di riscoprire lo scultore e i luoghi della sua arte. Per questo motivo Elena Bassi realizza una snella biografia dell'artista, il catalogo della Gipsoteca ed esce per la serie «I grandi maestri del disegno» dell'editore Aldo Martello un volume divulgativo sui disegni[44].

Nel frattempo anche l'amico Ragghianti progetta un volume monografico di «Critica d'arte» dedicato interamente a Canova realizzato con la consulenza di Elena Bassi[45]. In una lettera del novembre 1957 Elena acclude alcune fotografie richieste dall'amico toscano e aggiunge una sollecitazione poetica parlando dell'ala nuova della Gipsoteca. «Ha avuto foto degli ambienti di Scarpa? Mi pare proprio che si debbano vedere, perché sono architettati con il paesaggio ed il cielo di Possagno, che fanno, in parte, da tetto e da parete»[46]. Da queste parole si avverte un legame speciale verso il paese natio di Canova e il territorio circostante tanto da sceglierlo, assieme alla sorella, come luogo di villeggiatura estiva nei mesi di agosto ininterrottamente per più di quarant'anni, dal 1955 al 1998[47].

La strada era ormai segnata e nel giro di qualche anno, come avevano pronosticato i suoi maestri Giuseppe Fiocco e Lionello Venturi, a livello internazionale e nazionale si svilupperà la "rivalutazione dello scultore e del suo periodo", basti pensare alla rassegna londinese *The age of neoclassicism* del 1972, *L'opera completa del Canova* a cura di Giuseppe Pavanello del 1976, la mostra *Venezia nell'età di Canova* del 1978[48], l'istituzione del Comitato per l'edizione nazionale delle opere di Antonio Canova (1983) e gli importanti appuntamenti legati all'esposizione di Antonio Canova nel 1992[49]. Nel catalogo di quest'ultima mostra, divisa tra Museo Correr di Venezia e Gipsoteca di Possagno, Elena Bassi ripercorre i suoi studi canoviani sempre con la sua verve ironica ricordando, per esempio, l'indovinello che Mario Praz aveva scritto a Roberto Longhi prendendo in giro i suoi «svarioni cimiteriali»[50]. La conclusione di questo testo riporta una preoccupazione legate alle mostre canoviane che a distanza di più di trent'anni rimane incredibilmente attuale.

[44] Bassi 1957a.

[45] Ragghianti 1957.

[46] AFRL, Carteggio generale, fasc. «Bassi, Elena», Lettera di E. Bassi a C. L. Ragghianti, 13 novembre 1957.

[47] Elena Bassi e la sorella alloggiano dal 1955 al 1998 nel mese di agosto all'albergo Socal di Possagno. Nel 1968 Elena Bassi viene nominata cittadina onoraria di Possagno e nel 1998 la studiosa formalizza la donazione della sua ricca biblioteca al Comune di Possagno: Lanza 2003, pp. 37-38.

[48] Elena Bassi cura anche il catalogo di questa esposizione (Bassi 1978).

[49] Oltre alla mostra curata da G. Pavanello e G. Romanelli l'Istituto Veneto di Scienze lettere ed Arti organizza un convegno di studi dove interviene anche Elena Bassi. Bassi 1997, p. 11-13.

[50] «Il mio primo è domestico animal/ il mio secondo mangiasi col sal/ il mio tutto è svarion cimiterial» (=Can-ova), Bassi 1992, p. 344.

A Possagno le sale della Gipsoteca e le stanze della Casa, per tanti decenni deserte, sono spesso affollate e talvolta devono essere chiuse per arginare l'afflusso della gente. È difficile impedire ai visitatori di toccare, qua e là, i fragili gessi e le delicate terrecotte. È difficile porre remore agli organizzatori delle mostre perché non trasferiscano, qua e là, i gessi, i bozzetti e le tempere dipinte su carta leggera, resa fragilissima dal tempo. A lungo dimenticato, ora Canova sta ritornando nel novero degli «idola tribus»[51].

*Riferimenti bibliografici / References*

*Arte neoclassica* (1964) Atti del convegno 12-14 ottobre 1957, Venezia-Roma: Istituto per la collaborazione culturale.

Ateneo Veneto, a cura di (1998). *Studi in onore di Elena Bassi*, Venezia: Arsenale.

Barrese M. (2023), *«Solo con l'Ottocento l'autonomia dell'arte». Carlo Ludovico Ragghianti e la cultura artistico-architettonica dal Neoclassicismo alla stagione del Liberty*, Lucca: Fondazione Ragghianti studi sull'arte.

Bassi E. (1936), *Giannantonio Selva. Architetto veneziano*, Padova: Cedam.

Bassi E. (1938), *Jacopo Quarenghi pittore*, in «La Critica d'Arte», XV, n. 3, pp.116-119.

Bassi E. (1943), *Canova,* Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche.

Bassi E., a cura di (1950), *L'accademia di Belle Arti di Venezia nel suo bicentenario 1750-1950*, Venezia: Off. Graf. C. Ferrari.

Bassi E., a cura di (1951), *Antonio Canova monocromi e disegni,* catalogo della mostra (Firenze, La Strozzina), Firenze: La Strozzina.

Bassi E. (1951b), *Disegni e monocromi del Canova alla Strozzina di Firenze*, in «Arte Veneta», 17-20, p. 218.

Bassi E. (1957a), *Antonio Canova*, Milano: Aldo Martello editore.

Bassi E., a cura di (1957b), *La Gipsoteca di Possagno sculture e dipinti di Antonio Canova*, Venezia: Neri Pozza.

Bassi E., a cura di (1959), *Il Museo Civico di Bassano i disegni di Antonio Canova*, Venezia: Neri Pozza.

Bassi E. (1976), *Venezia, 1943-1945. Appunti*, in *1943-1945. Venezia nella resistenza. Testimonianze*, a cura di G. Turcato, A. Zanon Dal Bo, Venezia: Tipografia commerciale, pp. 467-475.

Bassi E., a cura di (1978), *Venezia nell'età di Canova 1780-1830*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr), Venezia: Alfieri.

Bassi E. (1983), in *Giuseppe de Logu (1898-1971),* a cura di C. Coco, F. Manzonetto, Venezia: Ateneo Veneto, pp. 175-177.

Bassi E. (1992), *Ricordi sfumati nel tempo*, in *Antonio Canova*, catalogo della

[51] Ivi, p. 345.

mostra (Venezia, Museo Correr; Possagno, Gipsoteca, 22 marzo – 30 settembre 1992), cura di G. Pavanello et al., Venezia: Marsilio, pp. 341-345.
Bassi E. (1997), *Attualità di Canova*, in *Antonio Canova*, atti del convegno di studi (Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 7-8 ottobre 1992), Venezia: Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, p. 11-13.
Bettagno A. (2001), *L'Istituto di Storia dell'arte*, in *La Fondazione Giorgio Cini. Cinquant'anni di storia*, a cura di U. Agnati, Milano: Electa, 2001, pp. 159-163.
Calzini R. (1943), *Venere vincitrice*, in «Corriere della Sera», 26 ottobre, p. 3.
Catra E., Pajusco V. (2022), *Antonio Canova nel Veneto. Itinerari*, Venezia: Marsilio.
Catra E. (2023), *Il "Dedalo e Icaro" di Antonio Canova tra Gallerie dell'Accademia (1876-1923) e Museo Correr*, in *Il Genio universale di Canova*, atti del convegno internazionale di studi (Bassano del Grappa, Possagno, Vicenza, 17-19 maggio 2022), a cura di A. Desmas, P. Marini, F. Mazzocca, Genova: Sagep, pp. 105-114.
Catra E. a cura di (2025), *Canova e la nascita della scultura moderna. Il Teseo sul Minotauro*, catalogo della mostra (Possagno, Museo Gypsotheca Antonio Canova 22 marzo – 21 giugno 2025), Feltre: Museo Gypsotheca Antonio Canova.
Cibin A. (2026), *«Finché c'è libertà, si può lottare». Carlo Ludovico Ragghianti nelle commissioni della Biennale di Venezia*, Lucca: Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte.
Ericani G. (2018), *Le mostre su Canova nel novecento*, in «Studi neoclassici», 5 (2017), pp. 113-119.
Frank M., a cura di (2011), *Da Longhena a Selva. Un'idea di Venezia a dieci anni dalla scomparsa di Elena Bassi*, atti del convegno (Venezia, Accademia di Belle Arti, 9 - 11 dicembre 2009), Bologna: Archetipo Libri, pp. 311-326.
Ivanoff N. (1943), *Elena Bassi. Canova*, in «Le Tre Venezie», n. 11-12, novembre-dicembre 1943, p. 413.
Lanza L. (2003), *Elena Bassi*, in *Profili veneziani del Novecento*, vol. 7, a cura di G. Distefano, L. Pietragnoli, Venezia: Supernova, pp. 35-67.
Lavagnino E., *Canova e le sue invenzioni*, Roma: De Luca.
Malamani V. (1911), *Canova*, Milano: Hoepli.
Manfredi M. (2016), *Elena Bassi e l'Accademia di Belle arti di Venezia*, in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Novecento*, a cura di S. Salvagnini, Crocetta del Montello: Antiga, pp. 381-406.
Marchiori S. (2022), *Il Ritratto di Gianmatteo Amadei padre somasco di Antonio Canova*, in *Memorie canoviane. Antonio Canova e il neoclassicismo nelle raccolte d'arte del Seminario Patriarcale di Venezia*, a cura di S. Marchiori, V. Pajusco, Foligno: Etgraphiae, pp. 11-19.
Mazzocca F. (2018), *Dalla polvere agli altari. La condanna e la riabilitazione critica di Canova nel novecento*, in «Studi neoclassici», 5 (2017), pp. 15-20.

Pavanello G., (1976), *L'opera completa del Canova*, Rizzoli: Milano.
Praz M. (1976), *Canova e la bellezza*, in Pavanello G., (1976), *L'opera completa del Canova*, Rizzoli: Milano, pp. 5-10.
Ragghianti C. L. (1937), *Bertel Thorvaldsen*, dell'Enciclopedia Treccani.
Ragghianti C. L. (1957), *Studi sul Canova*, «Critica d'arte», 22.
Salvagnini S. (2011), *Elena Bassi, Diego Valeri e Bruno Zevi. Tre intellettuali all'Accademia di Belle Arti di Venezia fra anni Cinquanta e anni Sessanta*, in *Da Longhena a Selva. Un'idea di Venezia a dieci anni dalla scomparsa di Elena Bassi*, atti del convegno (Venezia, Accademia di Belle Arti, 9 - 11 dicembre 2009), Bologna: Archetipo Libri, pp. 311-326.
Scimeni M., Tonicello A. a cura di (2008), *Egle Renata Trincanato 1910-1998*, Venezia: Marsilio.
Scimemi M. (2023), *Monotipo Trincanato*, in *Al femminile l'architettura, le arti e la storia*, a cura di C. Baglione, S. Pace, Milano: Angeli, pp. 224-237.
Stoppa J. (2021), *La collana «I grandi artisti italiani» e l'Istituto italiano d'Arti grafiche*, in *Il libro d'arte in Italia*, a cura di M. Ferretti, Pisa: Edizioni della Normale, pp. 87-105.
Varese R. (2016), *Carlo Ludovico Ragghianti: una proposta critica per Antonio Canova*, in «Annali di Critica d'arte», 12, pp. 143-174.
Varese R. (2018a), *Antonio Canova. Monocromi e disegni*, in *«Mostre permanenti» Carlo Ludovico Ragghianti in un secolo di esposizioni*, a cura di S. Massa, E. Pontelli, Lucca: Edizioni Fondazioni Ragghianti, p. 189.
Varese R. (2018b), *La critica di Canova negli scritti di Carlo Ludovico Ragghianti*, in «Studi neoclassici», 5 (2017), pp. 53-61.
Zanon, Evelina Piera (2011), *L'Accademia riapre alla cultura e alla città l'Archivio e il Fondo storico*, in *Da Longhena a Selva. Un'idea di Venezia a dieci anni dalla scomparsa di Elena Bassi*, atti del convegno (Venezia, Accademia di Belle Arti, 9 - 11 dicembre 2009), Bologna: Archetipo Libri, pp. 297-310.

## *Appendice / Appendix*

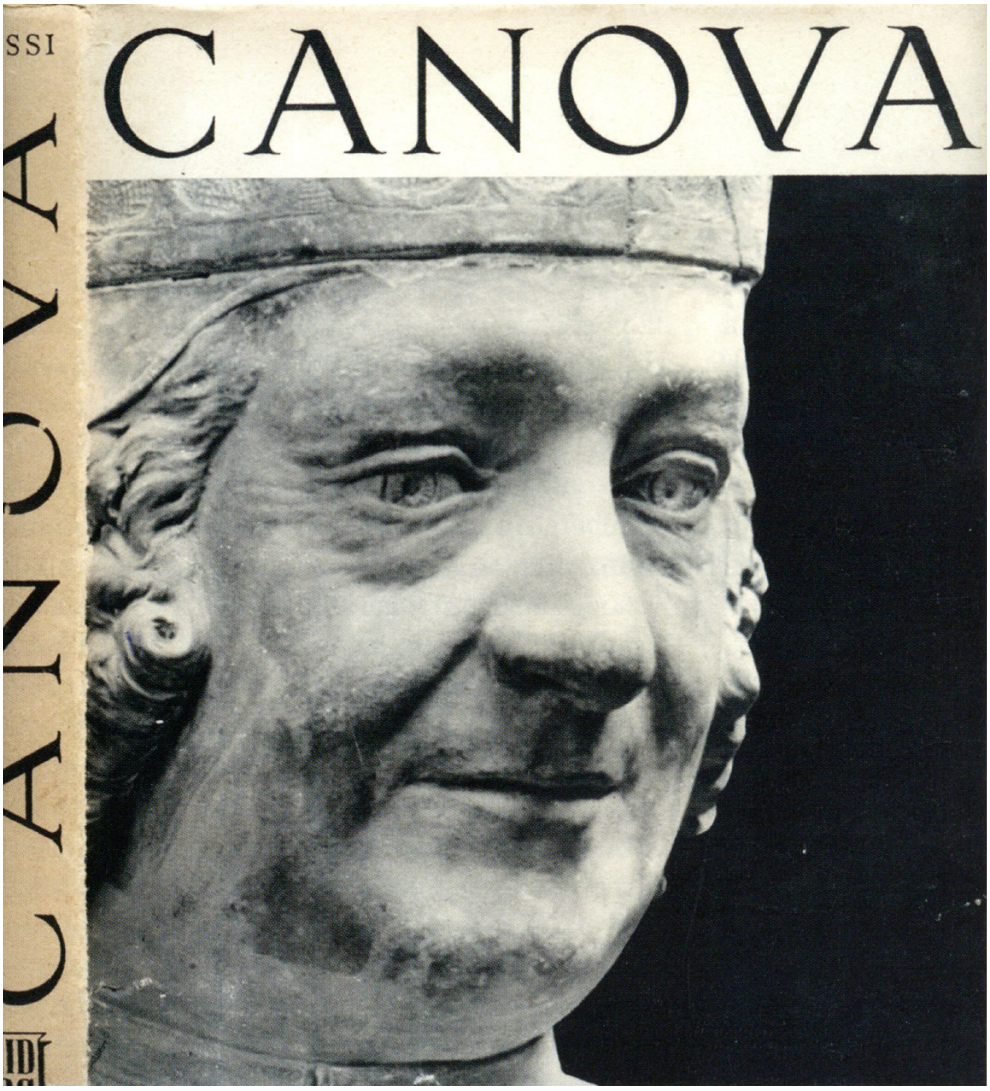



Fig. 1. Bassi E. (1943), *Canova,* Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche

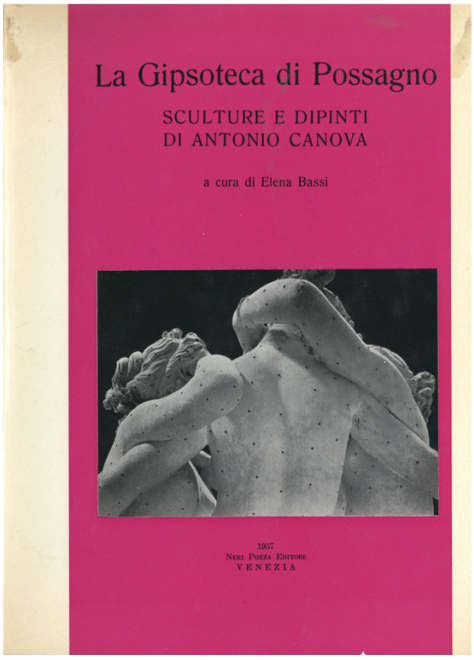



Fig. 2. Bassi E., a cura di (1957), *La Gipsoteca di Possagno sculture e dipinti di Antonio Canova*, Venezia: Neri Pozza

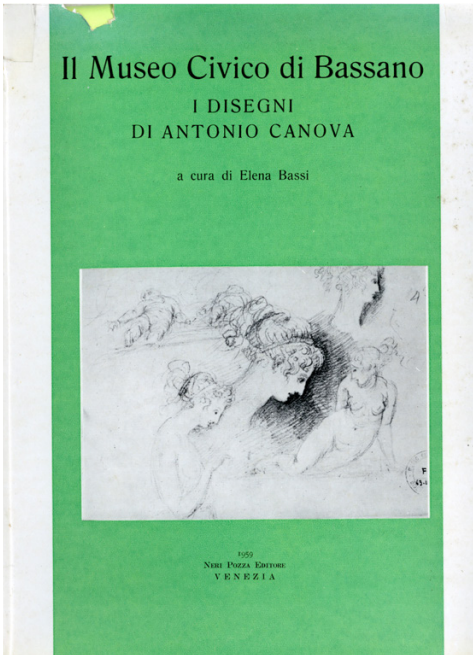



Fig. 3. Bassi E., a cura di (1959), *Il Museo Civico di Bassano i disegni di Antonio Canova*, Venezia: Neri Pozza

Conconi L., Ida Gianelli: dall'esordio con l'Information documentation archives alla Samangallery / Ida Gianelli: from her debut with Information Documentation Archives to Samangallery
«Il capitale culturale», Supplemento n. 20 (2026), pp. 333-342
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/5260

# Ida Gianelli: dall'esordio con l'Information documentation archives alla Samangallery

Laura Conconi*

*Abstract*

Nota per lo più per la direzione del Castello di Rivoli, Ida Gianelli è stata una delle figure che hanno contribuito in modo rilevante alla scrittura e definizione delle vicende artistiche dell'arte contemporanea in Italia. Una prima ricostruzione e analisi dei suoi esordi, tra fine anni '60 e metà anni '70, consente di mettere in luce tratti di continuità che caratterizzeranno la sua attività come direttrice della Samangallery, galleria privata d'arte contemporanea attiva a Genova tra il 1974 e il 1982. Inoltre, l'esame del suo coinvolgimento, precedente all'apertura della galleria, alle vicende dell'Information documentation archives e di Rivolta femminile apre a una duplice prospettiva: da un lato, emerge la necessità di rileggere tali vicende alla luce del contributo specifico di Gianelli; dall'altro, si evidenzia quanto la condivisione di idee ed esperienze con figure quali Germano Celant e Carla Lonzi abbia inciso sulle scelte espositive ed editoriali che hanno caratterizzato l'attività del Samangallery.

Best known for her role as director of Castello di Rivoli, Ida Gianelli was a key figure in shaping the discourse and development of contemporary art in Italy. An initial reconstruction and analysis of her early career, from the late 1960s to the mid-1970s, brings to light elements of continuity that would later characterize her work as director of Samangallery,

* Ricercatrice indipendente, via XXV Aprile 44, 21011 Casorate Sempione (VA), e-mail: laura_conconi@hotmail.it.

a private contemporary art gallery active in Genoa between 1974 and 1982. Furthermore, an examination of her involvement – prior to the gallery's opening – in the events of the Information documentation archives and Rivolta femminile, opens up a dual perspective: on the one hand, the need to reassess these events in light of Gianelli's specific contribution; on the other, it highlights how much the sharing of ideas and experiences with figures such as Germano Celant and Carla Lonzi influenced the exhibition and editorial choices that defined the Samangallery's activities.

L'analisi e la ricostruzione degli esordi di Ida Gianelli prendono avvio dalla necessità di delineare il profilo di una figura che ha inciso in modo significativo sulle vicende dell'arte contemporanea in Italia – si pensi, ad esempio, alla direzione del Castello di Rivoli dal 1990 al 2008 – la cui attività non è ancora stata oggetto di uno studio sistematico e approfondito[1].

Il nome di Ida Gianelli compare per la prima volta sul numero 5 della rivista «NAC–Notiziario di Arte Contemporanea», nel maggio 1971, all'interno di un testo dal carattere programmatico che riferisce della nascita, a Genova nel giugno del 1970, dell'Information documentation archives (d'ora in avanti I.d.a.)[2]. In tale contesto, Gianelli è menzionata come membro dello staff in qualità di redattrice, insieme a Germano Celant, indicato come curatore, Franco Mello come coordinatore visuale e Giorgio Colombo come fotografo-cineoperatore. L'articolo stabilisce una coincidenza temporale e concettuale tra la nascita di I.d.a. e la mostra curata da Celant, "Conceptual art arte povera land art", alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, evento in relazione al quale su «NAC» se ne rivendica la curatela[3]. Alla luce di tali elementi appare plausibile che Gianelli, in virtù del ruolo ricoperto, abbia affiancato Celant nella realizzazione della mostra torinese, occupandosi verosimilmente della messa a punto del catalogo[4]. Un'ulteriore conferma sembra emergere dall'ultima sezione del volume, dove sotto al titolo *Bibliografia generale*, che introduce all'omonima sezione, si legge: "il primo lavoro con Ida", in cui la parola "Ida", alla luce dell'articolo apparso su «NAC», è da intendersi come riferimento al centro di documentazione genovese.

[1] Si segnalano a questo proposito la miscellanea di studi dedicati all'attività della Samangallery a cura di Laura Conconi e Maria Corti, la cui pubblicazione è prevista nel 2026 a opera di Silvana Editoriale, e il lavoro di ricerca dottorale all'Università degli Studi di Torino di Ilaria Sola, che contempla una ricognizione onnicomprensiva del ruolo di Gianelli con un'attenzione particolare alla direzione del Castello di Rivoli.

[2] Celant 1971a, p.5. La fondazione di I.d.a. è da leggersi in connessione a una certa idea di critica espressa dallo stesso Celant l'anno precedente in *Per una critica acritica*; sull'argomento si rimanda a Conte 2020, Conte 2022, Corti 2025 e per il coevo dibattito Belloni 2015, pp. 63-91.

[3] Corti 2025, pp. 290-292.

[4] Una recente testimonianza di Giorgio Griffa permette di ricondurre la conoscenza tra Celant e Gianelli almeno al 1969, quando l'artista ricorda di averli incontrati insieme in occasione della propria mostra personale alla galleria di Gian Enzo Sperone, Conconi, Corti 2025, p. 34.

Negli anni immediatamente successivi, fino al 1973, alcuni articoli, pubblicati su riviste di settore, sono firmati da I.d.a. che compare talvolta come unico autore, mentre in altri casi accompagna il nome di Celant[5]; questi testi sono complessivamente caratterizzati dal medesimo impianto metodologico, in cui il lavoro editoriale diviene esposizione di una parte dell'archivio e centralità è assegnata all'artista e alla sua opera: il discorso scritto è circoscritto a funzione didascalica o informativa, a vantaggio del corredo iconografico. A questi e ad altri cantieri celantiani di inizio decennio è plausibile che Gianelli abbia contribuito, condividendone orientamenti e posizioni teoriche, successivamente rielaborati e declinati nelle scelte intraprese in qualità di direttrice della galleria Samangallery a Genova[6].

A questo momento è inoltre riconducibile la militanza di Gianelli all'interno del gruppo genovese di Rivolta Femminile[7]: alcuni scatti di Maria Grazia Chinese, fotografa a cui si deve la documentazione delle prime mostre della Samangallery, la ritraggono insieme ad altre donne in occasione degli incontri del collettivo. Le fotografie, pubblicate soltanto nel 1976 nel settimo volume di Scritti di Rivolta Femminile, *La strada più lunga*, risalgono alla primavera del 1972 e compongono un racconto per immagini che restituisce lo spirito delle riunioni a Milano, Roma, Torino, Firenze oltre che Genova[8]. In una rara intervista, Gianelli ricorda la propria partecipazione a Rivolta Femminile come "un periodo fantastico, una vera e propria lotta per il lavoro"[9]. In tale prospettiva, la decisione di dar vita alla Samangallery può essere letta come l'esito di un processo di autodeterminazione e di consapevole posizionamento all'interno del sistema dell'arte all'epoca prevalentemente maschile.

> Per noi donne il lavoro e la vita sono un tutt'uno, per me è un tutto [...] Se volevi farcela, dovevi cogliere di sorpresa l'antagonista maschile. Io ho scelto di entrare dalla porta di servizio, non dalla principale. Ho rovesciato l'approccio. Mi sono tenuta lontana dalla parte teorica e ho imparato a fare tutti i mestieri legati alla preparazione e alla realizzazione di mostre e lentamente mi sono conquistata il mio spazio[10].

Tale posizione trova la sua prima declinazione già durante la collaborazione con I.d.a., quando Gianelli, ricoprendo il ruolo di redattrice, sceglie di "sottrarsi al ruolo socialmente riconosciuto di critico d'arte"[11]: privilegiare invece

[5] Per l'elenco degli articoli a cura di I.d.a. o firmati come Germano Celant/Idarchives si rimanda a Corti 2025, p. 296, note n. 22, 23; appartenente allo stesso spirito è anche Celant 1969a.

[6] Sul numero 5 di «NAC» viene inoltre rivendicata la curatela da parte di I.d.a. della mostra su Piero Manzoni alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma nel 1970.

[7] Lonzi, Jaquinta 1985.

[8] Chinese 1976.

[9] Pozzati 2015, p. 128.

[10] *Ibidem*, pp. 129-130.

[11] Zanchetti 2009, p. 33.

un'attitudine operativa e concreta le consentirà, nei diversi contesti in cui opererà, di attribuire preminenza alla relazione con gli artisti e alle loro pratiche.

Nel 1974 l'esperienza di I.d.a. può considerarsi ormai conclusa, in ragione del progressivo assorbimento della sua attività da parte di Celant, all'epoca impegnato nella promozione della propria figura a livello internazionale; Gianelli, all'epoca sua compagna, avvia a Genova nell'autunno del 1974 l'attività della Samangallery[12]. L'inaugurazione della galleria avviene in un momento particolarmente favorevole del panorama nazionale, caratterizzato dalla nascita di altre gallerie dedicate alle ricerche contemporanee, con le quali Gianelli instaura sin da subito rapporti di collaborazione e scambio, contribuendo alla formazione di un circuito di opere e artisti all'interno del contesto italiano[13]. Tra queste, merita di essere menzionata la galleria Arteper (successivamente chiamata D'Alessandro e poi Ferranti), che apre i propri spazi a Roma il 20 giugno 1974 con una mostra personale di Richard Nonas[14]. In una recente intervista, Massimo D'Alessandro, fondatore e proprietario di Arteper, rievoca l'avvio della propria attività in relazione a Celant e Gianelli:

> Ai tempi Celant era il compagno di Ida Gianelli, una donna estremamente intelligente che aveva una galleria d'arte a Genova, la Samangallery. Tra di noi si venne a creare sin da subito un buon rapporto e molto spesso gli artisti che avevano già esposto alla Samangallery esponevano le proprie opere da me e viceversa[15].

Le parole del gallerista romano rimandano a quello che all'epoca era un vero e proprio sistema reticolare di gallerie private che, sul modello di quanto già avveniva nei Paesi Bassi e in Germania alla fine del decennio precedente[16], modulavano la propria programmazione in funzione della circolazione condi-

[12] Per la sua attività Gianelli opta per il termine "Saman", non ricorrendo quindi al proprio nome. Su tale scelta a oggi è possibile avanzare solo ipotesi: quale, ad esempio, il riferimento a forme di spiritualità sciamaniche, dunque alternative e non legate al cattolicesimo, temi presenti secondo modalità diverse nelle ricerche di artisti come Pascali, Boetti e Beuys, che avrebbero potuto prefigurare un'attività non convenzionale; parimenti non è da escludere che fosse un riferimento a *Contro l'interpretazione* di Susan Sontag, forse mediato dallo stesso Celant, nel quale la scrittrice statunitense sosteneva che l'esperienza artistica prima dell'interpretazione avviene secondo modalità affini ai riti magici o agli incantesimi, dunque, in tal senso la Samangallery sarebbe stata un luogo di esperienza non mediata dell'arte. Circa l'apertura della galleria, sono ancora da esplorare i rapporti con Rinaldo Rotta, proprietario dell'omonima galleria sempre a Genova, e delle motivazioni che lo spinsero a finanziare l'attività di Gianelli: Solimano 2004, p. 79.

[13] A livello locale il capoluogo ligure negli anni '70 presenta, rispetto al decennio precedente, un panorama più ricettivo dal punto di vista del contemporaneo e più articolato per quanto riguarda la presenza di gallerie private d'arte: Sborgi 2004, Solimano 2004, Lecci 2022.

[14] In contemporanea la mostra *Richard Nonas. Northern/Southern* era ospitata anche negli spazi della Galleriaforma, altra realtà genovese con la quale Celant aveva intessuto una proficua rete di rapporti nella prima metà degli anni '70.

[15] Mastropietro 2022a, p. 87.

[16] Cherix 2009.

visa di opere, trasformando tale prassi anche in una strategia di ripartizione degli oneri economici, quali il trasporto delle opere o i viaggi degli artisti. Si tratta di un sistema sul quale la Samangallery farà affidamento sin dalla prima mostra, dedicata all'artista americana Brenda Miller, i cui lavori verranno presentati, a distanza di mesi, alla Galleria D'Alessandro a Roma[17].

La mostra inaugurale esemplifica efficacemente la vocazione internazionale che connoterà il programma della galleria, contribuendo, in concerto con realtà affini, a inserire Genova all'interno di una circuitazione di opere a sostegno di artisti di spessore internazionale; al tempo stesso, testimonia la capacità della sua direttrice di intercettare inedite ricerche artistiche e, soprattutto, rivela l'esistenza di una rete di relazioni già solida e consolidata, sulla quale Gianelli poteva contare già a questa data[18].

Il nome di Miller compare inoltre insieme a quello di Nonas, Marcia Hafif e Joel Shapiro – tutti artisti rappresentati in quegli anni in Italia da alcune nascenti gallerie – in un articolo di Celant pubblicato sul numero di luglio 1973 di «Domus» e intitolato *Undernewyork*[19]. Reduce da un viaggio nella città americana, Celant redige un reportage dedicato ad alcune figure del panorama artistico newyorkese, osservando in chiusura come tale contesto risultasse "non sufficientemente documentato dal nostro archivio"[20]. Questo riferimento conferma come l'I.d.a., nella persona di Celant, ma verosimilmente anche di Gianelli, non si limitasse alla raccolta di materiali bibliografici e documentari, ma svolgesse anche una funzione attiva di mediazione e consulenza nei confronti delle gallerie private, favorendo la visibilità e la circolazione di ricerche artistiche ritenute meritevoli di attenzione[21]. In tal senso si colloca la testimonianza di D'Alessandro che sottolinea il ruolo svolto da Celant in relazione all'apertura della sua galleria:

> Ricordo che periodicamente mi passava le schede e le fotografie dei lavori di molti giovani artisti, a quei tempi ancora non troppo noti. Il suo era un vero lavoro di ricerca. [...] Germano mi dava i riferimenti per scrivergli e, parallelamente, forniva loro garanzie sulla serietà del lavoro che stavo iniziando. Celant mi insegnò tutto, grazie a lui cominciai a leggere e studiare le tendenze contemporanee dell'arte[22].

[17] Mastropietro 2022b, p. 116.

[18] Per una ricognizione e studio dedicato alle presenze internazionali a Genova: Ricaldone, Sborgi 2004, Ferraro in corso di pubblicazione. La Samangallery ospiterà nei propri spazi le prime mostre personali in Italia di molteplici artisti, tra cui nel 1975 di Laurie Anderson e Charles Simonds, nel 1976 di Rebecca Horn, mentre all'inizio degli anni '80, prima della sua chiusura, di Cindy Sherman e Matt Mullican.

[19] Salvatore Ala apre il suo spazio a Milano il 4 ottobre 1974 con una personale di Joel Shapiro; la galleria D'Alessandro Ferranti a Roma organizza una mostra dedicata a Marcia Hafif a partire dal 16 giugno 1975

[20] Celant 1973, p. 48.

[21] A tal proposito Belloni ritiene che Celant, in corrispondenza della nascita di I.d.a., «fosse evoluto al rango di imprenditore artistico legato a gallerie e musei e, quindi, all'apparato mercantile», Belloni 2015, p. 86.

[22] Mastropietro 2022a, p. 87.

In questa prospettiva, lo studio dell'esperienza della Samangallery e degli eventi che ne precedettero l'apertura consente di allargare la prospettiva e di riconsiderare gli equilibri di alcune vicende degli anni '70, iniziando a valutare con maggiore attenzione il contributo di Gianelli accanto – e non soltanto in relazione subordinata – alla figura di Celant.

Per quanto concerne l'attività della galleria, i limiti del presente testo non consentono un'analisi puntuale e sistematica della sua programmazione, ci si limiterà pertanto a richiamare alcune peculiarità che ne esemplificano l'originalità nel panorama italiano degli anni '70.

Dal 1974 sino alla chiusura, avvenuta nel 1982, la galleria svolge la sua attività in un doppio locale situato in vico Parmigiani, una stretta via pedonale a gradini, sul quale si affaccia tramite due vetrine e una finestra. Questi elementi divengono in numerose occasioni un vero e proprio diaframma tra l'interno e l'esterno, nonché un dispositivo di fuoriuscita dagli spazi convenzionali dell'arte verso il contesto urbano. Tra i casi di maggiore rilievo – parzialmente indagati dalla letteratura – si ricordano: l'azione performativa *Duets on ice*, di Laurie Anderson (1975) realizzata nelle strade della città[23]; *Ieri/Oggi* di Dan Graham e *Porta Soprana* di Maria Nordman (1976), entrambe declinate parzialmente o interamente al di fuori dello spazio tradizionalmente deputato all'arte[24]; la mostra "L'alto in basso, il basso in alto, il dentro fuori" di Michelangelo Pistoletto (1977) e *Da una trasparenza all'altra* di Daniel Buren (1979), due interventi in cui lo spazio interno della galleria viene messo in relazione con l'esterno prossimo di vico Parmigiani[25]; nonché l'intervento di Andre Cadere che nel 1975 percorre per cinque giorni le vie della città con il suo bastone, facendosi interprete, come notato da Viana Conti, di un'idea di arte da divulgare per strada, in metrò, al ristorante senza ricorrere "ai santuari ufficiali"[26]. Questi e altri episodi rivelano dell'interesse di Gianelli per pratiche effimere e partecipative che, pur esprimendosi attraverso linguaggi diversi, concepiscono l'arte come «l'ambito della coscienza critica del vivere nella società e nella città»[27]. Ne deriva una messa in discussione dello statuto tradizionale della galleria, in ragione della sua stessa aspirazione a estendere la propria azione nel contesto urbano e sociale[28].

La direzione di Gianelli si configura inoltre come una deliberata messa al servizio della struttura della galleria alla corretta comunicazione delle ricer-

[23] Conte, Gallo 2023, p. 99.
[24] Ferraro in corso di pubblicazione, Eskildsen 1997, pp. 77-79.
[25] Celant 1984, p. 205, Cipolla, Iacuzzi, Streefkerk 2025, p. 142.
[26] Conti 1975.
[27] Di Raddo 2017, p. 17.
[28] Stefano Agresti, al quale si deve una delle prime analisi in una prospettiva storico-critica dell'attività della Samangallery, la definisce "un caso unico in Europa [...] uno degli episodi più interessanti di confluenza di attività espositiva, percorso critico e azione sociale", Agresti 2023, p. 12.

che artistiche, perseguita attraverso l'organizzazione di un'attività editoriale, ideata come dispositivo complementare alle mostre. Questa si articola nella pubblicazione di un notiziario periodico, «Saman», e in una serie di piccoli volumi, entrambi concepiti per accogliere quasi esclusivamente la produzione scritta degli artisti[29]. Il notiziario, destinato a essere distribuito in galleria, si caratterizza, in particolare nelle prime uscite, per la presenza di una sezione dal carattere informativo, dedicata alla segnalazione di nuove pubblicazioni ed esposizioni, il tutto corredato da un ricco apparato iconografico composto da immagini delle opere degli artisti coinvolti e, in alcuni casi, da vedute delle mostre allestite in galleria. Prendendo le distanze da qualsiasi approccio esegetico o interpretativo, Gianelli realizza tramite questi strumenti ciò che, secondo Carla Lonzi, avrebbe dovuto essere il fine della critica: l'esemplificazione del "comportamento che è all'origine dell'opera degli artisti per fornire agli uomini ciò di cui hanno bisogno, la tangibilità emozionante, verificabile nell'opera"[30]. Una scelta che, ponendosi in continuità con le idee di Lonzi ma anche Celant tra anni '60 e '70, rivela un posizionamento critico che non coincide con un'attitudine di non intervento quanto, come anche testimonia la ricca corrispondenza che compone il Fonds Ida Gianelli conservato alla Bibliothèque Kandinsky al Centre Pompidou, con una scelta consapevole e intenzionale volta a costruire relazioni umane sia con gli artisti sia tra questi e il pubblico[31].

Pur nella sua necessaria sintesi, la ricostruzione e l'analisi di questi eventi offrono, inoltre, una chiave di lettura utile per interpretare la successiva direzione di Gianelli del Castello di Rivoli, illuminandone la continuità di metodo e di visione, nonché le matrici concettuali e operative. La necessità, infatti, di integrare un programma espositivo con strumenti informativi di altra natura e di creare una rete con il territorio, lavorando a fianco degli artisti, costituiranno alcuni degli assi portanti del suo mandato:

> Ho lavorato per connettere il museo al territorio […] e al mondo e, sopra ogni cosa, ho amato lavorare direttamente con gli artisti. È stato bellissimo […] vedere le mostre prendere vita, dai nostri incontri e dai nostri dialoghi […] Riflettendo posso affermare che gli artisti sono le persone che più hanno contato per me […]. Con alcuni di loro il rapporto non è mai terminato[32].

[29] La scelta di accostare l'attività espositiva con prodotti di esoeditoria era negli anni '70 una prassi diffusa e condivisa con molte altre gallerie, che rifletteva anche il progressivo processo di dematerializzazione dell'opera d'arte; per il contesto genovese si rimanda a Bassini 2024 ma anche Celant 1971b; un diretto precedente del bollettino «Saman» è, per alcune scelte editoriali e per il formato, il Notiziario mensile della Galleria del Deposito: Solimano 2003, Lecci 2022, p. 79.

[30] Lonzi 1963.

[31] Celant descriveva la sua azione in qualità di curatore come "la scelta dei contatti umani con gli artisti", Celant 1969b.

[32] Mottin 2024.

*Riferimenti bibliografici / References*

Agresti S. (2023), *Artisti e gallerie. Politiche dell'arte in Italia 1968-1980*, tesi di dottorato, Sapienza Università di Roma.
Bassini V. (2024), *Qui non c'è niente da leggere. Libri d'artista dagli archivi genovesi*, catalogo della mostra (Genova, Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce, 10 gennaio-30 aprile 2024), Genove: Sagep Edizioni.
Belloni F. (2015), *Militanza artistica in Italia,1968-1972*, Roma: «L'Erma» di Bretschneider.
Celant G. (1969a), *Arte povera*, Milano: Gabriele Mazzotta Editore.
Celant G. (1969b), *Per una critica acritica*, «Casabella», n. 342, pp. 7-8.
Celant G. (1970), *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 12 giugno-12 luglio 1970), Torino: Galleria Civica d'Arte Moderna.
Celant G. (1970), *Per una critica acritica*, «NAC–Notiziario di Arte Contemporanea», n. 1, pp. 29-30.
Celant G. (1971a), *Information, documentation, archives*, «NAC–Notiziario di Arte Contemporanea», n.5, p. 5.
Celant G. (1971b), *Book as artwork*, «Data», n. 1, p. 173.
Celant G. (1973), *Undernewyork*, «Domus», n. 524, pp. 46-48.
Celant G. (1984), *Pistoletto*, catalogo della mostra (Firenze, Forte di Belvedere, 24 marzo-27 maggio 1984), Milano: Electa.
Cherix C. (2009), *In & Out of Amsterdam. Travels in Conceptual Art, 1960-1976*, catalogo della mostra (New York, The Museum of Modern Art, 19 luglio-5 ottobre 2009), New York: The Museum of Modern.
Chinese M. G. (1976), *La strada più lunga*, Milano: Rivolta Femminile.
Cipolla M.G., Iacuzzi A., Streefkerk S. (2025), *Lavori / Photos-souvenirs*, in *Daniel Buren. Fare disfare rifare. Lavori in situ e situati 1968-2025*, a cura di Buren D., Preti M., catalogo della mostra (Pistoia, Palazzo Buontalenti, 8 marzo-27 luglio 2025), Pistoia: Gli Ori, pp. 139-160.
Conconi L., Corti M. (2025), *"Dipingere è dipingere". Giorgio Griffa alla Samangallery*, in *Giorgio Griffa. Dipingere l'invisibile*, a cura di Bonacossa I, Delot S. catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 22 marzo-13 luglio 2025), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 32-41.
Conte L. (2020), *Germano Celant: l'Archive comme pratique*, «Critique d'art», n. 55, pp. 202-222.
Conte L. (2022), *Germano Celant: l'Archivio come pratica. Da una dimensione curatoriale transnazionale a una visione planetaria e globale*, in *Archivi esposti. Teorie e pratiche dell'arte contemporanea*, a cura di Majorino M., Mancini M.G., Zanella F., Macerata: Quodlibet.
Conte l., Gallo F. (2023), *Territori della performance. Percorsi e pratiche in Italia (1967-1982)*, catalogo della mostra (Roma, MAXXI-Museo nazionale delle arti del XXI secolo, 21 ottobre 2022-28 maggio 2023), Macerata: Quodlibet.

Conti V. (1975), *«Un gioco che, quando riesce, è poesia» - Richter – Pacini - «Chi l'ha visto?»*, «Corriere Mercantile», 16 maggio.

Corti M. (2025), *La "pratica documentaria" di Germano Celant: dall'Information documentation archives ai progetti editoriali*, in *Germano Celant: cronistoria di un critico militante*, Atti del convegno (luoghi vari, settembre 2022-aprile 2023), a cura di Studio Celant, Milano: Skira, pp. 284-297.

Di Raddo E. (2017), *In/Out. Riflessioni critiche sulla fuoriuscita dell'arte dall'arte*, in *Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta*, a cura di Casero C., Di Raddo E., Gallo F., Milano: Postmedia, pp. 9-18.

Eskildsen U. (1997), *Maria Nordman. De sculptura II*, catalogo della mostra (Essen, Museum Folkwang, 23 febbraio – 20 aprile 1997), Ostfildern-Ruit: Cantz.

Ferraro A. (in corso di pubblicazione), *Artisti internazionali a Genova negli anni Settanta: nuove prospettive di ricerca*, in *A partire da una mostra. Artisti internazionali e gallerie a Genova negli anni Settanta*, a cura di Ferraro A., Lecci L., Genova: Sagep.

Iamurri L. (2016), *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia 1955-1970*, Macerata: Quodlibet.

*L'arte declinata al femminile. La biblioteca di Ida Gianelli* (2014), Bologna: Centro delle donne Città di Bologna/Biblioteca italiana delle donne/Orlando, Associazione di donne.

Lecci L. (2022), *Protagonisti e luoghi d'arte a Genova negli anni sessanta*, in *Genova Sessanta. Arti visive, architettura e società*, a cura di Guerrini A., Leoncini L., catalogo della mostra (Genova, Palazzo Reale, Teatro Falcone, 14 aprile – 31 luglio 2022), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 71 – 87.

Lonzi C. (1963), *La solitudine del critico*, «l'Avanti», 13 dicembre.

Lonzi M., Jaquinta A. (1985), *Biografia*, in Lonzi C., *Scacco ragionato. Poesie dal '58 al '63*, Milano: Scritti di Rivolta Femminile, pp. 9-73.

Mastropietro G. (2022a), *Da Arteper agli esordi. Una conversazione con Massimo D'Alessandro*, in *Archivio Ugo Ferranti. Roma 1974-1985*, a cura di Alicata M., catalogo della mostra (Roma, MAXXI-Museo nazionale delle arti del XXI secolo, 18 novembre 2021-25 settembre 2022), Macerata: Quodlibet, pp. 80-99.

Mastropietro G. (2022b), *Regesto delle mostre 1974-1985*, in *Archivio Ugo Ferranti. Roma 1974-1985*, a cura di Alicata M., catalogo della mostra (Roma, MAXXI-Museo nazionale delle arti del XXI secolo, 18 novembre 2021-25 settembre 2022), Macerata: Quodlibet, pp. 116-127.

Mottin M. (2024), *40 anni del Castello di Rivoli – Ida Gianelli*, «Il Giornale dell'Arte», in <https://www.ilgiornaledellarte.com/Articolo/-anni-del-Castello-di-Rivoli-Ida-Gianelli>, 29.03.2025.

Pozzati M. (2015), *Artiste della Critica*, Mantova: Corraini Editore.

Ricaldone S., Sborgi F. (2004), *Percorsi e linguaggi internazionali del contemporaneo. Anni sessanta-settanta*, in *Attraversare Genova. Percorsi e linguaggi internazionali del contemporaneo. Anni '60-'70*, a cura di Solimano S., catalogo della mostra (Genova, Museo d'Arte Contenpornea di Villa Croce, 10 novembre 2004-27 febbraio 2005), Milano: Skira, pp. 27-65.

Sborgi F. (2004), *Genova in mostra esposizioni pubbliche e private dal dopoguerra ad oggi. Anni Sessanta* (2004), Genova: AdAC/De Ferrari.

Solimano S. (2003), *La Galleria del Deposito. Un'esperienza d'avanguardia nella Genova degli anni '60*, catalogo della mostra (Genova, Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce, 2 aprile-15 giugno 2003), Genova: Neos edizioni.

Solimano S. (2004), *Attraversare Genova. Percorsi e linguaggi internazionali del contemporaneo. Anni '60-'70* (2004), catalogo della mostra (Genova, Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce, 10 novembre 2004-27 febbraio 2005), Milano: Skira.

Zanchetti G. (2009), *Premessa e profezia. Crisi della creatività, crisi della critica e relazione secondo Carla Lonzi*, in *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, a cura di Casero C., Di Raddo E., Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 33-48.

Calvi L., Networking, curatela e organizzazione: il caso studio delle mostre di Nanda Vigo e ZERO / Networking, curation and organisation: a case study of the exhibitions by Nanda Vigo and ZERO
«Il capitale culturale», Supplemento n. 20 (2026), pp. 343-354
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/5383

# Networking, curatela e organizzazione: il caso studio delle mostre di Nanda Vigo e ZERO

Laura Calvi*

*Abstract*

Il contributo analizza il ruolo di Nanda Vigo come figura di raccordo tra arte, architettura e design, evidenziando come la sua attività abbia superato la tradizionale definizione di artista per assumere anche quella di curatrice, organizzatrice e mediatrice culturale. Attraverso l'analisi della corrispondenza conservata presso l'archivio personale dell'artista, l'Editoriale Domus e la ZERO Foundation di Düsseldorf, emerge il suo ruolo determinante nella costruzione delle reti internazionali che collegavano la scena artistica milanese al gruppo ZERO. Il saggio approfondisce la genesi della filosofia cronotopica, sviluppata nel Manifesto Cronotopico (1964), e ne evidenzia l'applicazione nelle opere, nell'architettura e nel design. Particolare attenzione è dedicata all'organizzazione della mostra itinerante *ZERO Avantgarde*(1965-1966), di cui Vigo fu ideatrice, curatrice e produttrice, occupandosi personalmente della selezione degli artisti, dei rapporti internazionali, della logistica, della comunicazione e del finanziamento dell'iniziativa. Il caso di studio restituisce l'immagine di Nanda Vigo come protagonista della circolazione europea delle neoavanguardie degli anni Sessanta, contribuendo a ridefinirne il profilo non solo come artista, ma anche come autentica "manager culturale" ante litteram.

* Funzionaria storica dell'arte del Ministero dei Beni Culturali, e-mail: laura.calvi@cultura.gov.it.

Si ringrazia la ZERO Foundation di Düsseldorf e la Prof.ssa Tiziana Caianiello.

This paper examines Nanda Vigo's role as a key figure connecting art, architecture, and design, highlighting how her activity extended beyond that of an artist to encompass the roles of curator, organizer, and cultural mediator. Drawing on archival correspondence preserved in the artist's personal archive, the Editoriale Domus archives, and the ZERO Foundation in Düsseldorf, the study reveals Vigo's pivotal contribution to the international networks linking the Milanese artistic milieu with the ZERO group. The article investigates the development of her Chronotopic philosophy, formalized in the *Manifesto Cronotopico* (1964), and its application across sculpture, architecture, and design. Particular attention is devoted to the travelling exhibition *ZERO Avantgarde* (1965–1966), conceived, curated, and produced by Vigo, who personally managed artist selection, international relations, logistics, communication, and funding. This case study presents Nanda Vigo as a central figure in the European circulation of the neo-avant-garde during the 1960s, redefining her not only as an artist but also as an early cultural manager whose work significantly shaped transnational artistic exchange.

Nanda Vigo non è stata una storica dell'arte e neanche una curatrice nell'accezione attuale della professione, ma ha sempre condotto la sua attività sulla scorta di una poliedrica interdisciplinarità, che sporadicamente l'ha portata anche ad organizzare alcune mostre nel corso degli anni Sessanta. Da qui, l'interesse di approfondire queste vicende, utili nello specifico ad inquadrare meglio la sua figura, solo di recente recuperata dalla letteratura specialistica.

Fino a una decina di anni fa, all'indice si annoverava infatti come unico volume monografico di riferimento il catalogo della mostra *Light is life*, tenutasi a Milano nel 2006 e curata da Dominique Stella[1]. Significativamente, il volume si presenta diviso in tre sezioni: arte, architettura e design, identificando le tre anime dell'artista, le discipline nelle quali ha condotto la sua ricerca, a partire dagli ultimi anni Cinquanta dopo la laurea in architettura d'interni al Politecnico Losanna. Tuttavia, ad uno sguardo più contemporaneo, non può sfuggire come è proprio l'intreccio e non la divisione di questi campi d'azione a determinare la natura ibrida dell'artista.

Sullo sfondo di questo intreccio tra arte, architettura e design, vi è la narrazione di una storia fatta di relazioni, amicizie, scambi di favori, scrittura che portano Vigo alla curatela di una importante mostra del gruppo ZERO itinerante.

Confrontando alcune testimonianze archivistiche, rintracciate nelle carte conservate dall'artista, nei fondi dell'Editoriale Domus e presso la ZERO Foundation di Düsseldorf emerge in controluce l'immagine di Nanda Vigo nei panni di una "operatrice culturale" o "manager culturale" già dagli anni Sessanta. Nanda allora compariva in una delle riviste di settore più importanti, "Domus", supportata dall'amicizia che legava il fondatore e direttore Gio Ponti alla sua famiglia.

[1] Stella 2006.

L'altro grande artista milanese che considererà suo maestro sarà Lucio Fontana, del quale sarà a volte l'assistente di studio, altre la e co-autrice di installazioni ambientali, altre ancora l'*exhibition designer*/architetta che curerà l'allestimento per mostre temporanee e vestirà i panni della curatrice della mostra ZERO Avantgarde scegliendo come sede proprio l'atelier di Fontana[2].

Dall'altra parte già dal 1959 si pone anche, insieme a Piero Manzoni e alla nuova generazione di artisti milanesi, in prima linea negli scambi con gli artisti del nord Europa, in particolare con Heinz Mack e il gruppo ZERO, con i quali soprattutto dopo il 1963 si registra un infittirsi di lettere e partecipazioni a mostre da parte di Nanda, ed alcune di queste vicende saranno a breve presentate.

Nel 1964, Nanda Vigo pubblica il *Manifesto Cronotopico*, dove si legge che il centro del suo lavoro era una «estetica direzionata all'informazione»[3]. Il manifesto va di pari passo all'elaborazione dei *Cronotopi*, una serie di sculture quadrangolari, dove l'elemento etimologico *crono/topos* indica la duplice componente spazio-temporale. Gli oggetti sono formati da diversi strati di vetro quadri-onda, dove si alternano opacità e superfici satinate e, grazie alla retro- illuminazione con luce neon, proiettano nell'ambiente una luce modulata. L'opera, secondo l'artista, deve condurre al benessere fisico e mentale dello spettatore, che raggiunge tale stato attraverso la perdita dei riferimenti cartesiani nello spazio, raggiunta attraverso i giochi di luce e i riflessi sulle superfici. In questo senso, Nanda Vigo si avvicina ai principi del gruppo Zero: il cinetismo, l'utilizzo di materiali derivati dall'industria intesi non come fine ma come mezzo per raggiungere un nuovo rapporto tra l'uomo e la realtà. Nanda Vigo ha da sempre dato un valore filosofico a questi oggetti, intendendoli come veicoli di luce, elemento che determina la vera natura dell'opera. Il cronotopo non è solo una scultura, ma è il modulo di partenza per ogni sua creazione, dall'architettura, al design fino alle installazioni ambientali. A proposito di queste ultime, il 1964, è anche l'anno della XIII Triennale di Milano dove presenta due ambienti firmati con Lucio Fontana[4]. Inoltre, è l'anno nel quale

[2] "Zero Avantgarde" (Atelier Fontana, Milano 27 marzo - aprile 1965; galleria del Cavallino Venezia, 4-14 maggio 1965; galleria Il Punto, Torino 8-28 giugno; galleria Il Segno Roma, 1 giugno-settembre 1966; galleria Associazione Zen, Brescia 15 ottobre - 4 novembre 1965) a cura di Nanda Vigo, 1965. I partecipanti variano a seconda delle tappe della mostra, si riportano di seguito coloro che presero parte all'appuntamento milanese: Nobuya Abe, Armando, Hans Bischoffshausen, Agostino Bonalumi, Pol Bury, Enrico Castellani, Piero Dorazio, Hermann Goepfert, Hans Haacke, Oskar Holweck, Yves Klein, Walter Leblanc, Adolf Luther, Heinz Mack, Piero Manzoni, Christian Megert, Kurt Mees, Henk Peeters, Otto Piene, Uli Pohl, Jan Schoonhoven, Turi Simeti, Jesús Rafael Soto, Paul Talman, Erwin Thorn, Günther Uecker, Jef Verheyen, Nanda Vigo, Herman de Vries.

[3] Il documento originale è conservato negli archivi di Nanda Vigo ed è pubblicato in Ravizza 2011, pp. 190-191.

[4] *Prime immagini della Tredicesima Triennale* 1964, p. 1- 8. Si segnala che la rassegna stam-

inaugura il progetto co-condotto con Gio Ponti della casa- museo a Malo (in provincia di Vicenza), detta Casa pellegrino o proprio "ZERO House", dove ben si riscontra l'applicazione nella pratica dell'architettura d'interni della sua filosofia cronotopica[5].

Una lettera datata 6 ottobre 1963 riporta alla fase progettuale di Casa Pellegrino, ed è indirizzata ad Heinz Mack: un tentativo di coinvolgerlo commissionandogli un'opera - diremmo site specific - per la casa, spiegando in un inglese molto basico ma chiaro «Also Fontana and Castellani made two big walls, so I hope that I can have a pieces from you» e dice di aver passato le misure dell'oggetto commissionato anche a Pine (Otto Pine), sottintendendo di essere in contatto diretto anche con lui[6].

In un'altra lettera di poco successiva, datata 6 dicembre 1963, Nanda Vigo torna a chiedere a Heinz Mack la realizzazione dell'opera: «I need absolutly the box»[7]. Tuttavia, l'opera di Mack non è stata rintracciata tra quelle di casa Pellegrino, né nel repertorio fotografico a disposizione né citato nel catalogo ragionato dell'artista[8].

Infine, nel settembre del 1964 viene invitata a partecipare alla mostra *Vigo, Mack, Piene, Uecker*, alla Galerie Wulfengasse di Klagenfurt: in pratica, il quarto membro del terzetto fondatore di ZERO, che da poco avrebbe annunciato il suo scioglimento.

Nell'aprile del 1966, «Domus» pubblicherà un esteso reportage a firma di Ettore Sottssass Jr. intitolato *Breve sondaggio in Germania*: attraverso le case e gli studi di intellettuali e artisti tedeschi si vuole dare uno spaccato della vita culturale della nazione. Tra i protagonisti, ci sono alcuni dei nomi più importanti dell'arte contemporanea di Düsseldorf, quali Heinz Mack, Joseph Beuys, Alfred Schmela[9].

Heinz Mack nelle pagine della rivista compare al lavoro nel suo atelier, ben vestito, in doppio petto in un appartamento ordinato e pulito, come fa

pa completa dell'evento è conservata presso gli archivi della Triennale di Milano, mentre negli archivi "Domus" è presente un ampio reportage fotografico. La pianta dei due ambienti è pubblicata in Stella, 2006, p. 94, e successivamente sono stati ricostruiti filologicamente nell'ambito della mostra *Lucio Fontana. Ambienti/ Environments*. Cfr. Pugliese *et al.* 2018.

[5] *Una nuova proposta per gli interni* 1964, pp. 20-29.

[6] Lettera di Nanda Vigo a Heinz Mack, 6 ottobre 1963. Archivi ZERO Foundation, Düsseldorf.

[7] Lettera di Nanda Vigo a Heinz Mack, 6 dicembre 1963. Archivi ZERO Foundation, Düsseldorf.

[8] *Mack. Life and work 1931-2011*, a c. di Heinz Mack e Ute Mack, Dumont, Colonia, 2011.

[9] Sottsass Jr. 1966, al quale segue il primo e unico articolo della rivista dedicato al gruppo Zero: Restany 1966. Il primo articolo che «Domus» dedica a Mack riguarda la sua grande installazione all'aperto che copre la facciata laterale di una scuola di Leverkusen, in Germania: "un esempio di applicazione su scala architettonica di ricerche proprie dell'arte programmata" si legge nel testo, che segue il lungo articolo di Lara Vinca Masini sul panorama dell'arte cinetica e programmata italiana e internazionale: Vinca Masini 1965.

notare Sottsass nell'articolo, «un uomo dell'era spaziale, che continuamente sperimenta con nuovi materiali», circondato da alcune delle opere della sua collezione, tra le quali programmaticamente un monocromo e le spugne di Klein, scomparso nel 1962 che molto condivise con ZERO.

Andando a ritroso nelle vicende che hanno preceduto la pubblicazione, questo reportage risulta d'interesse in questa sede perchè negli archivi della ZERO Foundation è stata ritrovata una lettera di Nanda Vigo ad Heinz Mack datata 5 ottobre 1965 dalla quale si evince che c'è stata un'intermediazione da parte della stessa Vigo per coinvolgere l'artista tedesco nel reportage, avendolo segnalato al fotografo Jon Naar, al tempo collaboratore di «Domus». A fronte di ciò, Nanda Vigo chiede all'artista tedesco: «I hope you are glad to have another service on Domus, but don't forget me for collectives exhibitions»[10].

Insomma, si comprende come vi fosse uno scambio amicale e professionale di favori che portassero alla circolazione della propria arte, sulle riviste così come nelle mostre collettive di cui era molto ricco il panorama europeo di questo decennio.

Il ruolo di Nanda Vigo non è solamente quello di mero tramite, come testimonia un'altra lettera di Heinz Mack, parte di un carteggio con la redazione di «Domus» tra l'ottobre e il novembre 1964, dove si dice che la «"signora Nanda Vigo è autorizzata a rappresentare i suoi interessi giornalistici in Italia (Mailand ist autorisiert, meine publizistischen interessen in Italien zu vertreten)»[11], quindi un ruolo curatoriale, che di solito era assunto da galleristi e talvolta appunto da critici. Lo dimostra anche un'altra lettera di Nanda Vigo, presumibilmente ascrivibile alla prima parte del 1964, dove ringrazia Heinz Mack, anche da parte di Dadamaino, per l'invito alla mostra di Londra: si trattava dell'esposizione al New Vision Center, tra il 23 giugno e il 28 luglio 1964, la prima grande collettiva della tendenza ZERO alla quale la Vigo prende parte[12].

Nella corrispondenza rinvenuta con Mack, gli argomenti non sono quasi mai dissertazioni teoriche, ma piuttosto si concentrano su questioni pratiche e organizzative[13]: l'esito di molti di questi scambi è stata la mostra *ZERO*

[10] Lettera di Nanda Vigo a Heinz Mack, 5 ottobre 1965. Archivi ZERO Foundation, Düsseldorf.

[11] Lettera di Heinz Mack a Marianne Lorentz (redazione "Domus"), 1 novembre 1964. Archivi ZERO Foundation. Il carteggio si riferisce alla richiesta di materiali sul progetto di Heinz Mack intitolato *Sahara Project*, de quale tuttavia non venne realizzato nessun servizio.

[12] In una lettera non datata, ma presumibilmente ascrivibile all'inverno tra il 1963 e il 1963, Nanda Vigo a proposito di Dadamaino afferma: "…Dada don't want have exhibition with us, I told you, she sold her completely to your friends of Recherche Visuel". Per un accenno alle questioni relative ai rapporti tra GRAV, ZERO, gruppi T e N si rimanda al paragrafo 3.1 del presente elaborato e alla bibliografia lì indicata. Lettera di Nanda Vigo Heinz Mack, non datata, inverno 1963-1964. Archivi ZERO Foundation, Düsseldorf.

[13] Si veda ad esempio Mack 1995, pp. 181-183. Nel testo Mack racconta: «…Vorrei ricordare

*Avantgarde* curata da Nanda Vigo e allestita nella marzo del 1965 a Milano, nell'atelier di Lucio Fontana in corso Monforte 23[14]. La mostra includeva molti artisti italiani e internazionali che in quegli anni venivano attirati nell'orbita ZERO ed evidenziava il ruolo di Fontana come "padre putativo" di questa generazione.

Nanda Vigo agiva in qualità non soltanto di curatrice, ma si occupava anche della logistica: «Dear Henk, we changed the date of the Zero exhibition in Milano, for the end of February or first of March», scrive ad esempio a Henk Peeters, membro del gruppo Nul di Amsterdam, e gli propone di trasportare personalmente le sue opere dall'Olanda a Milano poiché sarebbe stata a Rotterdam il 12 febbraio in occasione della sua personale alla galleria Delta. Inoltre, chiede anche delle fotografie per il catalogo che avrebbe dovuto accompagnare la mostra e che verrà realizzato in occasione della tappa veneziana alla galleria del Cavallino[15].

In un'altra lettera, non datata, ma ascrivibile allo stesso periodo, Nanda Vigo chiede ancora a Henk Peeters di farsi da tramite con Armando per invitarlo a partecipare alla mostra milanese e «you have to say him to send me very quickly a photo of his work»[16]. Ed ancora, nel gennaio 1965 scriverà anche a Heinz Mack dove lo avvisa che sta preparando «our little Zero show for the first of March»[17].

È interessante notare come l'attenzione alla comunicazione sia stata per Nanda Vigo un aspetto primario, come testimonia la presenza della riproduzione della locandina relativa alla tappa milanese pubblicata su «Domus» con l'emblematico titolo: *Fontana ospita i giovani*[18].

Non sono stati trovati scritti che provino l'intermediazione della Vigo con

un viaggio in macchina di alcuni anni più tardi a Düsseldorf, a cui partecipò Nanda Vigo in una pelliccia artificiale dal pelo lungo color viola e con una splendida capigliatura biondo-ossigenata, accompagnata da un cagnolino e da me in doppiopetto scuro. Il viaggio terminò fortunatamente in un commissariato di polizia, altrimenti rischiavo di venir brutalmente malmenato perché scambiato per un protettore con la sua prostituta. Non fu possibile allora far capire alla polizia che Nanda Vigo che gesticolava animatamente era una figura dell'alta aristocrazia italiana di fronte alla quale s'inchinavano anche persone di rango e più anziane, come io stesso avevo constatato in occasione di un ricevimento presso il conte Marzotto in qualità di ospite d'onore, dopo aver ricevuto il premio omonimo. Solamente quando i poliziotti si accorsero che avevo, per un incarico di insegnamento, lo status di funzionario di grado superiore, fummo salvi e ci lasciarono andare».

[14] Locandina della mostra "ZERO Avantgarde", atelier Lucio Fontana, Milano, 27 marzo - aprile 1965 a c. di Nanda Vigo. Archivi ZERO Foundation, Düsseldorf.

[15] Lettera di Nanda Vigo a Henk Peeters, non datata, dicembre 1964-gennaio1965. Archivi ZERO Foundation, Düsseldorf.

[16] Lettera di Nanda Vigo a Henk Peeters, non datata, dicembre 1964 - gennaio 1965. Archivi ZERO Foundation, Düsseldorf.

[17] Lettera di Nanda Viogo a Heinz Mack, 22 gennaio 1965. Archivi ZERO Foundation, Düsseldorf.

[18] *Fontana ospita i giovani* 1965.

la redazione della rivista, ma è probabile che i buoni rapporti abbiano agevolato la pubblicazione della notizia.

La mostra prevederà poi numerose tappe, merito dell'industriosa organizzazione di Nanda Vigo, che andava a prendere le opere con la sua auto privata, curava la pubblicazione, intratteneva accordi con le gallerie ospiti e gli artisti personalmente.

In una recente intervista, ha dichiarato di essersi occupata in prima persona dei trasporti delle opere: «ho girato per diversi paesi europei con la mia Austin Station Wagon per andare a prendere le opere e portarle a Milano»[19], e rispetto alla scelta delle opere e degli artisti ha dichiarato di aver operato una selezione: «secondo i criteri di ZERO. Si trattava di artisti che avevano partecipato a mostre precedenti, che conoscevo personalmente e con cui discutevo spesso»[20].

L'edizione allestita alla galleria del Cavallino a Venezia, nel maggio 1965, è la più documentata grazie alla pubblicazione di un piccolo catalogo che raccoglie le fotografie degli artisti con brevi cenni biografici e riporta, come nella locandina milanese, le immagini di alcune delle opere esposte. Grazie ad una fotografia conservata agli archivi Domus, che riporta sul retro l'elenco degli artisti e delle opere riprese, si può intravedere il fitto allestimento della mostra, dal carattere quasi retrospettivo. La calligrafia è quella di Nanda Vigo, e presumibilmente anche lo scatto. Gli artisti esposti a Milano e Venezia sono gli stessi, con l'aggiunta di Lucio Fontana e Aubertin. Mentre è in corso l'edizione veneziana, in data 24 maggio 1965 Nanda Vigo scrive a Heinz Mack: «zero exhibition in Italy has a big success, we ware in Venice, I hope you received the catalogue», e ancora:«"now we go in Torino, after I have the possibility in Genova and in Rome but I don't know because anyway it costs me too much money and it is a terrible period for me. I also stopped for one month the book because I have to payed the cliché and print before and now I have no money»[21]. Questo dimostra che la Vigo non solo era la curatrice, l'organizzatrice, il trasportatore, l'editore ma anche la produttrice della mostra, avendoci investito denaro in prima persona.

Recherà poi la stessa notizia anche a Henk Peeters: «success for our Zero show, now we have other possibility to turn the same also in Genova and Florence»[22]. Tale dedizione si risolverà l'anno seguente, quando, dopo Milano, Venezia e Torino, esporterà "ZERO Avantgarde" a Roma, alla galleria Il Segno, e alla galleria Associazione Zen di Brescia. Una mostra dallo sguardo già retrospettivo ed itinerante di ZERO che rappresenta un'occasione unica in questi anni nel panorama nazionale.

[19] Tiziana Caianiello, intervista inedita a Nanda Vigo, Milano 5 maggio 2011.

[20] *Ibid.*

[21] Lettera di Nanda Vigo a Heinz Mack, 24 maggio 1965. Archivi ZERO Foundation, Düsseldorf.

[22] Lettera di Nanda Vigo a Heinz Mack, maggio 1965. Archivi ZERO Foundation, Düsseldorf.

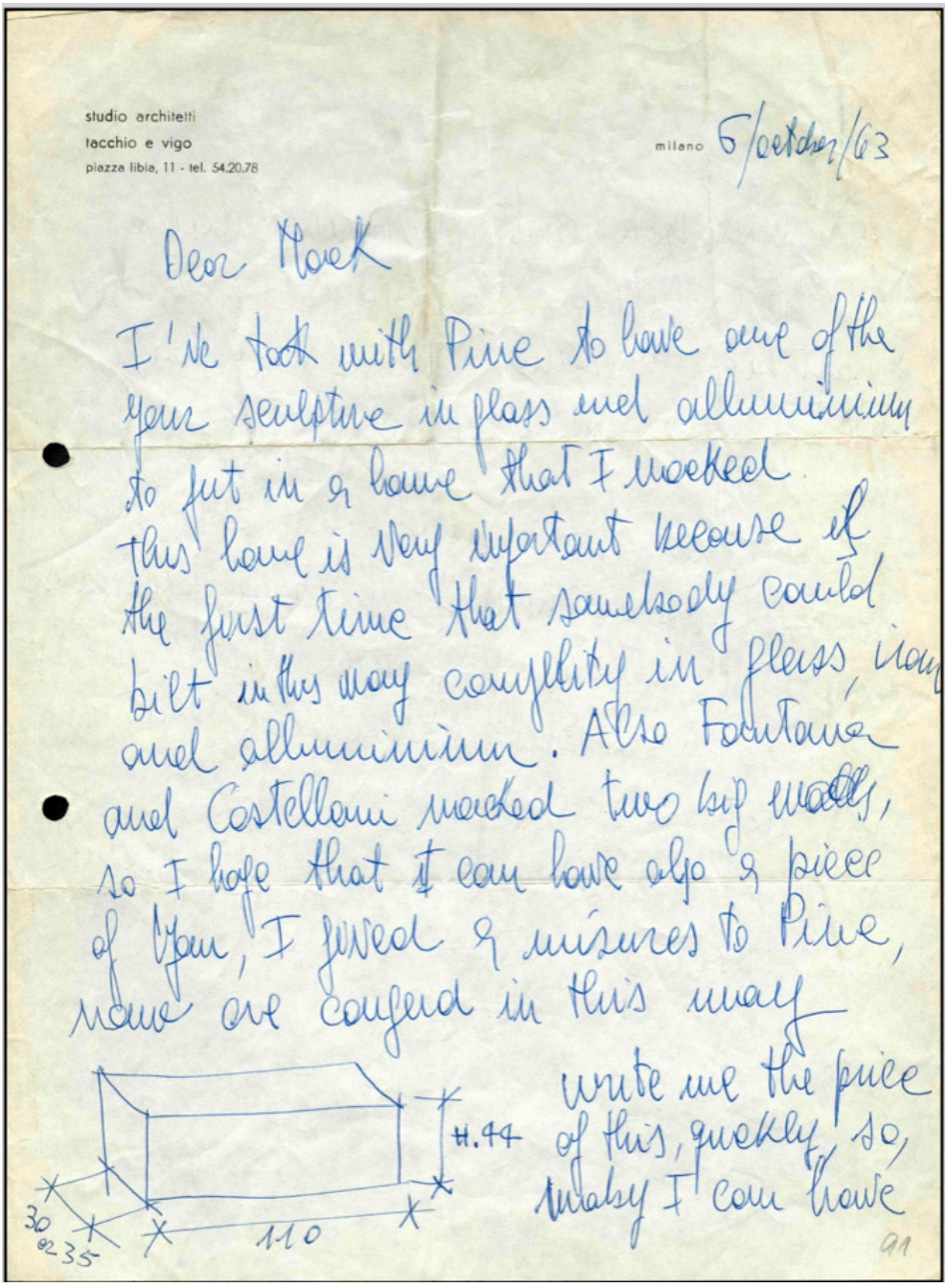
*Riferimenti bibliografici / References*

*Fontana ospita i giovani* (1965), «Domus», n. 424, marzo, p. 48.
Mack H. (1995), *Il caleidoscopio dei ricordi,* in Renate Damish Wiehager, *ZERO Italien. Azimut/Azimuth 1959-1960 a Milano. E oggi. Castellani, Dadamaino, Fontana, Manzoni*, Ostfildern: Hatije Canz Verlag, pp. 181-183.
Mack H., Mack U. (2011), *Mack. Life and work 1931-2011*, Colonia: Dumont.
*Prime immagini della Tredicesima Triennale* (1964), «Domus», n. 417, agosto, pp. 1- 8.
Pugliese M., Ferriani B., Todolì V., a cura di (2018), *Lucio Fontana. Ambienti/Environments*, Milano: Mousse Publishing.
Ravizza A., a cura di (2011), *Italian ZERO & avantgarde '60s*, Milano: Silvana Editoriale, Milano.
Restany P. (1966), *1966: la Germania al secondo anno Zero*, «Domus», n. 437, aprile, pp. 97-104.
Sottsass E. Jr. (1066), *Breve sondaggio in Germania*, «Domus», n. 437, aprile pp. 72-96.
Stella D. (2006), *Light is Life* (Palazzo della Triennale, Milano 4 aprile - 28 maggio 2006), Monza: Johan & Levi Editore.
*Una nuova proposta per gli interni* (1964), «Domus», n. 415, giugno, pp. 20-29.
Vinca Masini L. (1965), *Arte programmata*, «Domus»m n. 422, gennaio pp. 40-47.

## *Appendice / Appendix*



Fig. 1. Veduta della mostra di Lucio Fontana all'International Center of Aesthetic Research, Torino 1962


studio architetti
tacchio e vigo
piazza libia, 11 - tel. 54.20.78

milano 6/october/63

Dear Meck

I've talk with Pine to have one of the your sculpture in glass and allumininium to put in a house that I mocked. This house is very important because it the first time that somebody could built in this way complicity in glass, iron and allumininium. Also Fontana and Castellani mocked two big models, so I hope that it can have also a piece of you, I joined a misures to Pine, now we confend in this way

H.44

30 Ø 35

110

write me the price of this, quickly, so, lately I can have

Fig. 2. Lettera di Nanda Vigo a Heins Meck, 6 ottobre 1963




Fig. 3. *Fontana ospita i giovani* (1965), «Domus», n. 424, marzo, p. 48



Fig. 4. ZERO Avantgarde alla Galleria del Cavallino, Venezia 4-14 Maggio 1965. Foto di Nanda Vigo. Archivi Editoriale Domus, Rozzano (MI)

Lupi D., Luisa Marcucci (1917-1962) "acutissima osservatrice": l'attività al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi a partire dalle sue carte / Luisa Marcucci (1917–1962), a "sharp-eyed observer": her work at the Uffizi's Department of Drawings and Prints, as revealed through her papers
«Il capitale culturale», Supplemento n. 20 (2026), pp. 355-363
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/5273

# Luisa Marcucci (1917-1962) "acutissima osservatrice": l'attività al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi a partire dalle sue carte

Danilo Lupi*

*Abstract*

Il saggio ricostruisce la figura e l'attività scientifica di Luisa Marcucci (1917-1962), mettendo in luce il ruolo centrale da lei svolto nel secondo dopoguerra presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Attraverso l'analisi delle sue carte inedite custodite nella Biblioteca degli Uffizi, dell'attività di catalogazione e delle mostre da lei curate, emerge il profilo di una studiosa dotata di rigorosa metodologia e acuta capacità critica, decisiva per la riscoperta e la valorizzazione della grafica fiorentina cinquecentesca. Particolare attenzione è rivolta ai suoi studi sul manierismo e su artisti come Pontormo, Macchietti e Cavalori, nonché al dialogo intellettuale con figure quali Paola Barocchi e Luisa Becherucci. Il contributo di Marcucci si configura come una vera missione civile di tutela e studio del patrimonio artistico, maturata nel clima di ricostruzione culturale del dopoguerra.

* Dottorando di ricerca, Università di Siena – Università per Stranieri di Siena, Dipartimento Scienze Storiche e dei Beni Culturali, S. Galgano, via Roma 47, 53100 Siena, e-mail: d.lupi@student.unisi.it.

Ringrazio le curatrici Eliana Carrara, Patrizia Dragoni, Consuelo Lollobrigida e Ilaria Miarelli Mariani, per aver accolto questo mio contributo, nell'impossibilità di presentarlo in occasione del convegno. Per i consigli e l'aiuto nella ricerca rivolgo un sentito ringraziamento a Marzia Faietti.

The essay reconstructs the figure and scholarly activity of Luisa Marcucci (1917–1962), highlighting her central role in the postwar period at the Uffizi's Gabinetto Disegni e Stampe and, later, at the Galleria dell'Accademia. Through the analysis of her unpublished papers, cataloguing work, and curated exhibitions, the study outlines the profile of a scholar distinguished by rigorous methodology and sharp critical insight, crucial to the rediscovery and enhancement of sixteenth-century Florentine drawing. Particular attention is devoted to her studies on Mannerism and on artists such as Pontormo, Macchietti and Cavalori, as well as to her intellectual exchange with figures including Paola Barocchi and Luisa Becherucci. Marcucci's contribution emerges as a true civic mission of preservation and scholarship, shaped within the broader context of postwar cultural reconstruction.

L'indagine sulla figura di Luisa Marcucci impone di considerare anche la storia di due delle principali raccolte artistiche fiorentine, il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi e la Galleria dell'Accademia: la sua attività, infatti, fu indissolubilmente legata a entrambe le istituzioni. Tale consapevolezza emerge già nei necrologi di Paola Barocchi e Luisa Becherucci, le quali sottolinearono l'indefesso impegno di Marcucci per lo studio e la tutela dapprima del patrimonio grafico degli Uffizi, in seguito di quello dell'Accademia[1]. In questa sede si prenderà in esame soprattutto l'attività svolta presso il GDSU, con particolare attenzione al lavoro di catalogazione dei fogli cinquecenteschi e ai numerosi contributi scientifici favoriti da quest'impresa, in un'unità inscindibile tra tutela e ricerca.

Lucchese di nascita, Marcucci rivolse i suoi primi interessi verso l'arte della sua città, laureandosi a Pisa, sotto la guida di Luigi Coletti, con una tesi su Pompeo Batoni[2]. Dopo un periodo di insegnamento, passò nel 1950, non senza qualche difficoltà, all'amministrazione delle Belle Arti, come ispettrice al Gabinetto degli Uffizi[3]. In quel momento le raccolte grafiche fiorentine vivevano un periodo d'importante rinascita. Giulia Sinibaldi, alla guida dell'istituto dal 1941[4], aveva avviato un lungo processo di riordino delle collezioni che

[1] Barocchi 1962; Becherucci 1962.

[2] Becherucci 1962. L'esito delle sue ricerche portò alla pubblicazione dei suoi primi articoli (Marcucci 1942; Marcucci 1944), mentre più tardi licenzierà una lunga recensione sulla guida di Lucca di Isa Belli Bersali (Marcucci 1954).

[3] Dagli incartamenti conservati presso l'Archivio Storico degli Uffizi si evince come l'assunzione della studiosa non fu immediata dato il suo incarico di insegnante. Per dirimere la questione intervenne Filippo Rossi, direttore del museo, il quale, su invito di Giulia Sinibaldi, sollecitò più volte il Ministero dell'Istruzione affinché la giovane Marcucci potesse entrare nell'organico del museo e proseguire il suo importante lavoro. Firenze, Archivio storico degli Uffizi, Fascicoli personale, *Marcucci Luisa*.

[4] Su Giulia Sinibaldi e la sua attività presso il GDSU si vedano Forlani Tempesti 1994; Fileti Mazza 2022, pp. 83-100.

coinvolse alcuni affermati studiosi, come Michelangelo Muraro[5], ma anche più giovani leve, come giustappunto Luisa Marcucci, attiva almeno dal 1948 nella catalogazione dei disegni manieristi. Il momento storico era quanto mai propizio a questo genere di ricerche poiché, come ricordava Paola Barocchi, erano quelli gli anni in cui il dibattito italiano sul manierismo attraversava un momento di particolare vivacità[6]. Marcucci avviò così un lungo lavoro sul vastissimo fondo grafico conservato agli Uffizi, grazie al quale rese noti numerosissimi fogli, spesso trascurati, oppure oggetto di intricate vicende critiche. È il caso, ad esempio, del taccuino di paesaggi tradizionalmente assegnato ad Andrea del Sarto e dalla studiosa attribuito al Bachiacca,[7] oppure del foglio 418 O che, come rivela una nota manoscritta sul montaggio, dal Pontormo fu da lei ricondotto alla mano di Jacone[8].

I primi risultati di quest'indaginoso lavoro furono presentati nella poco nota *Mostra di disegni fiorentini della seconda metà del Cinquecento e della prima metà del Seicento*, priva di catalogo ma documentata da uno scritto inedito rinvenuto proprio tra le carte di Marcucci conservate nella Biblioteca degli Uffizi[9]. Nel testo la studiosa tratteggiava il percorso di visita soffermandosi su ogni foglio, senza però cadere nella mera enumerazione di soggetti e numeri d'inventario; ogni disegno, infatti, costituiva un elemento fondamentale per poter comprendere l'arte fiorentina del secondo Cinquecento sia nel dialogo tra artisti contemporanei, sia nel rapporto – a volte complesso – con la produzione precedente, in particolare quella di Andrea del Sarto e del Pontormo. Marcucci sottolineava come il focus della mostra fosse prevalentemente su tre pittori: Bernardino Poccetti, l'Empoli e il Cigoli, coloro i quali «meglio rivelano nel disegno le loro proprie qualità e le aspirazioni di tutto un lungo periodo artistico»[10]. A costoro – forse ad esclusione di Ludovico Cardi[11] – la critica del tempo aveva riservato una considerazione piuttosto scarsa. Costruire un'esposizione in cui essi rivestivano un ruolo centrale rivela dunque la volontà di Sinibaldi – formalmente la curatrice della rassegna – e della sua

[5] Come segnalato da Fileti Mazza 2022, pp. 94-95, Muraro iniziò il suo lavoro di studio nel 1951 e lo concluse nel 1953, con l'allestimento della *Mostra di disegni veneziani del Sei e Settecento*.

[6] *La conoscenza* 1994, p. 1.

[7] Marcucci 1958b. Il taccuino, oggetto di un lungo dibattito critico, è oggi attribuito concordemente ad Antonio di Donnino del Mazziere. Cfr. R. Aliventi, in https://euploos.uffizi.it/scheda-catalogo.php?invn=1314+E (consultato il 16/12/2025).

[8] Sul disegno, assegnato dai più celebri conoscitori ad artisti molto diversi, quali Pontormo, Naldini e Tribolo, si veda L. Da Rin Bettina, in https://euploos.uffizi.it/scheda-catalogo.php?invn=418+O (consultato il 14/12/2025).

[9] Firenze, Biblioteca degli Uffizi (d'ora in poi BF), Fondo manoscritti, 464, *Carte manoscritte della dott.ssa Marcucci Luisa*, fasc. 14.

[10] Ivi. c. 7.

[11] Ai disegni dell'artista era già stata dedicata un'ampia mostra nel 1913 a cura di Odoardo H. Giglioli.

giovane collaboratrice di voler esplorare il patrimonio grafico delle Gallerie fiorentine – definito l'anno successivo «poco studiato» della stessa direttrice[12] – attraverso vie nuove e nomi meno noti della storia dell'arte. Le evidenze del tortuoso lavoro che Marcucci condusse su queste personalità ancora nebulose e su *corpora* grafici bisognosi di nuovi studi si rintracciano nei suoi copiosissimi taccuini conservati nella Biblioteca degli Uffizi[13].

La metodologia adottata in questa occasione, fondata sullo spoglio critico delle fonti, sull'esame autoptico e sul confronto diretto dei fogli, fu alla base di quella facilità di studio caratteristica della studiosa e che, nell'occasione della mostra, la condusse a ricostruire quello che definì il «periodo d'oro» del disegno fiorentino, da Allori a Ciampelli. Il testo, redatto anche in francese, rimase inedito, ma di lì a poco fu utilizzato dall'ispettrice per redigere il suo primo articolo sul Cinquecento, nel quale la segnalazione di un nuovo disegno di Cavalori dava il destro per tratteggiare la vicenda della pittura fiorentina intorno al 1560[14]. L'attribuzione avanzata dalla studiosa[15], insieme agli appunti manoscritti sugli artisti presenti in mostra, testimoniano come l'esposizione, se per ragioni di carattere burocratico fu curata da Giulia Sinibaldi, nei fatti fu ordinata da Marcucci, qui alla sua prima prova espositiva.

Lo spettro dei suoi interessi si ampliava sempre in relazione all'attività del Gabinetto, dal momento che fu lei a curare le successive esposizioni di grafica dell'Istituto, per le quali furono anche pubblicati dei cataloghi. Nel 1951 fu il momento della *Mostra di disegni d'arte decorativa*, una rassegna non di carattere filologico, bensì iconografico, tesa a indagare un preciso genere in un arco cronologico ampissimo, dal tardo Quattrocento ai visionari progetti dei Bibbiena[16]. Fu poi la volta della *Mostra di strumenti musicali in disegni degli Uffizi*, ordinata insieme al musicologo Luigi Parigi e volta a esplorare le collezioni grafiche del museo attraverso un'altra lente iconografica, arricchente non solo per gli studi storico-artistici, ma anche per quelli musicologici[17].

Le ricerche sulla grafica tardo-cinquecentesca e al contempo queste incursioni di carattere trasversale nelle raccolte del Gabinetto portarono la giovane ispettrice, oltre che per la notorietà stessa dell'artista, a rivolgere l'attenzione

[12] Sinibaldi così definì la collezione grafica degli Uffizi nell'introduzione a Marcucci 1951b, p. 1, suscitando giustamente anche lo stupore di Haydn Huntley 1951, p. 61.

[13] BF, Fondo manoscritti, 464, *Carte manoscritte della dott.ssa Marcucci*, fascc. 12-13.

[14] Marcucci 1951a. A Cavalori la studiosa dedicò anche un secondo più ampio contributo: Marcucci 1953.

[15] Il disegno, come segnalava la studiosa, era attribuito per via di un'iscrizione antica a Macchietti, ma poco rispondente al suo corpus grafico. Oggi, come riportato in Privitera 1997, p. 194, si propende a ritenerlo una copia di Naldini.

[16] Marcucci 1951b.

[17] Marcucci, Parigi 1952. Sull'esposizione si vedano le recensioni di Winternitz 1954 e Chiarelli 1953. Più di recente Fileti Mazza 2022, p. 95.

verso Pontormo, il pittore che, come si accennava, era stato individuato quale uno dei principali punti di riferimento per agli artisti fiorentini e del quale l'Istituto conservava un gran numero di fogli. Gli studi sulla sua ricchissima produzione grafica sono forse i meglio documentati tra quelli di Marcucci poiché disseminati in sedi diverse. Anche in questo caso occorre riferirsi, come pare ormai chiaro per la sua produzione, ai cataloghi delle mostre, giacché, escluso il breve contributo comparso sul «Burlington»[18], i suoi scritti pontormeschi risultano sempre legati all'attività espositiva. Si direbbe che a preparare il terreno concorse la *Mostra di disegni dei primi manieristi italiani*, allestita nel 1954 a replica fiorentina dell'esposizione tenuta in quello stesso anno ad Amsterdam[19]. Rosso, ma in particolare Pontormo, rappresentarono in quella sede il fulcro dell'intera narrazione; a loro Marcucci dedicò alcune delle schede di catalogo più ampie, segnate da una chiarezza e una solidità di metodo tali che le valsero l'encomio di Roberto Longhi. Era, del resto, proprio nella lucidità delle schede redatte dalla «brava» Marcucci per il catalogo di un'altra esposizione di tematica affine, la *Mostra del Pontormo e del primo manierismo fiorentino* allestita a Palazzo Strozzi nel 1956[20], che Longhi coglieva il punto di forza della studiosa. Ne elogiava in particolare il rigore critico rispetto a quelle degli altri curatori, «complicatissime, dove le opinioni buone e cattive sono rimescolate nella stessa melassa critica»[21].

La medesima limpidezza contrassegnava anche il contributo della studiosa ai cosiddetti «Quaderni pontormeschi», pubblicati ad Empoli a completamento dell'esposizione fiorentina[22]. In questa occasione Marcucci sembra aver scritto il suo testo tenendo davanti agli occhi i numerosi disegni conservati agli Uffizi, quasi fossero tessere di un mosaico da ricomporre, esaminandoli per ricostruire nel modo più verosimile la parabola artistica di Pontormo. Questo è infatti il più ampio scritto dedicato da Marcucci all'artista; infatti, vi emerge chiara sia la sua ormai assodata esperienza sulla grafica, considerata «veramente il diario spirituale» di Pontormo[23], sia il confronto costante che doveva intrattenere con le altre due "signore del manierismo", Luisa Becherucci e Paola Barocchi[24]. I loro scritti paiono riecheggiare nelle parole di Mar-

[18] Marcucci 1955a. L'ipotesi della studiosa è stata rivista dalla critica successiva e da ultimo è stata respinta da Petrioli Tofani 1991, p. 144, in favore dell'attribuzione tradizionale ad Andrea del Sarto.

[19] Per l'esposizione olandese, ricordava Sinibaldi 1954, p. 3, furono convolti anche altri musei, la partecipazione dei quali non fu possibile per la replica fiorentina.

[20] Salmi 1956.

[21] Firenze, Archivio Roberto Longhi, Altra attività – Progetti di Mostre 1956. Sulla mostra e su questo scritto di Longhi sia concesso il rimando a Lupi 2026, p. 88.

[22] Marcucci 1956.

[23] Ivi, p. 6 e ss.

[24] Sull'attività di queste due note storiche dell'arte si vedano rispettivamente Becherucci 2022; Antoni, Di Meo 2022;

cucci per quanto riguarda, ad esempio, la genesi del manierismo. Scriveva la studiosa che alla base di questo momento artistico vi era una «profonda crisi spirituale, causata soprattutto dal contrasto tra la consapevolezza dell'apice raggiunto dall'evoluzione del mondo rinascimentale e una indomata fede nel continuo rinnovarsi dell'arte» che, accogliendo il suggerimento di Becherucci di indagare primariamente le singole personalità artistiche[25], «nei grandi Manieristi» portava quasi sempre a un «risultato più originale e indipendente»[26]. Allo stesso modo le parole di Barocchi nel suo volume sul Rosso[27] furono per Marcucci di riferimento sull'artista, così come con ogni probabilità furono di una certa rilevanza anche le prime incursioni della studiosa fiorentina nella storia della letteratura artistica.

Tra gli appunti dell'ispettrice, infatti, si conserva una cartelletta contenente poche ma significative note sulla figura di Raffaello Borghini e sul *Riposo*[28]. La studiosa doveva ben conoscere l'opera del letterato poiché in essa sono contenute preziose informazioni sull'arte e sugli artisti fiorentini dei decenni finali del Cinquecento. Citazioni dal *Riposo*, non a caso, ricorrono con frequenza, oltre che negli appunti manoscritti, anche negli articoli più organici della studiosa, come quello su Macchietti[29]. Dalle note di carattere bibliografico pervenutici non è però chiaro se Marcucci avesse intenzione di approfondire la conoscenza dello scritto borghiniano al fine di approntarne una moderna edizione. L'amicizia con Barocchi, la menzione all'interno degli appunti di quegli scritti di Longhi sulla letteratura artistica che avevano contribuito a far virare gli interessi di ricerca della futura fondatrice della S.P.E.S., sono elementi che, inseriti all'interno del più vasto orizzonte di specializzazione di Marcucci, inducono a pensare che il progetto borghiniano fosse di carattere monografico, tramontato forse per via dell'uscita dello studio di Elena Avanzini nel 1960 e per il sopraggiungere di un nuovo gravoso onere[30].

La giovane ispettrice, infatti, fu costretta ad accantonare le ricerche cinquecentesche nel 1956, quando fu promossa direttrice della Galleria dell'Accademia[31] insieme a Luisa Becherucci, nominata a capo delle Gallerie degli Uffizi[32]. Nonostante il nuovo incarico, il suo contributo alla conoscenza della grafica di un momento artistico complesso e intricato come il secondo Cinquecento

[25] Becherucci 1949, pp. 9-11.
[26] Marcucci 1956, pp. 5-6.
[27] Barocchi 1950.
[28] BF, Fondo manoscritti, 464, *Carte manoscritte della dott.ssa Marcucci*, fasc. 2.
[29] Marcucci 1955b.
[30] Avanzini 1960.
[31] Marcucci, oltre a sovrintendere ai lavori di sistemazione del museo, avviò immediatamente la stesura del catalogo generale delle opere, il cui secondo volume, recensito da Zeri 1968, fu pubblicato solamente postumo. Marcucci 1958a; Marcucci 1965.
[32] Per il periodo di direttorato di Becherucci si vedano Gagliardi 2022; Chezzi 2006, pp. 61-73.

fiorentino fu per molti versi seminale. L'apertura verso lo studio di nuove personalità – si pensi anche solo agli accenni all'oscuro Clemente Bandinelli[33] – e il continuo lavoro svolto nell'ambito delle mostre posero le basi per una conoscenza più ampia del patrimonio di disegni degli Uffizi non solo entro la stretta cerchia degli specialisti, ma anche tra il pubblico più vasto. Ad animare questo indefesso e quasi logorante lavoro era, come sosteneva Becherucci, un «rigoroso impegno morale» verso la tutela e la salvaguardia del patrimonio culturale che le era stato affidato; un lavoro privo di qualsiasi «divario tra i doveri della sua professione e i suoi interessi di studiosa»[34].

*Riferimenti bibliografici / References*

Antoni G., Di Meo M. (2022), *"Scegliendo fior da fiore": l'eredità metodologica di Paola Barocchi attraverso lo studio della letteratura artistica*, in *Le donne storiche dell'arte tra tutela, ricerca e valorizzazione*, atti del convegno (Macerata 28-29 aprile 2022; Genova 26-27 maggio 2022), a cura di E. Carrara, P. Dragoni, «Il capitale culturale. Supplementi, 13», Macerata: EUM Edizioni Università di Macerata, pp. 377-394.

Avanzini E. (1960), *Il Riposo di Raffaello Borghini e la critica d'arte nel '500*, Milano: Gastaldi.

Barocchi P. (1950), *Il Rosso Fiorentino*, Firenze: Gismondi.

Barocchi P. (1962), *In memoria di Luisa Marcucci*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 10, n. 4, p. 298.

Becherucci I. (2022), *Dalle Memorie di Luisa Becherucci: il contesto familiare e la scelta della storia dell'arte*, in *Le donne storiche dell'arte tra tutela, ricerca e valorizzazione*, atti del convegno (Macerata 28-29 aprile 2022; Genova 26-27 maggio 2022), a cura di E. Carrara, P. Dragoni, «Il capitale culturale. Supplementi, 13», Macerata: EUM Edizioni Università di Macerata, pp. 731-742.

Becherucci L. (1949 [1° ed. 1944]), *Manieristi Toscani*, Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche (I grandi artisti italiani).

Becherucci L. (1962), *Necrologio di Luisa Marcucci*, «Bollettino d'Arte», 47, n. 4, pp. 287-288.

Chezzi F. (2006), *Verso i nuovi Uffizi: la galleria e la cultura del museo dal dopoguerra a oggi*, Firenze: Edifir.

Chiarelli R. (1953), *Una mostra di strumenti musicali nei disegni degli Uffizi*, «Emporium», CXVII, n. 700, pp. 163-167.

[33] Marcucci 1953, pp. 87-88.

[34] Becherucci 1962.

Fileti Mazza M. (2022), *Storia di una collezione: il patrimonio grafico degli Uffizi dal 1915 al 1960 e la rinascita dell'arte incisoria*, Firenze: Edifir.
Forlani Tempesti A. (1994), *Edoardo Detti e il linguaggio "moderno" del Gabinetto Disegni: la direzione di Giulia Sinibaldi*, in *Gli Uffizi 1944-1994: interventi museografici e progetti*, Firenze: Centro Di, pp. 81-83.
Gagliardi E.C. (2022), *Il Direttorato di Luisa Becherucci agli Uffizi: rinnovamento e avventure* in *Le donne storiche dell'arte tra tutela, ricerca e valorizzazione*, atti del convegno (Macerata 28-29 aprile 2022; Genova 26-27 maggio 2022), a cura di E. Carrara, P. Dragoni, «Il capitale culturale. Supplementi, 13», Macerata: EUM Edizioni Università di Macerata, pp. 745-752.
Haydn Huntley G. (1951), *Review of Catalogo della mostra di disegni d'arte decorativa by Luisa Marcucci*, «College Art Journal», 11, n. 1, pp. 61-62.
Lupi D. (2025), *Fontainebleau a Napoli. La mostra del 1952 e la serra longhiana della Maniera*, Bologna: BUP Bologna University Press.
Marcucci L. (1942), *L'arte di Pompeo Batoni*, «Bollettino Storico Lucchese», XIV, pp. 3-17.
Marcucci L. (1944), *Pompeo Batoni a Forlì*, «Emporium», 99, pp. 95-105.
Marcucci L. (1951a), *Nota sulla pittura fiorentina intorno al 1560 a proposito di un disegno inedito del Cavalori*, «Belle arti», s.n., pp. 63-70.
Marcucci L. (1951b), *Mostra di disegni d'arte decorativa*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1951), Firenze: Del Turco.
Marcucci L. (1953), *Appunti per Mirabello Cavalori disegnatore*, «Rivista d'arte», 28, pp. 77-98.
Marcucci L. (1954), *Recensione a: I. Belli, Guida di Lucca*, «Rivista d'arte», 29, pp. 223-225.
Marcucci L. (1955a), *An Early Drawing by Pontormo*, «The Burlington Magazine», 97, n. 629, pp. 250-253.
Marcucci L. (1955b), *Girolamo Macchietti disegnatore*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 7, n. 2, pp. 121-132.
Marcucci L. (1956), *La "maniera" del Pontormo*, Firenze: Tipografia Giuntina (Quaderni pontormeschi, 3).
Marcucci L. (1958a), *Gallerie nazionali di Firenze 1. I dipinti toscani del secolo XIII*, Roma: Istituto Poligrafico dello Stato.
Marcucci L. (1958b), *Contributo al Bachiacca*, «Bollettino d'Arte», 43, n. 1, pp. 26-45.
Marcucci L. (1965), *Gallerie Nazionali di Firenze 2. I dipinti toscani del secolo XIV*, Roma: Istituto Poligrafico dello Stato.
Marcucci L., Parigi L. (1952), *Mostra di strumenti musicali in disegni degli Uffizi*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1952), Firenze: Leo S. Olschki Editore.
*La conoscenza dell'esperienze figurative. Paola Barocchi intervistata da Luisa Passerini e da Maria Perosino* (1994), Malibu: The J. Paul Getty Trust, https://archive.org/details/laconoscenzadell00baro/page/n5/mode/2up

Petrioli Tofani A. (1991), *Inventario. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Disegni di figura. 1*, Firenze: Olschki Editore.
Privitera M. (1997), *Girolamo Macchietti. Un pittore dello Studiolo di Francesco I (Firenze 1535-1592)*, Milano: Jandi Sapi Editore.
Salmi M. (1956), *Mostra del Pontormo e del primo manierismo fiorentino*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 24 marzo – 15 luglio 1956), Firenze: Tipografia Giuntina.
Sinibaldi G. (1954), *Mostra di disegni dei primi manieristi italiani*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1954), Firenze: Leo S. Olschki Editore.
Winternitz E. (1954), review of *I Disegni Musicali del Gabinetto degli "Uffizi" by Luigi Parigi; Mostra di Strumenti Musicali in Disegni degli Uffizi by Luisa Marcucci; Gli Strumenti Musicali nei Dipinti della Galleria degli Uffizi by Marziano Bernardi and Andrea della Corte; Catalogo della Mostra Corelliana*, «The Musical Quarterly», 40, No. 4, pp. 608-614.
Zeri F. (1968), recensione a *Marcucci, Luisa: I dipinti toscani del secolo XIV*, «Gazette des beaux-arts», 71, pp. 65-78.

Mascardi M., Bruna Forlati Tamaro ispettrice, direttrice, professoressa e commissaria. I molti volti di una "Signora" dell'Archeologia / Bruna Forlati Tamaro: inspector, director, professor and commissioner. The many faces of a 'Lady' of Archaeology
«Il capitale culturale», Supplemento n. 20 (2026), pp. 365-376
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/5261

# Bruna Forlati Tamaro ispettrice, direttrice, professoressa e commissaria. I molti volti di una "Signora" dell'Archeologia

Marta Mascardi*

*Abstract*

Attraverso l'esame della produzione scientifica e la consultazione di documenti di archivio, il contributo si propone di mettere in evidenza alcuni aspetti della longeva e feconda carriera dell'archeologa Bruna Forlati Tamaro, esaminando in particolare lo studio e la pratica dei musei che, attraverso incarichi di prestigio, le consegnarono il riconoscimento nazionale e internazionale e il rapporto, personale e professionale, con il patrimonio archeologico e monumentale dell'Istria.

Starting from an examination of the scholarly production and the consultation of archival documents, this contribution aims to highlight some aspects of the long and fruitful career of the archaeologist Bruna Forlati Tamaro, focusing in particular on her studies and museum practice which, through prestigious appointments, earned her national and international recognition, as well as on her personal and professional relationship with the archaeological and monumental heritage of Istria.

* Conservatrice del Museo archeologico "Eno Bellis" di Oderzo (TV), Fondazione Oderzo Cultura, via Garibaldi 63, 31046 Oderzo (TV), e-mail: martamascardi@yahoo.it.

Avvicinarsi a Bruna Tamaro (Fig. 1) significa incontrare mille vite differenti, ciascuna vissuta con estrema dedizione: la produzione scientifica, la carriera professionale, divisa tra musei, soprintendenze e università, i viaggi di una vita trascorsa accanto al marito, il Soprintendente Ferdinando Forlati, e il più nascosto ruolo di madre del piccolo Zeno, delineano un ritratto che unisce interessi scientifici e vicende umane, in un ambiente – almeno nei primi anni di attività professionale – ancora riservato quasi esclusivamente agli uomini.

Bruna Tamaro nasce a Grumello del Monte, in provincia di Bergamo, sul finire dell'Ottocento da padre istriano e madre triestina e compie gli studi prima presso l'Università di Genova, laureandosi in Filologia classica, poi presso la Scuola Archeologica Italiana di Atene[1]. Prima delle ricerche, delle cariche e degli incarichi che ricoprirà nel corso della lunga vita, Bruna Tamaro è studiosa attenta e appassionata: non è un caso che, poco più che ventiseienne, all'indomani della Prima guerra mondiale, sia la prima allieva donna a pubblicare, nell'Annuario della Regia Scuola di Archeologia di Atene, tre saggi dedicati all'Acropoli[2] accanto a celebri studiosi quali, tra gli altri, Vittorio Viale, Carlo Anti, Amedeo Maiuri.

Le origini istriane e il legame con l'Istria accompagnano il suo operato sin dagli anni giovanili quando, nel 1923, inizia la carriera presso il Ministero a Trieste, come Ispettore archeologo della Soprintendenza[3]. I destini di Bruna Tamaro e di Ferdinando Forlati, Soprintendente alle Opere d'Antichità e d'Arte della Venezia Giulia e il Friuli dal 1926, si incontrano in questi anni, sul terreno della tutela, in un sodalizio che, a partire dal matrimonio nel 1929, sarà professionale oltre che familiare (Fig. 2).

Nei primi anni di attività a Pola, Bruna Forlati si occupa del restauro del tempio di Augusto e del riordino delle collezioni archeologiche del Regio Museo dell'Istria nei locali dell'ex Ginnasio tedesco (Fig. 3), riadattati da Ferdinando Forlati: in occasione dell'inaugurazione della nuova sede, nel 1930, pubblica una prima guida breve alle collezioni[4]. Il museo viene ordinato se-

[1] Per una più ampia descrizione del profilo bibliografico di Bruna Tamaro si vedano: Fogolari 1988, pp. 7-12; Rigoni 2012, pp. 324-334, con bibliografia precedente; Picchio Forlati 2019, pp. 39-43, intimo ricordo, per mano della nuora, dell'unione di Bruna Tamaro e di Ferdinando Forlati.

[2] Tamaro 1924a, pp. 1-11; Tamaro 1924b, pp. 55-67; Tamaro 1924c, pp. 69-70. All'indomani dalla riapertura della Scuola Archeologica di Atene dopo la prima guerra mondiale, sotto la guida di Alessandro Della Seta, Bruna Tamaro giunge ad Atene nell'Anno Accademico 1919-1920, insieme a Vittorio Viale e Giacomo Guidi ai quali si aggiunge, alcuni mesi più tardi, Paolino Mingazzini.

[3] Con Regio Decreto del 31 dicembre 1923, n. 3164, fu istituita la prima Soprintendenza unica alle opere d'antichità e d'arte, con sede a Trieste e con competenza regionale sui territori di Udine, Gorizia, Trieste, Pola e Fiume nonché Zara, Veglia, Cherso e Lussino.

[4] Forlati Tamaro 1931.

condo criteri che danno alle sale un carattere «severo, tale da non sovrapporsi, nell'attenzione del visitatore, al carattere degli oggetti esposti»[5], tentando di evitare il prevalere del criterio didascalico che «se può avvantaggiare la conoscenza di certi aspetti della vita degli antichi, torna però di grave danno al godimento dell'immortale bellezza dell'arte antica»[6]. I beni di maggior pregio vengono collocati in posizione privilegiata e «solo se il museo saprà divenire centro fecondo di nuovi studi e di nuove iniziative, contribuirà a rimettere in valore l'importanza storica ed artistica di questo nuovo estremo, italianissimo lembo della nostra patria, esso non potrà dirsi fondato invano»[7].

Nel 1936 Bruna segue il marito Ferdinando a Venezia, dove inizia a lavorare presso il museo archeologico nelle fila della Regia Soprintendenza alle Antichità del Veneto, della Lombardia e della Venezia Tridentina, per essere nominata, due anni più tardi, direttrice del museo. In questo ruolo accompagna il museo nel periodo bellico e nel 1952 diventa Soprintendente alle Antichità delle Venezie, con competenze su Veneto, Friuli Venezia Giulia e Trentino Alto Adige. Infine, a suggellare una carriera tanto lunga, quanto feconda, nell'Anno Accademico 1958-59 succede ad Attilio Degrassi nella cattedra di Antichità Greche e Romane dell'Università di Padova[8].

Accanto agli scavi, alle attività di restauro e di studio di monumenti e rinvenimenti, alla cura «di una cosa che in fin dei conti non è nostra, ma bene comune»[9], l'attività di Bruna Forlati Tamaro si rivolge in particolare ai musei, dove attua un vero e proprio rinnovamento sistematico: si occupa infatti del riordino e dell'ampliamento delle collezioni dei musei archeologici statali di Venezia, Portogruaro, Este, Altino, Adria e, soprattutto, di Aquileia; promuove inoltre l'apertura e il rinnovamento di numerosi musei locali: Verona, Treviso, Vicenza, Cologna Veneta, Oderzo, Feltre, Belluno, Pieve di Cadore, Bolzano e Trento (Fig. 4). Le pubblicazioni dedicate ai musei rivelano una visione lungimirante dell'Istituto: negli anni '50 segue il rinnovamento del Museo archeologico di Aquileia, «un Museo nel senso didattico e moderno della parola»[10]. Il progetto museografico tiene conto degli aspetti di illuminazione, privilegiando un lucernario che fornisca una luce zenitale e tinte chiare; contemporaneamente la studiosa segue la selezione dei materiali e la creazione del percorso, per il quale si propone di «rendere accessibile anzitutto l'iconografia e nello stesso tempo intellegibili i mezzi espressivi»[11].

[5] Ivi, p. 378.
[6] *Ibidem*.
[7] Ivi p. 380.
[8] Rigoni 2012, p. 325. Bruna Forlati consegue la libera docenza nel 1958 e conserva l'incarico fino al 1964, anno del suo pensionamento.
[9] Forlati Tamaro 1959, p. 46.
[10] Forlati Tamaro 1956, pp. 81-84.
[11] *Ibidem*.

Qualche anno più tardi il contributo dedicato a *I più recenti lavori e lo stato attuale degli scavi e dell'assetto archeologico nei luoghi dipendenti dalla Soprintendenza alle Antichità delle Venezie*[12] è una sorta di manifesto per la tutela e la valorizzazione. La studiosa (si) pone alcuni quesiti sul suo operare ed evidenzia come «se si esita ancora a demolire il monumento celebre, non si rispetta però il tessuto connettivo», il contesto, il paesaggio culturale, quasi sempre fatto di «povere piccole cose, in cui esso e nato e in cui solo può essere goduto e compreso»[13]. In tale contributo, terminata una digressione relativa al tema della conservazione dei monumenti, l'autrice torna a discorrere di musei, che devono essere prima di tutto luogo di ricerca: «i nostri musei sono anche gli archivi ove s'aduna il materiale di ricerca, i documenti che solo permettono allo studioso di approfondire le nostre conoscenze del mondo antico e che noi scavatori abbiamo il dovere di presentare nel modo più esatto possibile»[14]. Infine affronta la questione relativa ai depositi, che devono essere «bene ordinati» poiché la loro conoscenza è «trascurabile per il visitatore comune, ma di importanza somma per lo studioso»[15].

Nel 1963, «passato l'uragano della guerra», espone alcune considerazioni in merito ai musei per i quali denuncia: «in quasi tutti è evidente l'esposizione antiquata, l'illuminazione e le vetrine infelici, la mancanza di spazio per il necessario sviluppo secondo i più moderni criteri museografici»[16]. In questa sede Bruna Forlati Tamaro sostiene la necessità di veicolare i contenuti in modo «accessibile e intellegibile» e l'importanza di collocare i depositi e la documentazione di scavo e di archivio non lontano dalle sale espositive, convinta che i musei siano i luoghi dove si svolge il «cammino faticoso della ricerca» e che, come tali, debbano essere «aperti a tutti, specie ai giovani»[17]. Tale esperienza sul campo le valse, alcuni anni più tardi, la nomina a coordinatrice dei lavori del quarto gruppo di studio *Indagine sui musei, le gallerie, le collezioni private, i campi di scavo e complessi monumentali* della Commissione Franceschini[18].

Il testo di una conferenza dedicata al patrimonio artistico istriano tenuta alla Società Dante Alighieri di Venezia, pubblicato nel 1955[19], offre un vivo ritratto della studiosa, che consente di introdurre il secondo aspetto che si desidera mettere in luce in questo contributo: il legame con la terra di origine, con i luoghi dove ha mosso i primi passi da archeologa, all'indomani di una guerra

[12] Forlati Tamaro 1959, pp. 37- 47.
[13] Ivi, p. 37.
[14] Ivi, p. 43.
[15] *Ibidem*.
[16] Forlati Tamaro 1963, pp. 313-317.
[17] Ivi, p. 313.
[18] Forlati Tamaro 1964, p. 112.
[19] Forlati Tamaro 1955, pp. 3-4.

che ha strappato l'Istria, insieme al suo patrimonio, all'Italia. In una sorta di confessione e di fluire di sentimenti, Bruna Tamaro racconta che, appena nominata all'Ufficio per le Belle Arti del Governatorato di Trieste «credevo che cercare di rimettere in valore i monumenti della terra dei miei padri fosse un modo non del tutto indegno di contribuire a quella liberazione cui ben validamente avevano già partecipato gli uomini della mia famiglia e del mio tempo»[20]. La lunga rassegna di monumenti istriani la spinge a parlare di terra, di radici e di distacco e a chiosare con un pensiero agli Istriani che «adusati a strappare il pane quotidiano da un paese bellissimo ma povero, da un mare sempre inquieto, non si sono smarriti, ma chiusa in cuore l'amara nostalgia dell'esule, hanno ripreso sotto altro e ben diverso cielo l'aspra fatica quotidiana [...] così nella nostra Istria non sono rimaste che le pietre [...] ma le pietre hanno ed avranno sempre nei secoli una voce sola: Italia»[21].

Nel 1960 Bruna Forlati è figura cruciale nelle trattative per la restituzione dei beni a seguito della firma, alla fine della Seconda guerra mondiale, del Trattato di pace tra l'Italia e le Potenze Alleate e Associate del febbraio 1947[22]. L'archeologa viene chiamata, insieme a Rodolfo Pallucchini, a rappresentare l'Italia, insieme ai colleghi Jugoslavi, nella Commissione per la restituzione dei Beni Culturali, i cui lavori proseguirono almeno fino al 1961, anno della firma dell'Accordo sulla restituzione dei Beni Culturali tra Italia e Jugoslavia[23]. Tra i beni contesi, strenuamente difesi da Bruna Forlati Tamaro, vi era il contenuto delle quattordici casse contenenti beni archeologici provenienti dal Museo nazionale di Zara giunte a Venezia nel luglio 1944, che contenevano anche i vetri oggi conservati al Museo del vetro di Murano[24]. Tra i numerosi beni contesi anche parte delle 36 casse provenienti dal Museo di Pola, trasferite a partire dal 1940 nella sede dell'accentramento di Passariano, poi a Udine e infine a Venezia[25]. Le operazioni di ricognizione, testimoniate dai numerosi documenti di archivio conservati tra Padova[26], Venezia[27] e Trieste[28], mostrano la difesa di quel patrimonio che gli eventi bellici obbligavano a restituire e che, fino a qualche anno pri-

[20] Ivi, p. 3.
[21] Ivi, p. 4.
[22] Si veda Franchi 2021.
[23] Con Decreto del Presidente della Repubblica n. 1667 del 22 dicembre 1961, si dà esecuzione dell'Accordo tra l'Italia e la Jugoslavia per il regolamento della restituzione alla Jugoslavia dei beni culturali, concluso a Roma il 15 settembre 1961.
[24] Per un più ampio approfondimento intorno ad alcuni lotti di beni archeologici provenienti dall'area istriano dalmata, interessati dal trasferimento ai fini di protezione e poi dalle operazioni di restituzioni si veda: Mascardi 2023. Per le casse contenenti i vetri oggi a Murano: Mascardi 2023, pp. 19-59.
[25] Mascardi 2023, pp. 11-17.
[26] Archivio della Soprintendenza ABAP PD-TV-BL.
[27] Archivio del Museo archeologico Nazionale di Venezia.
[28] Archivio della Soprintendenza ABAP FVG.

ma, si trovava sotto il controllo della Soprintendenza alle Antichità di Ancona[29] e della Regia Soprintendenza della Venezia Giulia e del Friuli[30]. A tal proposito la studiosa chiosa in questo modo il verbale dell'assemblea generale ordinaria dei soci della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria tenutasi a Grado nel maggio 1962: «consentitemi però di chiudere con un mio personale ricordo: nel momento in cui si stavano caricando le casse con gli oggetti tanto a noi cari e che senza di noi tornavano alla terra dei nostri padri pensai che forse non era male che questo avvenisse: essi sono e saranno sempre degli ambasciatori della nostra cultura testimoni di un glorioso, indistruttibile passato»[31].

Pochi anni prima della dipartita, sopraggiunta il 13 febbraio 1987, l'Ateneo Veneto celebra i novant'anni di Bruna Forlati Tamaro con un omaggio, pubblicando le testimonianze di alcuni illustri studiosi a lei vicini[32].

Ezio Buchi, suo allievo a Padova, ne apprezzava «la semplicità delle parole nella trattazione di argomenti spesso intricati, l'essenzialità dell'esposizione di temi soltanto apparentemente facili, ma soprattutto l'autentico amore per l'antico»[33]; Franco Sartori, storico, docente di Storia Greca e Romana all'Università di Padova, la incontra Parigi in occasione del secondo congresso internazionale di epigrafia e la descrive come «una signora dalla composta eleganza, dai capelli scuri appena qua e là striati di bianco (Fig. 5), di cui colpivano soprattutto l'acutezza dello sguardo attento e sagace e la padronanza di più lingue straniere»[34]. Di lei, prosegue Sartori, colpiva «l'apertura d'animo nei riguardi dei giovani» oltre «al suo continuo impegno, in ogni sede, per un'equa valutazione delle attività femminili contro diffuse tendenze per così dire maschilistiche proprie di vari ambienti dell'amministrazione statale o del mondo accademico»[35]. Giulia Fogolari, che le succederà alla direzione della Soprintendenza, ne descrive il carattere fermo: «le posizioni andavano chiarite con molta fermezza e decisione. Ottenuta riparazione, steso a terra l'avversario, lei ritornava, come sempre, molto cordiale»[36], mentre Luisa Bertacchi ne ricorda

[29] La riforma dell'ordinamento delle Soprintendenze del 1923 aveva conferito la responsabilità della tutela del patrimonio della città di Zara alla Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna delle Marche e della Dalmazia, con sede ad Ancona.

[30] La Regia Soprintendenza della Venezia Giulia e del Friuli aveva competenza anche sul territorio istriano e pertanto anche sul patrimonio delle città di Pola, Capodistria e Fiume.

[31] Verbale dell'assemblea generale ordinaria dei soci della società Istriana di archeologia e storia patria tenutasi a Grado il 20/5/1962, Archivio della Soprintendenza ABAP PD-TV- BL.

[32] *I novant'anni di una celebre archeologa: Bruna Forlati Tamaro* 1984, pp. 277-290. Per una raccolta di ritratti della studiosa, scritti per mano di colleghi, discepoli e amici, si veda anche: *Giornata di studi in onore di Bruna Forlati Tamaro* 1987.

[33] Ivi, pp. 277-278

[34] Ivi, pp. 282-287.

[35] *Ibidem*.

[36] Ivi, pp. 278-280.

con gratitudine la fiducia accordata: «ci si sentiva seguiti, appoggiati e diretti, e contemporaneamente liberi»[37] (Fig. 6).

Sono molti i tratti di una vita intensa, che questo contributo non può far emergere, tra questi preme ricordare la costante militanza nell'associazionismo filantropico: intorno alla metà degli anni '40 a Venezia aveva infatti retto e fondato il Circolo femminile di cultura, confluito poi, nel 1956 nel Soroptimist Club, circolo di Venezia, del quale fu presidente fino a diventare, nel 1960 presidente nazionale[38].

L'instancabile operato per i musei e l'integro approccio all'attività di tutela, racchiuso nella convinzione che «il male diventa irrimediabile se in noi vien meno la fede nell'importanza, vorrei dire nella necessità del nostro compito e il coraggio nell'affrontarlo»[39] fanno di Bruna Forlati Tamaro, la "Signora", come erano soliti appellarla[40], una figura femminile di primaria importanza per la storia del patrimonio archeologico, storico, artistico e museale italiano.

*Riferimenti bibliografici / References*

Fogolari G. (1988), *Profilo biografico*, in *Giornata di studi in onore di Bruna Forlati Tamaro* (1987), Atti della Giornata di studio tenutasi ad Aquileia il 27 settembre 1987, Aquileia: Assicurazioni generali, pp.7-12.

Forlati Tamaro B. (1930), *L'istituzione e l'ordinamento del R. Museo dell'Istria*, «Atti e Memorie della Società istriana di archeologia e storia patria», 42, Trieste, pp. 235-250.

Forlati Tamaro B. (1931), *Il Regio museo dell'Istria in Pola*, «Bollettino d'Arte», VIII (febbraio – anno X), 1931, Roma, Libreria dello Stato, pp. 376-380.

Forlati Tamaro B. (1955), *Nell'Istria non sono rimaste che le pietre che avranno nei secoli una voce sola: Italia*, «L'Arena di Pola», 6 aprile 1955, Pola, pp. 3-4.

Forlati Tamaro B. (1956), *Il rinnovamento del Museo archeologico di Aquileia*, «Bollettino d'Arte», IV serie, fascicolo I, Roma, Libreria dello Stato, pp. 81-84.

Forlati Tamaro B. (1959), *I più recenti lavori e lo stato attuale degli scavi e dell'assetto archeologico nei luoghi dipendenti dalla Soprintendenza alle Antichità delle Venezie*, in *Cisalpina*, Atti del Convegno sull'attività archeologica nell'Italia Settentrionale (Villa Monastero di Varenna) 9-15 giugno 1958. Vol. 1, Milano: Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 1959.

[37] Ivi, pp. 287-288.

[38] Rigoni 2012, p. 327; <https://www.soroptimist.it/club/venezia/chi-siamo/storia-del-club-venezia-3688/>, consultato il 14 aprile 2025.

[39] Forlati Tamaro 1959, p. 37.

[40] *I novant'anni di una celebre archeologa: Bruna Forlati Tamaro* 1984, p. 279.

Forlati Tamaro B. (1963), *La preistoria e la protostoria dei musei delle Venezie*, «Studi Etruschi», XXI, Firenze: Leo S. Olschki Editore, pp. 313-317.
Forlati Tamaro B. (1964), *La commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico – archeologico – artistico e del paesaggio*, «Aquileia Nostra», anno XXXV, Aquileia (UD), p. 112.
Franchi E. (2021), *Le Restituzioni di beni Culturali alla Jugoslavia in base al Trattato di pace del 10 febbraio 1947*, in «La protezione delle opere d'arte in Friuli e nella Venezia Giulia nella Seconda guerra mondiale», a cura di R. Cassanelli, R. Fabiani e R. Scopas Sommer, Trieste, pp. 167-189.
*Giornata di studi in onore di Bruna Forlati Tamaro* (1987), Atti della Giornata di studio tenutasi ad Aquileia il 27 settembre 1987, Aquileia: Assicurazioni generali.
*I novant'anni di una celebre archeologa: Bruna Forlati Tamaro* (1984), «Ateneo Veneto», vol. 22, n. 1-2, Venezia, pp. 277-290.
Mascardi M. (2023), *Il complesso ritorno dei beni culturali all'ex Jugoslavia. Sulle casse contenenti beni archeologici provenienti da Pola, Zara e Fiume: alcuni apporti dai documenti di archivio conservati a Padova, Venezia e Roma*, Roma: Edizioni Efesto.
*Per la salvezza dei beni culturali in Italia*. (1964), *Per la salvezza dei beni culturali in Italia. Atti e documenti della commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio. Indagine dei Gruppi di studio: Musei, collezioni, campi di scavo ecc.* vol. I, Roma: Casa Editrice Colombo, pp. 506-566.
Picchio Forlati L. (2017), *Testimonianze*, «Ateneo Veneto», anno CCIV, terza serie, 16/1 (2017), Venezia, pp. 39-44.
Rigoni M. (2012), *Bruna Forlati Tamaro*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti archeologi (1904-1974)*, 2012, Bononia University Press, pp. 324-334.
Spada I. (2015), *Ferdinando Forlati e il Regio Museo dell'Istria*, «L'Arena di Pola», n. 6 del 4 giugno 2015, Pola, p. 35.
Spada I. (2017), *L'Italia in Istria. Tutela, conservazione e restauro dei beni culturali tra le due guerre mondiali*, Venezia: Marsilio Editore.
Tamaro B. (1924a), *Culto miceneo sull'Acropoli*, «Annuario della Regia Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni italiane in Oriente», voll. IV-V, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1924, pp. 1-11.
Tamaro B. (1924b), *Pianta epigrafica dell'Acropoli*, «Annuario della Regia Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni italiane in Oriente», voll. IV-V, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1924, pp. 55-67.
Tamaro B. (1924c), *Un'iscrizione di Mecenate sull'Acropoli*, «Annuario della Regia Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni italiane in Oriente», voll. IV-V, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1924, pp. 69-70.
Tamaro B. (1926), *Il nuovo museo archeologico di Pola*, «Atti e Memorie della Società istriana di archeologia e storia patria», 38, Pola: Società istriana di archeologia e storia patria, pp. 146-151.

## *Appendice / Appendix*



Fig. 1. Ritratto di Bruna Forlati Tamaro, 1937. *Fondo Ferdinando Forlati, Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti. Immagine digitale fornita dal FAST della Provincia di Treviso*

Fig. 2. Bruna Forlati Tamaro con il marito Ferdinando Forlati a Vienna, 1954. *Fondo Ferdinando Forlati, Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti. Immagine digitale fornita dal FAST della Provincia di Treviso*



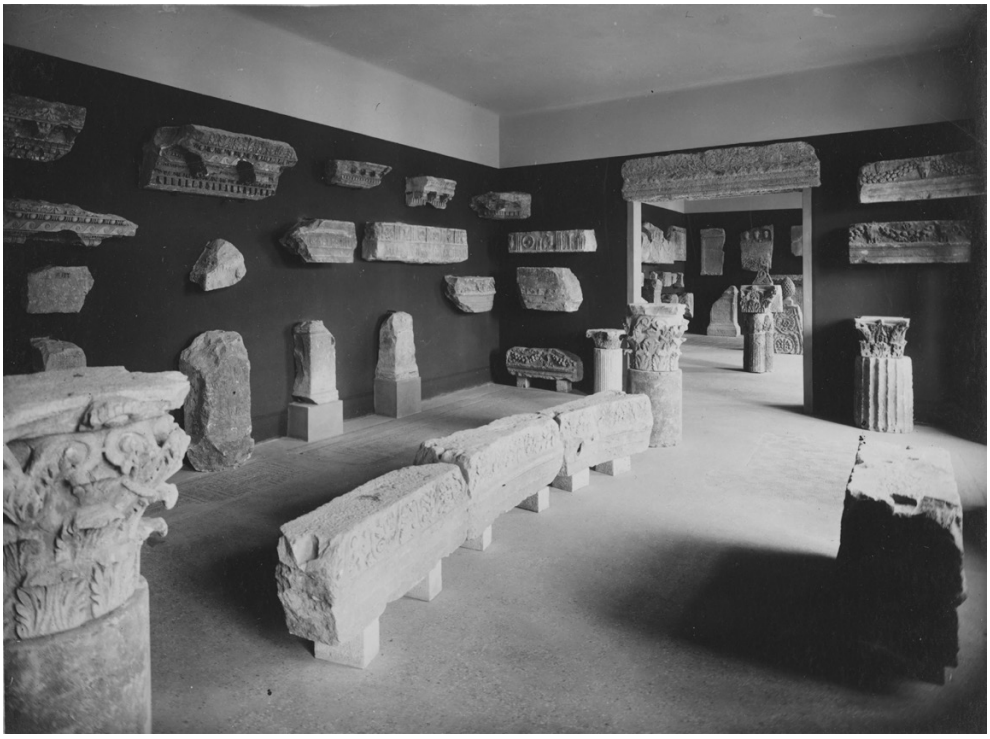


Fig. 3. Una sala del Museo Archeologico di Pola, 1929 ca. *Fondo Ferdinando Forlati, Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti. Immagine digitale fornita dal FAST della Provincia di Treviso*

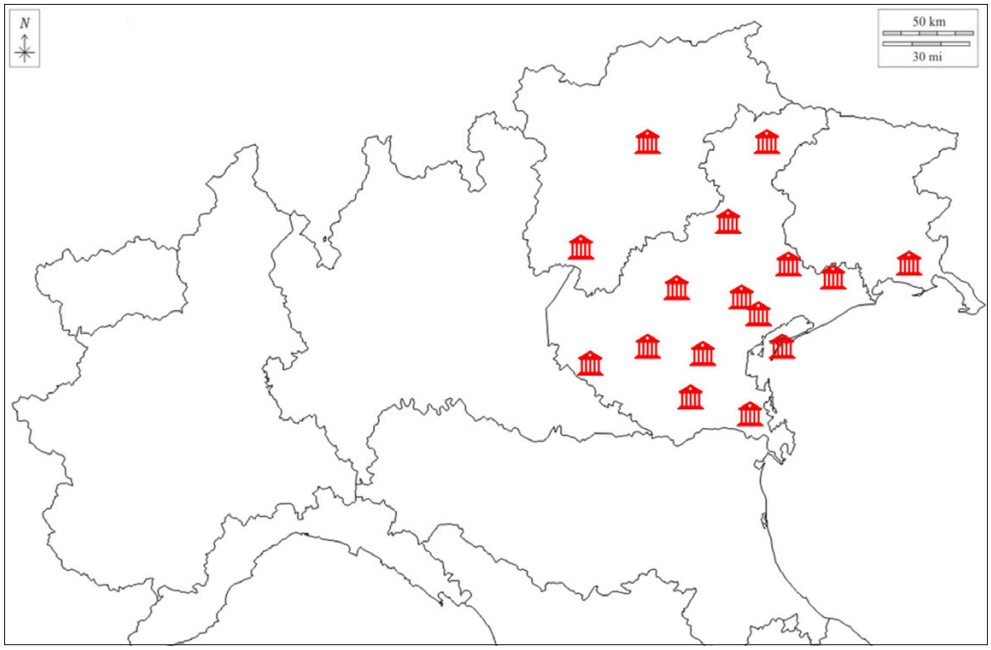
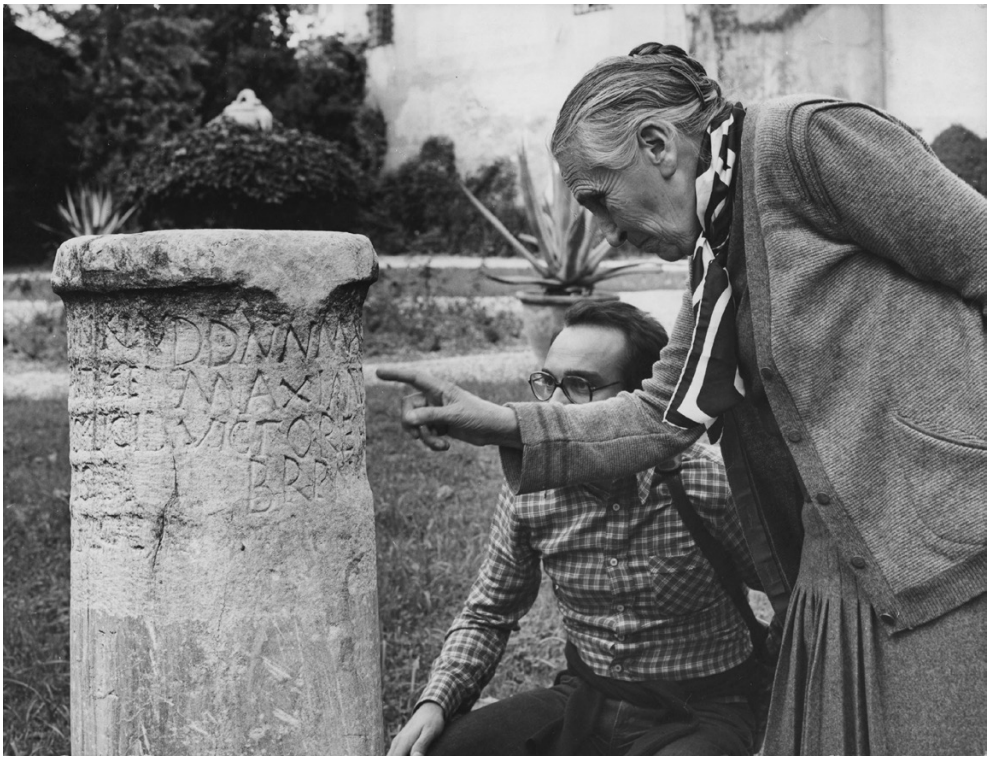



Fig. 4. Mappa dei principali musei interessati dall'attività di Bruna Forlati Tamaro. *Elaborazione dell'autrice*



Fig. 5. Bruna Forlati Tamaro (a sinistra) a Venezia, 1951. *Fondo Ferdinando Forlati, Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti. Immagine digitale fornita dal FAST della Provincia di Treviso*

Fig. 6. Bruna Forlati Tamaro ad Aquileia mentre legge un'iscrizione, 1980 circa. *Fondo Ferdinando Forlati, Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti. Immagine digitale fornita dal FAST della Provincia di Treviso*



Daffra A., Ferraro A., Viana Conti, critica d'arte e giornalista: da «Il Corriere Mercantile» alla XLV Biennale di Venezia (1974-1994) / Viana Conti, art critic and journalist: from «Il Corriere Mercantile» to XLV Biennale di Venezia (1974-1994)
«Il capitale culturale», Supplemento n. 20 (2026), pp. 377-388
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/4762

# Viana Conti, critica d'arte e giornalista: da «Il Corriere Mercantile» alla XLV Biennale di Venezia (1974-1994)

Andrea Daffra*, Alessandro Ferraro**

*Abstract*

Il contributo si focalizza sulla figura di Viana Conti (Venezia, 1937), critica d'arte e giornalista il cui ruolo nel panorama genovese e nazionale tra gli anni Settanta e Novanta risulta ancora poco indagato. Lo studio mira a restituire visibilità alla sua attività teorica e giornalistica, evidenziandone l'importanza nella diffusione delle neoavanguardie internazionali e nella definizione di un linguaggio critico innovativo.

La ricerca si basa sull'analisi dell'archivio personale di Conti, in corso di donazione all'Archivio d'Arte Contemporanea dell'Università di Genova; lo studio evidenzia il ruolo centrale di Conti come mediatrice tra il contesto genovese e il dibattito artistico internazionale, contribuendo a ridimensionare l'idea di una marginalità periferica e mettendo in luce l'originalità del suo approccio critico.

* Dottorando di ricerca, Università degli Studi di Genova, Dipartimento di Lingue e Culture Moderne (DLCM), andreadaffra@gmail.com.

** Docente a contratto, Università degli Studi di Genova, Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Arti e Spettacolo (DIRAAS), alessandro.ferraro@edu.unige.it.

Il presente contributo è stato redatto a quattro mani: i §§ 1 e 2 sono da attribuire a Alessandro Ferraro, il § 3 è da attribuire a Andrea Daffra.

The article focuses on the figure of Viana Conti (Venice, 1937), an art critic and journalist whose role in the Genoese and national art scene between the 1970s and the 1990s has remained largely underexplored. The study aims to restore visibility to her theoretical and journalistic activity, highlighting its significance in the dissemination of international neo-avant-garde movements and in the development of an innovative critical language.

The research adopts a historical-critical approach based on the analysis of Conti's personal archive, currently being donated to the Contemporary Art Archive of the University of Genoa. It underscores Conti's central role as a mediator between the Genoese context and the international coeval art debate, challenging the notion of a peripheral marginality and emphasizing the originality of her critical approach.

## 1. *Introduzione*

Ripercorrere la carriera critica, giornalistica e curatoriale di Viana Conti è un pretesto per comprendere non soltanto il ruolo che lei ha avuto all'interno del contesto genovese tra anni '70 e '80, ma soprattutto permette di farsi un'idea della situazione artistica, degli attori, dei luoghi espositivi che hanno connotato la storia dell'arte contemporanea nel capoluogo ligure tra anni '70 e '90.

Analizzare l'importanza del contributo di Conti nella comunità artistica genovese non è soltanto un mero pretesto per storicizzare parte della sua carriera, ma può essere inteso anche come strumento metodologico utile a far luce sul rapporto tra critica, sistema dell'arte nell'Italia degli anni '70. Il suo impegno critico infatti è da intendersi come singolare e al contempo piuttosto caratteristico di un'intera generazione che stava emergendo in quegli anni. Intento del presente articolo è pertanto quello di offrire al lettore un panorama ragionato utile a comprendere le peculiarità del sistema genovese in rapporto al sistema dell'arte italiano coevo.

Il contributo si situa idealmente sul prosieguo degli studi iniziati da Franco Sborgi, Sandro Ricaldone e Sandra Solimano in occasione della grande significativa collettiva "Attraversare Genova. Percorsi e linguaggi internazionali del contemporaneo. Anni '60-'70" (2004)[1], e della recente pubblicazione, curata da Alessandro Ferraro e Leo Lecci, dal titolo *A partire da una mostra. Artisti internazionali e gallerie a Genova negli anni Settanta*[2], studio analitico incentrato sulle peculiarità sistemiche ed espositive relative al caso genovese durante gli anni '70.

[1] Solimano 2004.
[2] Ferraro, Lecci 2025.

## 2. *«Il Corriere Mercantile» alle tendenze artistiche internazionali*

Gli inizi del percorso di Conti come giornalista prima e critica d'arte poi sono legati ai rapporti di potere presenti nella città. È infatti l'imprenditore navale Alberto Fassio, personalità di rilievo nel panorama cittadino, a contattarla per chiederle di occuparsi, assieme ad altri giornalisti come Felice Ballero, di una piccola sezione di arte moderna e contemporanea sul suo quotidiano «Il Corriere Mercantile». All'epoca era il giornale più importante a livello locale e regionale, ed era strettamente legato all'industria portuale. Al pari di quotidiani quali «Il Lavoro», la pubblicazione di Fassio manteneva certo un interesse specifico verso le attività portuali, ma al contempo garantiva, almeno nella prima fase, una discreta libertà in termini di contenuti e trafiletti dedicati alla cultura visuale del periodo.

La congiuntura storica nella quale Viana Conti si trova a lavorare è forse tra le più promettenti: nel 1972 ha appena avuto luogo l'importante collettiva "Immagine per la città", in quel periodo Genova vanta numerose gallerie – all'attivo, in quel periodo, circa tredici – che cominciano a proporre importanti nomi internazionali; si occupa quindi di recensire le mostre nei principali centri espositivi cittadini – Samangallery, Galleriaforma, La Bertesca, La Polena, Unimedia, Arte Verso, Il Vicolo, Cesarea – un ambiente, quello genovese, fatto di profonda attenzione rispetto alla tradizione moderna e barocca della città, ma con sparuti e coraggiosi slanci tesi a intercettare le novità offerte dal contemporaneo.

Fin dall'inizio della sua carriera Viana Conti ha dovuto affrontare i problemi legati al maschilismo imperante nel contesto lavorativo: anziché firmare i suoi articoli con il nome completo, la direzione del quotidiano l'aveva obbligata a utilizzare uno pseudonimo (Vian.) affinché – tale era l'opinione dei direttori del giornale – chi leggeva percepisse l'autorità maschile nel trafiletto.

Recensisce così le prime mostre della Samangallery[3], diretta da Ida Gianelli, è tra le prime critiche a Genova a occuparsi di *performance* e *body art*, partecipa ad esempio all'incontro con Lea Vergine per la presentazione di *Corpo come linguaggio* alla Galleria Unimedia di Caterina Gualco o agli incontri con Achille Bonito Oliva alla Galleriaforma[4]; si occupa, in altre parole, di rilevare il carattere di contemporaneità presente nelle proposte artistiche genovesi e non.

In termini di interesse storico-critico è da rilevare la sua attenzione rispetto alle avanguardie internazionali della metà degli anni '70. È infatti tra il 1977 e il 1978 che guarda alla dimensione "antropologica" che connotava l'operato

[3] Tra le numerosissime recensite – da Rebecca Horn a Michelangelo Pistoletto – vale la pena menzionare Conti 1975, p. 6.

[4] A titolo informativo si vedano anche le recensioni per Galleriaforma in Conti 1974a e 1974b. L'Archivio di Arte Contemporanea dell'Università degli studi di Genova preserva gran parte della sua attività critico-giornalistica.

di molti artisti francesi, tedeschi e italiani; è appunto il gruppo di autori che gravitava attorno al critico tedesco Gunther Metken (e al suo omologo italiano Giorgio Cortenova) a interessarsi al concetto di traccia, al segno gestuale, e a una dimensione narrativa della processualità artistica – si pensi a Christian Boltanski, ai coniugi Poirier, a Nancy Graves, Dorotee von Windheim, Claudio Costa.[5] Inoltre Viana Conti segue da vicino gli sviluppi di tali artisti sia come inviata alla sesta edizione della nota rassegna d'arte "documenta", nel 1977, a Kassel, sia scrivendo sul loro operato in Italia, anche al di fuori delle colonne de «Il Corriere Mercantile», cominciando a collaborare su «L'Unità» verso la fine degli anni '70 – con cui avrebbe lavorato stabilmente per tutto il decennio seguente (Fig. 1).

Le memorie della giornalista e critica sono, in questo caso, uno strumento prezioso per ricostruire alcuni dettagli storici e alcune vicende altrimenti poco note; sul finire degli anni '70 comincia a viaggiare sistematicamente tra una nazione e l'altra (Italia, Svizzera, Francia, Germania in primis), non soltanto per recensire mostre o scrivere articoli, ma soprattutto per coltivare un rapporto di lavoro con artisti e critici (Fig. 2). Segue, ad esempio, da molto vicino gli sviluppi della performance polacca[6], conosce un'allora giovanissima Marina Abramović, ed entra in contatto, grazie a colleghi svizzeri, con alcuni giovani pittori tedeschi che, negli anni '80, si sarebbero imposti nel panorama internazionale come *Neuen Wilden*, la controparte tedesca all'italiana transavanguardia.

Sul finire degli anni '70 e l'inizio degli anni '80, Genova diventa luogo di transito di vari artisti internazionali come John Cage e Joseph Beuys e in occasione di tali momenti Viana Conti è stata interprete privilegiata di tali rapporti – redige, ad esempio, una lunga intervista e un importante intervento sulla mostra dedicata a Beuys allestita presso il Palazzo Ducale di Genova ("Tracce in Italia di Beuys", 1978).

Ricorda Conti in margine alle riflessioni politiche di Beuys sul significato ultimo dell'arte:

> Tutti i problemi troverebbero soluzione, ogni abuso verrebbe eliminato nell'ipotesi che Beuys formula di una circolazione organica e naturale del denaro. Intendendo cultura il fatto nuovo come produzione economica, cadrebbe la distinzione tra struttura e sovrastruttura, rendendo così possibile a questo livello di concetto e produzione, una cultura universale. Gli ideali di libertà, fraternità, uguaglianza, che nessuna rivoluzione borgese ha mai potuto realizzare, troverebbero attuazione nella grande architettura e scultura sociale della "Terza Via", l'iniziativa promossa dall'artista che ha la grande ambizione di apportare un mutamento radicale nell'Occidente e nell'Oriente[7].

[5] Conti 1978b, p. 3.
[6] Conti 1978a, p. 6.
[7] Conti 1978c, p. 3.

## 3. *Da* Sapere e Potere *alla XLV Biennale di Venezia*

Tra la fine degli anni '70 e i primi anni '80 il quadro istituzionale e politico del capoluogo ligure assume un'importanza determinante nel delineare le condizioni entro le quali si articola l'attività critica di Viana Conti. L'Assessorato alla Cultura del Comune di Genova guidato da Attilio Sartori – con cui Conti intrattiene una collaborazione continuativa fra il 1976 e il 1985 – promuove una politica culturale volta a consolidare il ruolo della città nel dibattito nazionale e internazionale, inaugurando una stagione di particolare intensità intellettuale. In tale contesto, Conti elabora una postura critica che, pur saldamente ancorata alla scena genovese, si orienta verso un dialogo costante con i principali protagonisti della riflessione artistica e teorica del periodo (Fig. 3). Le iniziative sostenute dall'assessorato, spesso sviluppate in sinergia con le gallerie cittadine e con gli ambienti universitari, costituiscono il terreno fertile entro cui prendono forma molte delle sue proposte più significative e contribuiscono alla formazione di una rete di relazioni che amplia l'orizzonte della produzione culturale locale, favorendo una progressiva internazionalizzazione del discorso critico.

L'esempio più emblematico di questa fase è il convegno internazionale "Sapere e Potere", organizzato da Conti nel novembre 1980 presso Palazzo Tursi.

L'iniziativa, sostenuta direttamente dall'assessorato, convoca alcuni tra i più autorevoli interpreti della teoria contemporanea – tra cui Jean Baudrillard, Ágnes Heller, Niklas Luhmann e Jean-Luc Nancy e, sul versante italiano, Remo Bodei, Filiberto Menna, Mario Perniola, Pier Aldo Rovatti ed Edoardo Sanguineti – chiamati a confrontarsi sui nessi tra conoscenza, comunicazione e potere nella società postmoderna. Il convegno si colloca in una fase in cui il sistema dell'arte, in Italia come all'estero, è attraversato da una profonda riconsiderazione delle proprie categorie interpretative, sollecitata dall'emergere dei nuovi media e dalla trasformazione dell'immaginario connessa alla crescente diffusione dell'immagine tecnica. La presenza simultanea di studiosi con competenze disciplinari eterogenee testimonia la volontà di costruire uno spazio di confronto realmente interdisciplinare, capace di restituire la complessità dei processi in atto e, al contempo, di inscrivere Genova entro un dibattito di respiro europeo, sottraendola alla marginalità percepita e contribuendo a ridefinirne il profilo culturale.

Parallelamente alle iniziative di carattere teorico, Conti consolida in questi anni un rapporto privilegiato con figure centrali della cultura genovese, tra cui Corrado Maltese, Edoardo Sanguineti e il già citato Franco Sborgi, attive in campi disciplinari diversi ma accomunate dall'interesse per un'interazione sistematica tra critica d'arte, studi letterari e teorie della comunicazione. Analogamente, la collaborazione con il Teatro del Falcone – realtà museale cittadina configurata come spazio espositivo e luogo di sperimentazione – offre a Conti ulteriori occasioni di confronto con le pratiche artistiche emergenti. L'intreccio di queste relazioni contribuisce a delineare un campo operativo che trascende

i confini disciplinari tradizionali e nel quale la critica assume una funzione di mediazione tra istanze teoriche, assetti istituzionali e pratiche artistiche. Ne deriva un vero e proprio ecosistema culturale, entro cui la riflessione estetica diviene componente strutturale dei processi di definizione e legittimazione delle politiche culturali cittadine.

In questo tessuto di relazioni e riflessioni teoriche prende corpo, fra il 1981 e il 1982, la proposta critica della *Short memory painting - pittura di corta memoria*, elaborata da Conti all'interno del più ampio scenario dei "ritorni alla pittura" che contraddistinguono il decennio. In dialogo con il dibattito coevo e, in particolare, con l'esperienza della *Pittura in Radice* promossa da Achille Bonito Oliva, Conti individua un gruppo eterogeneo di artisti accomunati da un interesse per la dimensione intima della figurazione e per la rielaborazione soggettiva del ricordo. A questo nucleo appartengono, fra gli altri, gli analitici Enzo Cacciola e Gianfranco Zappettini, posti in relazione con autori come Billy Sullivan e Randy Stevens, nonostante le differenze di formazione, provenienza e contesto operativo.

Ciò che accomuna questi artisti, nella lettura di Conti, è un rapporto con la memoria slegato tanto dalle genealogie storiciste quanto dalle retoriche neo-espressioniste dominanti nella fase coeva. La loro pratica pittorica si orienta infatti verso una ricostruzione frammentaria e spesso diaristica dell'immagine, fondata su un registro evocativo, privato e non narrativamente progressivo. La categoria di "corta memoria" intende così descrivere un'attitudine pittorica marcatamente introspettiva, attenta alla qualità del segno e alla sua capacità di generare risonanze interiori, in cui la temporalità assume la forma di una densità concentrata piuttosto che di uno sviluppo lineare.

Il momento espositivo più rilevante di questa tendenza è la collettiva alla Permanente di Milano del 1982, unica occasione in cui gli artisti individuati da Conti vengono presentati come nucleo unitario. Pur destinata a rimanere episodica, l'operazione testimonia la volontà di Conti di fornire una lettura autonoma delle dinamiche in atto, non limitata alla mera registrazione dei fenomeni ma orientata alla costruzione di un campo interpretativo coerente. In un panorama già segnato dalla proliferazione di etichette e categorie, la sua proposta assume il valore di un tentativo di definizione critica volto a evidenziare la pluralità delle ricerche pittoriche all'inizio del decennio e a rivendicare la necessità di modelli analitici più flessibili, capaci di cogliere le ambivalenze e le transizioni interne alla produzione artistica.

A distanza di oltre un decennio, alcune delle questioni affrontate nel periodo considerato trovano una nuova declinazione nella partecipazione di Conti alla "XLV Biennale di Venezia" del 1993, dove è coinvolta da Achille Bonito Oliva nel progetto curatoriale del Padiglione Italia. Nella sezione "Transiti/Parabilia", affidata alla sua responsabilità, Conti riunisce autori legati alla poesia visiva, tra cui Nanni Balestrini, Martino Oberto e Franco Vaccari, assumendoli come testimonianza delle ricerche intermediali che, dagli anni Settanta,

avevano contribuito a ridefinire il rapporto fra parola e immagine (Fig. 4). La selezione rispecchia l'interesse costante di Conti per le pratiche segniche e linguistiche e si inserisce pienamente nel carattere transdisciplinare dell'edizione del 1993, concepita da Bonito Oliva come struttura aperta, volta a integrare prospettive eterogenee e a valorizzare la categoria del "transito" quale dispositivo interpretativo della contemporaneità.

La presenza di Conti alla Biennale si configura come esito coerente del percorso compiuto nel decennio precedente, segnato da un'attenzione continua ai processi di trasformazione dei linguaggi e alle forme di mediazione culturale che ne regolano la diffusione. L'edizione del 1993 costituisce, in tal senso, non soltanto un riconoscimento istituzionale, ma anche un punto di convergenza delle esperienze elaborate negli anni analizzati, confermando la continuità di un progetto intellettuale fondato sull'intersezione tra teoria, pratiche espositive e costruzione di reti culturali. Trattandosi di un episodio collocato al limite superiore dell'arco cronologico qui considerato, le sue implicazioni critiche meriterebbero, in altra sede, un approfondimento specifico, utile a restituire con maggiore precisione gli sviluppi successivi delle linee di ricerca emerse nel periodo esaminato.

*Riferimenti bibliografici / References*

Bonito Oliva A., a cura di (1993), *La Biennale di Venezia. 45ª Esposizione Internazionale d'Arte. Catalogo*, Venezia: La Biennale di Venezia.

Conti V. (1975), *Mini archeologie di Charles Simonds*, «Il Corriere Mercantile», 5 dicembre, p. 6.

Conti V. (1974a), *Richard Nonas*, «Il Corriere Mercantile», 31 maggio, p. 7.

Conti V. (1974b), *Dennis Oppenheim alla Galleriaforma*, «Il Corriere Mercantile», 25 ottobre, p. 6.

Conti V. (1978a), *Performance: Incontro Internazionale*, «Il Corriere Mercantile», 28 aprile, p. 6.

Conti V. (1978b), *La creazione volgeva alla fine*, «Il Corriere Mercantile», 26 maggio, p. 3.

Conti V. (1978c), *Tracce in Italia di Beuys*, «Il Corriere Mercantile», 30 giugno, p. 3.

Conti V., a cura di (1982), *Short Memory Painting – Pittura di corta memoria*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente), Milano: ATRA Studio.

Conti V., a cura di (1984), *Sapere e potere*, Convegno internazionale (Genova, Palazzo Tursi, 27-30 novembre 1980), 2 voll., Milano: Multhipla.

Ferraro A., Lecci L., a cura di (2025), *A partire da una mostra. Artisti internazionali e gallerie a Genova negli anni Settanta,* Genova: Sagep.

Ricaldone S., Sborgi F., Solimano S. (2004), *Attraversare Genova. Percorsi e linguaggi internazionali del contemporaneo. Anni '60-'70,* catalogo della mostra (Genova, Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce, 10 novembre 2004 – 27 febbraio 2005), Milano: Skira.

*Appendice / Appendix*

CORRIERE MERCANTILE Venerdì 26 Maggio 1978 Pag. 3

# NOTE D'ARTE

(Rubrica a cura di VIANA CONTI)

## LA CREAZIONE VOLGEVA ALLA FINE




**Nancy Graves: dromedario del Kenia e cammello mongolo - 1969, pittura in una caverna Paleo-indiana - Arizona Sud Occidentale - 1971**

Con un dibattito sul tema "Antropologia, Storia dell'arte, Storia delle cose" si è concluso, venerdì 12 maggio, sul terreno dell'Università (via Balbi, 4) il seminario tenuto dal prof. Corrado MALTESE sulle espressioni dell'arte contemporanea.

Si sono incontrati in quella sede artisti (Claudio Costa e Antonio Paradiso), critici (Burmeister, Cortenova, D'Avossa e Trimarco), seminaristi e pubblico.

Evoca una dimensione fantascientifica di segno opposto il titolo del saggio di Cortenova (e della mostra alla galleria "Unimedia") "La creazione volgeva alla fine". Non si rifà su quest'area — interviene C. Maltese — la storia degli oggetti illustri, ma quella di attrezzi quotidiani non ancora travolti dalla civiltà consumistica e dall'industrializzazione. Si recupera, in questa opera di ricostruzione delle cose, un "anti-design".

Appartiene agli artisti genovesi Caminati e Costa l'invenzione, per così dire, del Museo antropologico attivo di Monteghirfo, dove i reperti non vengono "estraniati" in altri spazi, ma ritrovati sulla loro area d'origine. A Monteghirfo (retroterra di Chiavari) non sono gli oggetti, infatti, che si trasferiscono nel Museo, ma il Museo sugli oggetti. Una volta dette le cose incominciano a prendere consistenza e realtà e sulla loro base altre cose nascono e prendono forma.

I vari interventi critici tendono a comporre un quadro stimolante di come la ricerca artistica si congiunge alla metodologia storiografica. La Storia dell'arte viene definita come Storia delle classi egemoni, la Storia delle cose come quella dei linguaggi assoggettati.

Un banale rovesciamento della Storia delle idee nella Storia delle cose materiali apparirebbe ingenuo, come pure assurda sarebbe qualsiasi operazione di rapina perpetrata alla storia dell'arte a vantaggio di quella antropologica. Le "ricostruzioni" di oggetti operate dagli artisti vanno intese come metafore conoscitive, dove l'oggetto d'uso è il messaggio.

I lavori di Bertholin, Costa, Graves, Lang, Paradiso, Anne e Patrick Poirier, Simonds, Sonfist e Windheim (esposti in vico dei Garibaldi 1) intervengono nel discorso critico come area di problematiche diverse, come zona di interrogazione.

La nacessità di frequentare assiduamente le cose, per ripalparne sensitivamente e psichicamente le forze oscure e magiche e poter riappropriarsi dello spessore di informazione che portano con sé, è presente nel lavoro di Bertholin e Costa. E' situata nella zona di confine tra Scienza e Mito riproduzione ed interpretazione l'opera di Nancy Graves. Estetica, tattilità, colore sono gli elementi che guidano la fase esplorativa e descrittiva della ricognizione antropologica di Nikolaus Lang. Antonio Paradiso è impegnato a registrare, con diversi mezzi di espressione, la storia delle fatiche umane e l'energia operante dell'universo.

La struttura labirintica ed il nero quale forma e colore mentale dell'inconscio sono scelti da Anne & Patrick Poirier come stazione di una passeggiata immaginaria, come luogo di fantasmi e di memorie collettive.

Il corpo-casa-paesaggio di Charles Simonds, partorito dal fango primordiale, presta alla terra i propri contorni; l'artista americano sfida il gigantismo delle metropoli costruendo, con mattoncini d'argilla, microscopiche città per un popolo immaginario "Little People". « Poiché il mio corpo è il mio museo esso è la mia storia » — scrive Alan Sonfist — «)...pertanto io lego per testamento il mio corpo stesso, sigillato in un contenitore trasparente, al Museo d'Arte moderna della città di New York, per essere conservato come un lavoro d'arte accessibile al pubblico.

La tecnica dello strappo degli affreschi consente a Dorothee Von Windheim il recupero delle tracce e dei segnali quotidiani del tempo. Il corpo che nella "body" viene riattivato in tutta la sua capacità sensitiva, viene fisicamente riportato dall'artista antropologico "alle correnti della creazione"; sprofondato nel buio « viene praticato come un reperto — scrive Cortenova — rinvenuto nelle pulsioni e nell'elettricità dell'organismo che affiora (o riaffiora) alla vita in quel tempo del subconscio in cui, ancora una volta, la "creazione volgeva alla fine". E' tipico dell'artista antropologico insediarsi all'interno dell'interrogazione, farsi corpo interrogante; ma infine egli si caratterizza in una metodologia empirica, che lo spinge a rendere tattile, corposo, fisicamente praticabile il suo spazio interroggante » (Cortenova).

La pratica di questo "work in regress" non va intesa come nostalgica fuga nella verginità perduta, ma come ricerca linguistica realizzata in rapporto allo statuto dell'arte. Il travestimento, la prassi mimetica, la registrazione dal vivo di riti liberatori trovano nell'artista antropologico una costante motivazione critica.

Fig. 1. Estratto da «Il Corriere Mercantile», 28 aprile 1978, p. 6



Liguria CORRIERE MERCANTILE Venerdì 28 Aprile 1978 Pag. 6

# NOTE D'ARTE

(Rubrica a cura di VIANA CONTI)

## PERFORMANCE: INCONTRO INTERNAZIONALE

La galleria « REMONT » durante una performance - Foto JERZY SZELIGA.

VARSAVIA, aprile — La neve si è sciolta da due settimane. Non fa freddo, ma la città è ancora grigia e leggermente opaca. Un colore ora spento uniforma, a distanza, il panorama. La primavera si annuncia solo nella qualità dell'aria e nei cesti di viole che anziane donne, in grembiule azzurro, porgono al passante. «E' una primavera che si vende nei mercati », scriverebbe Camus.

La vita si accentra intorno ai chioschi delle « fiuch » (le nostre tabaccherie) dove, in uno scambio febbrile di sloti, si vendono giornali, sigarette e biglietti dell'atobus, e nelle grandi arterie commerciali di viale JEROLIMSKIE, di via MARSZALKOWSKA e NOWY SWIAT. Appena uscita dai rigori dell'inverno Varsavia ha un aspetto terroso, un po' velato, ma il suo fascino discreto agisce in profondità. Si registra istantaneamente come le strutture visibili non diano un'immagine reale della Polonia: è nel contatto umano, a livello sociale e culturale che se ne può cogliere la realtà.

Distrutta dalla guerra e ricostruita totalmente, questa metropoli dell'Est appare come la duplicazione di se stessa. Nella periferia le case popolari, alte, bianche, tutte uguali, nascono come fantasmi l'una dall'altra e si ripetono, nell'uniformità della natura, come i rimandi dell'eco.

La tendenza a non caratterizzare l'edificio singolo, ma il quartiere piuttosto mette il visitatore in una situazione di estraniamento. Sensazione che prende realtà fisica di fronte a quell'emergenza Palazzo della Cultura e della Scienza, dono dell'Unione Sovietica, che cresce, per 234 metri d'altezza, su una struttura modulare e si assottiglia, al vertice, in una provocante stringa. Perché sorga nel centro della città (in quella PLAC DEFILAD di cui la domenica cortei di autobus bianchi e rossi partono per le gite nei dintorni) è difficile poterlo utilizzare come punto di riferimento, perché l'uniformità con cui si ripetono facciate, grandine e colonnati disorienta completamente chi guarda.

Uscendo, nei giorni di congresso, dai fumi dell'efficientissima galleria « REMONT » per rientrare, in via NOWOGRODZKA, all'albergo Forum, Franco Vaccari (l'artista italiano a cui appartiene la formula di « esposizione in tempo reale ») confessa di aver girato e vuoto più di una volta, prima di imboccare la direzione buona.

Dopo « 72 passi (è il performer danese Henrik Have che lo suggerisce) fra il verde, i silenzi, l'acqua e le architetture neoclassiche del parco LAZIENKI varcare le soglie della galleria 'REMONT', in piena attività, è come tuffarsi in pancia alla balena. Critici, artisti, studenti, ricercatori, uomini di scienza convengono, con difficoltà non indifferenti sia per l'organizzazione che per gli stessi intervenuti, da tutto il mondo. In un libro di prossima pubblicazione compariranno i testi di operatori (non presenti alla rassegna) del Giappone, del Canada, degli Stati Uniti, dell'Australia. Si lamenta l'assenza di qualche italiano. La situazione genovese viene registrata con attenzione tra gli invitati vi sono Angelo Pretolani e Roberto Pasini; di Giovanni Bignone viene proiettato, analizzato e discusso un film super 8 a colori intitolato « Rilegatura ».

In questa fucina operosa dove, senza sbafarmi, i concetti si visualizzano in gesto, immagine, rumore, comunicazione tutto succede sull'area della più naturale quotidianità: nessuno spazio viene concesso al mito, nessun privilegio al ruolo d'artista. Su questo terreno culturale di un paese dell'Est, dove è l'informazione che diventa mito, tutti si collocano ad un grado zero per poter privilegiare il problema collettivo su quello individuale.

### Henrik Gajewski operatore e coordinatore della Galleria

La sede del Convegno Internazionale sulla Performance (20-3/6-4-78) occupa il pianterreno del n. 12 di via WARYNSKIEGO. Essendo l'iniziativa riservata agli invitati, vi si entra mostrando una tessera giallo-nera con il contrassegno « I am » (« International Artists' Meeting »), sigla trovata da HENRYK GAJEWSKI che, oltre a funzionare come coordinatore della rassegna è altresì attivo come operatore artistico. All'interno guardaroba, caffè, ristoro, laboratorio, galleria lavorano ad un ritmo allucinante. Un manifesto, scritto a mano di volta in volta, annuncia il densissimo programma della giornata: il protrarsi delle azioni, oltre il previsto, tenderà a ridurre gli intervalli. Installazioni video, in trasmissione quasi permanente, performances, polaroizioni, discussioni lasciano, a mala pena, il tempo di trangugiare, ancora bollente, la tradizionale zupa.

In un risucchio vorticoso di notizie, che circolano malgrado la babilonia delle lingue, il convegno si trasforma in una macchina onnivora i cui sensitivi terminali voracemente si appropriano di tutto il materiale che si produce. Traduttori ed interpreti non hanno tregua. Bollettini, xerocopie, fotografie si moltiplicano tra le mani dei presenti.

La « REMONT » nasceva il 1.o aprile di sei anni fa, fondata da HENRYK GAJENSKI. Il «meeting» promosso in questa sede è uno dei primi e si propone, con la cooperazione di tutti i presenti, di mettere a fuoco un concetto più evolutivo di galleria e spazio delegato all'evento artistico.

Sbloccare gli schemi convenzionali, abolire i falsi miti, provocare un nuovo atteggiamento verso la realtà ed i suoi problemi sono gli scopi base di questi incontri della cultura Ovest con quella Est.

Si studia come poter eliminare i condizionamenti operati sul processo artistico dalla « critica ufficiale », le ingerenze delle speculazioni di mercato, della politica dei mass media. La schizofrenica tendenza a separare, frammentare e collocare nel mito ciò che deve muoversi e progredire libaramente potrebbe frenare la creatività dell'artista e congelarla in stereotipi. Forse si dice, in questo delicato cambio di generazione è il momento di operare delle scelte. Saranno i « segni nuovi » a risemantizzare codici usurati. Lo stesso GAJEWSKI, che da anni opera nel linguaggio, ritrova un atteggiamento nuovo verso i dati della realtà. La sua ricerca capillare tende a ristrutturare nell'uomo una coscienza degli eventi quotidiani. Ribaltando i meccanismi della casualità, carica di potenziale informativo ciò che deve ancora accadere. Lavorando sui codici egli dà e riceve informazioni sulla realtà delle cose e su quella del linguaggio. E' nell'area della feriali tà e della banalità che si impegna il suo gesto di decodificazione e transcodificazione. La qualità concettuale della sua analisi nasce da una formazione scientifica. Il suo intervento nella cultura si fonda sulle situazioni interpersonali. E' nell'intento di ricostruire carti « valori tra » che prende significato sia il suo lavoro individuale che quello nell'ambito della galleria.

Franco Vaccari: « Spazio privato in spazio pubblico » - Esposizione in tempo reale - Foto Viana De Rosa.

Per il «meeting» di Varsavia Vaccari prevede di dormire la notte del 2 aprile in galleria e di esporre, l'indomani, i sogni: foto polaroid visualizzerebbero il lavoro. La sua prima operazione è quella di esplorare l'ambiente ed i suoi visitatori, come farebbe un gatto, e di vivere il contatto diretto. Successivamente, con molta cura, prepara la sua tana.

Anche se il proposito è fermo succedono, tuttavia, altre cose ed il giorno dopo Vaccari comunica al pubblico di non aver dormito in quello spazio. L'« esposizione in tempo reale » — spiega l'artista — è un organismo che cresce su sè stesso e che si sviluppa secondo leggi proprie funzionando come una rete che catturi realtà o una fotografia in cui l'immagine coincida con il dato reale.

Come l'inconscio tecnologico della macchina fotografica può, indipendente dal soggetto che la usa, proporre un suo rapporto tra le cose, analogamente una sua azione può, in qualche modo, strutturare le realtà. « La mia fotocamera però — precisa Vaccari — funziona a desiderio e se capita di dover scegliere tra programma rigido e vita scelgo la vita: l'imprevisto entra nel meccanismo del lavoro esattamente come nella realtà.

Franco Vaccari è l'operatore a cui è legata la formula di « esposizione in tempo reale ». La sua prima azione in tal senso risale al 1969. E' nell'ambito della poesia visiva che egli esordisce. Divenuta anonima ed uscita dai luoghi deputati ed istituzionalizzati la poesia entra nello spazio pubblico della vita, prendendone possesso fisico.

Il suo lavoro è teso a ridurre il senso della frammentazione, tipico della nostra epoca, e l'invadente presenza di un io troppo condizionato

Sono presenti nella foto alcuni esponenti del « Laboratorium T.P. », composto da JADWIGA SINGER, MAREK KOLACZKOWSKI, JACEK SINGER, CRZEGORZ ZGRAJA. Il gruppo, interessato al video come medium, compie un'attenta indagine sullo specifico. I lavori proposti al « meeting » sono volti a rappresentare situazioni di relatività degli oggetti presi in esame, stimolando recuperi di nuove possibilità di comportamento degli stessi. Sono stati presentati, tramite video, proposizioni di lettura, movimenti, esperienze audiovisive con manipolazioni di registrazioni ed esposizioni verbali della dimensione temporale. In primo piano è TOMAS PETRIVY, un giovane cecoslovacco attivo nell'area della ricerca cinematografica ed impegnato nell'indagine a livello sociologico - Foto Viana De Rosa.

MARTIN HENDRIX (Olanda): Performance - Foto Viana De Rosa.

HENRIK HAVE (Danimarca): « Prendete per favore i ramoscelli ed il

Fig. 2. Estratto da «Il Corriere Mercantile», 26 maggio 1978, p. 6



Fig. 3. Viana Conti di ritorno da Tokyo (1984), fotografia di Giorgio Tagliafico. Courtesy Viana Conti

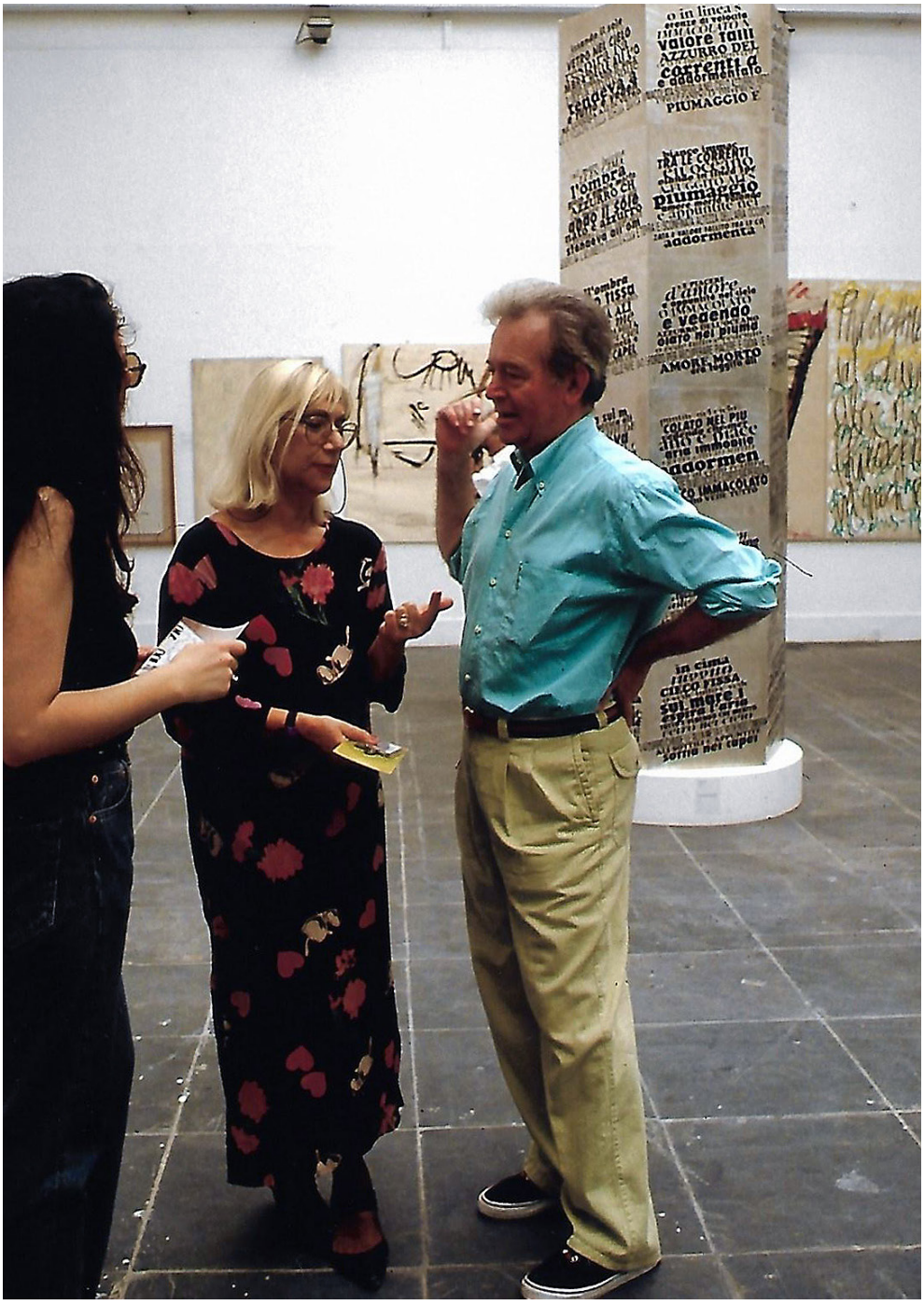



Fig. 4. Viana Conti e Nanni Balestrini alla vernice della XLV Biennale di Venezia 1993. Courtesy Viana Conti

Muzzarelli F., Studiare la "sensibilità della nostra epoca". Francesca Alinovi: i libri, le idee, le ricerche / Exploring the 'spirit of our times'. Francesca Alinovi: books, ideas and research
«Il capitale culturale», Supplemento n. 20 (2026), pp. 389-398
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/5262

# Studiare la "sensibilità della nostra epoca". Francesca Alinovi: i libri, le idee, le ricerche

Federica Muzzarelli*

*Abstract*

Francesca Alinovi (1948-1983) è stata una studiosa, curatrice e critica d'arte italiana che, con il suo impegno al tempo stesso scientifico e militante, la sua originale capacità di leggere i fenomeni artistici ed estetici, ha segnato in modo particolare una fase determinante della storia e della cultura contemporanee. Nei pochi anni che trascorsero dal conseguimento della laurea in Lettere Moderne presso l'Università di Bologna nel 1972 alla precoce morte occorsa nel 1983, Francesca Alinovi riuscì a pubblicare una monografia, dedicata al Dadaismo, e numerosi contributi tra saggi, articoli e testi critici che ne dimostrano ancora oggi l'acutezza di sguardo e di interpretazione, oltre ad essere stata promotrice in Italia di esperienze internazionali che avrebbero avuto seguiti eccezionali, come per il caso del graffitismo newyorchese. A partire da un progetto scientifico nato per riportare al centro degli interessi accademici la conoscenza del suo lavoro di ricerca, e grazie alla sistemazione del fondo bibliotecario conservato presso la Biblioteca del Dipartimento delle Arti

* Ordinaria di Storia della Fotografia, Università di Bologna, Dipartimento delle Arti, Piazzetta Morandi 2, 40124 Bologna, e-mail: federica.muzzarelli@unibo.it.

Grazie a Brenna Alinovi, a Caterina Cossetto e Giulia Calanna della Biblioteca del Dipartimento delle Arti «Sezione Arti visive Supino», Università di Bologna; a Maria Masieri Nider e a Serena Arcieri.

dell'Università di Bologna, «Sezione Arti visive Supino», questo saggio intende sintetizzare le linee principali di questo percorso di valorizzazione di una protagonista della critica d'arte italiana e, al contempo, offrire un breve focus sul contributo innovativo che Alinovi seppe dare alla cultura fotografica italiana, in quegli anni ancora ferma e cristallizzata da approcci di studio esclusivamente storico-filologici.

Francesca Alinovi (1948-1983) was an Italian scholar, curator and art critic who, with her scientific and militant commitment and her original ability to interpret artistic and aesthetic phenomena, had a particularly significant impact on a decisive phase of contemporary history and culture. In the few years between her graduation in Modern Literature from the University of Bologna in 1972 and her untimely death in 1983, Francesca Alinovi managed to publish a monograph on Dadaism and numerous essays, articles and critical texts that still demonstrate her sharp eye and interpretation, as well as promoting international experiences in Italy that would have exceptional follow-ups, such as New York graffiti art. Starting from a scientific project created to bring knowledge of her research work back to the centre of academic interest, and thanks to the arrangement of the library collection preserved at the Biblioteca delle Arti, «Supino Section» in Bologna, this essay aims to summarise the main lines of this process of enhancement and, at the same time, to focus on the innovative contribution that Alinovi was able to make to Italian photographic culture, which in those years was still stuck and crystallised by exclusively historical-philological approaches to study.

## 1. *Introduzione*

Questo intervento è nato da una serie di attività promosse dentro la cornice del progetto dal titolo *Ripartire da Dada. I libri, le ricerche, le idee di Francesca Alinovi* che, tra il 2024 e il 2025 è stato avviato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna[1]. L'obiettivo del progetto è stato quello di riportare l'attenzione, anzitutto della comunità scientifica, sul lavoro di studio e di ricerca della studiosa e storica dell'arte di origine parmense e sul suo contributo alla dimensione critica e interpretativa alla storia dell'arte contemporanea in Italia.

Il titolo del progetto ha voluto segnalare la volontà di "ripartire" dall'unica monografia dal titolo *Dada, anti-arte e post-arte* che la studiosa riuscì a scrivere tra 1979 e 1980[2] e che, come ci si è anche in questa occasione resi conto, è tuttora poco letta e poco studiata, a favore di altri suoi contributi più famosi, come la scoperta del fenomeno del graffitismo americano e come quegli scritti che evidenziarono un metodo di lavoro esplicitamente votato alle

[1] La curatela del progetto nel suo complesso è stata di chi scrive insieme al collega Pasquale Fameli.

[2] Alinovi 1980.

fughe interdisciplinari tra arte, scrittura, moda, teatro, musica, cinema[3]. Ma anche, spiace dirlo, a una fin troppo cristallizzata immagine di personaggio stravagante dalla creatività geniale quasi accidentale e fortuita, alla quale si è convintamente voluta contrapporre una lettura attenta e approfondita delle radici delle sue intuizioni e delle sue future attività critiche, affondandole appunto all'alba di una delle più dirompenti Avanguardie Storiche europee di inizio Novecento come fu il Dadaismo. Le iniziative si sono sviluppate attorno a una mostra documentaria, un seminario di studi, una raccolta di atti in rivista scientifica, «piano b. Arti e culture visive», e ad altre attività organizzate insieme a colleghe e colleghi di diversi Atenei italiani, al MAMbo di Bologna[4] e al calendario delle manifestazioni di Artefiera Off 2025.

## 2. *Ri-partire da Dada: le iniziative di studio e ricerca*

Nel giugno 2023 Caterina Cossetto e Giulia Calanna, referenti della Biblioteca del Dipartimento delle Arti, «Sezione Arti visive Supino», ritrovarono il dattiloscritto originale con cui Brenna Alinovi aveva donato al Dipartimento, consegnandolo nel marzo del 1984 nelle mani dell'allora Direttore Renato Barilli, i 366 libri provenienti dalla casa della sorella scomparsa l'anno precedente e comprendente volumi saggistici, cataloghi e brochure[5]. Da questo ritrovamento è nato un progetto di ricostruzione del fondo Alinovi, fino a quel momento disperso e frammentato, che è stato condotto anche grazie anche a un lavoro svolto come tirocinio per tesi[6]. A partire da questa necessaria risistemazione del fondo, e in collaborazione con la Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici, è stata progettata all'interno della medesima Biblioteca una mostra documentaria per visualizzare tanto il percorso di studio e riflessione delle fonti che Francesca Alinovi seguì per approfondire e scrivere la monografia su Dada, quanto quell'esplosione di interessi sulla più stretta contemporaneità che si dipartirono per lei proprio dai filoni di indagine che

[3] Siamo debitori della scelta del titolo a Claudio Marra, che fu collega e amico di Francesca Alinovi e che con lei pubblicò nel 1981 il volume *Fotografia. Illusione o rivelazione?* per le edizioni de Il Mulino.

[4] Si ricorda qui l'importante ricostruzione documentaria del fenomeno delle Settimane Internazionali della Performance di Bologna svolta per il MAMbo da Uliana Zanetti. Francesca Alinovi vi collaborò tra 1976 e 1982 insieme a Renato Barilli e Roberto Daolio; Zanetti (a cura di) 2023.

[5] https://arti.sba.unibo.it/chi-siamo/il-fondo-librario-di-francesca-alinovi

[6] Il lavoro di tirocinio per tesi è stato svolto dalla studentessa Katia Amaroli per la Laurea Magistrale in Arti visive dell'Università di Bologna, confluito poi nella tesi discussa nel marzo 2025, di cui un estratto sarà pubblicato nel numero di «piano b» citato.

aveva individuato nel tessuto concettuale dadaista (performance, dimensione verbo-visiva, fotografia, design..)[7].

Per fornire un'ulteriore attività di rilettura della funzione della monografia sul Dadaismo e sulle riflessioni che portarono Francesca Alinovi verso i suoi ultimi interessi per la stretta contemporaneità, presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, nel maggio 2025, è stato organizzato un seminario di studi. Ai colleghi e alle colleghe coinvolte nel seminario, Lara Conte (Università Roma 3), Claudio Zambianchi (Sapienza Università di Roma), Giorgio Zanchetti (Università Statale Milano) e Claudio Marra (Università di Bologna) è stato chiesto di rileggere alcuni capitoli della monografia su Dada come griglia operativa sulla quale articolare i loro interventi a cavallo di approfondimenti storico-filologici, aggiornamenti bibliografici, intuizioni critiche e innovazioni metodologiche[8]. Parafrasando i titoli dei paragrafi della monografia, dati dalla Alinovi stessa, gli interventi si sono articolati su questi orizzonti tematici e critici: lo spettacolo e la normalizzazione estetica con il contributo sulla performance offerto da Lara Conte, la smaterializzazione concettuale e il *cupio dissolvi* come programma estetico grazie alla lettura di Claudio Zambianchi, la poesia e la scrittura, la carnalità del Verbo e l'estasi dello spirito con Giorgio Zanchetti, fino alla fotografia come sposa ideale con Claudio Marra. Tutto letto con la lente di ciò di cui Alinovi si stava e si sarebbe occupata dei fenomeni della nostra epoca in una interdisciplinarità linguistica totale e in quella radicale sinergia tra dimensione esistenziale e dimensione estetica che ha contraddistinto la sua breve parabola, fino ad assumere quasi i contorni della concretizzazione di una poetica d'artista.

A un concorso di forze e di collaborazione si deve pertanto la realizzazione di questa serie di iniziative che a catena ne hanno generate, e si auspica ne generino, delle altre: come quando nei contatti intercorsi con Brenna Alinovi si è ottenuta la sua disponibilità a fornire al fondo bibliotecario una copia della tesi di Perfezionamento in Storia dell'arte che la sorella Francesca aveva dedicato a Piero Manzoni e di cui si erano perse le tracce[9]. O come quando due studentesse del corso di Storia dell'arte contemporanea tenuto da Francesca Alinovi, insieme con Renato Barilli, nell'anno accademico 1980-'81 al DAMS di Bologna, hanno donato le registrazioni audio effettuate durante le lezioni[10].

[7] <https://arti.sba.unibo.it/agenda/ri-partire-da-dada-i-libri-le-idee-le-ricerche-di-francesca-alinovi>.

[8] Gli interventi al seminario bolognese saranno raccolti nella sezione *Materiali* della rivista «piano b. Arti e culture visive», 10, n. 2, 2025.

[9] La tesi su Manzoni era stata esposta al MAMbo di Bologna durante una mostra documentaria curata da Sabrina Samorì nel 2013, in occasione di una giornata di studi curata da Gino Gianuizzi e Claudio Marra, <https://magazine.unibo.it/archivio/2013/10/25/francesca_alinovi)>.

[10] Dobbiamo questo ritrovamento di tracce audio delle lezioni di Francesca Alinovi a Serena Arcieri e Maria Masieri Nider, con l'auspicio di poter creare un fondo audio da connettere a quello librario e documentario.

### 3. *Francesca Alinovi, dalla lezione di Arcangeli alla rilettura del Dadaismo*

Come laureanda in Lettere Moderne nella sessione di marzo del 1972 Francesca Alinovi seguì e comprese profondamente la lezione di Francesco Arcangeli, sapendola poi trasfondere nella sua tesi di laurea sul pittore Carlo Corsi dove riuscì già a trovare un modo autonomo di interpretare la poetica dell'artista. Così, quando incontrò Renato Barilli e la sua crociata antistoricista, le sue letture di Herbert Marcuse e il materialismo storico di Marshall McLuhan[11], ne condivise la rivoluzione critica e interpretativa. Il magistero di Renato Barilli era in quella fase consolidato e distinto metodologicamente grazie ad alcuni dei suoi scritti più originali e innovativi (si ricordano qui solo i fondamentali contributi di *Per un'estetica mondana*, *L'azione e l'estasi*, *Tra presenza e assenza*, gli studi sull'Informale e il Comportamento). Sotto la guida di Renato Barilli Francesca Alinovi discusse la tesi di Perfezionamento sull'opera di Piero Manzoni nel marzo del 1976[12]. Dalla tesi su Manzoni alla sua precoce scomparsa passarono soli 7 anni, un intervallo talmente breve che acuisce la meraviglia per ciò che la studiosa realizzò in così poco tempo (si ricordi qui la raccolta postuma degli scritti *L'Arte Mia* del 1984, e una recente raccolta arricchita di nuovi contributi pubblicata nel 2019).

In particolare, tornando alle iniziative intraprese e al loro sostrato concettuale, la monografia sul Dada è stata oggetto di approfondimento e studio non come un episodico interesse, a soggetto anche in qualche modo scontato, ma come la necessità che l'Alinovi avvertì di porre una base storica autorevole a quanto aveva già cominciato a sviluppare e pensare nella sua indubbia attrazione verso i fenomeni della stretta contemporaneità (basti pensare al ruolo nelle fondamentali Settimane Internazionali della Performance bolognesi alle quali collaborerà intensamente). Così, nel suo particolare modo di analizzare il Dadaismo emersero già tutte le linee di studio che avrebbe sviluppato successivamente come per dare seguito a quanto scrisse in apertura del volume, alla pagina 5 della premessa: «L'idea del libro mi è venuta pensando a Dada come al fenomeno capostipite della sensibilità della nostra epoca». Per questo la volontà è stata quella di recuperare e rileggere le radici dei suoi interessi, perché nulla fu casuale o estemporaneo nei suoi scritti sempre colti, informati e aggiornati.

[11] Il contributo su Piero Manzoni venne pubblicato nel 1976 nel volume collettaneo *Estetica e società tecnologica*.

[12] Al seminario del maggio 2025 la ricostruzione puntuale del percorso e del contenuto della tesi su Carlo Corsi è stata svolta da Fabio Massaccesi; mentre l'incontro con il magistero di Renato Barilli e la tesi di Perfezionamento su Piero Manzoni sono invece state discusse da Pasquale Fameli. Per una riflessione metodologica e interpretativa delle fasi salienti della formazione di Francesca Alinovi, tra tesi di laurea e tesi di perfezionamento, si rimanda rispettivamente ai contributi di Fabio Massaccesi e Pasquale Fameli, raccolti sempre nel succitato numero di «piano b. Arti e culture visive».

Si è voluto dare risalto alla necessità di riportare ad autorevolezza storica certi interessi che l'Alinovi già sentiva emergere, pronti per diramarsi verso i molteplici interessi che alimentavano la sua curiosità intellettuale (Fig. 1).

## 4. *Francesca Alinovi e la fotografia a partire da Dada*

Francesca Alinovi decise di inserire un intero capitolo sulla fotografia nella monografia su Dada che stava progettando, cosa da un lato giustificata ma non scontata, oltretutto affidandole un ruolo di primissimo piano, e indicandola addirittura nel titolo dell'ultimo capitolo come «la Sposa Ideale». Anzitutto è importante notare che il volume inizia con un capitolo su Marcel Duchamp e la rivoluzione della pratica del ready made: un procedimento omologo all'operazione fotografica nel suo riscatto del banale, nella irrinunciabile mondanità del rapporto con la realtà e nell'automatismo antiretorico del gesto[13]. Il volume chiude, appunto, con un omaggio alla fotografia proprio come sposa ideale e perfetta interprete della postdadaisticità della sua epoca, innervata di arte e di vita come di una sinergia inestricabile ma anche e certamente, come ha suggerito Claudio Marra, come strumento autobiografico ed esistenziale[14]. Francesca Alinovi decise di occuparsi di Dada e di dare spazio alla fotografia per intrecciare arte e vita, e per dotarsi degli strumenti per vedere meglio la contemporaneità che stava vivendo, per fare dunque chiarezza anche nella sua vita: insomma vivere di arte per vivere la vita, più che per svolgere un lavoro. Un'ulteriore indicazione che fosse questa l'idea che la studiosa perseguiva viene dalla copertina della monografia per la quale scelse un'immagine molto curiosa, ovvero come viene riportato in didascalia: "Manifesto per l'incontro di pugilato Jack Johnson-Arthur Cravan, Plaza de Toros Monumental, Madrid, 23 aprile 1916" (Fig. 2).

L'Alinovi dunque non scelse un noto ready made o un assemblage di Schwitters o una foto di Man Ray per la copertina della sua monografia, ma una rielaborazione grafica del manifesto dell'incontro di boxe tra Arthur Cravan e un famoso pugile. Non scelse cioè un'opera d'arte, ma un richiamo a una dimensione di vita dell'anomalo dadaista, Arthur Cravan, il quale nel 1916 aveva deciso di sfidare Jack Johnson per pagarsi il viaggio negli USA, finendo poi a scappare durante tutto il match attorno al ring (Fig. 3).

L'eccentrica figura di Cravan tornò in mente a Francesca Alinovi diversi anni dopo, quando nel dicembre del 1981 curò una mostra da titolo *ORA!* e che fu la prima esposizione ufficiale del gruppo degli Enfatisti presso la galleria

[13] Marra 2012, pp. 37-45.

[14] Anche qui si rimanda all'intervento di Claudio Marra che sarà contenuto nel numero di «piano b. Arti e culture visive».

Manzo di Pescara. Il titolo scelto richiamava infatti la rivista «Maintenant» di cui per cinque numeri, tra il 1912 e il 1915, Arthur Cravan era stato direttore, distributore, redattore. Nella fotografia di copertina del catalogo di Pescara venne inserita un'immagine del gruppo degli artisti Enfatisti e, come controcopertina, un disegno realizzato dall'Alinovi stessa. Di nuovo la commistione di arte e vita si faceva indissolubile, l'idea che l'arte deve richiamare la vita, un modo di essere, un comportamento, con un omaggio esplicito all'artista dadaista che fu una figura chiave della valorizzazione del rapporto di realtà e della mondanità della fotografia, come scrisse Cravan in un suo intervento sul «Maintenant» (n. 4), e come Francesca Alinovi cercò di sostenere nei suoi pochi anni a disposizione (Fig. 4).

Vorrei chiudere questo breve intervento andando al di là del progetto universitario dedicato a Francesca Alinovi e alla monografia sul Dadaismo, per un ultimo omaggio al lavoro di questa studiosa originale e innovativa. Restando ancora nel campo della cultura fotografica e di ciò che seppe cambiare nel pochissimo tempo a disposizione, l'Alinovi riuscì ad andare verso un orizzonte di studi e interessi che sarebbe presto diventato quello più ricco di stimoli e prospettive metodologiche e di ricerca. Ma in Italia, ancora in quel 1980-'81 quando scrisse con Claudio Marra il già citato *Fotografia. Illusione o rivelazione?* di cui lei curò i capitoli dedicati all'illusione fotografica, le letture non tradizionaliste del fotografico praticamente non esistevano, se si escludono le traduzioni di Walter Benjamin, di Susan Sontag e, in quell'anno, della *Camera chiara* di Roland Barthes. Da due allievi di quel gruppo di studiosi che si erano radunati attorno alla cattedra di Storia dell'Arte Contemporanea di Renato Barilli, dove l'impianto teorico viveva di un serrato dialogo interdisciplinare in special modo con l'estetica, arrivò questo contributo ancora oggi eccezionale. Per restare solo alla parte scritta da Francesca Alinovi, vorrei ricordare due importanti interpretazioni critiche di altrettante vicende fotografiche ottocentesche. La prima fu la sua pionieristica lettura dell'esperienza della carte-de-visite di André-Adolphe-Eugène Disdéri (il cui omaggio internazionale come proto-esperienza concettuale dell'evasione fotografica arrivò nel 1985 con la mostra curata da Michel Frizot al Palais de Tokyo di Parigi dal titolo *Identités*: *De Disdéri au Photomaton*). La seconda è l'interpretazione del lavoro della fotografa vittoriana Julia Margaret Cameron come di un modello di fotografia dell'illusione e del comportamento, in cui l'Alinovi andò completamente oltre la rigida, neopittorialista, ma anche maschilista e patriarcale, lettura invalsa tra gli stimati storici della fotografia come Helmut Gernsheim e Beaumont Newhall nelle rispettive classiche storie della fotografia.

Nelle sue idee, nei suoi libri e nelle sue ricerche Francesca Alinovi fu capace di ribaltare, certamente nella lettura del fotografico, le convinzioni allora dominanti nei metodi e negli approcci disciplinari alla storia dell'arte contemporanea, intuendo prospettive che di lì a poco si sarebbero sviluppate, divenendo a livello internazionale, quelle più apprezzate e ancora oggi praticate.

*Riferimenti bibliografici / References*

Alinovi F. (1976), *Le due vie di Piero Manzoni* in R. Barilli (a cura di), *Estetica e società tecnologica*, Bologna: Il Mulino.
Alinovi F. (1980), *Dada, antiarte e post-arte*, Messina: D'Anna.
Alinovi F., Marra C. (1981), *La Fotografia. Illusione o rivelazione*?, Bologna: Il Mulino.
Alinovi F. (1984), *L'arte mia*, Bologna: Il Mulino.
Barilli R. (1964), *Per un'estetica mondana*, Bologna: Il Mulino.
Barilli R. (1967), *L'azione e l'estasi*, Milano: Feltrinelli.
Barilli R. (1971), *Dall'oggetto al comportamento. La ricerca artistica 1960-1970*, Roma: Ellegi.
Barilli R. (1974), *Tra presenza e assenza: due modelli culturali in conflitto*, Milano: Bompiani.
Barilli R., a cura di. (1976), *Estetica e società tecnologica*, Bologna: Il Mulino.
Barthes R. (1980), *La camera Chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. Torino: Einaudi.
Benjamin W. (1966), *Piccola storia della fotografia* in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino: Einaudi.
Bergamini M., Santi V. (a cura di) (2019), *Francesca Alinovi,* Milano: Postmedia books.
Frizot M. (1985), *Identités*: *De Disdéri au Photomaton*, Paris: Chêne.
Gersheim H., Gersheim A. (1966), *Storia della fotografia*., Milano: Frassinelli.
https://arti.sba.unibo.it/chi-siamo/il-fondo-librario-di-francesca-alinovi
https://arti.sba.unibo.it/agenda/ri-partire-da-dada-i-libri-le-idee-le-ricerche-di-francesca-alinovi
https://magazine.unibo.it/archivio/2013/10/25/francesca_alinovi
Marra C. (2012), *Fotografia e pittura nel Novecento, e oltre*, Milano: Bruno Mondadori.
Newhall B. (1937), *Photography: A Short Critical History*, New York: The Museum of Modern Art.
Sontag S. (1977), *Sulla fotografia. Realtà e immagine dnella nostra società*, trad.it. Torino: Einudi.
Zanetti U., a cura di (2023), *La performance a Bologna negli anni '70*, Bologna: MAMbo.

## *Appendice / Appendix*

L'idea del libro mi è venuta pensando a Dada come al fenomeno capostipite della sensibilità della nostra epoca. Una sensibilità che ha finito per proiettare l'arte nelle cose comuni e per banalizzare, e rendere comune a sua volta, l'arte. Oggi è molto piú interessante guardare le vetrine nelle strade, entrare in un cinema o andare a sentire un concerto rock che visitare un museo o partecipare alla inaugurazione di una mostra in una galleria d'arte. E questo lo aveva capito per primo Dada, che aveva decretato appunto la morte dell'arte.

Eppure l'arte non era morta, e anche questo lo aveva capito molto bene Dada, che l'arte l'aveva fatta, e ne aveva fatta tanta. Soltanto si era trasformata, e in modo tale da diventare quasi irriconoscibile, tant'è vero che, in certi casi, bisognava scriverci sopra un cartellino, « questa è arte », per avvertire le persone distratte. L'arte ha preso la forma della non-arte e viceversa; e l'elemento distintivo tra le cose d'arte e quelle no è diventato un fatto di pura sensibilità, di intelligenza, di emozione. Per questo, anni fa, si è detto che dall'arte si era passati all'estetica[1], ed era vero. Per estetica, naturalmente, non si intendeva la vecchia concezione idealistica di « scienza del bello »,

Fig. 1. Francesca Alinovi, *Dada, anti-arte e post-arte*, Messina-Firenze: G. D'Anna, 1980, premessa a p. 5




Fig. 2. Francesca Alinovi, *Dada, anti-arte e post-arte*, Messina-Firenze: G. D'Anna, 1980, copertina

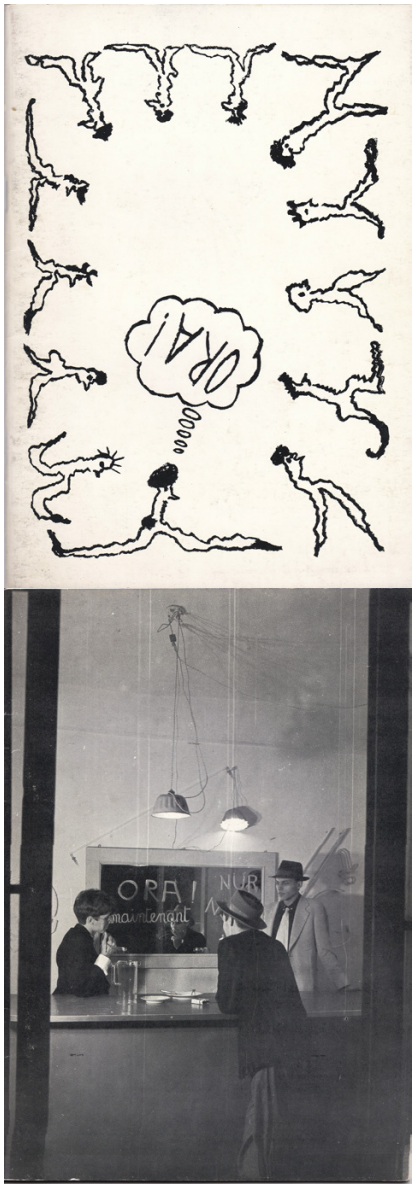
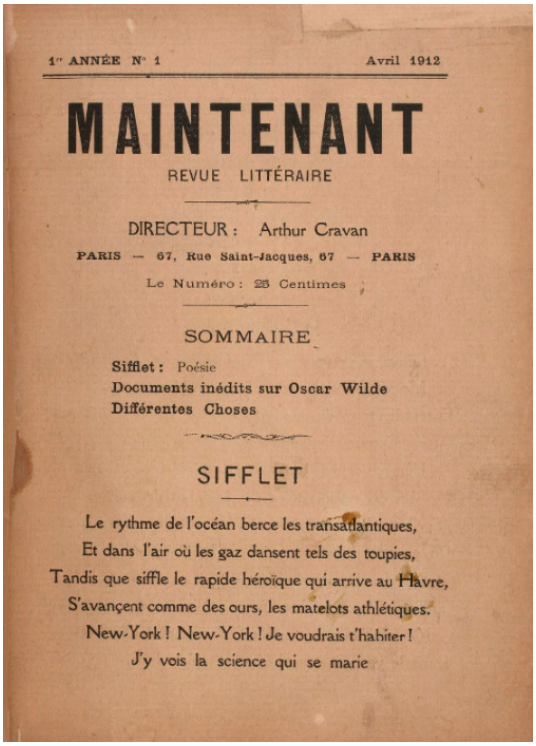



Fig. 3. *ORA!* Catalogo della prima mostra degli Enfatisti (Pescara, Galleria Cesare Manzo, dicembre 1981), copertina e controcopertina


1re ANNÉE N° 1 Avril 1912

MAINTENANT

REVUE LITTÉRAIRE

DIRECTEUR : Arthur Cravan

PARIS — 67, Rue Saint-Jacques, 67 — PARIS

Le Numéro : 25 Centimes

SOMMAIRE

Sifflet : Poésie
Documents inédits sur Oscar Wilde
Différentes Choses

SIFFLET

Le rythme de l'océan berce les transatlantiques,
Et dans l'air où les gaz dansent tels des toupies,
Tandis que siffle le rapide héroïque qui arrive au Havre,
S'avançent comme des ours, les matelots athlétiques.
New-York ! New-York ! Je voudrais t'habiter !
J'y vois la science qui se marie

Fig. 4. *Maintenant*, «Revue Littéraire», 1, n. 1, aprile 1912

Paiato M.L., Lucia Spadano, critica e giornalista d'arte, fondatrice della Rivista «Segno» / Lucia Spadano, art critic and journalist, founder of the magazine «Segno»
«Il capitale culturale», Supplemento n. 20 (2026), pp. 399-413
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/5263

# Lucia Spadano, critica e giornalista d'arte, fondatrice della Rivista «Segno»

Maria Letizia Paiato*

*Abstract*

Il contributo narra della vita della giornalista e critica d'arte Lucia Spadano, insieme a Umberto Sala, fondatrice nel 1976 a Pescara di Rivista «Segno», fra le più longeve d'Italia. Il saggio si pone l'obiettivo di fissare immediatamente in un contesto scientifico, a breve distanza dalla sua scomparsa avvenuta nel febbraio del 2024, il contributo di Spadano alla critica d'arte contemporanea, mettendone in luce il peculiare metodo di scrittura e di lettura dell'opera d'arte, a metà strada fra cronaca e critica d'arte, maturato in un contesto, quello degli anni Settanta di difficile affermazione professionale per le donne. Un fare sviluppato in un ambiente decentrato, fra le pagine di quotidiani locali e poi quelle di «Segno», sin da subito orientata a uno sguardo nazionale e internazionale. L'accesso a fonti dirette, a materiali inediti conservati nell'abitazione e anche sede della rivista, e l'opportunità di raccogliere testimonianze dirette della famiglia, rappresentano la base del metodo qualitativo di ricerca empirica, usato per le argomentazioni di questo spaccato, nutrito di

* Professoressa di Storia dell'Arte Contemporanea, Accademia di Belle Arti di Bologna, Via Belle Arti, Bologna, Italia, e-mail: paiatomarialetizia@gmail.com.

Si ringraziano Umberto Sala, Roberto Sala e tutta la famiglia di «Segno», per avere pazientemente messo a disposizione la propria memoria e materiale inedito, con l'obiettivo di storicizzare fin da subito il rilevante contributo offerto da Lucia Spadano alla critica d'arte contemporanea.

esperienze reali. Ne risulta un ritratto di Lucia Spadano, figura centrale nell'innovazione del linguaggio critico, grazie alla sua capacità di unire la cronaca giornalistica all'analisi estetica.

This essay recounts the life of journalist and art critic Lucia Spadano, who, together with Umberto Sala, founded the Pescara magazine «Segno», in 1976, one of Italy's longest-running journals. The essay aims to immediately establish, in a scholarly context, shortly after her passing in February 2024, Spadano's contribution to contemporary art criticism. It highlights her distinctive approach to writing and interpreting artworks, halfway between reporting and art criticism, developed in the 1970s, a challenging professional environment for women. This practice developed in a decentralized context, between the pages of local newspapers and then those of «Segno», which was immediately oriented towards a national and international perspective. Access to direct sources, unpublished materials preserved in the home and headquarters of the magazine, and the opportunity to gather firsthand family testimony form the basis of the qualitative empirical research method used to support this insight, informed by real-life experiences. The result is a portrait of Lucia Spadano, a central figure in the innovation of critical language, thanks to her ability to combine journalistic reporting with aesthetic analysis.

Una vita dedicata all'arte e per l'arte. In questa semplicissima frase si riassume tutta la passione dell'esistenza di Lucia Spadano. Nata a Lanciano il 15 febbraio 1941 e scomparsa a Pescara il 22 febbraio 2024, è stata la fondatrice insieme al marito Umberto Sala di Rivista «Segno», importante per la storia della documentazione e della critica d'arte nel nostro Paese che, ormai cinquantenne, nasceva a Pescara nel 1976.

La scelta di raccontare la vita professionale, e in parte anche privata di Lucia Spadano in un contesto come quello del convegno *Le donne storiche dell'arte 2/ Women Critics and Art Historians 2*, offre una duplice opportunità. Da un lato, quella di restituire visibilità all'apporto spesso sottovalutato delle donne nell'arte, dall'altro quella di fissare immediatamente in un contesto scientifico, il contributo di Lucia Spadano alla critica d'arte contemporanea, in particolare per gli anni che vanno dalla fondazione della rivista fino alla metà degli Ottanta. Momento in cui Lucia ha strutturato il proprio metodo di scrittura e di lettura dell'opera d'arte, generosamente trasmesso a tutti i suoi giovani collaboratori e collaboratrici che si sono avvicendati sulle pagine della rivista, oggi autorevoli storici, storiche, critici e critiche dell'arte, giornalisti e giornaliste, docenti, operatori e operatrici culturali. Non solo. Parlare del lavoro di giornalista e critica d'arte di Lucia Spadano, significa anche esprimersi sul duro percorso di emancipazione al lavoro del mondo femminile, cruciale in quegli anni, tanto più in quello dell'arte. Una lotta intensa, dovendo superare stereotipi e pregiudizi che isolavano le donne a ruoli secondari o domestici, ostacolando l'accesso alle carriere, sia come libera professione, come artiste o a posizioni istituzionali.

## 1. *Alcune note biografiche*

Da adolescente Lucia Spadano per una questione di salute, è impossibilitata a frequentare la scuola come tutte le ragazze della sua età, ricevendo un'educazione privata, grazie alla quale sviluppa una particolare propensione alla letteratura, all'opera lirica, all'arte e alla lingua francese. Passione che prosegue nella frequentazione del cittadino Liceo Classico, dove conosce il compagno di una vita Umberto Sala, il quale sceglierà poi di spostarsi al Liceo Artistico di Pescara. La passione per l'arte è immediata. Pubblica il suo primo articolo, dedicato ad Amedeo Modigliani, sull'edizione Abruzzo del quotidiano nazione «Il Tempo» (Fig. 1), allora diretto da Saverio Sala, iniziando anche la collaborazione con altre testate della regione, come ad esempio «Abruzzo7» dell'Aquila. Appena ventunenne si sposa con Umberto e lo segue a Torino; quest'ultimo, benché avesse conseguito l'abilitazione all'insegnamento (con destinazione Palermo) accetta un impiego amministrativo con compiti di grafica pubblicitaria in un ente pubblico, frequentando anche come disegnatore lo studio di due famosi architetti, Berlanda e Becher. Correva il 1962, anno in cui nasce il primogenito Massimo. Sono gli anni Sessanta. In alcuni momenti l'eco della guerra è ancora presente, quanto meno nei racconti degli adulti. Per tutti gli altri Torino è l'osservatorio privilegiato dei cambiamenti di un'epoca, anche soprattutto quelli che interessano il mondo femminile. Qui Lucia s'iscrive e frequenta la facoltà di Lettere, purtroppo senza raggiungere l'obiettivo della Laurea (Umberto frequenterà invece la Facoltà di Architettura al Politecnico di Torino, interrompendo poi definitivamente gli studi a Pescara negli anni Settanta), anche perché nel frattempo nascono gli altri due figli maschi. Paolo nel 1963 e Roberto nel 1965 durante un breve rientro nella città di Lanciano. Arriverà infine Davide con il definitivo ritorno in Abruzzo alla fine del decennio.

## 2. *Il contesto culturale della città di Pescara*

All'inizio degli Anni Settanta i coniugi Sala trovano nella cittadina adriatica una situazione culturale molto più stimolante di quella che ricordavano. Iniziano a vedersi mostre ed interventi di neo-avanguardia, come quelle dei poveristi Gilberto Zorio, Luciano Fabro, Mario Merz e Jannis Kounellis, ma anche di Gino De Dominicis, Michelangelo Pistoletto, Mario Schifano, tanto per citarne alcuni, tutti giovani artisti, oggi mostri sacri del panorama artistico italiano e internazionale, promossi dalle attività di galleria di Mario Pieroni e Lucrezia De Domizio. A quest'ultima si deve in particolar modo la presenza di Joseph Beuys in Abruzzo (Figg. 2-3), con il quale Lucia Spadano stringerà un'amicizia unica e

particolare[1]. È in questo periodo che Lucia Spadano riprende la collaborazione con le testate locali della regione. Con il «Tempo» di Lanciano innanzi tutto, con il citato «Abruzzo7» dell'Aquila, con «La Gazzetta di Pescara» e nel 1976, sempre di Lanciano con «L'Opinione». Proprio su quest'ultima sperimenta in modo versatile, eclettico, un po' tutto il mondo culturale del momento. Scrive non solo di arte ma anche di musica, svolgendo interessanti interviste ad artisti internazionali, ad esempio del mondo Jazz, essendo la città il palcoscenico privilegiato, sin dal 1969, del Pescara Jazz, fra i Festival più longevi del genere. Poi anche di poesia e letteratura, seguendo le vicende del Premio Flaiano, riconoscimento assegnato annualmente dal 1974 a personalità e soggettisti distintisi in ambito letterario, cinematografico, teatrale, televisivo e radiofonico.

## 3. *La nascita della rivista*

Poco alla volta, insieme ad Umberto, matura il desiderio di creare qualcosa di proprio, nuovo ed originale, sostenuti dall'idea che le informazioni o i servizi che offrivano le riviste dell'epoca, sembravano rispondere maggiormente alle leggi del mercato di massa o a isolati impulsi innovativi, sperimentazioni d'avanguardia di natura episodica[2]. Sicché nel 1976 è dato alle stampe «Segno – notiziario di arte contemporanea», il cui titolo, ispirato al libro di semiologia di Umberto Eco del 1973[3], seguito dal fondamentale *Trattato di semiotica generale* del 1975, trova nella sintesi del suo pensiero, un elemento fondamentale per comprendere il linguaggio dell'arte, la sua comunicazione e il suo significato. Documentare l'arte contemporanea è per Lucia Spadano un'azione non meramente descrittiva ma da legare al presupposto critico che la correlazione tra la parola scritta e ciò che si osserva, l'immagine, è del tutto convenzionale. Con questa prospettiva il primo numero della rivista, datato novembre-dicembre 1976 si presenta con una copertina dedicata ad Albert Mayr, alla musica e a alla performance, nel cui editoriale spiccano ragionamenti dedicati al tema del decentramento (Fig. 4). In quel periodo l'argomento è caldo e sentito, una

[1] Appartengono a questo periodo anche le prime esperienze di galleria di Cesare Manzo e dell'Associazione Convergenze. D'Alberto, 2017.

[2] Fra le riviste d'arte in Italia presenti in quel periodo e prima della pubblicazione di «Segno», si ricordano a titolo di esempio «D'Ars» Milano 1960, «Marcatre» Genova 1963, «Flash Art» Roma-Milano 1967, «NAC – Notiziario Arte Contemporanea» Milano, Roma 1968, «Arte» Milano 1970, e fra quelle non più in attività «BolaffiArte» Torino 1970, «Data» Milano 1971, «Terzo Occhio» Bologna-Roma 1971, «Art Dimension» Lanciano 1976, «La città di Riga» Pollenza – MC 1976, molte delle quali di vita brevissima. Per un inquadramento generale delle riviste d'arte pubblicate nel secondo dopoguerra Cfr. Poli, 2011, pp. 159-167; J.H. Liesveld, E.Mucci, P.L.Tazzi, 1979.

[3] Eco, 1973.

reazione alla centralità dei circuiti tradizionali come musei, gallerie e del mercato, che spingeva gli artisti a esplorare luoghi non convenzionali, il territorio stesso, il corpo, la performance e la critica sociale, democratizzando l'accesso e la produzione artistica, lontano dall'accademia, per connettersi direttamente con la vita e le problematiche del tempo. Non solo una questione geografica, ma una vera e propria smaterializzazione del concetto stesso di opera d'arte, dove gli artisti abbandonarono i supporti classici e i luoghi "sacri" per farsi nomadi, trasformando ogni territorio e ogni gesto in un potenziale spazio espositivo e critico. Richiamare la rivista a tale pensiero era una dichiarazione d'intenti precisa. All'idea di frattura con l'avanguardia centralizzata, si sposava quella di un'arte più legata alla vita, alla realtà sociale e alla periferia, con il criticismo che desiderava interrogarsi anche sulla sua funzione. Un numero, il primo che è diventato storia, fra le cui pagine compare un'intervista a Giuseppe Gatt e un breve ma prezioso saggio sul Liberty in Italia di Rossana Bossaglia. A firmarlo sono Giorgio di Genova, Italo Mussa, Oscar di Paolo e Franco Solmi. Si parla di arte, teatro, musica, architettura, chiudendosi con alcune straordinarie vignette di Andrea Pazienza.

## 4. *Sulla scrittura di Lucia Spadano*

Molto di recente, anche in occasione dell'acquisizione dell'archivio della rivista, nel luglio 2023 nel patrimonio del museo MaXXI di Roma[4], di prossima apertura alla consultazione, nello studio di Lucia, anche storica sede della rivista e della Biblioteca[5], è stato ritrovato un piccolo ma preziosissimo quaderno di Spadano[6]. Da esso si comprende molto bene il suo metodo di lavoro, capace di mescolare con grande maestria la scrittura critica d'arte a quella più rispondente alla professione nel campo dell'informazione. Sono appunti abbastanza completi, non articoli definitivi ma sufficientemente

[4] Il 20 novembre 2025 si è tenuto al MAXXI - Museo nazionale delle arti del XXI secolo di Roma il talk *50 anni di Rivista Segno, 1976-2026*. Un incontro di approfondimento dedicato all'avventura editoriale della storica rivista a partire dalla presentazione di alcuni contributi storici dall'archivio della rivista. Sono intervenuti Paolo Balmas curatore e condirettore di Segno, Angela Vettese, Massimo Carboni, Marco Meneguzzo, con Giulia Pedace responsabile Centro Archivi MAXXI Arte e Documentazione. Il 26 giugno 2026 al MAXXI L'Aquila si è tenuto l'incontro *Performing the archives. L'archivio della rivista segno, 1976-2026. Storie di territori* con Umberto Sala, Paolo Balmas, Simone Ciglia, Maria Letizia Paiato e Giulia Pedace con un focus sulle geografie artistiche e il racconto dei territori. Dal 3 aprile al 18 settembre 2026 il MAXXI di Roma ospita la mostra dedicata all'archivio della rivista.

[5] È possibile consultare il sito della biblioteca di «Segno» https://biblioteca.rivistasegno.eu/

[6] Pescara, Corso Manthoné, Sede della rivista e della Biblioteca «Segno», appunti manoscritti di Lucia Spadano, non catalogati.

organici sin dalle prime stesure. Si tratta più che altro di considerazioni generali, anche dei libri che leggeva e che le erano utili a scoprire, analizzare, descrivere e scegliere le notizie d'arte da approfondire e diffondere (Figg. 5-6). Come si evince anche dall'editoriale del n. 1 di «Segno», sebbene non firmato e scritto coralmente, si deve a lei, senza dubbio, la formulazione di un pensiero complesso che non intendeva banalmente descrivere l'opera ma entrarci dentro per comprenderla e farla comprendere ma con lo sguardo e la sensibilità del cronista. Verrebbe da dire che, più che una critica d'arte, Lucia è stata una vera giornalista d'arte. Figura rara nel contesto di allora, assente oggigiorno. Il suo pensiero personale è stato sempre evidente, come indicatore del sentimento del presente, oltre che del gusto del tempo, restituendo al lettore il vivido senso di una critica come elemento essenziale della quotidianità. Infatti, leggendo i suoi articoli ci si rende conto di essere di fronte ad una vera narratrice dell'odierno, capace di offrire sempre un punto di vista alternativo, individuale e innovativo.

Un fare giornalistico, quello di Lucia Spadano che nel 1984 le consente l'iscrizione all'Ordine dei Giornalisti d'Abruzzo, una lunga professione che l'ha vista, nel 2019, ricevere dall'ODG regionale un importante riconoscimento per i trentacinque anni di carriera. Dalla metà degli anni Ottanta e fino ai primi Novanta, Lucia non a caso fu corteggiata dalle testate cittadine, proprio per questa sua peculiare scrittura a metà strada fra cronaca e critica d'arte, lusinghe che all'inizio degli anni Novanta sbocciano nella collaborazione con «Il Centro» di Pescara, affiancando alle pagine d'arte Francesco Cioce, primo capo redattore della nuova sezione spettacoli, cultura e weekend del quotidiano cittadino, diretto all'epoca da Ernesto Vigna, il quale riaffidò poi allo stesso Cioce, anche la sezione cronaca in quel momento in difficoltà. Lucia rimase in redazione all'incirca due anni, terminando la collaborazione sul finire del 1991.

## 5. *Sul tema dell'interpretazione*

Per quel che riguarda il metodo è fondamentale comprendere fino in fondo il suo pensiero intorno al problema dell'interpretazione che, come già detto, si traduceva in un linguaggio capace di mescolare cronaca e critica in modo insolito e originale. In una intervista rilasciata sulle pagine di «Artibune», in occasione del quarantennale della rivista nel 2016, Lucia Spadano afferma:

> Gli Anni Settanta in particolare ci hanno lasciato in eredità due possibili forme di critica entrambe da intendersi non come interpretazione ma come discorso affiancato al discorso dell'arte: la *critica di certificazione* e la *critica creativa*, che, con l'affermarsi del Post Modern, ha finito per prevalere. Oggi però la "critica di certificazione" ha trovato un nuovo alleato nella figura del curatore, che tende a mettere una distanza tra sé e il critico

creativo ma anche tra sé e la storia dell'arte, considerata anch'essa troppo incline a introdurre modelli interpretativi[7].

È molto importante chiarire bene questa affermazione, poiché spiega nel profondo la posizione di Lucia Spadano nel mondo della critica d'arte che, anche fin troppe volte dichiarata morta, pare invece trovare, secondo la sua prospettiva e nello strutturarsi di nuove figure professionali, un rinnovato vigore. In tal senso, la sua predilezione per una scrittura dedita all'informazione sull'arte d'oggi, rispondeva all'esigenza di equilibrio fra la necessità di valutare e giudicare oggettivamente idee e informazioni, unitamente a quella di non limitarsi a spiegare l'opera, ma a rileggerla in modo originale, quasi come se l'atto critico fosse un'estensione dell'opera d'arte stessa. Scegliere di fare informazione sull'arte d'oggi, era il solo modo per Lucia Spadano di raccontare, spiegare e rendere accessibili le complesse e variegate espressioni artistiche contemporanee, valorizzando al contempo la creatività come forma di comunicazione e connessione, senza banalizzare la complessità dell'arte. Lucia Spadano è stata une vera e autentica giornalista d'arte, il cui piacere del racconto condiviso con Umberto, ha portato «Segno» ad essere presente e conosciuta nelle più importanti fiere di tutta Europa come Art Cologne, FIAC Parigi, Art Brussels, Arco Madrid, Art Athina, finanche Art Basel di Basilea, oggi universalmente riconosciuta come la fiera d'arte più importante e prestigiosa al mondo. Si perdono in un numero infinito di collaborazioni i nomi di storici e critici dell'arte che hanno scritto sulle pagine di «Segno» lungo tutto questo mezzo secolo, giovanissimi studiosi cui Lucia ha dato sempre spazio, intuendone capacità e talento, oggi autorevoli firme dei più importanti quotidiani d'Italia ma anche storici dell'arte e curatori di importanti mostre, rassegne e biennali[8] (Fig. 7). Oggi rivista «Segno» continua con la direzione editoriale di Roberto Sala, pubblicando da marzo 2025 anche un'edizione spagnola.

[7] Mattioli, 2016.

[8] Fra le firme di «Segno» troviamo i più importanti nomi della critica d'arte: Achille Bonito Oliva, Filiberto Menna, Italo Tomassoni, Pierre Restany, Tommaso Trini, Germano Celant, Francesco Vincitorio, Enrico Crispolti, Giorgio Di Genova, Pietro Marino, Rossana Bossaglia, Viana Conti, Marisa Vescovo, Francesco Moschini, Italo Mussa, Maria Luisa Frisa, Flaminio Gualdoni, Giuseppe Frazzetto, sono solo alcuni di un lungo elenco che continua ancora oggi. Fra quelli della generazione successiva tanto per citarne alcuni Laura Cherubini, Barbara Tosi, Marco Meneguzzo, Giorgio Verzotti, Titti Danese, Antonio d'Avossa, Angelo Trimarco, Antonella Marino, Maria Vinella, Lia de Venere, Anna D'Elia, Santa Fizzarotti, Mario Bertoni, Demetrio Paparoni, Giacinto Di Pietrantonio, Gabriele Perretta e Paolo Balmas, quest'ultimo condirettore della rivista a fianco di Ivan D'Alberto attuale Direttore Responsabile. Per una panoramica di tutti i nomi, anche quelli più giovani, che hanno scritto sulla rivista si veda https://www.rivistasegno.eu/redazione/.

*Riferimenti bibliografici / References*

*50 anni di Rivista Segno (1976-2026),* MAXXI Roma, 28 novembre 2025 <https://www.maxxi.art/events/50-anni-di-rivista-segno-1976-2026/> e <https://segnonline.it/50-anni-di-rivista-segno-1976-2026/>.

D'Alberto I. (2017), *Tutto è iniziato prima. Pescara e le sue gallerie d'arte: 1955-1975*, Fili d'Erba.

Eco U. (1973), *Il Segno*, Enciclopedia Filosofica Isedi.

Liesveld J.H., Mucci E., Tazzi P.L., a cura di (1979), *Teoria e pratiche della critica d'arte: atti del Convegno di Montecatini, maggio 1978,* Milano.

Mattioli M. (2016), *Segno compie quarant'anni. Parola a Lucia Spadano*, in «Artribune», 13 settembre, <https://www.artribune.com/attualita/2016/09/rivista-segno-intervista-lucia-spadano/>.

Paiato M.L. (2016), *40 anni di Segno: un incontro tra testimonianze e ricordi*, 30 gennaio <https://www.rivistasegno.eu/40-di-segnoun-incontro-tra-testimonianze-e-ricordi/>.

Paiato M.L. (2016), *40 anni di Segno,* 31 gennaio <https://www.rivistasegno.eu/40-anni-di-segno/>.

*Segno: un'avventura lunga 40 anni nel cuore dell'arte contemporanea* <https://www.rivistasegno.eu/segno/segno-unavventura-lunga-40-anni-nel-cuore-dellarte-contemporanea/>.

Paccagnella C., *Da cinquant'anni nel «segno» dell'arte contemporanea* https://www.ilgiornaledellarte.com/Mostre/Da-cinquantanni-nel-segno-dellarte-contemporanea.

Poli F. (2011), *Il sistema dell'arte contemporanea,* Bari, pp. 159-167.

Pescara, Corso Manthoné, Sede della rivista e della Biblioteca «Segno», appunti manoscritti di Lucia Spadano.

Sala R. (2025), *La rivista d'arte "Segno" compie 50 anni. Un dialogo in famiglia tra i fondatori*, in «Artribune», 26 novembre, <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/2025/11/intervista-rivista-segno/>.

## *Appendice / Appendix*


ABRUZZO

"incontri-arte" a Lanciano

Un nuovo spazio artistico è sorto in una delle zone più antiche e caratteristiche di Lanciano. E' quello di "Incontri-arte" diretto dal dinamico Nino Salerno che, invitando di volta in volta artisti noti e meno noti d'avanguardia, intende svolgere una operazione culturale che rientri nel nostro contesto storico. E' importante soprattutto per la provincia, ove ogni manifestazione nuova viene accolta con interesse e curiosità, essere, presenti nelle situazioni contemporanee e ricevere stimoli che invitino a riflettere ed a guardarsi intorno. In questo caso a cercare un punto fermo nel gran caos delle proposte, controproposte e riproposte attuali. Ad inaugurare la serie di queste operazioni culturali, è stato invitato Vito Bucciarelli, abruzzese, già noto al pubblico lancianese per una analoga e stimolante azione scenica di qualche anno fa. In questa circostanza, più che una mostra, Bucciarelli si è preoccupato di analizzare e smitizzare la natura convenzionale dell'aspetto fisico dell'uomo, attraverso una breve azione intitolata: "tentativo per un autoritratto". Appese alle pareti della nuova galleria, una ventina di formelle in terracotta riproducono a stampo l'immagine dell'artista. Su alcune di esse, candide ed inespressive, qua e là una spruzzata di colore: rosso, giallo, verde o blu, a voler significare le modificazioni che gli stimoli esterni possono causare su ogni individuo. Non è infatti il nostro aspetto fisico che muta, ma è la vita che si agita intorno a noi a causare stati d'animo continuamente diversi e mutevoli. Oltre la realtà da imitare, c'è un altro umano da raggiungervendosi della realtà. Ma la conoscdi noi stessi, per qprofonda, é sempre lìta ed alla sapienzacompagne la coscienza "non sapienza". Anell'arte si cerca uso del divino che nriesce ad esprimerela sola ragione e slarga l'orizzonte fiperdersi nell'aspiraall'infinito. Ma i ma nostra disposizionno limitati e non barebbero milioni di ori a darci l'idea diinfinitesimo di infE' quasi per ammetterun certo senso questsconfitta che Buccialì si è accinto a spzare di colore alcunestatuine di terracottsempre raffiguranti lasua persona, lasciandol'ultima in bianco, perché il "bianco" è il clore di tutte le cose.lo il bianco, che di vta in volta può essereinvestito, lacerato, ecarezzato, straziato duna miriade di colori,può darci in un solo istante l'idea di almeno una vita.
Bucciarelli ci ha dunindicato una delle tedirezioni, in cui l'ore artistico si dirigtentando, al di là despressioni, stili, fche e modi, di portela luce, visualizzarl'immensità conosciutnell'uomo.

Lucia SPADANO

MORENA ALL'AQUILA

Marino Morena, naif, la sala dell'Aziend Soggiorno. Un pittoscontinuo ma con unlice impostazione ctica. Quest'ultima, que, non sempre rierimediare alle lacuna figurazione pocotita.

Fig. 1. Articolo di Lucia Spadano, dedicato al nuovo spazio artistico di Lanciano, *incontri - arte*, diretto da Nino Salerno. Spazio inaugurato dall'artista Vito Bucciarelli, in Il «Tempo», Lanciano 1976



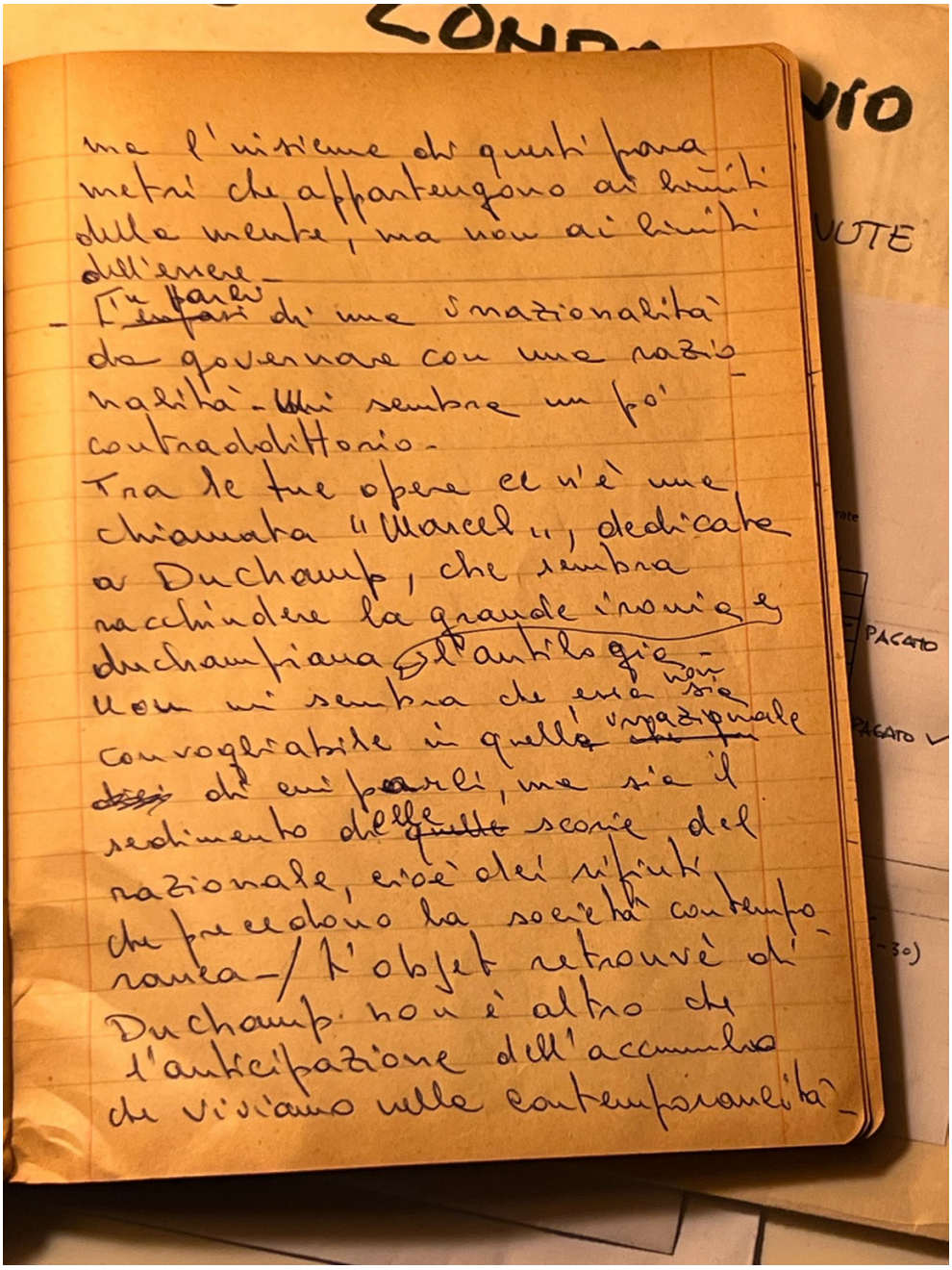
Fig. 2. Joseph Beuys, Caroline Tisdall e Lucia Spadano durante la *Discussione con Beuys. Fondazione per la rinascita dell'agricoltura*, Galleria Lucrezia De Domizio, Pescara 12 febbraio 1978



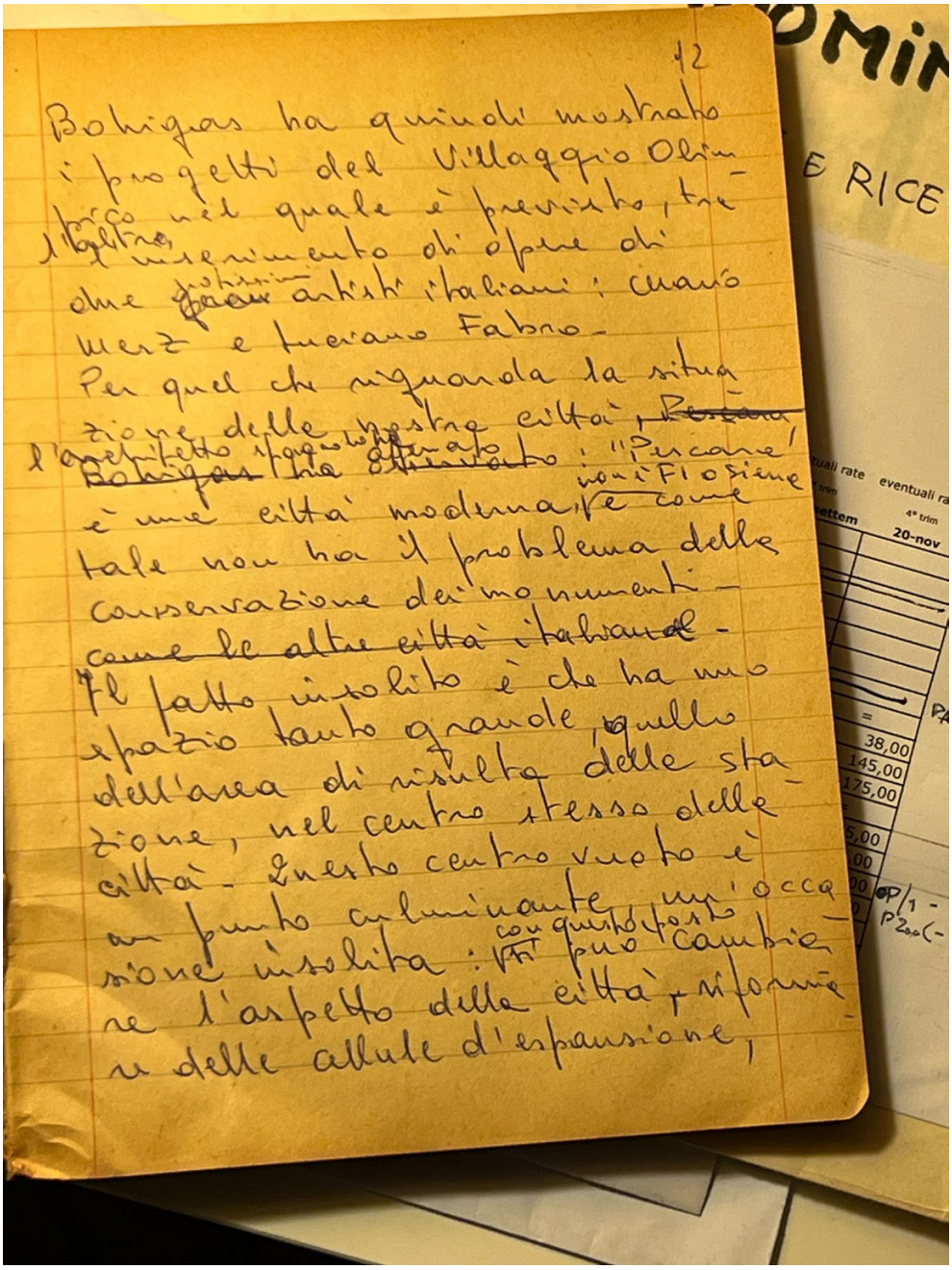

Fig. 3. *La difesa della natura, Joseph Beuys*, «Segno – notiziario di arte contemporanea», n.37, novembre-dicembre 1984




Fig. 4. «Segno – notiziario di arte contemporanea», n.1, novembre-dicembre 1976




Figg. 5 e 6. Appunti manoscritti di Lucia Spadano, Pescara, Corso Manthoné, Sede della rivista e della Biblioteca «Segno»



12

Bologna ha quindi mostrato i progetti del Villaggio Olimpico nel quale è previsto, tra l'altro, l'inserimento di opere di alcuni artisti italiani: Mario Merz e Luciano Fabro.

Per quel che riguarda la situazione della nostra città, l'architetto ~~Bologna~~ ha ~~dichiarato~~: "Perché è una città moderna, e come tale non ha il problema della conservazione dei monumenti ~~come le altre città italiane~~. Il fatto insolito è che ha uno spazio tanto grande, quello dell'area di risulta della stazione, nel centro stesso della città. Questo centro vuoto è un punto culminante, un'occasione insolita: ~~Ha~~ può cambiare l'aspetto della città, riformare le aree d'espansione,

eventuali rate
eventuali ra
4° trim
20-nov
38,00
145,00
175,00



Fig. 7. Umberto Sala, Lucia Spadano e Achille Bonito Oliva ad Art Basel, edizione 1977

Randolfi R., Una vita per il secolo dei Lumi: Elisa Debenedetti, tra ricerca e docenza / A life dedicated to the Age of Enlightenment: Elisa Debenedetti, between research and teaching
«Il capitale culturale», Supplemento n. 20 (2026), pp. 415-439
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/5264

# Una vita per il secolo dei Lumi: Elisa Debenedetti, tra ricerca e docenza

Rita Randolfi*

*Abstract*

Elisa Debendetti è nota per essere stata una studiosa affermata, seria, rigorosa e infaticabile, ma chi, come me, l'ha frequentata, essendo stata allieva e cultrice della materia per la sua cattedra alla Sapienza, Elisa è stata anche molto altro. Tenace, generosa, raffinata, corretta con gli studenti, dei quali ha sempre incoraggiato la ricerca, si è dimostrata un'abilissima regista di gruppi di studio, i cui contributi sono confluiti nella collana *Studi sul Settecento Romano*, giunta al suo quarantesimo numero sotto la sua curatela. L'interesse di questi quaderni è costituito dal fatto di aver ospitato articoli di illustri studiosi accanto a quelli, altrettanto validi, perché dalla Debenedetti attentamente seguiti, visionati e revisionati di giovani studenti, alcuni dei quali, sono diventati storici dell'arte. Questo contributo vuole ripercorrere la biografia e la carriera di una docente e tenace ricercatrice, membro del Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma e del Gruppo dei Romanisti, insignita di vari premi e di onorificenze, ricevendo persino il titolo di commendatore della Repubblica dal Presidente Ciampi.

Elisa Debendetti is known as an accomplished, serious, rigorous, and tireless scholar, but for those of us who knew her, as I did, having been a student and scholar of the subject for her chair at Sapienza University, Elisa was much more. Tenacious, generous,

* Ricercatrice indipendente, via Eratostene 4, 00176 Roma, e-mail: rita.randolfi@gmail.com.

refined, and fair with her students, whose research she always encouraged, she proved herself a highly skilled director of study groups, whose contributions have been included in the series Studies on Eighteenth-Century Rome, now in its fortieth issue under her editorship. The interest of these journals lies in the fact that they have featured articles by distinguished scholars alongside those, equally worthy, because Debenedetti carefully followed, reviewed, and revised them by young students, some of whom have become art historians. This contribution aims to retrace the biography and career of a teacher and tenacious researcher, a member of the Center for Studies on Culture and Image of Rome and the Gruppo dei Romanisti, awarded various prizes and honors, even receiving the title of Commendatore della Repubblica from President Ciampi.

Elisa Debenedetti nasce a Torino il 24 maggio del 1933. Trascorre l'infanzia e l'adolescenza tra Torino, Roma e Cortona, dove la famiglia si trasferisce nel 1944, per sfuggire alle leggi razziali. L'esperienza di quei giorni viene raccontata dalla madre, Renata Orengo, nel *Diario del Cegliolo* ristampato nel 2019 proprio per volontà di Elisa, del figlio Marco e del fratello Antonio. In un'intervista alla sottoscritta Elisa racconta:

Da mia madre ho appreso l'amore per quello che si fa, il senso dell'amicizia, il rispetto degli altri: tutto questo risponde a una forma di educazione del cuore che spero di aver ereditato, anche se solo in parte. Da mio padre l'intuizione di andare oltre quello che si legge e la curiosità della scoperta.

Casa Debenedetti è frequentata da Saba, Moravia, Carlo Levi, suo testimone di nozze. Elsa Morante si ispira a lei per la protagonista del suo primo romanzo *Menzogna e sortilegio* e Alberto Savinio la ritrae bambina (Figg. 1-2). Nel 1958 si laurea a Palermo, con una tesi su *I miti di Chagall*, pubblicata nel 1962 da Longanesi[1]. Fondamentali si rivelano le lezioni su Canova tenute da Giulio Carlo Argan, suo professore, nel 1968.

Raccogliendo le dispense universitarie[2], ho intuito che non mi sarei più staccata da quel metodo. Essere assistente di Argan era per me elettrizzante addirittura: ricordo le corse all'Università alle 14 di pomeriggio, la preparazione delle diapositive e la sosta davanti alla porta del suo studio prima dell'inizio delle lezioni alle 16. Quando fu eletto sindaco

[1] A Chagall la Debenedetti aveva già dedicato altri contributi (1958, pp. 298-308; 1960, pp. 157-163). Lionello Venturi, che aveva caldeggiato la pubblicazione della tesi di Elisa, era stato anche il professore della madre Renata, laureata in storia dell'arte a Torino nel 1929 con una tesi su Vittore Carpaccio, argomento che verrà ripreso anche da Elisa, come si vedrà in seguito. Randolfi, 2026, in corso di pubblicazione.

[2] Tali dispense furono pubblicate nel 1969, successivamente nel 1983. Ancora sul Canova e Argan Elisa tornò nel 1984, pp. 431-451. Canova fu un artista molto amato dalla Debenedetti che gli dedicò numerosi contributi alcuni dei quali basati sul confronto con altri artisti. Si cfr: Debenedetti 1973a; 1973b; 1996e, pp. 241-254; 1997c, pp. 61-80; 2006b, pp.243-267; 2001a, pp. 187-196; 2014b, pp. 343-354; 2018b, pp. 303-316; 2019d, pp. 53-63; 2021a, pp. 67-85.

mi diede l'incarico di sostituirlo per un anno. Ricordo anche i più preziosi incontri nel suo studio in Trastevere[3].

Nel 1973 Elisa fonda la rivista *Quaderni sul Neoclassico,* uscita in cinque numeri, fino al 1980, per i tipi di Bulzoni[4].

La svolta verso l'arte moderna è determinata dal ritrovamento presso la Biblioteca Nazionale di Roma degli inediti taccuini di Giuseppe Valadier. La scoperta dà luogo alla pubblicazione del volume *Valadier diario architettonico* (1979) e alla mostra *Valadier segno e architettura* (1985) ospitata nella Calcografia nazionale[5]. I tre album rintracciati documentano l'evoluzione della carriera dell'architetto. Gli schizzi sono distinti in pratici, teorici e irrealizzabili. La personalità di Valadier è indagata a partire dalla formazione nella bottega del padre, l'orafo Luigi, ed in relazione all'ambiente francese, ai colleghi illuministi quali Juvarra e Vanvitelli o visionari come Piranesi, Boullè e Ledoux. Emerge il metodo appreso da Argan, che permette alla Debenedetti di considerare l'intera produzione dell'architetto, sia il realizzato che il progettato, delineando il sostrato culturale del momento. Al Valadier Elisa dedica numerosi altri contributi, e ne redige una monografia nel terzo volume di *Architetti e Ingegneri a confronto* del 2008[6].

La Debenedetti, però, non abbandona l'arte contemporanea, continuando a curare per circa venti anni una rubrica nella rivista "Homo Nuova Scienza", e, dal 2019, per il "Bollettino dei Romanisti".

Dal 1985 i *Quaderni sul Neoclassico* diventano *Studi sul Settecento Romano,* editi da Multigrafica fino al 1990, poi da Bonsignori e, dal numero 30 del 2013, da Quasar. Ogni anno esce un volume, ma la rivista fatica ad imporsi nel panorama degli studi storico artistici.

Il Settecento - sono sue parole - non era apprezzato: è stato Argan a farlo emergere, soprattutto con l'articolo "Neoclassico" nel primo numero di "Storia dell'Arte"; ma, nonostante questo, le riserve continuavano, anche perché alcuni studiosi erano dell'idea che non ci si dovesse "specializzare", e invece il XVIII secolo necessitava particolarmente di un tipo di studi "specialistici" e soprattutto "documentaristici", che si imponevano, forse per la prima volta, così urgentemente all'attenzione degli studiosi.

I primi due numeri trattano di villa Albani, costituendo l'integrazione

[3] Sulla metodologia del suo maestro Elisa scriverà ancora nel 1994b, pp. 101-105; 2018b, pp. 303-316.

[4] Debenedetti 1973a, 1973b, 1975, 1978, 1980.

[5] Debenedetti 1978, pp. 141-171; 1979; 1985c.

[6] Debenedetti 2008b, pp. 7-30. Valadier è stato uno degli artisti più studiati dalla Debenedetti 1983, pp. 385-404; 1989d, pp. 104-109; 2003b, pp. 324-327; 2004b, pp. 112-115; 2007a, pp. 476-481; 2010b, pp. 277-297; 2010d, pp. 401-411; 2014b, pp. 343-354; 2018d, pp. 75-84, 2019a, pp. 35-40; 2020c, pp. 35.40; 2022b, pp. 261-266.

scientifica delle berlinesi *Forschungen zur Villa Albani*, i successivi fino al n. 9 contengono *in nuce* i temi che saranno approfonditi nei seguenti[7].

Il 1994 segna un'altra svolta importante: la Debenedetti, che si divide tra l'insegnamento nelle università "Sapienza" di Roma e della Tuscia a Viterbo, pensa di coinvolgere gli studenti della scuola di specializzazione della Sapienza[8] per indagare il fenomeno della nascita delle case e dei palazzetti d'affitto nel XVIII secolo. La ricerca si allargherà tanto da confluire nei volumi 10 e 11, usciti con il titolo *Roma borghese, case e palazzetti d'affitto 1 e 2*, riuniti in un cofanetto, e ancora nel n. 14 *Roma, le case, la città*[9]. Si impone una nuova concezione della professione di architetto, che viene contattato come progettista o perito, rivestendo anche il ruolo di capo-cantiere, costretto a misurarsi con i canoni dettati dalla Presidenza delle Strade e in rapporto continuo con altri artigiani. I palazzi si sviluppano in verticale e la decorazione delle facciate segna il trionfo dell'economia, anche dal punto di vista dei materiali impiegati, e si concentra sui piani alti, per giustificare la richiesta di una pigione pari o di poco inferiore rispetto al primo livello, decisamente il più richiesto.

Gli allievi della Specializzazione sono coinvolti anche nella ricerca dedicata all'*Arte per e tra i giubilei*[10]. I saggi si concentrano sui lavori finalizzati all'accoglienza dei pellegrini e al decoro della città. Le guide locali, incentrate sulla narrazione dei miracoli connessi alle reliquie, assumono un significato divulgativo. Viene sottolineato il ruolo delle Confraternite, delegate alla spettacolarizzazione delle cerimonie. La Debenedetti rimarca il contrasto tra le feste esagerate del primo giubileo e il desiderio di maggiore autenticità di Benedetto XIV per quello del 1750. Sull'esempio di villa Albani, Carlo Marchionni costruisce la sagrestia di San Pietro e si moltiplicano le aperture di musei e gabinetti per raccogliere, classificare ed esporre reperti pregevoli, alcuni dei quali requisiti dai francesi.

La mole di scultori, scalpellini, fornitori venuta alla ribalta in questi contributi costituisce il tema principale dei tre quaderni dal titolo *Sculture romane del Settecento, la professione dello scultore* (2001, 2002 e 2003), grazie ai quali acquistano spessore personalità notevoli, ma fino a quel momento poco note, come Vincenzo Pacetti, Agostino Penna o Tommaso Righi. A villa Borghese, dietro la direzione di Antonio Asprucci, gli scultori si trovano a diretto contatto con i capolavori dell'antichità, che vengono emulati, dando origine ad un linguaggio omologato in cui risulta difficile individuare il tratto formale di

[7] Bol, 1997; 1985a; 1986a. Cfr. Debenedetti 1977, pp. 157-174; 1997b, pp. 71-76.

[8] I risultati delle ricerche vengono descritti criticamente da Debenedetti 1994, pp. 15-23.

[9] Questi tre quaderni rappresentano il naturale proseguimento degli studi condotti da Paolo Portoghesi (1973) e da Bruno Contardi e Giovanna Curcio (1991). Cfr. anche Debenedetti 1994c, pp. 15-23; 1995, pp. 35-59; 1998e, pp. 11-35; 1999e, pp. 13-17.

[10] Madonna 1999, p. 9. Cfr. Fagiolo, Madonna 1984-1985, 1997; Debenedetti 1999d; 1999f, pp. 300-315; 2000a.

ciascuno. Si costituiscono società di collaborazione e finanziarie o botteghe di famiglia che si tramandano di padre in figlio. Alcuni scultori si specializzano nella copia dall'antico e si dedicano al restauro integrativo e al mercato antiquario, approfittando dei ruoli ufficiali rivestiti all'interno di istituzioni come i Musei Vaticani: è il caso di Gaspare Sibilla o di Antonio d'Este. Molti professionisti sono chiamati in qualità di periti, altri, come Bartolomeo Cavaceppi posseggono collezioni di statue moderne e antiche, su cui modellano le parti mancanti in gesso, trasformando gli atelier in accademie o negozi, a disposizione dei viaggiatori del Grand Tour.

Nel 2004, su iniziativa di Ciampi, la Debenedetti riceve il titolo di Commendatore dell'Ordine al merito della Repubblica Italiana, e sostiene la pubblicazione di un quaderno in suo onore, il numero 20 in cui, sulla scorta della famosa pianta del Nolli del 1748, si mappa, attraverso lo studio degli *Stati delle Anime*, la presenza degli artisti e degli artigiani nelle parrocchie romane durante gli anni giubilari. Lo spoglio sistematico dei documenti occupa i numeri 21, 29 e 39 della collana[11]. Nell'editoriale di quest'ultimo, Elisa e Antonella Pampalone traggono le somme del progetto, scaturito dalla comprensione del riconoscimento sociale di tutti gli operatori impiegati in un'impresa artistica[12]. Vengono esplicitati i criteri utilizzati per riportare i dati e sciogliere i problemi relativi alla toponomastica, alle parentele, alle età dichiarate. Nell'introduzione ciascun autore analizza il tessuto abitativo della parrocchia studiata, caratterizzato dalla presenza di maestranze legate ad un medesimo cantiere, o ad un direttore dei lavori o dall'insediamento di una specifica categoria di artigiani o di comunità di stranieri. I vincoli di sangue tra professionisti si trasformano in consorterie, che oltre a garantirsi una valida formazione, assolvono più facilmente agli incarichi.

Questa mole di dati costituisce il punto di partenza per la ricerca sugli A*rchitetti e ingegneri* (volumi 22, 23, 24)[13] il cui risultato è la coesistenza di "una babele di linguaggi"[14], come la definisce la Debenedetti stessa, in un andirivieni di soluzioni formali costante nel tempo.

Con *Collezionisti, disegnatori e teorici dal Barocco al Neoclassico*, (n. 25) si festeggiano le nozze d'argento della collana, che accoglie i contributi già esposti durante una giornata di studi tenuta all'Università "La Sapienza" nel 2009 in suo onore[15]. In apertura al volume, Steffi Roettgen ne elogia l'importanza e il carattere enciclopedico[16]. Anche il numero successivo tratta lo stes-

[11] Debenedetti 2004b, 2005b, 2013a, 2023.
[12] Debenedetti, Pampalone 2023, pp. 9-16.
[13] Debenedetti 2006d, 2007d; 2008b.
[14] Debenedetti 2007b, pp. 7-30.
[15] Debenedetti 2009b.
[16] Roettgen, in Debenedetti 2009b, pp. 7-11.

so argomento, ma dal periodo che va dall'Arcadia al purismo[17]. Acquistano credito collezioni di casate dimenticate, di cardinali e di artisti. Il saggio di Elisa, dedicato ad Argan, indaga i rapporti tra il cardinal Consalvi, il governo austriaco e Valadier, di cui vengono pubblicati altri disegni inediti, molti dei quali riguardano l'illuminazione ed il restauro di monumenti antichi o l'allestimento di apparati festivi[18].

Nel 2011 la Debenedetti firma l'intesa con la Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte di palazzo Venezia, finalizzata alla pubblicazione dei fondi custoditi presso la sala Lanciani. Tale iniziativa occuperà dal 2014 in poi, anche se non sempre integralmente, parecchi quaderni successivi. I contributi su questo argomento talvolta esulano l'arco temporale della collana e trovano ospitalità nella rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, di cui Elisa è socia[19].

Importanti sono anche i numeri dedicati a Winckelmann[20] e Piranesi già oggetto di una mostra, a sua curatela, tenuta nel 1966 alla biblioteca Fardelliana di Trapani[21].

Nel 2017 il premio *Livio Giuseppe Borghese* si aggiunge a quello Giacomo Lumbroso ricevuto nel 2005, quale riconoscimento al valore scientifico della collana.

Il n. 37 riveste una particolare importanza, costituendo la conclusione degli studi su Villa Albani[22]. La personalità del cardinale Alessandro viene analizzata a trecentosessanta gradi, come animatore culturale filo britannico, bulimico collezionista di arte antica, promotore instancabile del restauro integrativo, regista del Grand Tour, in grado di condizionare i gusti, le scelte politiche e non di un secolo.

Nel mentre, la Debenedetti pubblica con Simonetta Ceccarelli *Rossiano 619: Caricature. Carlo Marchionni*[23] *e Filippo* in cui le caricature dei personaggi del tempo possono considerarsi il corrispettivo per immagini dei *Giornali* di Vincenzo Pacetti.

[17] Debenedetti 2010b.

[18] Ivi, pp. 277-297.

[19] Debenedetti 2014a; 2015a; 2017a.

[20] Debenedetti 2018c.

[21] Debenedetti 1986b, 2016b. Su Piranesi la professoressa ha scritto numerosi contributi (1983, pp. 385-404;1989a, 2010e, pp. 151-169, 2016c, pp. 191-210).

[22] Debenedetti 2021. Gli Albani e le loro proprietà sono stati o oggetto di molteplici studi: 1993b, pp. 83-90; 1997b, pp. 71-76;1998c, pp. 254-272; 1999a, pp. 1199-1206; 2006b, pp. 243-267; 2001a, pp. 187-196;2001e, pp. 307-312; 2002b, pp. 234-237; 2004f, pp. 341-348; 2005f, pp. 8-15;2010a, pp. 159-163; 2014e, pp. 207-209; 2019d, pp. 53-63; 2020a, pp. 355-369; 2021c, pp. 261-275; 2022b, pp. 261-266; 2022c, pp. 80-87.

[23] Ceccarelli, Debenedetti, 2016b. La Debenedetti ha dedicato al Marchionni anni di insegnamento, numerosi contributi, (1987b, pp. 7-15; 2014b, pp. 14-15; 2015b, pp. 33-46;2016b, pp. 191-210; 2020e, pp. 209-224; 2020f, pp. 219-230, 2022c, pp. 80-87) e il quaderno n. 4, (1988) degli *Studi sul Settecento Romano*.

Altri importanti saggi appaiono su riviste scientifiche come "Bollettino d'arte", "Storia dell'arte", "Neoclassico" "Strenna dei Romanisti" "Ricche minere". Di particolare rilievo i suoi contributi sulle collezioni Sforza Cesarini[24] e Tessin[25] sulla decorazione settecentesca di palazzo Caetani[26], o su singole personalità come, oltre quelle trattate negli *Studi sul Settecento*, piace ricordare Antonio Colli[27], Filippo della Valle[28] Pierre Adrien Pâris[29] Giuseppe Piermarini[30], Bertel Thorvaldsen[31], Angelo Uggieri[32]e persino Vittore Carpaccio[33], nonché le voci per il *Saur* e per il *Dizionario Biografico degli Italiani*.

Concludendo la Debenedetti (Fig. 3), riuscendo a conciliare docenza e ricerca, ha sempre trovato un denominatore comune e un titolo azzeccato per ogni quaderno, trasformando le classi degli studenti della specializzazione, per altro laureati in materie e argomenti diversissimi tra loro, in veri e propri laboratori, dove ognuno, stimolato dalle indagini degli altri, e dietro la sua guida premurosa, cresceva intellettualmente e umanamente, provando il brivido di partecipare ad un'impresa importante.

Nelle prefazioni Elisa coglie quel *fil rouge* che lega ciascun contributo agli studi precedenti, ricostruendo, attraverso le micro-storie di collezionisti, viaggiatori, artisti la macro storia di un secolo ricco di eventi ed in continua evoluzione. Il metodo scientifico, basato sulla ricerca d'archivio, ma anche sul confronto con le testimonianze scritte, le fonti, gli epistolari, le immagini, i resoconti di viaggi ha permesso un'indagine ad ampio spettro che, principiando dal manufatto o dall'artista, spazia al contesto, alle reti di relazioni tra committenti, maestri, artigiani. E dunque come asseriva Paolo Portoghesi:

> Ci voleva la tenacia di Elisa Debenedetti per mettere insieme abbastanza materiali da dimostrare che la cultura romana non abbassò la guardia della qualità e resse il confronto con quanto avveniva contemporaneamente in molte altre capitali europee[34].

Dopo il pensionamento la professoressa si è dedicata completamente alla ricerca, approfondendo argomenti che da sempre erano stati al centro del suo interesse, in particolare Villa Albani, Canova, Valadier e Marchionni. La

[24] Debenedetti 2003d, pp. 207-222; 2005b, pp. 451-481; 2008a, pp. 69-98; 2009b, pp. 291-318.
[25] Debenedetti 2004e, pp. 331-337 ; 2009a, pp. 83-105.
[26] Debenedetti 2007b, pp. 171-192.
[27] Debenedetti 2006a, pp. 75-85; 2006c, pp. 131-133.
[28] Debenedetti 2014f, pp. 536-541.
[29] Debenedetti 1991c, pp. 223-257; 1992a, pp. 227-249;1994a, pp. 259-275; 1996d, pp. 621-632; 2013b, pp. 487-507.
[30] Debenedetti 2010c, pp. 175-182.
[31] Debenedetti 1977, pp. 157-174; 1989b, pp. 104-109; 1991a, pp. 43-57.
[32] Debenedetti 2015d, pp. 138-146; 2015e, pp. 501-514, 2016e, pp. 87-93.
[33] Debenedetti 1999b, pp. 150-155; 2002d, pp. 68-76.
[34] Portoghesi 1994, p. 12.

bibliografia a suo nome è impressionante. Nello stesso tempo ha recensito e presentato numerosi altri libri, monografie, dimostrando sempre un incredibile entusiasmo e soddisfazione soprattutto nei confronti dei successi accademici dei suoi allievi[35].

Il 3 dicembre 2024, Elisa ci ha lasciati. Al funerale il figlio Marco ha definito la madre il "Gregorovius" del Settecento[36]. I suoi studi costituiscono un canto d'amore per Roma, dove ha insegnato per anni, considerando l'Università il luogo privilegiato della ricerca e della trasmissione del sapere. Nella prefazione alla ristampa del *Diario del Cegliolo*, Elisa ha scritto:

> È un grande dono essere figli di due genitori così, che non si perdono oltre la morte, perché possiamo sempre ritrovarli nei loro scritti[37].

Grazie professoressa perché ha regalato a Marco e a tutti noi, allievi e amici, lo stesso privilegio.

*Riferimenti bibliografici / References*

Argan G. C, Contardi B. (1983), *Da Leonardo a Canova*, Firenze: Sansoni.
Argan G.C., Debenedetti E., (1969), *Antonio Canova: anno accademico 1968-1969*, Roma: Bulzoni
Bevilacqua M., Cola M.C., Tabarrini M. (2024), A*rcadia. Saggi di storia delle arti per Elisa Debenedetti,* Roma: Quasar.
Bol P., (1997), *Forschungen zur Villa Albani: Katalog der antiken Bildwerke*, Berlin: Gebr. Mann Verlag.
Ceccarelli S., Debenedetti E. (2016d), *Rossiano 619: Caricature. Carlo Marchionni e Filippo,* Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.
Contardi B., Curcio G. (1991), *In Urbe Architectus. Modelli, disegni, misure: la professione dell'architetto Roma 1680-1750*, catalogo della mostra, Roma: Argos.
Debenedetti E. (1958), *Saggio di interpretazione del Violinista verde di Chagall*, «Commentari», 9, pp. 298-308.
Debenedetti E. (1960), *"L'apparizione della famiglia del pittore" di Marc Chagall* «Commentari», 11, pp. 157-163.
Debenedetti E. (1962), *I miti di Chagall*, Milano: Longanesi.

[35] Ricordo, con grande affetto, quando presentò i miei contributi sull'*Oratorio del Gonfalone (1999),* su *Villa Lante al Gianicolo* (2005) e su *palazzo Lante a piazza dei Caprettari* (2010), che recensì anche nel Quaderno 28 della collana Studi sul Settecento Romano. (Cfr. Debenedetti, 2021c, pp. 401-416; ma anche 1996f, pp. 264-266; 2020a, pp. 355-369) (Figg. 4, 5).

[36] Per i suoi 90 anni allievi e amici le hanno dedicato un libro M. Bevilacqua et. al. 2024.

[37] Debenedetti in Orengo, ediz. 2019, p. xiv.

Debenedetti E. (1967) *"L'après midi d'un Faune" in un disegno di Manet,* Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964 1 Epochen europäischer Kunst, pp. 276-279.
Debenedetti E., a cura di (1973a), *Canova e Venezia*, Roma: Bulzoni (Quaderni sul Neoclassico, 2).
Debenedetti E.,a cura di (1973b), *Studi canoviani. Le fonti*, Roma: Bulzoni (Quaderni sul Neoclassico, 1).
Debenedetti E., a cura di (1975), *Miscellanea*, Roma: Bulzoni (Quaderni sul Neoclassico, 1).
Debenedetti E. (1977), *L'opera di Thorvaldsen per villa Albani*, «Storia dell'arte», 29, 31, pp. 157-174.
Debenedetti E., a cura di (1978), *Tre taccuini inediti di Giuseppe Valadier*, in *Miscellanea*, Roma: Bulzoni (Quaderni sul Neoclassico, 4), pp. 141-171.
Debenedetti E. (1979), *Valadier diario architettonico*, Roma: Bulzoni.
Debenedetti E., a cura di (1980), *La dispersione della collezione plastica (1798-1815)*, in *Il Cardinale Alessandro Albani e la sua villa*, Roma: Multigrafica (Quaderni sul neoclassico, 5), pp. 271-387.
Debenedetti E. (1983), *Disegni del Valadier in rapporto alle tecniche del Piranesi*, in *Piranesi e la cultura antiquaria, gli antecedenti e il contesto,* atti del convegno (Roma, Università degli Studi e Comune di Roma 14-17 novembre 1979), a cura di A. Lo Bianco, Roma: Multigrafica, pp. 385-404.
Debenedetti E., (1984), *Canova e il suo tempo,* in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, a cura di M. Calvesi, L. Mortari, B. Tavassi La Greca, S. Macchioni, Roma: Multigrafica, pp. 431-451.
Debenedetti E., a cura di (1985a), *Committenze della famiglia Albani*, Roma: Multigrafica (Studi sul Settecento Romano, 1).
Debenedetti E. (1985b), *Le rovine del '700 romano: vedute e immagini di repertorio archeologico*, in *I precedenti del vedutismo settecentesco immagini di repertorio archeologico,* corso di storia dell'arte moderna; anno accademico 1985, Roma: Bagatto.
Debenedetti E. (1985c), *Valadier segno e architettura*, Roma: Bonsignori.
Debenedetti E., a cura di (1986a), *Note sulla villa Albani Torlonia*, Roma: Multigrafica (Studi sul Settecento Romano, 2).
Debenedetti E. (1987a), *Le rovine nel 700 romano : vedute e immagini di repertorio archeologico, in Poesia e poetica delle rovine di Roma,* a cura di V. De Caprio, Roma: Istituto Nazionale di Studi Romani (Quaderni di studi romani 1; 47), pp. 113-130.
Debenedetti E. (1987b) *Profili biografici degli artisti trattati*, in *Contributi su Carlo Marchionni*, a cura di E. Debenedetti, Roma: Istituto di Storia dell'arte, pp. 7-15.
Debenedetti E. (1987c), *Valadier e Napoleone: diario architettonico*, in *Villes et territoire pendant la période napoléonienne*, actes du colloque (Rome,

3-4 maggio 1984), Rome: École Française de Rome (Publications de l'École française de Rome, 96), pp. 519-551.
Debenedetti E. (1987d) *Ville e palazzi. Illusione scenica e miti archeologici*, Roma: Bonsignori, (Studi sul Settecento Romano 3).
Debenedetti E. (1988a) *Il Carlo Magno* in *L'architettura a Roma da Clemente XI a Benedetto XIV*, a cura di E. Debenedetti, Roma: Guidotti, pp. 43-44.
Debenedetti E. (1988b), *Ville e giardini in un disegnatore francese del 700, in Carlo Marchionni, architettura, decorazione e scenografia contemporanea*, a cura di E. Debenedetti, Roma: Bonsignori (Studi sul Settecento Romano, 4), pp. 339-366.
Debenedetti E. (1989a), *Giovan Battista Piranesi: la raccolta di stampe della Biblioteca Fardelliana*, Trapani: Corrao editore.
Debenedetti E., a cura di (1989b) *L'architettura da Clemente XI a Benedetto XIV, Pluralità di tendenze*, Roma: Bonsignori (Studi sul Settecento Romano, 5).
Debenedetti E. (1989c), *Luciano Cattania: Alfa e Omega; Opere dal 1952 al 1987*, Roma: De Luca.
Debenedetti E. (1989d), *Thorvaldsen, Valadier e il monumento a Pio VII*, in *Bertel Thorvaldsen, 1770 - 1844, scultore danese a Roma*, a cura di E. Di Majo, B. Jørnaes, S. Susinno, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 31 ottobre 1989 - 28 gennaio 1990), Roma: De Luca, pp. 104-109.
Debenedetti E., a cura di (1990), *Temi di decorazione: dalla cultura dell'artificio alla poetica della natura*, Roma: Bonsignori (Studi sul Settecento Romano, 6).
Debenedetti E. (1991a), *Il ruolo di Thorvaldsen nell'ambito delle istituzioni culturali a Roma*, «Analecta Romana Instituti Danici», supplementum 18, pp. 43-57.
Debenedetti E. (1991b), *La pittura del Settecento a Roma 1, da Clemente XI a Benedetto XIV*, Roma: Bagatto.
Debenedetti E., a cura di (1991c), *Pierre Adrien Pâris e la collezione di antichità della Villa Borghese detta Pinciana* in *Collezionismo e ideologia:mecenati, artisti e teorici dal classico al neoclassico*, Roma: Bonsignori (Studi sul Settecento Romano, 7), pp. 223-257.
Debenedetti E., a cura di (1992a), *Gli edifici di Roma moderna di Pierre Adrien Pâris: taccuini e manoscritti della Bibliothèque Municipale di Besançon* in *Architettura, città territorio. Realizzazioni e teorie tra illuminismo e romanticismo*, Roma: Bonsignori (Studi sul Settecento Romano, 8), pp. 227-249.
Debenedetti E. (1992b), *Quando l'antico chiamò a raccolta: il collezionismo romano nel Settecento*, «Art e dossier», 67, pp. 25-34.
Debenedetti E. (1992c), *Tiziano, Tintoretto e Veronese: alcuni campioni di lettura*, «Arte documento», 6, pp. 175-182.

Debenedetti E. (1993a), *Dominique Vivant Denon e il collezionismo italiano a Roma e a Venezia tra il Settecento e l'Ottocento*, in *Aspetti del collezionismo in Italia da Federico II al primo Novecento*, Palermo: Regione Sicilia, pp. 153-183.

Debenedetti E. (1993b), *Due taccuini per Villa Albani*, in *Alessandro Albani patrono delle arti: architettura, pittura e collezionismo nella Roma del '700*, a cura di E. Debenedetti, Roma: Bonsignori (Studi sul Settecento Romano, 9), pp. 83-90.

Debenedetti E. (1994a), *Gli "edifici antichi di Roma" di Pierre Adrien Pâris: taccuini, manoscritti e un album della Bibliothèque Municipale di Besançon* in *Studi in onore di Giulio Argan*, Firenze: La Nuova Italia, pp. 259-275.

Debenedetti E. (1994b), *La metodologia di Giulio Carlo Argan: esempi di lettura*, in *Principi e metodi della storia dell'architettura e l'eredità della "Scuola Romana",* atti del convegno internazionale, (Roma, 26 - 28 marzo 1992), a cura di F. Colonna, S. Costantini, Roma: Centro Stampa Ateneo, pp. 101-105.

Debenedetti E. (1994c), *Roma borghese, una città in evoluzione*, in *Roma borghese, case e palazzetti d'affitto, I,* a cura di E. Debenebetti, Roma: Bonsignori (Studi sul Settecento Romano, 10), pp. 15-23.

Debenedetti E. (1994d), *Stile e Tecnica, esempi di lettura da Giotto a Picasso*, lezioni di storia dell'arte moderna, Roma: Apeiron.

Debenedetti E. (1994e), *Un disegnatore di giardini del XVII secolo*, «Neoclassico», 5, pp. 64-67.

Debenedetti E. (1995), *Gli architetti borghesi e l'architettura "conveniente" del secondo Settecento romano*, in *Roma borghese, case e palazzetti d'affitto*, II, a cura di E. Debenebetti, Roma: Bonsignori (Studi sul Settecento Romano, 11), pp. 35-59.

Debenedetti E. (1996a), *Alcune notazioni su Pier Leone Ghezzi, Piranesi e l'antico,* in *Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese*, a cura di S. Marconi, Roma: Quasar, pp. 319-326.

Debenedetti E. (1996b), *Carlo Spiridione Mariotti:scene di vita perugina*, in *Scritti di archeologia e storia dell'arte in onore di Carlo Pietrangeli,* a cura di B. Toscano, V. Casale, F. Coarelli, Roma: Quasar, pp. 181-183.

Debenedetti E. (1996c), *La pittura del Settecento a Roma, da Benedetto XIV a Pio VII*, Roma: Lithos.

Debenedetti E. (1996d), *Pierre Adrien Pâris e i templi di San Nicola in Carcere: i restauri valadierani della chiedsa di San Nicola tra le aggiunte alla terza edizione di Antoine Balbuty Desgodetz*, in *Bisanzio e l'Occidente; arte archeologia storia*, *Scritti in onore di Fernanda Maffei*, a cura di C. Barsanti, M. della Valle, Rima: Viella, pp. 621-632.

Debenedetti E. (1996e), *Piranesi e il gusto collezionistico di Canova*, in *Artisti e Mecenati dipinti disegni sculture, carteggi nella Roma curiale*, a cura di E. Debenedetti, Roma: Bonsignori (Studi sul Settecento Romano, 12), pp.

241-254.
Debenedetti E. (1996f), *Varagnoli Claudio: Santa Croce in Gerusalemme: la basilica restaurata e l'architettura del Settecento*, Roma 1995, in «Roma moderna e contemporanea» 4, pp. 264-266.
Debenedetti E. (1997a), *Alcune notazioni su Pier Leone Ghezzi, Piranesi e l'antico*, in *Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese*, a cura di S. Marconi, Roma: Quasar, pp. 319-326.
Debenedetti E. (1997b), *Giuseppe Barberi: un diario visivo idealmente dedicato alla famiglia Altieri*, in *'700 disegnatore incisioni, progetti, caricature,* a cura di E. Debenedetti, Roma: Bonsignori (Studi sul Settecento romano, 13), pp. 183-227.
Debenedetti E. (1997c), *Lo stile di Canova: considerazioni su alcune stampe dell'antico e dalle opere canoviane*, in *Antonio Canova*, Atti del Convegno di Studi, (Venezia, 7 ottobre - 9 ottobre 1992, Venezia), a cura di G.C. Argan, Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, pp. 61-80.
Debenedetti E. (1997d) *Nota su una presunta copia di Andrea Salaino nella Quadreria Albani* in *Scritti in onore di Alessandro Marabottini,* a cura di G. Barbera, T. Pugliatti, C. Zappia. Roma: De Luca, pp. 71-76.
Debenedetti E. (1998a), *Carlo Spiridione Mariotti: i controsensi di un ribelle in ambiente franco-romano*, in *Benedetto XIV e le arti del disegno*, atti del Convegno Internazionale di Studi di Storia dell'Arte (Bologna 28 - 30 novembre 1994), a cura di D. Biagi Maino, Bologna: Pendragon, pp. 59-86.
Debenedetti E. (1998b), *Francesco Borromini, itinerario romano*, Roma: Lithos.
Debenedetti E. (1998c), *I Della Rovere e due dipinti della quadreria Albani*, in *Le due Rome del Quattrocento*, a cura di S. Rossi, S. Valeri, Roma: Lithos, pp. 254-272.
Debenedetti E. (1998d), *L'ambiente culturale a Roma al tempo della maturità (1772-1798),* in *Cristoforo Unterperger. Un pittore fiemmese nell'Europa del Settecento,* a cura di C. Felicetti, Roma: De Luca, pp. 27-34.
Debenedetti E. (1998e), *Le case della piazza e dell'antipiazza di Montecitorio: immagine pubblica e proprietà privata*, in *Roma, le case, la città*, a cura di E. Debenedetti, Roma: Bonsignori (Studi sul Settecento Romano, 14), pp. 11-35.
Debenedetti E. (1999a), *Alcune anticipazioni sulla quadreria Albani* in *Arte d'Occidente, 3, temi e metodi; studi in onore di Angiola Maria Romanini*, a cura di Antonio Cadei, Roma: Edizioni Sintesi Informazioni, pp. 1199-1206.
Debenedetti E. (1999b), *Carpaccio e Ruskin:la Visitazione del Correr,* «Arte e documento» 13, pp. 150-155.
Debenedetti E. (1999c), *I disegni di architettura nei taccuini romani di Oppenord e di Juvarra*, in *Borrominismi*, a cura di E. Debenedetti, Roma: Lithos, pp. 9-18.

Debenedetti E., a cura di (1999d), *L'Arte per i giubilei e e tra i giubilei. arciconfraternite, chiese artisti I*, Roma: Bonsignori (Studi sul Settecento Romano, 15).
Debenedetti E. (1999e), *Le case di Roma nel Settecento*, «I beni culturali» 6, pp. 13-17.
Debenedetti E. (1999f), *Novità artistiche sui giubilei del Settecento*, in *La storia dei giubilei, 1600-1775,* III, a cura di G. Fossi, C. Strinati, Firenze: Giunti, pp. 300-315.
Debenedetti E. (2000a), *Omaggio a Pio VI*, in *L'Arte per i giubilei e tra i giubilei. Arciconfraternite, chiese artisti, personaggi, artisti, devozione, guide*, II, a cura di E. Debenedetti, Roma: Bonsignori (Studi sul Settecento Romano, 16), pp. I-VIII.
Debenedetti E. (2000b), *Villa Albani*, in *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi,* a cura di G. Pavanello, Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, pp. 243-267.
Debenedetti E. (2001a), *Albani, Canova*, in *L' intelligenza della passione, Scritti per Andrea Emiliani,* a cura di M. Scolaro, F.P. Di Teodoro, Bologna: Minerva edizioni, pp. 187-196.
Debenedetti E. (2001b), *Il borrominismo dell'alto Lazio: la chiesa di San Giorgio ad Oriolo Romano*, in *Il barocco a Viterbo,* atti del convegno (Viterbo, 8 - 11 ottobre 1998) a cura di F. Gandolfo, M. T. Marsilia, Viterbo: Fondazione Carivit, pp. 27-43.
Debenedetti E. (2001c), *Una ricerca fedele a se stessa*, in *Sculture romane del Settecento, la professione dello scultore I*, a cura di E. Debenedetti, Roma: Bonsignori (Studi sul Settecento Romano, 17), pp. 5-10.
Debenedetti E. (2001d), *Un punto su Michele Rocca*, in *Il Tempio del vero gusto, la pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli*, atti del convegno internazionale di studi (Salerno-Ravello 26-27 giugno 1997), a cura di E. Borsellino, V. Casale, pp. 59-66.
Debenedetti E. (2001e), *Urbino e gli Albani*, in *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma 1700-1721,* catalogo della mostra a cura di G. Cucco, (Urbino, Palazzo del Collegio, 29 giugno - 30 settembre 2001), Venezia: Marsilio, pp. 307-312.
Debenedetti E. (2002a), *Lambert Sigisbert Adam e Pietro Pacilli, due protagonisti della distensione del barocco* in *Sculture romane del Settecento, la professione dello scultore II*, a cura di E. Debenedetti, Roma: Bonsignori (Studi sul Settecento Romano, 18), pp. 55-79.
Debenedetti E. (2002b), *L'altare del duomo urbinate: emblema della politica culturale di papa Albani a Roma e a Urbino*, «Lazio ieri e oggi», 38, pp. 234-237.
Debenedetti E. (2002c), *Il Maderno di Hibbard trent'anni dopo:architettura romana del Cinquecento*, «Il giornale dell'arte» 20, p. 56.
Debenedetti E. (2002d), *Un'ipotesi interpretativa per Vittore Carpaccio*, «Sto-

ria dell'arte», 101, pp. 68-76.
Debenedetti E. (2003a) *Giovan Battista Grossi scultore di casa Colonna*, in *Sculture romane del Settecento, la professione dello scultore III* a cura di E. Debenedetti, Roma: Bonsignori (Studi sul Settecento Romano, 17), pp. 365-409.
Debenedetti E. (2003b), *Giovanni Stern e Giuseppe Valadier: due presenze romane in Abruzzo e in Sabina*, «Lazio ieri e oggi», 39, pp. 324-327.
Debenedetti E. (2003c), *L'architettura neoclassica*, Roma: Bagatto.
Debenedetti E. (2003d), *La quadreria e gli affreschi di Palazzo Sforza Cesarini*, «Storia dell'arte» 104-105, pp. 207-222.
Debenedetti E., (2003e) *Quarantotti e Pellegrini Quarantotti: due Baciccio e un Benefial*, «Studi di Storia delle arti», Numero speciale in onore di Ezia Gavazza, pp. 69-74.
Debenedetti E., (2003f) *Una passeggiata nella Roma settecentesca*, «I beni culturali», 3, pp. 46-50.
Debenedetti E. (2004a), *Alcuni disegni del Gesù*, in *Studi sul Barocco romano scritti in onore di Maurizio Fagiolo dell'Arco,* a cura di M.G. Bernardini, Milano: Skira, pp. 345-352.
Debenedetti E., a cura di (2004b, 2005a, 2013a, 2023), *Artisti e a Roma I, II, III, dagli Stati delle Anime 1700, 1725, 1750, 1775*, Roma: Bonsignori (Studi sul Settecento Romano, 20, 21, 29).
Debenedetti (2004c), *Giuseppe Valadier a villa Borghese: a proposito della mostra Villa Borghese; i principi, le arti, la città dal Settecento all'Ottocento (Roma, Villa Poniatowski, 5 dicembre 2003 - 21 marzo 2004)* «Bollettino d'arte», 124, pp. 112-115.
Debenedetti E. (2004d) *Marianna Candidi Dionigi, paesaggista laziale* (1757-1826), «Lazio ieri e oggi», 481, pp. 361-365.
Debenedetti E. (2004e), *Nicodemus Tessin junior e i disegni per Palazzo Altieri*, in *Arti a confronto studi in onore di Anna Maria Matteucci,* a cura di D. Lenzi, Bologna: Compositori, pp. 331-337
Debenedetti E. (2004f), *Nota sui ritratti raffaelleschi e del primo Cinquecento nella collezione Albani Torlonia: provenienza, storia e attribuzione di alcune copie*, in *Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento,* a cura di S. Colonna, Roma: De Luca, pp. 341-348.
Debenedetti E. (2004g), *Pretesti di Neoclassicismo*, in «Neoclassico», 26, pp. 98-101.
Debenedetti E. (2005b), *Collezionismo in casa Sforza Cesarini: Luca Giordano e Guercino, due quadri ritrovati*, in *Cultura nell'età delle Legazioni*, a cura di F. Cazzola, R. Varese, pp. 451-481.
Debenedetti E. (2005c), *"Inventari di studio" e "Taccuini di artisti"*, «Storia dell'arte», 112, Supplemento (2005), pp. 178-195.
Debenedetti E. (2005d), *Middle-class Rome: from the baroque city to the European capital*, «Studies in the history of art», 66, pp. 37-45.

Debenedetti E. (2005e), *Otto nuovi disegni tra Pio VI e Pio VII*, «Bollettino d'arte», 129, pp. 95-104.
Debenedetti E. (2005f), *Ritorno a villa Albani*, «Neoclassico», 27, 28, pp. 8-15.
Debenedetti E. (2006a), *I cantieri di Andrea Pozzo e il contributo di Antonio Colli*, in R*ealtà e illusione nell'architettura dipinta quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca,* atti del Convegno Internazionale di Studi (Lucca, 26-28 maggio 2005), a cura di F. Farneti, D. Lenzi, Firenze: Alinea editrice, pp. 75-85.
Debenedetti E. (2006b), *La dispersione delle collezioni romane alla fine del XVIII e all'inizio del XIX secolo,* in *Le goût pour la peinture italienne autour de 1800, prédécesseur, modèles et concurrents du cardinal Fesch*, actes du colloque (Ajaccio, 1er - 4 mars 2005), a cura di O. Bonfait, P. Costamagna, M. Preti, Ajaccio: Musée Fesch, pp. 193-203.
Debenedetti E. (2006c), *Opere perdute di Antonio Colli allievo prediletto di padre Pozzo*, «Lazio ieri e oggi», 42, pp. 131-133.
Debenedetti E. (2006d), *Un'idea di Roma 1750-1823*, in A*rchitetti e ingegneri a confronto I, L'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VI,* a cura di E. Debenedetti, Roma: Bonsignori (Studi sul Settecento Romano, 23), pp. 9-32.
Debenedetti E. (2007a), *Giuseppe Valadier (1762-1839)*, in *Contro il Barocco apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia, 1780-1820* (Roma, Accademia Nazionale di San Luca 19 aprile - 19 maggio 2007), a cura di A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali, Roma: Campisano, pp. 476-481.
Debenedetti E. (2007b), *Itinerario della decorazione settecentesca di palazzo Caetani*, in *Palazzo Caetani* a cura di L. Fiorani, Roma: Ipzs, pp. 171-192.
Debenedetti E. (2007c), *Palazzo Rondinini,* «Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte» 43, pp. 451-454.
Debenedetti E. (2007d), *La filosofia degli architetti in una babele di linguaggi*, in *Architetti e ingegneri a confronto, II L'immagine di Roma tra Clemente XIII e Pio VII*, a cura di E. Debenedetti, Roma: Bonsignori (Studi sul Settecento Romano, 23), pp. 7-30.
Debenedetti E. (2007e), *Un difficile Neoclassicismo: l'immagine di Roma all'alba dell'Ottocento*, in *Contro il Barocco apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia, 1780-1820*, catalogo della mostra (Roma, Accademia Nazionale di San Luca 19 aprile - 19 maggio 2007), a cura di A. Cipriani, G.P. Consoli, S. Pasquali, pp. 257-272.
Debenedetti E. (2007f), *Venere tra pittura e poesia*, «Antologia di Belle Arti», 74, pp. 34-47.
Debenedetti E. (2008a), *Quadreria e decorazione in Palazzo Sforza Cesarini*, in *Palazzo Sforza Cesarini*, a cura di L. Calabrese, Roma: De Luca, pp. 69-98.
Debenedetti E. (2008b), *Vita di Giuseppe Valadier attraverso nuovi documen-*

*ti*, in *Architetti e Ingegneri a confronto III, L'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*, a cura di E. Debenedetti, Roma: Bonsignori (Studi sul Settecento Romano, 24), pp. 332-336.

Debenedetti E. (2009a), *I Tessin collezionisti e "storici dell'arte" : 1712 – 1749*, in *Il Settecento e le arti, Dall'Arcadia all'illuminismo nuove proposte tra le corti, l'aristocrazia e la borghesia*, atti del convegno internazionale (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei 23-24 novembre 2005), Roma: Bardi, pp. 83-105.

Debenedetti E. (2009b), *Stern, Daru e Sforza Cesarini nel Quirinale napoleonico* in *Collezionisti, disegnatori e teorici dal Barocco al Neoclassico*, I a cura di E. Debenedetti, Roma: Bonsignori (Studi sul Settecento Romano, 25), pp. 291-318.

Debenedetti E. (2009c), *Un inedito ciclo di Antonio Bicchierai a Palazzo Colonna* in *Collezionisti, disegnatori e teorici dal Barocco al Neoclassico*, I a cura di E. Debenedetti, Roma: Bonsignori (Studi sul Settecento Romano, 25), pp. 139-150.

Debenedetti E. (2009d), *Villa Aldobrandini a Frascati nei taccuini svedesi*, «Lazio ieri e oggi», 537, pp. 230-233.

Debenedetti E. (2010a), *Alessandro Albani patrono delle arti*, in *Giuseppe Piermarini* a cura di M. Fagiolo, M. Tabarrini, Milano:Fabbri pp. 159-163.

Debenedetti E. (2010b), *Consalvi, gli Austriaci e Valadier al tempo della Restaurazione pontificia* in *Collezionisti, disegnatori e pittori dall'Arcadia al Purismo*, II, a cura di E. Debenedetti, Roma: Bonsignori (Studi sul Settecento Romano, 26), pp. 277-297.

Debenedetti E. (2010c), *Giuseppe Piermarini e Andrea Vici*, in *Giuseppe Piermarini* a cura di M. Fagiolo, M. Tabarrini, Milano: Fabbri pp. 175-182.

Debenedetti E. (2010d), *Luigi Maria Valadier e la sua famiglia, un filo continuo*, in *Collezionisti, disegnatori e pittori dall'Arcadia al Purismo*, II, a cura di E. Debenedetti, Roma: Bonsignori (Studi sul Settecento Romano, 26), pp. 401-411.

Debenedetti E. (2010e), *Piranesi e il gusto egizio* in *Le arti di Piranesi,* a cura di G. Pavanello, Venezia: Marsilio, pp. 151-169.

Debenedetti E.,(2011a), *Frammenti di una quadreria settecentesca* in *Palazzi, chiese, arredi e scultura* I, a cura di E. Debenedetti, Roma: Bonsignori (Studi sul Settecento Romano, 27), pp. 9-16.

Debenedetti E., (2011b), *Studi incrociati: Settecento alla ribalta* in *Palazzi, chiese, arredi e scultura*, I, a cura di E. Debenedetti, Roma: Bonsignori (Studi sul Settecento Romano, 27), pp. 329-346.

Debenedetti E. (2012a), *Giuseppe Ventimiglia, Antonio Concioli e Michelangelo Monti*, in *Per Citti Siracusano studi sulla pittura del Settecento in Sicilia*, a cura di G. Barbera, Messina: Magika, pp. 165-169.

Debenedetti E., (2012b), *Luigi Salimei in Santa Maria all'Aventino*, in *Palazzi, chiese, arredi e scultura* II, a cura di E. Debenedetti, Roma: Bonsignori (Stu-

di sul Settecento Romano, 28), pp. 253-258.
Debenedetti E. (2012c), *Palazzo Lante in piazza dei Caprettari nell'interpretazione di Rita Randolfi*, in *Palazzi, chiese, arredi e scultura* II, a cura di E. Debenedetti, Roma: Bonsignori (Studi sul Settecento Romano, 28), pp. 401-416.
Debenedetti E. (2012e), *Salimei scultore fra Carradori e Pacetti*, in *Mosaico temi e metodo d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, a cura di R. Cioffi, O. Scognamiglio, Napoli: Luciano editore, vol. I, pp. 293-306.
Debenedetti E. (2013b), *Gli ultimi anni francesi di Pierre Adrien Pâris (1817-1819) e un possibile "libro di modelli*, in *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIIIe siècle* a cura di C. Michel, C. Magnusson (Académie de France), Roma: Somogy éditions d'art, pp. 487-507.
Debenedetti E., a cura di (2014a), *Antico, Città, Architettura, I dai disegni e manoscritti dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, Roma: Quasar (Studi sul Settecento Romano, 30).
Debenedetti E. (2014b), *Antonio Mollari fra Canova e Valadier*, «Il Capitale culturale», pp. 343-354.
Debenedetti E. (2014c), *Antonio Mollari ingegnere idrostatico a Pesaro:1818 e oltre,* «Il capitale culturale», pp. 355-369.
Debenedetti E. (2014d), *Carlo Marchionni, Giuseppe Barberi e la Sagrestia Vaticana: in margine ad un libro di prossima pubblicazione*, «Lazio ieri e oggi», 590, pp. 14-15.
Debenedetti E. (2014e), *Due disegni di Felice Giani dedicati a Villa Albani,* «Lazio ieri e oggi», 50, pp. 207-209.
Debenedetti E. (2014f), *Scultura del Settecento a Roma: Filippo della Valle,* in *La festa delle arti I, scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi,* a cura di V. Cazzato, M. Bevilacqua, S. Roberto, Roma: Gangemi, pp. 536-541.
Debenedetti E., a cura di (2015a), *Antico, Città, Architettura, II dai disegni e manoscritti dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, Roma: Quasar (Studi sul Settecento Romano, 31).
Debenedetti E. (2015b), *Carlo Marchionni e la caricatura:due libri a confronto*, «Bollettino dei musei comunali di Roma», 29, pp. 33-46.
Debenedetti E. (2015c), *I taccuini di Giovan Battista Cipriani*, in *Antico, città, architettura. II, Dai disegni e manoscritti dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, a cura di E. Debenedetti, Roma: Quasar (Studi sul Settecento Romano, 31), pp. 206-237.
Debenedetti E. (2015d), *Uggeri, Rossini e la scuola panniniana,* «Ricche Minere» 4, pp. 138-147.
Debenedetti E. (2015e), *Una nota su Angelo Uggeri*, in *Curiosa itinera*, *Scritti in onore di Daniela Gallavotti Cavallero*, a cura di E. Parlato, Roma: Bentivoglio editore, pp. 501-514.
Debenedetti E. (2016a), *Due disegni neoclassici di soggetto romano*, «Strenna

dei Romanisti», 77, pp. 161-172.
Debenedetti E., a cura di (2016b), *Giovanni Battista Piranesi: predecessori, contemporanei, successori. Studi in onore di John Wilton Ely*, Roma: Quasar (Studi sul Settecento Romano, 32).
Debenedetti E. (2016c), *Piranesi, Marchionni e il mito di Diogene*, in *Giovanni Battista Piranesi:predecessori, contemporanei, successori. Studi in onore di John Wilton Ely*, a cura di E. Debenedetti, Roma: Quasar (Studi sul Settecento Romano, 32), pp. 191-210.
Debenedetti E. (2016e), *Uggieri e Cassas: due mostre e una verifica*, «Ricche Minere», 5, pp. 87-93.
Debenedetti E., a cura di (2017a), *La veduta in collezione Lanciani*, in *Roma e la campagna romana nella Raccolta Lanciani*, «RIASA», 72, pp. 67-108.
Debenedetti E. (2017b), *L'incompiuto terzo volume degli "Edifici antichi e moderni di Roma, di Giovan Battista Cipriani,* in *Temi e ricerche sulla cultura artistica I, Antico, città, architettura. III, Dai disegni e manoscritti dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, a cura di E. Debenedetti, Roma: Quasar (Studi sul Settecento Romano, 33), pp. 169-192.
Debenedetti E. (2018a), *I Ludovisi e i Boncompagni Ludovisi: gli apparati di S. Ignazio e le dimore romane*, in *Incorrupta monumenta Ecclesiam defendunt. Studi offerti a mons. Sergio Pagano, prefetto dell'Archivio Segreto Vaticano, La Chiesa nella storia, Religione, cultura, costume,* I, a cura di A. Gottsmann, P. Piatti, A. E. Rehberg, Città del Vaticano: Archivio Segreto Vaticano, pp. 355-369.
Debenedetti E. (2018b), *La genesi della pala di Possagno e l'interpretazione critica di Giulio Carlo Argan* in *Johann Joachim Winckelmann (1717-1868) nel duplice anniversario*, a cura di E. Debenedetti, Roma: Quasar (Studi sul Settecento Romano, 34), pp. 303-316.
Debenedetti E., a cura di (2018c), *Johann Joachim Winckelmann (1717-1868) nel duplice anniversario*, Roma: Quasar (Studi sul Settecento Romano, 34).
Debenedetti E. (2018d), *"Marmi quotidiani": il rapporto fra Pacetti e Giuseppe Valadier attraverso i Giornali*, in *Vincenzo Pacetti, Roma, l'Europa all'epoca del Grand Tour,* a cura di A. Cipriani, G. Fusconi, C. Gasparri, M. G. Picozzi, L. Pirzio Biroli Stefanelli, atti del Convegno Internazionale (Roma 28-30 novembre 2013), «Bollettino d'arte. Volume speciale», pp. 75-84.
Debenedetti E. (2018e), *Un'accesa controversia ottocentesca sui disegni del circo Massimo*, «Strenna dei Romanisti», 79, pp. 141-149.
Debenedetti E. (2019a), *Giuseppe Valadier e la genesi di Piazza del Popolo*, «Anake», 87, pp. 35-40.
Debenedetti E. (2019b), *Luigi Canina nel Fondo Lanciani*, in *Temi e ricerche sulla cultura artistica II, Antico città Architettura IV, dai disegni e manoscritti dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, a cura di E. Debenedetti, Roma: Quasar (Studi sul Settecento Romano, 35), pp. 317-354.
Debenedetti E. (2019c), *Un sorprendente inedito pinelliano*, «Strenna dei Ro-

manisti», 80, pp. 155-162.
Debenedetti E. (2019d), *Villa Albani e la sua ricezione da parte di Canova*, in *Canova eterna bellezza*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 9 ottobre 2019 – 5 marzo 2020), a cura di G. Pavanello, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, pp. 53-63.
Debenedetti E. (2020a), *Due libri recenti sui Ruspoli e sugli Albani*, in *Aspetti dell'arte del disegno:autori e collezionisti*, *I,* a cura di E. Debenedetti, Roma: Quasar (Studi sul Settecento Romano, 36), pp. 355-369.
Debenedetti E. (2020b), *Giovanni Antinori e gli obelischi romani*, in *Amica Veritas. Scritti in onore di Claudio Strinati*, a cura di A. Vannugli, Roma: Quasar, pp. 147-162.
Debenedetti E. (2020c), *Giuseppe Valadier e Pietro Camuccini in S. Pietro*, in *Aspetti dell'arte del disegno: autori e collezionisti*, I, a cura di E. Debenedetti, Roma: Quasar (Studi sul Settecento Romano, 36), pp. 35-40.
Debenedetti E. (2020e), *Il Teatro Argentina e il disegno di Carlo Marchionni*, in A*spetti dell'arte del disegno: autori e collezionisti*, I, a cura di E. Debenedetti, Roma: Quasar (Studi sul Settecento Romano, 36), pp. 209-224.
Debenedetti E. (2020f), *La fabbrica dei Tabacchi del disegnatore caricaturista Carlo Marchionni, con una parentesi su Luigi Canina*, «Strenna dei Romanisti», 81, pp. 219-230.
Debenedetti E. (2021a), *L'Antico nelle opere giovanili di Antonio Canova*, in *L'archivio di Caravaggio, scritti in onore di don Sandro Corradini*, a cura di P. di Loreto, Todi: Etgraphiae, pp. 67-85.
Debedetti E. (2021b), *La scatola dei briganti di Bartolomeo Pinelli*, «Strenna dei Romanisti», 82, pp. 245-254.
Debenedetti E. (2021c), *Villa Albani nei taccuini Torlonia*, in *Cardinal Alessandro Albani. Collezionismo, diplomazia e mercato nell'Europa del Grand Tour*, a cura di E. Debenedetti, Roma: Quasar (Studi sul Settecento Romano, 37), pp. 261-275.
Debenedetti E. (2022a), *Un libro recente sui Colonna*, in *Aspetti dell'arte del disegno:autori e collezionisti, II,* a cura di E. Debenedetti, Roma: Quasar (Studi sul Settecento Romano, 38), pp. 459-468.
Debenedetti E. (2022b), *I disegni di Villa Albani del giovane Giuseppe Valadier*, in *Finis coronat opus*, *saggi in onore di Rosanna Cioffi*, a cura di G. Brevetti, A. Di Benedetto, R. Lattuada, Todi: Tau, pp. 261-266.
Debenedetti E. (2022c), *La Galleria del Parnaso di Villa Albani nei taccuini di Carlo Marchionni*, in *Villa Albani Torlonia architetture, collezioni giardino*, a cura di C. Gasparri, Milano: Electa, pp. 80-87.
Debenedetti E., a cura di (2023), *Artisti e artigiani a Roma IV dagli Stati delle Anime 1700, 1725, 1750, 1775*, Roma: Quasar (Studi sul Settecento Romano, 39).
Debenedetti E., a cura di (2024), *Il 700 e l'antico*, Roma: Quasar (Studi sul Settecento Romano, 40).

Fagiolo M., Madonna M.L. (1984-1985), *L'arte degli anni santi, Roma 1300-1875, Atlante*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 20 dicembre 1984 - 5 aprile 1985), Milano: Mondadori.

Fagiolo M., Madonna M.L. (1997), *Roma sancta. La città delle basiliche. L'arte degli anni santi, il significato del giubileo*, Roma: Gangemi.

Madonna M.L. (1999), in *L'Arte per i giubilei e tra i giubilei. Arciconfraternite, chiese artisti I*, a cura di E. Debenedetti, Roma: Bonsignori (Studi sul Settecento Romano, 15), p. 9.

Orengo R. (2019), *Il diario del Cegliolo,* Milano: All'insegna del pesce.

Portoghesi P. (1973), *Roma barocca*, Bari: Laterza.

Portoghesi P. (1994), in *Roma borghese, case e palazzetti d'affitto, I,* a cura di E. Debenedetti, Roma: Bonsignori (Studi sul Settecento Romano, 10), p. 12.

Randolfi R. (1999), *L'Oratorio dell'Arciconfraternita del Gonfalone*, a cura dell'Istituto di Studi Romani, ediz. Roma: Palombi (Le Chiese di Roma Illustrate).

Randolfi R. (2005), *La villa Lante al tempo dei Lante*, in *Villa Lante al Gianicolo. Storia della fabbrica e cronaca dei suoi abitatori*, a cura di S. Örmä, T. Carunchio, Roma: Palombi, pp. 171-286.

Randolfi R. (2010), *Palazzo Lante in piazza dei Caprettari*, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.

## *Appendice / Appendix*




Fig. 1. Alberto Savinio, *Ritratto di Elisa Debenedetti bambina*, collezione privata



Fig. 2. *Elisa e Giacomo Debenedetti*, foto in b.n. (proprietà della famiglia Debenedetti)



Fig. 3. Elisa Debenedetti alla festa per i suoi novant'anni, foto (proprietà della famiglia Debenedetti)



Fig. 4. Elisa Debenedetti, Giovanni Carbonara, Maria Giulia Aurigemma, Rita Randolfi, in occasione della presentazione del libro di Rita Randolfi, *Palazzo Lante in piazza dei Caprettari*, presso la Crociera dell'ex biblioteca di Palazzo Venezia, Roma



Fig. 5. Elisa Debenedetti e Rita Randolfi in Vaticano (ottobre 2024)

Maderna A., L'attività critica di Simona Weller a sostegno delle artiste / Simona Weller's critical work in support of female artists
«Il capitale culturale», Supplemento n. 20 (2026), pp. 441-448
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/5265

# L'attività critica di Simona Weller a sostegno delle artiste

Angela Maderna*

*Abstract*

Questo contributo ha l'obiettivo di analizzare l'attività critica meno nota dell'artista Simona Weller, cioè quella portata avanti in seguito alla pubblicazione del ben noto libro *Il complesso di Michelangelo* del 1976.

In particolare, in occasione di questo studio è stata presa in esame la rubrica che Weller ha firmato per tutti gli anni '80 sul periodico «Noi Donne», composta da oltre un centinaio di articoli, nonché la fondazione, da parte dell'artista stessa insieme ad altre donne, dell'associazione DUNA – Unione Nazionale Donne Artiste avvenuta nel 1987.

Questa ricerca dimostra come, anche in seguito al decennio degli anni '70, Weller abbia continuato a farsi portavoce delle rivendicazioni delle artiste all'interno di un sistema che, ancora negli anni '80, in un'epoca contrassegnata dal contrattacco (*backlash*) sociale nei confronti delle posizioni femministe, ha continuato a essere discriminante e sessista.

This contribution aims to analyse the lesser-known critical work of artist Simona Weller, namely that carried out following the publication of her well-known book *Il complesso di Michelangelo* in 1976.

* Phd, Università degli studi di RomaTre, Dipertimento di studi umanistici, via Ostiense 234/236, 00146 Roma, e-mail: angela.maderna@gmail.com.

In particular, this study examines the column that Weller wrote throughout the 1980s for the magazine «Noi Donne», consisting of over a hundred articles, as well as the founding of the association DUNA – Unione Nazionale Donne Artiste in 1987 by the artist herself together with other women.

This research shows how, even after the 1970s, Weller continued to be a spokesperson for the demands of women artists within a system that, even in the 1980s, in an era marked by backlash against feminist positions, continued to be discriminatory and sexist.

Simona Weller nasce a Roma nel 1940, studia all'accademia di belle arti e costruisce una carriera da artista che negli anni '70 è già solida e strutturata sul piano professionale. Sebbene il percorso artistico resterà sempre il principale campo d'indagine e ricerca dell'artista in questa occasione non si prenderà in esame la sua ricerca pittorica bensì, il lavoro critico che Weller ha portato avanti parallelamente alla pittura, in ragione del fatto che: «sono pittrice e scrivo di arte, ho cominciato a studiare e scrivere di arte per rabbia, per disperazione. Volevo capire quali ragioni avevano cancellato dalla divulgazione scolastica le personalità più splendide e interessanti della nostra storia»[1].

A partire dagli anni '70 infatti, e per tutti gli anni '80, Weller non ha mai smesso di farsi portavoce del contrasto alla misoginia del sistema dell'arte italiano, che ha continuato, anche dopo le rivendicazioni degli anni '70, ad accantonare il lavoro delle artiste.

Weller dapprincipio si avvicina al femminismo del 1970, attraverso il gruppo di Rivolta Femminile, da cui però si allontana presto. Inizia successivamente a prendere parte agli incontri di un altro gruppo riunito da Elena Giannini Belotti nel quale, oltre alla pratica dell'autocoscienza, vengono analizzati i contenuti dei giornali[2]. Quindi come ha già rilevato Laura Iamurri la posizione di Weller è più incline a quel femminismo volto all'emancipazione femminile[3].

Nel 1973 comincia a lavorare al noto libro, uscito poi nel 1976, *Il complesso di Michelangelo* che, come recita il sottotitolo, è una *Ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del Novecento*. In questa pubblicazione Weller rivela la presenza massiccia di 270 artiste professioniste, molte delle quali ancora attive all'epoca. L'uscita del libro viene accompagnata, nel 1977, da una mostra tenutasi alla Galleria Giulia di Roma. Nonostante questi siano oggi i suoi contributi più noti e studiati sul piano delle rivendicazioni delle artiste nel sistema dell'arte, l'artista continua a dedicarsi al contrasto di un sistema dell'arte profondamente discriminante anche negli anni successivi. In un periodo storico, gli anni '80, in cui la questione femminile e femminista

[1] Weller 1984, p. 19.
[2] Si veda Seravalli 2013.
[3] Si veda Iamurri 2018, pp. 82-97.

non solo non è più all'ordine del giorno ma addirittura conosce un momento di contrattacco (*backlash*), come è stato definito dagli studi anglosassoni.

A partire dal numero 24 del 13 giugno 1980 Simona Weller comincia a tenere una rubrica d'arte fissa su «NoiDonne», rivista che dal 1944 agli anni Novanta è stata legata all'UDI e che ha conosciuto una periodicità variabile negli anni (da settimanale a mensile). Fino al 1988 la presenza di Weller su queste pagine è assidua e nei primi anni i suoi articoli appaiono con continuità quasi ad ogni uscita, per poi divenire più saltuari.

In occasione di questo studio è stato analizzato un corpus di circa un centinaio di scritti, a partire dal primo del 1980 fino ad arrivale al 1990. L'insieme di questi testi evidenzia quello sguardo più diretto, come anticipato, in direzione dell'emancipazione. Una posizione evidentemente condivisa con la linea editoriale della rivista su cui l'autrice si esprimeva, oltre che con il clima generale del decennio degli anni '80, momento in cui le istanze, anche a livello socio-politico, erano soprattutto quelle della richiesta della parità di trattamento per le donne, specialmente in ambito professionale[4]. Gli articoli esaminati, il cui pretesto è quasi sempre l'attualità di ciò che accade nel mondo dell'arte, possono essere suddivisi in 3 nuclei principali: un nucleo storico/divulgativo, uno legato alla più stretta contemporaneità e infine uno, appena abbozzato, riguardante la rappresentazione del corpo femminile nella storia dell'arte.

I testi storico/divulgativi, che costituiscono l'insieme più consistente, propongono approfondimenti sul lavoro degli artisti del passato (come Picasso, De Chirico, Raffaello e Lorenzo Lotto, per esempio), sempre riservando però uno spazio privilegiato alle ricerche delle artiste, soprattutto quelle della storia del Novecento, tema che evidentemente prende ancora le mosse dal precedente *Il complesso di Michelangelo*. I nomi ricorrenti e più trattati sono quelli di Broglio, Pincherle e Levi Montalcini, ma Weller si occupa di tante altre, tra cui per esempio Delaunay, Lazzari, Regina, Oppenheim, per citarne solo alcune.

Il secondo nucleo è quello legato alla stretta contemporaneità, dove naturalmente lo spazio maggiore è riservato alle artiste e alle donne che operano all'interno del sistema dell'arte (galleriste, direttrici di museo, critiche ecc), attraverso recensioni, segnalazioni di mostre, approfondimenti sul lavoro delle colleghe ma anche inchieste e rivendicazioni. Tra le artiste di cui Weller si occupa in modo più ricorrente c'è per esempio Titina Maselli. Tutte le autrici di cui scrive comunque sono professioniste, requisito che già Weller aveva dichiarato essere fondamentale nella pubblicazione del 1976 e che non viene tradito[5].

[4] Per un approfondimento del contesto si rimanda alla tesi di dottorato dell'autrice, dal titolo *Arte e questioni di genere in Italia negli anni Ottanta* discussa nel 2026 nell'ambito del XXXVIII ciclo del dottorato di ricerca in Storia, territorio e patrimonio culturale del Dipartimento di studi umanistici dell'Università degli studi di RomaTre.

[5] Nel 1976, ne *Il complesso di Michelangelo*, precisava che riteneva artiste professioniste coloro che avevano alle spalle un'attività artistica di almeno 10 anni.

Riguardo agli articoli che possono essere considerati tra i più rivendicativi ci sono diverse recensioni di mostre istituzionali e collettive in cui Weller denuncia ancora una forte, e purtroppo crescente negli anni '80, disparità nelle presenze delle artiste. È emblematico per esempio che nel 1980 Weller sferri un attacco nei confronti della 39ma Biennale di Venezia, definita già nel titolo del testo una *Biennale, plurale maschile*. Direttore di quell'edizione è Luigi Carluccio, che nella mostra centrale dal titolo *L'arte negli anni '70*, si prefigge di dare conto di quanto accaduto nei dieci anni precedenti, all'interno dei quali, come si dichiara in alcuni testi in catalogo, tra le rivoluzioni principali c'erano state le lotte femminili e femministe, tema che però sembra poi essere di fatto del tutto ignorato. Weller in questa occasione rileva con parole durissime l'imperdonabile perseveranza dell'istituzione nell'escludere le donne dalla rassegna, scrive infatti: «Possibile che nessun critico italiano si sia accorto che il fatto più nuovo di questi ultimi dieci anni è che l'avanguardia è donna?»[6] conclude infine constatando amaramente che:

> il risultato della nostra piaggeria e del nostro ossequio è che, nonostante il successo e i «mea culpa» suscitati dalla mostra «L'altra metà dell'avanguardia», l'Italia invita solo due donne: Marisa Merz, inseparabile partner di Mario Merz, e Dadamaino, per la prima volta, dopo vent'anni di presenza sulla scena. Da rilevare il fatto che nessuna di queste due artiste ha partecipato alle mostre nazionali o internazionali sullo specifico femminile...[7]

come a dire che le artiste evidentemente vanno bene al sistema solo quando non lo mettono in discussione.

Weller non fa sconti nemmeno alle artiste stesse, a quelle che non si schierano apertamente dalla parte delle loro colleghe, e in un successivo testo, sul numero della settimana seguente, in apertura a un'intervista fatta proprio a Dadamaino la accusa di non citare le colleghe che non hanno ottenuto lo stesso riconoscimento.

Ancora rileva nell'edizione successiva della biennale, quella del 1982, un'assenza addirittura più marcata delle artiste all'interno della rassegna. In un articolo, titolato *Non c'era neanche Raphael!*, raccoglie le voci di alcune donne (colleghe artiste ma anche critiche) constatando però in chiusura del testo che le più evasive e timorose di sfogare il proprio risentimento, verso un sistema che le aveva rimesse all'angolo, erano le artiste stesse.

Ancora nel marzo del 1983 Weller accenna una critica, ma questa volta alle artiste della generazione successiva alla sua. In un articolo che s'intitola *La giovane arte* l'autrice abbozza un'analisi sulle ragioni per cui le artiste continuino a essere marginalizzate dal mercato. Il titolo risulta piuttosto curioso poiché il testo parla prevalentemente di autrici come Fioroni, Pomodoro,

[6] Weller 1980, p.57.
[7] Ivi, p.58.

Ricciardi e Santoro, che a queste altezze avrebbero dovuto essere considerate artiste già riconosciute, che oggi definiremmo mid-career e non giovani esordienti. Alla generazione che si affaccia sul panorama artistico nazionale in quell'epoca invece Weller dedica solo un periodo in tutto il testo ed è lapidario:

> Le varie Cantalupo, Lotito, Scalise, Rabito, vengono trattate come gregarie o sorelline minori della transavanguardia: sono escluse dalle mostre più prestigiose. Quelle organizzate nei mesi di «alta stagione» (da novembre a maggio), e accettano di esporre, pur di farlo, come «saldi» di fine stagione. Oggi come ieri? Peggio, sostengono con rabbia le più impegnate. Accettando questa posizione subalterna, le giovanissime sembrano non saper nulla delle battaglie, delle denunce, del lavoro di chi le ha precedute[8].

Il terzo nucleo di articoli, come si è detto, riguarda invece la rappresentazione della donna e del corpo femminile nelle opere degli artisti storici. In alcune sporadiche occasioni Weller mette l'accento su questo tema pur senza mai arrivare a imbastire una vera e propria teoria in merito all'argomento. Si tratta di davvero pochi articoli, quelli significativi sono quattro, ma interessanti per capire come, in quegli anni, l'osservazione dell'arte inizi a cambiare attraverso la lente del femminismo. Il primo di questi testi è uscito nel dicembre del 1984 col titolo *Paesaggi interiori* e, a partire da due mostre rispettivamente su Chagall (a Roma) e sul Doganiere Rousseau (a Parigi), l'autrice avvia un'embrionale riflessione sull'immagine della donna nei dipinti, sostenendo sin da subito che si tratti di una storia ancora tutta da scrivere. In questa prima analisi Weller si limita a confrontare le rappresentazioni dei due pittori mentre in un secondo e terzo testo, usciti rispettivamente nel marzo del 1985[9] e nel marzo del 1987[10], constata che a partire dall'Ottocento la donna smette di vestire i panni della ninfa, della madonna o della santa per essere semplicemente ritratta per quella che è. Weller sostiene che dall'ottocento in poi i pittori abbiano smesso di cercare la donna ideale nei dipinti e si siano concentrati sulla realtà del momento. La tesi è quella secondo cui i corpi delle donne non siano più quelli di modelle anonime idealizzate e utilizzate come pretesti per miti e allegorie, ma siano appunto corpi di donne vive, reali, anche sensuali, con un nome e un cognome. Quest'idea è anche alla base dell'ultimo testo di questo tipo, del maggio del 1989[11].

Per quanto riguarda la divulgazione storica del lavoro delle artiste è da segnalare anche che nel 1988 Weller scrive un intero speciale per *Minerva12* (rivista fondata da un gruppo di donne socialiste nel 1982) in cui a partire dalle miniaturiste del Medioevo si arriva alla contemporaneità. È significativo che

[8] Weller 1983, p. 112.
[9] Weller 1985, pp. 120-124.
[10] Weller 1987, pp. 114-117.
[11] Weller 1989, pp. 92-94.
[12] Salatino 1988.

questa ricognizione si fermi di fatto agli anni '70 per poi passare con un salto a un ultimo capitolo sugli anni Novanta, guardando quindi al futuro prossimo ma ignorando di fatto il presente e le artiste esordienti.

L'attività di Weller a favore delle artiste in questi anni non si esprime però solo per il tramite della scrittura e del giornalismo, oltre a questo infatti, nel 1987 l'artista fonda a Roma, insieme a scrittrici, giornaliste e in generale donne interessate alla promozione della creatività femminile, DUNA – Unione Nazionale Donne Artiste. Questa organizzazione nasce sulla scorta di un'altra associazione, in questo secondo caso internazionale, denominata AIWA – Internazional Association Women Artists a sua volta costituita nel settembre del 1986 e al cui primo raduno a Liebnitz in Austria, Weller ha partecipato. La DUNA, il cui primo concepimento risale all'ottobre del 1986, quindi subito dopo l'incontro austriaco, è infatti associata all'AIWA.

Sebbene non sia stato a oggi possibile ricostruire gli elenchi delle associate, se ne conoscono alcuni nomi: nel 1988 la presidente dell'associazione è la gallerista Valentina Orsini, presidente onoraria è Elena Giannini Belotti e Simona Weller è vicepresidente. Nel medesimo anno del comitato promotore fanno parte, tra le altre: la scrittrice Adele Cambria, la senatrice del PCI Graziella Tossi Bruti e la scrittrice Goliarda Sapienza. Negli anni inoltre tra le varie artiste associate ci sono state anche: Marilù Eustachio, Titina Maselli, Verita Monselles e Adriana Pincherle.

Riguardo alla storia di questa organizzazione e alle sue azioni è possibile ricostruirla grazie al primo numero del giornale di DUNA, pubblicato nell'ottobre del 1998. Nei suoi primi dieci anni l'associazione organizza una serie d'iniziative volte alla rivalorizzazione del lavoro di artiste e scrittrici storiche, ma anche alla promozione delle contemporanee. DUNA realizza per esempio una retrospettiva su Bice Lazzari del 1989 a Macerata, la stessa personale di Simona Weller del 1989 a Berlino e quella di Adriana Pincherle a Roma nel 1990.

L'evento più consistente comunque è probabilmente la collettiva del 1988 dal titolo *Carta x carta,* una rassegna itinerante partita da Narni, in Umbria – territorio in cui Weller aveva vissuto negli anni '60 e con cui mantiene un legame – e poi trasferita a Berlino. Di questa iniziativa fanno parte: una mostra di opere su carta di ottanta artiste europee, curata dalla stessa Simona Weller e un convegno su Elsa Morante coordinato da Adele Cambria. La mostra distingueva due blocchi di confronto, uno storico e uno contemporaneo, tra artiste italiane e tedesche.

L'attività di DUNA prosegue ancora per tutti gli anni '90, vengono organizzati convegni e appuntamenti a cui contribuiscono varie personalità del mondo della cultura, non più esclusivamente donne ma con un'attenzione particolare nei riguardi della presenza femminile. Nel 1998 DUNA si apre anche alla partecipazione maschile, in termini associativi, si tratta forse di un momento critico ma questa scelta denota anche il fatto che ormai, alle soglie

del Duemila, i tempi sono maturi per un sodalizio in grado di travalicare il separatismo di genere, anche la questione del binarismo è infatti già stata ampiamente messa in discussione all'inizio del decennio[13]. Annunciando questa svolta Simona Weller si rivolge ad artiste e artisti scrivendo:

> Ci piacerebbe dare voce a chi abitualmente è costretto a tacere ed è convinto che arroccarsi nel proprio studio sia l'ultima ribellione attuabile in una società anticulturale. [...] Vi ricordo che "l'unione fa la forza", un vecchio detto che contiene il segreto di tutte le imprese che mirano a raggiungere un grande traguardo.[14]

*Riferimenti bibliografici / References*


Faludi S. (1992), *Contrattacco: la guerra non dichiarata contro le donne*, Milano: Baldini & Castoldi.

Butler J. (1990 ed. 1999), *Questioni di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Roma: Laterza, .

D.U.N.A. (1988), *Giornale di D.U.N.A.. Mensile di informazione culturale,* n. 1, ottobre 1998.

Esposizione internazionale d'arte (1980), La Biennale di Venezia: Settore Arti Visive: catalogo generale 1980, Venezia-Milano: La Biennale di Venezia/ Electa.

Iamurri L. (2018), *Un libro e una mostra per la storia delle artiste italiane del XX secolo: Il complesso di Michelangelo di Simona Weller, 1976*, «Studiolo», 15, pp. 82-97.

Iamurri L. (2019), *Femmes artistes italiennes du XXe siècle : Il complesso di Michelangelo, Rome 1977*, «Artl@s Bulletin», 8, n. 1, articolo 17.

Salatino A. M. (a cura di, 1988), *Minerva dossier: cronache e storie delle donne nel mondo della pittura*, Roma: Club Edizioni Minerva.

Seravalli M. (2013), *Arte e femminisrmo a Roma negli anni Settanta*, Roma: Biblink editori.

Weller S. (a cura di, 1976), *Il complesso di Michelangelo: ricerca sul contributo deto dalla donna all'arte italiana del Novecento*, Pollenza: La Nuova Foglio.

Weller S. (a cura di, 1988), *Carta x carta: rassegna di opere in carta di 80 artiste europee*, Roma: D.U.N.A.

Weller S. (1980), *Biennale plurale maschile*, «NoiDonne», 35, 5 settembre, pp. 56-59.

Weller S. (1980), *Dadamaino una donna a Venezia*, «NoiDonne», 35, 12 settembre, pp. 55-56.


[13] Su tutti si veda Butler 1990.

[14] Weller 1998, s.n.p.

Weller S. (1982), *Non c'era neanche Raphael!*, «NoiDonne», 36, 3 settembre, pp. 98-100.
Weller S. (1983), *La giovane arte*, «NoiDonne», 3 marzo, pp. 109-112.
Weller S. (1984), *Artiste di tutto il mondo unitevi! (...e non fatevi dimenticare)*, «Ferrara», aprile, pp. 18-19.
Weller S.(1984), *Paesaggi interiori*, «NoiDonne», 12, dicembre, pp. 94-96.
Weller S. (1985), *Le damigelle dell'Ermitage*, «NoiDonne», 3, marzo, pp. 120-124.
Weller S. (1986), *Che gelida donnina*, «NoiDonne», 3, marzo, pp. 118-120.
Weller S. (1986), *L'internazionale del pennello*, «NoiDonne», 12, dicembre, p. 89.
Weller S. (1987), *Dalla Maya alla Marta*, «NoiDonne», 3, marzo, pp. 114-117.
Weller S. (1989), *Lei al centro del quadro*, «NoiDonne», 5, maggio, pp. 92-94.

Boyer I., Jole de Sanna una storica e critica d'arte militante a Milano negli anni Settanta / Jole de Sanna, a historian and activist art critic in Milan in the 1970s
«Il capitale culturale», Supplemento n. 20 (2026), pp. 449-466
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/5266

# Jole de Sanna una storica e critica d'arte militante a Milano negli anni Settanta

Irene Boyer*

*Abstract*

Nella Milano degli anni Settanta l'esordio tra le voci femminili, in tanta parte di quelle maschili, di Jole de Sanna (Martina Franca, 1947 - Massafra, 2004) *è ancora poco* rimesso agli studi attraverso un programmatico recupero di sapore filologico. L'osservazione metodologica del pubblicato – tra saggi, articoli in riviste e testi in cataloghi – così come il coinvolgimento in occasioni espositive, sono rivelatorie di relazioni, ora con artisti ora con critici e studiosi, e interessi da cui derivare le messe a tema del suo portato intellettuale. Un muoversi in forma militante, sia come storica sia come critica, fra maestri e protagonisti della contemporaneità, i rapporti dialogici, un metodo aperto a diversi registri, così come la capacità di osservare intelligentemente fenomeni in fieri, tra tutti, quello del cominciamento della sperimentazione videografica in ambito artistico italiano – elemento fin qui inedito nella resa della sua biografia – caratterizzano il suo lascito, già enucleato e strutturato al principio dell'attività, ma in grado di tornare in forma ricorsiva lungo la parabola del suo personale sforzo critico.

* Funzionario Storico dell'Arte, SABAP di Cagliari, via Cesare Battisti 2, 09123 Cagliari, e-mail: irene.boyer@cultura.gov.it e Cultore della materia per la Cattedra di Storia dell'Arte Contemporanea, Dipartimento Beni Culturali e Ambientali, Università degli Studi di Milano, via Noto 6, 20141 Milano, e-mail: irene.boyer@unimi.it.

In 1970s Milan, the debut of Jole de Sanna (Martina Franca, 1947–Massafra, 2004) among female voices, and to a large extent among male ones, has still not been adequately studied through a systematic philological recovery. Methodological observation of her published works – including essays, magazine articles and catalogue texts – as well as her involvement in exhibitions, reveal relationships with artists and critics, and interests from which her intellectual output can be thematised. She moved militantly, both as a historian and as a critic, among the masters and protagonists of contemporary art, dialogical relationships, a method open to different registers, as well as the ability to intelligently observe phenomena in progress, among them the beginning of videographic experimentation in the Italian art world – an element hitherto unpublished in the rendering of her biography – characterise her legacy, already enucleated and structured at the beginning of her activity, but capable of returning in a recursive form throughout the parable of her personal critical effort.

Il sondare il portato del lavoro intellettuale di una figura come Jole de Sanna è stimolante, quantunque il suo lascito è ancora riposto, complice la riservatezza che la stessa ha consegnato al suo ruolo, tra i protagonisti negli studi e nella scena artistica italiana degli ultimi decenni del secolo scorso e dei primissimi Duemila. La sua capacità di intrecciare «discipline e approcci metodologici», di delineare «analisi lontane dai percorsi tradizionali» e il fare un uso calibrato del linguaggio a cui corrispondere un «apparato storico-teorico»[1], sono aspetti evidenziati da Veronica Locatelli; posti a eco di quanto già nell'evocativo *Jole de Sanna. Una lucida passione per l'arte* di Cristina Casero. Qui emerge quanto l'attività di de Sanna fosse «convivente»[2], in grado di coniugare la docenza all'Accademia di Brera (e prima ancora alle Accademie di Firenze e Urbino) e la critica militante; in una dicotomia di movimento – tra storia e contemporaneità – in cui evolvere il rapporto con l'arte, che non è stato solo «propensione a livello intellettuale, bensì di una [...] fusione tra arte a vita, secondo la lezione avanguardistica»[3]. Il muoversi ad ampio raggio, è caratteristica imprescindibile della biografia della studiosa, in grado di attraversare differenti registri espressivi e indagare, con tagli originali, la scena artistica, spaziando dai maestri del Novecento ai protagonisti della sua contemporaneità, con i quali dialoga intelligentemente[4].

Tuttavia, nel contesto di un riesame della storia della critica d'arte italiana[5], con affondi in quella 'al femminile'[6], quanto negli scritti evocati[7] risolve un

[1] Per tutte le citazioni vd. Locatelli 2022, p. 907.

[2] Casero 2015, p. 289.

[3] *Ibidem*.

[4] Rendendone nel tempo contributi e monografie, fra tutte a Luciano Fabro e Hidetoshi Nagasawa, vd. de Sanna 1983, de Sanna 1996, de Sanna 2003.

[5] Si pensi al lavoro già in: Pozzati 2015.

[6] Il rimando è ad alcuni saggi nel doppio numero di «piano b», a cura di Cristina Casero e Raffaella Perna 2023-2024.

[7] Cui si aggiungono: Cescon 2004; Zevi 2008.

approcciare de Sanna prescindendo da un inquadramento storico-filologico ricostruttivo e nell'inserimento del suo lavoro nel quadro degli anni in cui opera concorrendo a segnare linee di ricerca o focus, certe posizioni e la militanza delle sfumature del suo ragionare. Colmare parte delle conoscenze con l'attenzione al decennio Settanta, consente l'osservare il peculiare avvio dell'attività della studiosa, in cui si inscrivono già il metodo, gli interessi, l'acquisizione di temi, questioni ricorrenti, a base delle modalità con cui sono perseguiti la critica e lo studio successivi. L'assenza di un archivio personale ufficiale guida metodologicamente la concentrazione sul pubblicato e sulla collaborazione alla curatela di mostre, precocemente attivati alla conclusione degli studi all'Università Statale di Milano[8], sotto la guida di Marco Rosci, allievo a sua volta di Anna Maria Brizio e allora critico militante. Le tracce degli esordi sono nella stesura di tre articoli per «DATA» nel 1972: uno su Gilberto Zorio, uno sull'Archivio di Carlo Alfano e un resoconto della Biennale di Venezia – a cui si aggiunge un trafiletto sulla mostra coeva di Lucio Fontana a Palazzo Reale a Milano (Figg. 1-2). La collaborazione con la rivista fondata da Tommaso Trini e Ciacia Nicastro[9] – *deus ex machina* di certe scelte e sensibilità (quali l'apertura a voci nuove, anche donne) – è in curioso anticipo su quella poi di Daniela Palazzoli (dal 1973), di Anne Marie Sauzeau Boetti e di Barbara Radice (dal 1974), di Rosamaria Rinaldi e di Lea Vergine (dal 1977) – di un'ondata di critiche impegnate a crearsi spazio e, nel caso di «DATA», a favorire la visibilità di artiste e fotografe ai margini del sistema dell'arte, rendendo così la rivista la più aggiornata del periodo su tali tematiche in Italia[10]. Come studiosa, e studiosa donna, agire nel *milieu* artistico-culturale della Milano di inizio Settanta significa per de Sanna non solo fare i conti con protagonisti maschili ingombranti, ma trovare infatti un posto tra voci femminili impetuose – ideale contrappunto al 'femminile' già di altre nazioni, tra Susan Sontag e Lucy Lippard, fra tutte – e a scorta di quella ritiratasi di Carla Lonzi (ormai dedita a Rivolta Femminile), della quale accoglie però il testimone dialogico di *Autoritratto* (1969), avvicinandosi agli artisti e stringendone rapporti anche di vita, soprattutto con Luciano Fabro e Hidetoshi Nagasawa o Antonio Trotta.

In tale quadro, l'ala di Trini e Nicastro è funzionale. Da una parte, l'anno dopo l'esordio su «DATA», de Sanna diventa corrispondente a Milano per «Opus International» (con la quale aveva già collaborato Palazzoli) firmando *Nouveaux aspects de la poésie en Italie* nel 1973 (Figg. 3-4) e un contributo su *Angelo Cagnone* nel 1974. In soli due anni la neo-critica sa muoversi tra testi su singoli, interviste, recensioni e analisi di mostre; in storicizzazioni di forme espressive, come le ricerche verbo-visuali, o nell'attenzione per il valore che,

[8] Originaria di Martina Franca, de Sanna si trasferisce con la famiglia a Milano, dove compie prima gli studi liceali classici e poi universitari.

[9] Sulla rivista vd. Hwang 2016-2017, pp. 203-242.

[10] Per questa riflessione vd. Acocella 2023.

criticamente e storicamente, ricopre l'eterogeneo materiale d'archivio. Dall'altra, il relazionarsi in particolare con Trini è cruciale per un aspetto finora inedito, seppur circoscritto, di letture e posizioni emerse nella sua vicenda, e da iniziare a consegnare necessariamente agli studi. Nel frangente del blocco di anni appena susseguente il cominciamento della sperimentazione videografica nel campo artistico italiano[11], de Sanna appare infatti inattesa e fresca figura impegnata nell'osservazione del fenomeno.

Accanto ai nomi di Renato Barilli, Francesco Carlo Crispolti, Italo Mussa, Germano Celant, Achille Bonito Oliva e Maurizio Calvesi, quello di Trini è primigenio e imprescindibile nel stimolare gli artisti d'ambito nazionale nell'operare nel *videotape-recording*, scorgendolo come spazio peculiare di espressione. Con Barilli e Calvesi cura la "3a. Biennale Internazionale della Giovane Pittura, Gennaio 70. Comportamenti, progetti, mediazioni" (Bologna, gennaio 1970), la prima mostra italiana per la quale sono create le opere video di autori nazionali (da Alighiero Boetti a Gianni Colombo, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Eliseo Mattiacci, Mario Merz, Luca Patella, Emilio Prini Gilberto Zorio e altri) (Fig. 5)[12]. Quindi, a pochi mesi di distanza, nell'ambito di "Eurodomus 3" ha la piena curatela di "Telemuseo. Una mostra + un dibattito in circuito chiuso televisivo" (Milano, maggio 1970), forse il fatto espositivo che coglie la sfumatura più ampia del linguaggio video-televisivo sugli sviluppi possibili dell'arte in quegli anni (Fig. 6). Insieme a Bologna, Venezia e Roma, il capoluogo lombardo è fondativo nella geostoria della vicenda video nazionale, con eventi e artisti che gravitano tra gallerie giovani, ospitanti la nuova forma espressiva (da Diagramma di Inga-Pin alla Galleria Toselli), ovvero nell'alveo del varesino Studio 970 2 di Luciano Giaccari, tra i primissimi centri di produzione videografica mai aperti in Italia[13], insieme alla *VideObelisco AVR* a Roma[14].

Per lo sguardo ampio e senza pre-strutture di de Sanna, esperire il fermento da vicino – vista la sintonia con Trini e che gli artisti a cui è più prossima (Fabro, Trotta e Nagasawa) hanno realizzato i primi videotape con lo Studio 970 2[15] già nel 1972 – significa provare a confrontarcisi direttamente. La sua azione nel settore si concretizza nel 1974, quando è ormai presenza attiva e coinvolta. In maggio firma per «DOMUS» *Artvideotape funziona?*, prima occasione in cui si addentra in una lucida puntualizzazione storica sul nuovo strumento e all'evocazione della tecnologia generativa d'uso a esso afferente, evidenziandone specificità in quanto opera e non genere, inteso come linguag-

[11] Con le prime sperimentazioni tra il 1969 e il 1970. Per indiziali panoramiche vd.: Parolo 2017; Parolo 2019; Saba 2019.

[12] Vd. Barilli et.al. 1970.

[13] Per approfondimenti ci si permette di rimandare a: Boyer 2021-2022, Boyer 2026.

[14] Sezione video della galleria L'Obelisco di Roma, vd: Bordini 2018.

[15] Nel caso di Fabro il primo videotape è nell'occasione di *Gennaio '70*.

gio e mezzo di espressione e comunicazione in mano agli artisti. Il suggerimento di un momento ordinativo-definitorio di forme tipologiche di videotape (v.opera, v.azione e v.*performance*), torna più strutturato nella partecipazione di de Sanna per "Nuovi Media. Film e Videotape" (27-30 maggio), un breve ciclo di serate-conferenze a tema organizzate a Milano dal Centro Documentazione e Ricerche Jabik con il Centro Internazionale di Brera, ciascuna per la cura di un critico e presentanti videotape d'artista, video-documentazioni di performance, o altre tipologie di forme videografiche, prelevati da produzioni internazionali e, soprattutto, nazionali[16] (Fig. 7). Tra Daniela Palazzoli che interviene nell'argomento *Videotape e videoarte*, Lea Vergine in *Uso e abuso del corpo nella body art* – instradata ormai nel sostegno verso questa forma d'arte[17] – Germano Celant per *Musica e Danza in USA*, presentando le performance degli artisti americani della post-Cunningham Era (Trisha Brown, Philip Glass, Simone Forti, Joan Jonas, Charlemagne Palestine e altri), Jole de Sanna si fa voce fuori dal coro, estrinsecando nel suo fare una compenetrazione coerente e feconda tra analisi e azione critica. Intervento e poi testo, *Appunti su un mezzo* è l'occasione per consegnare una concisa conoscenza teorico-pratica del video in ambito artistico, integrando, attraverso un dialogo interessato, un'intervista a Giaccari, volta all'operare dello stesso, per tracciarne metodo e istanze, e a scavare le specificità del mezzo (Fig. 8). de Sanna è attenta osservatrice di aspetti potenziali di riflessione e assume, rielaborandola e collocandola criticamente, la *Classificazione dei metodi d'impiego del videotape in arte*, la proposizione teorica di Giaccari, in cui si scinde tra video *diretto* (il videotape d'artista, l'opera *lato sensu*) e *indiretto* (la video-documentazione in cui la ripresa media e documenta performance d'artista). La portate di tale chiarimento, sia ideologico sia tecnico-operativo sulle potenzialità d'uso del mezzo nell'ambito delle arti, è compresa da de Sanna al punto da proporla coevamente – seguita poi da un suo testo che rielabora quanto già per «DOMUS» – nel catalogo di "Impact Art Video Art" (Parigi-Losanna, 1974), la rassegna di sapore internazionale dedicata all'espressione del video come medium artistico, per cui aiuta alla curatela Renè Berger, tra gli storici del fenomeno della prim'ora. A un impegno di tale calibro fa eco, nel marzo del 1975, il coinvolgimento in "Artevideo & Multivision – Camel Award". Curata da Trini presso la Rotonda di via Besana e sostenuta dal patrocinio dalla Ripartizione cultura del Comune di Milano e il finanziamento della seconda edizione del Camel Award per le Arti Visive, la mostra è tra le più importanti organizzate in Italia negli anni Settanta sul nuovo mezzo. Sessanta video di quaranta artisti, tra americani ed europei, sono richiesti a centri di produzio-

[16] Dai cataloghi videografici dello Studio 970 2, del milanese Jabik Video Edizioni, del fiorentino art/tapes/22 e della newyorkese Castelli & Sonnabend Video and Film.

[17] È dello stesso anno: Vergine 1974.

ne, nazionali e internazionali, o a singoli autori, e trasmessi secondo criteri tematici – v. come oggetto, v. come sistema per riflettere sul mezzo, v. come estensione dell'artista nell'arte concettuale – in un sistema multiplo di monitor e programmi ideato da Bill Viola, direttore tecnico dell'evento. de Sanna segue Trini nelle operazioni organizzative e – cosa fondamentale per la qualità del suo ruolo nel campo – è designata tra gli esperti della Commissione giudicatrice e selezionatrice dei *tape* che sarebbero dovuti diventare il nucleo della collezione "Camel Award", in prospettiva la prima raccolta di video-nastri ufficiale italiana (mai però realizzata). Il nome di de Sanna è accanto a quelli di pesante calibro, da Giulio Carlo Argan a Palma Bucarelli – l'unica altra donna – da Gillo Dorfles, a Umberto Eco, René Berger, Sergio Saviane e giornalisti specializzati invitati. Oltre all'approfondimento di Trini su «D'Ars»[18], dell'evento parla de Sanna stessa, restituendo una notizia su «DATA» (Fig. 9), nella cui medesima pagina pone altri due trafiletti di eventi legati al video avvenuti in quel frangente temporale: "Americans in Florence: Europeans in Florence", l'itinerante mostra sul suolo statunitense della produzione video della fiorentina art/tapes/22, e "Rencontre Internationale Ouverte Video" (Parigi, Espace Cardin, febbraio 1975), il secondo degli incontri internazionali del CAYC di Buenos Aires, organizzato da Jorge Glusberg e cui parteciparono, intervenendo per l'Italia, Dorfles con Giaccari, Bicocchi, Lola Bonora e Giuseppe Chiari.

Pur non lasciando una critica di peso negli anni caldi del principiamento dell'impiego del video in ambito italiano, si nota come de Sanna giochi comunque un ruolo affatto banale, in una parabola breve ma contribuente, con oggettività, schiettezza e precisione, al tenere traccia e raccordare aspetti e paradigmi del fenomeno. Tuttavia, complici una 'crisi' e un passaggio generazionale nell'ambito della sperimentazione videografica[19], già nella seconda metà del decennio essa si porta d'intorno al campo scultoreo, visto come trascurato negli studi e relegato a disciplina comprimaria. La ragione di riflessione è filtrata dall'avvio di una collaborazione con Fabro e Nagasawa, complice, nell'estate del 1976, la realizzazione di "Aptico. Il senso della scultura", organizzata al Museo del Paesaggio di Verbania[20] (Fig. 10). L'episodio è l'antefatto dello sguardo diacronico con cui de Sanna analizza il genere. Catalogo e mostra seguono un dialogo immaginario e visivo tra artisti di epoche diverse – Bernini, Canova, Gemito, Rosso, Brancusi, Fontana, Melotti, Manzoni, Paolini, Ongaro, Staccioli, Trotta, Fabro, Nagasawa – al fine di compiere un ideale e sagace viaggio nella storia e rendere il *senso* della scultura, contrapponendo a un percorso evolutivo l'individuazione di cicli vitali, valenti come messe a tema dell'espressività della stessa, formulando il tutto attraverso l'appropriazione

[18] Vd. Trini 1975.
[19] Per questa riflessione ci si permette di rimandare a: Boyer 2021-2022, pp. 144-145
[20] Per rimandi: Oldani 2021.

per integrazione vicendevole di immagini, didascalie, citazioni, dichiarazioni di poetiche: una *parlerie* (apostrofa Lea Vergine)[21] intorno all'idea dello scolpire. Il sottrarre qualcosa di scritto, o detto, da altri torna in *Lettere raccolte in una società e pubblicate per l'istruzione di alcune altre*, licenziata l'anno successivo, in cui de Sanna accoglie la corrispondenza dei critici, rivelandone le volontà di potere a spese dell'arte e giocando astutamente con essi – cambiandone nomi e luoghi – così da innescare una caccia al protagonista e al fatto.

Al termine dei Settanta, i tempi sono maturi per rilevare esiti, insieme, del portato della militanza e del rigore accademico della critica e studiosa. Alla prima attitudine risponde la collaborazione con Fabro e Nagasawa nella fondazione nel 1978 della Casa degli Artisti a Milano, aperta allo scopo di favorire lo scambio e la produzione artistica contemporanea[22]. L'anno 1980 fa da sfondo, invece, alla seconda, quando de Sanna ottiene la cattedra di Storia dell'Arte a Brera (in anticipo sull'entrata poi in accademia di Fabro nel 1983 e Nagasawa nel 1999) e dà alle stampe *BREVE storia dell'arte italiana dal 1895 al 1980*, per i tipi, tra l'altro, della Casa degli Artisti. Presentata come un manuale diacronico, la studiosa isola in esso punti di rottura con cui rappresentare un ideale 'gioco di sguardi' tra artisti: il fine è ricondurre il discorso al di là di ideologie e fin dentro l'opera, per rileggere quanto ricercato e realizzato.

I prodromi del lascito della biografia intellettuale di Jole de Sanna si trovano sondati già nel corso dei primi dieci anni di attività – tra focus, tematiche che ritornano e impostazione di pensiero e discorsi – rielaborati nei decenni a seguire, sempre più distinti per «acume, originalità e attualità»[23]. Gli stessi sono enucleati in una bibliografia, oggi risorsa preziosa, che fa luce su un ruolo che è stato partecipante – ma mai di egoico protagonismo – di un periodo di cambiamenti significativi di forme e linguaggi dell'arte italiana.

*Riferimenti bibliografici / References*

Acocella A. (2023), *L'altra creatività": il dibattito critico e informativo sulle mostre al femminile nella rivista "DATA" (1974-1978)*, «piano b», *Storia, teoria e pratiche femministe nell'arte del XX secolo*, a cura di Casero C., Perna R., 8, n. 2, pp. 313-340.

Barilli R., Calvesi M., Trini T., Emiliani A. (1970), *3a Biennale internazionale della giovane pittura, gennaio 70: comportamenti, progetti, mediazioni*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, gennaio-febbraio 1970), Bologna: Edizioni Alfa.

[21] Vergine, 1976.
[22] Per una panoramica, vd. Trombetta 2003.
[23] Casero 2021, p.

Berger R., de Sanna J. (1974), *Impact Art Video Art*, catalogo della mostra (Parigi, Musee des Art decoratifs – Losanna, Galerie Impact, 1974), Parigi-Losanna: s.l.

Bordini S. (2018), *Videobelisco*, in *Irene Brin, Gaspero del Corso e la Galleria L'Obelisco*, a cura di Caratozzolo V.C., Schiaffini I., Zambianchi C., Rom: Drago, pp. 157-168.

Boyer Irene (2021-2022), *Luciano Giaccari e lo Studio 970 2 di Varese (1967-1977)*, tesi di dottorato i Storia dell'Arte, Sapienza Università di Roma, Roma.

Boyer I. (2026 – in corso di pubblicazione), *Videotape d'artista e videodocumentazione in Italia negli anni*

*Settanta. Luciano Giaccari e lo Studio 970 2*, Roma: De Luca, Roma.

Casero C. (2015), *Jole de Sanna. Una lucida passione per l'arte*, in *Artiste della Critica*, a cura di Pozzati M., Mantova: Corraini Edizioni, p. 289.

Cescon M. (2004), *Ricordo di Jole de Sanna*, «Metafisica», nn. 3-4, pp. 17-19.

de Sanna J. (1972), *Gilberto Zorio: Corpo energia*, «DATA», II, n. 3, pp. 16-23.

de Sanna J. (1972), *Carlo Alfano: "Archivio Alfano"*, «DATA», II, n. 4, pp. 58-61.

de Sanna J. (1972), *Biennale di Venezia*, «DATA», II, n. 5-6, pp. 56-61.

de Sanna J. (1973), *Les substitutions d'Olivotto* (intervista di J. De Sanna a G. Olivotto), «Opus International», n. 43, pp. 42-45.

de Sanna J. (1974), *Artvideotape funziona?*, «DOMUS», n. 534, pp. 44-51.

de Sanna J. (1974), *Appunti su un mezzo*, in *Nuovi media. Film e videotape*, catalogo della manifestazione (Milano, Centro Internazionale di Brera, 27-30 maggio 1974), Milano: Centro Documentazione e Ricerche Jabik, s.p.

de Sanna J. (1976), *Aptico. Il senso della scultura*, catalogo della mostra (Verbania, Museo del Paesaggio, 11 luglio-15 settembre 1976), Crusinallo: Edizioni Alessi d'après.

de Sanna (1977), *Lettere raccolte in una società e pubblicate per l'istruzione di alcune altre*, Milano: Maschera.

de Sanna J. (1980), *BREVE storia dell'arte italiana dal 1895 al 1980. Eclettismo, Ermetismo, Moderno Reazionario*, Milano: Casa degli Artisti.

de Sanna J. (1983), *Fabro*, Ravenna: Essegi.

de Sanna J. (1996), *Luciano Fabro: biografia*, Pasian di Prato: Campanotto.

de Sanna J. (2003), *Nagasawa*, Milano: Mudima.

Haberl H.G., a cura di (1976), *Video End*, catalogo dell'incontro (Graz, Pool, 1-3 ottobre 1976), Graz: s.l.

Hwang I. (2016-2017), *Tommaso Trini e DATA. Attività critica ed editoriale*, tesi di dottorato in Storia delle Arti, Ca' Foscari, Venezia, pp. 203-242.

Locatelli V. (2022), *Jole de Sanna: due monografie intorno allo spazio moderno / Jole de Sanna: two monographs about modern space*, in *Le donne storiche dell'arte tra tutela, ricerca e valorizzazione*, «Il capitale culturale, Studies on the Value of Cultural Heritage, Supplementi», n. 13.

Oldani A. (2021), *Aptico, 1976. Una mostra per la scultura*, «Studi di Scultura», III, n. 3, pp. 165-185

Parolo L (2017), *Le fonti, i metodi e le narrazioni della storia della videoarte in Italia negli anni Settanta. La Terza Biennale Internazionale della Giovane Pittura, Gennaio '70*, «Sciami. Ricerche. Rivista semestrale di teatro, Video e Suono», n. 2, pp. 48-77.

Parolo L. (2019), *Video arte in Italia anni Settanta. Produzioni, esposizioni, teorie*, «Sciami. Webzine semestrale di teatro, Video e Suono», n. 6.

Pozzani M (2015), *Artiste della Critica*, Mantova: Corraini Edizioni.

Restany P. (1975), *Le videomostre. Video 1975: l'immense et fragile espoir d'un art populaire pour l'an 2000*, «DOMUS», n. 547, pp. 47-50.

Saba C. (2019), *Cominciamenti della video arte in Italia (1968-1971)*, «Sciami. Webzine semestrale di teatro, Video e Suono», n. 6.

Trini T. (1975), *Artevideo e multivision*, «D'Ars», XVI, n. 75, pp. 12-21.

Trini Tommaso (1975), *Artevideo e Multivision. Una rassegna internazionale di videonastri di artisti e multivision projection per la costruzione di una videoteca*, catalogo della rassegna (Milano, Rotonda di via Besana, 5-18 marzo 1975), Milano: Comune di Milano.

Trombetta L. (2003), *Casa degli artisti: cronistoria dal 1978 al 2003*, Milano: Casa degli Artisti.

Vergine L. (1974), *Il corpo come linguaggio*, Milano: Ed. Prearo.

Vergine L. (1976), *Aptico/Il senso della scultura*, «DATA», n. 23, pp. 14-15.

Zevi A. (2008), *L'insegnamento storico come atto critico*, in *Per l'arte con gli artisti. Atti del convegno in onore di Jole de Sanna* (Milano, 13 aprile 2005), a cura di V. Rosa, Milano: La Città di Brera, pp. 12-17.

*Appendice / Appendix*

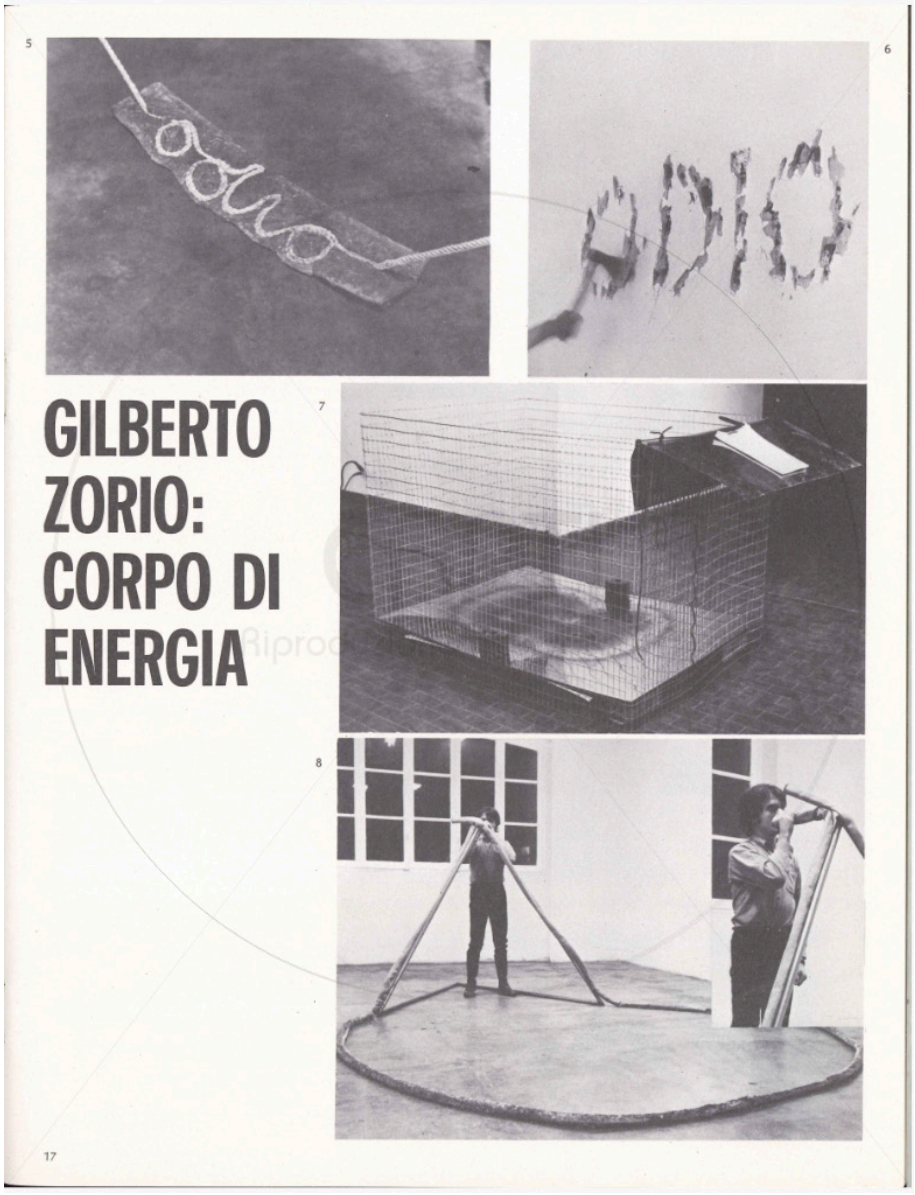



Fig. 1. Articolo di Jole de Sanna su *Gilberto Zorio: corpo di energia*, «DATA», a. II, n. 3, aprile 1972 , p. 16

# ARCHIVIO ALFANO

*Dalla mano sinistra all'avambraccio, al gomito, al braccio, all'orecchio sinistro, alla metà della testa, all'esterno dell'altra parte della mia testa, all'esterno del mio orecchio destro, all'esterno della mia spalla destra, all'esterno del mio polso destro'.*
*'Il profilo della mia mano sinistra è nella mano destra di mio padre, il profilo della mia spalla sinistra è vicino al gomito di mio padre, il profilo della mia testa è distante dalla sua spalla'.*

Questo testo, emesso da un nastro magnetico, costituisce, per il momento, la forma più inedita che l'arte contemporanea possa vantare nell'ambito del 'genere' ritratto. Più particolarmente, si tratta, in questo caso, di un autoritratto, 'Autoritratto con Flavia' dello stesso autore Carlo Alfano, che con numerosi altri compone un ciclo vertente interamente sul soggetto: 'Autoritratto'; 'Autoritratto a voce unica', 'Autoritratto con Diana', 'Autoritratto con Molly Bloom', ecc. Un analogo ciclo di registrazioni 'raffigura' un gruppo di artisti ed altri personaggi del mondo dell'arte: Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Franco Bianchi, Alberto Boatto, Filiberto Menna, e altri.

I materiali impiegati nell'esecuzione dei ritratti sono i più semplici: il testo viene inciso su un nastro magnetico che andrà collocato in un astuccio di marmo contenente complessivamente 10 registrazioni di autoritratti, ritratti, nomi ed indirizzi di persone abitanti nelle città più disparate e inoltre descrizioni di animali e di piante.

L'Archivio delle Nominazioni di Carlo Alfano è questo: una serie di astucci di marmo contenenti alcune bobine magnetiche per le quali l'artista ha predisposto una struttura spaziale visiva di ascolto.

Ciò che è sopravvissuto dell'apparato rituale richiesto dall'opera d'arte tradizionale è il supporto, la cornice, che in questa sede ricopre un ruolo centrale e piuttosto importante; perché infatti consente alla registrazione di sdoppiarsi, o meglio di raddoppiarsi per costituire un'ambiente — la 'Stanza per voci'. Questa stanza risulta formata da un grande telaio di alluminio nel cui spazio interno — vuoto — scorrono da un estremo all'altro, con moto circolare orizzontale, i nastri magnetici dell'archivio delle nominazioni.

C'è dunque un 'loop', un nastro senza fine, che restituisce i suoi frammenti parlati — la sua voce o più voci — entro un teatrino dell'ascolto. Voci che si snodano e si rincorrono, ciò che più conta, anche per l'occhio a cui la struttura/telaio tutto nasconde (i magnetofoni di trasmissione sono incorporati, nascosti) salvo la sua neutralità e il suo anonimato.

Ciò che inevitabilmente colpisce in un'operazione di questo tipo, apparentemente programmata con freddezza e lucidità, anzi proprio in virtù di tale freddezza, è l'aspetto riduttivo che vi circola più o meno scopertamente: l'aver collocato sullo stesso piano l'oggetto, la pianta, l'animale e l'uomo, soprattutto l'uomo-artista, non può non implicare un'allusione alla condizione di quest'ultimo che si è venuta evidentemente riducendo, per progressive alienazioni e frustazioni, al livello stesso dell'oggetto suo vicino di... astuccio. Non a caso poi lo spazio vuoto incorniciato dal telaio è a misura dello stesso spettatore/ascoltatore.

Unitamente a questi lavori erano esposti (mesi fa alla Galleria dell'Ariete di Milano) alcuni disegni che traducevano il suono in scrittura. Una mappa di parole fitte disposte su un reticolo di fondo secondo un gioco delle parti (teatro) o una partitura sonora (musica). Attualmente Carlo Alfano sviluppa, sulla scorta di tali disegni, la traduzione visivo del suo lavoro. Su tela o altri supporti si dislocano spazialmente numerosi frammenti che rimandano a: accadimenti brevissimi, illuminazioni, epifanie. Questi restano sospesi sul loro supporto senza fine né principio, senza discorso, né paternità di autore. È la frase, la proposizione scritta, che preserva la sua primaria identità, la sua realtà di fenomeno-suono o fenomeno-scrittura.

JOLE DE SANNA

3




1. Carlo Alfano: "Stanza per voci", 1972. Allestimento alla Galleria dell'Ariete, Milano.
2. Carlo Alfano: Scatole dall'"Archivio delle denominazioni", 1972.
3. Carlo Alfano: Scatola dall'"Archivio delle denominazioni", 1972.

59

Fig. 2. Articolo di Jole de Sanna, *Archivio Alfano*, «DATA», a.II, n. 4, maggio 1972 , p. 58




Fig. 3. Copertina di «Opus International», nn. 40-41, del gennaio 1973



# nouveaux aspects de la poésie en Italie

**PAR JOLE DE SANNA**
*traduit de l'italien*
*par Giovanni Ioppolo*

Le concept d'une poésie et d'une écriture vues comme un espace ouvert aux recherches les plus stimulantes, et en particulier vers une structuration visuelle de la page, constitue une immense conquête de l'avant-garde futuriste, dada et surréaliste. Une enquête systématique sur la nouvelle poésie s'impose. Deux facteurs ont été déterminants : l'intérêt pour les possibilités iconographiques latentes dans ce qui était considéré comme la cellule du discours poétique, c'est-à-dire la lettre, avec Isidore Isou et les « lettristes » ; d'autre part, les constructions réalisées au moyen de la parole avec Gomringer et le groupe brésilien « Noigandres » qui sont à l'origine des expériences de Poésie concrète.

Les premières conséquences du changement de pôle imposé à la recherche littéraire et de sa relégation dans le domaine des recherches visuelles, ne sont apparues en Italie qu'autour de 1963, en se manifestant sous la forme d'une inquiétude générale et d'un scepticisme perplexe à l'égard des moyens et des techniques littéraires habituels. Au cours du débat ouvert par le « Gruppo'63 » sur les perspectives du roman expérimental, Lamberto Pignotti pouvait déjà mettre en évidence une proposition concrète : « Je nous invite à ne pas nous laisser emprisonner par les structures préfabriquées, les schémas illusoires. Cherchons des rapports avec l'extérieur (en dehors de la littérature), essayons d'expérimenter différents niveaux de communication et de jouissance ». Une telle prise de conscience, qui fut rapidement celle d'un certain nombre de jeunes insatisfaits, actualisait automatiquement en eux une position polémique à l'égard des partisans du soi-disant roman expérimental ; ils s'associaient à la formule du « Gruppo'63 » alors que se multipliaient dans tout le pays les centres actifs et les interventions isolées tendant à affronter le problème commun : donner une nouvelle forme mais surtout une nouvelle définition de la poésie.

Il est ardu aujourd'hui d'isoler au sein de la production d'un grand nombre d'auteurs les tendances les plus significatives dans cette situation générale de renouveau. Les revues, qui, dans la plupart des cas, ont suivi le travail des différents groupes, apparaissent comme une excellente source d'information.

Le panorama de ces activités ne se différencie pas en ce moment précis de ce qui caractérise les situations qui se sont créées dans d'autres pays après des prises de position analogues et en particulier dans le territoire d'influence de la Poésie concrète. Arrigo Lora Totino, Mario Diacono, Carlo Belloli, Ugo Carrega, Mirella Bentivoglio ainsi que d'autres n'ont jamais caché quelles étaient les références culturelles de leurs travaux qui dépendent des indications sur les structures linguistiques et syntaxiques fournies par Max Bense dans l'œuvre des premiers poètes concrets (Gomringer et le groupe « Noigandres ») et dans la peinture concrète elle-même. Un deuxième secteur, très nettement distinct de celui que nous venons de citer, utilise l'un des plus formidables instruments expressifs des dadaïstes, c'est-à-dire le **photo-montage**, en renouvelant la puissance de ce moyen d'expression pour produire une perspicace critique de la société. Ce n'est pas un hasard que ces événements se déroulent parallèlement à la grande redécouverte de dada durant les années 60 en Italie. La nouvelle technique prend le nom de « Collage » et est tout de suite utilisée et modelée par les poètes qui expriment leurs points de vue idéologiques et leurs raisons de contester une société qui n'hésite pas à manipuler l'image (image publicitaire) en tant que véhicule dirigé sur le psychisme humain afin d'alimenter le cycle aberrant production-consommation : les matériaux utilisés par ces auteurs, et en premier lieu Lamberto Pignotti et Eugenio Miccini, fondateurs du « Gruppo 70 », sont en définitive des images « ready-mades » prélevées dans le vaste répertoire graphique de la publicité dont ils changent radicalement le sens et le but final. C'est la Poésie technologique. Luciano Ori, Lucia Marcucci, Ketty La Rocca sont, avec les deux fondateurs, les représentants les plus typiques de cette tendance.

Les « Poètes visuels » se caractérisent par une même vision politique des problèmes de l'art par rapport à la société ; leur activité est récente par rapport à celle des autres. Eugenio Miccini sert justement de trait d'union avec le « Gruppo'70 ».

Il est probablement erroné de considérer la Poésie visuelle comme une école. La configuration de chacun de ces auteurs est trop souvent individuelle. Le terme même de « Poésie » doit être défini à nouveau de façon à le distinguer de sa signification habituelle. La seule justification de son utilisation se trouve dans le passé littéraire d'Emilio Isgrò, Eugenio Miccini, Sarenco, Vaccari, ou bien dans sa signification primitive, c'est-à-dire un **faire poétique**. D'un côté, elle a l'exigence de se poser au-dessus de tous les autres instruments de la production esthétique, de l'autre elle fait appel sans aucune limite possible à ces techniques linguistiques qui lui donneront la possibilité d'arriver à cette nouvelle forme de communication totale à laquelle elle aspire et qui coïncide singulièrement avec des exigences qui se sont couramment manifestées de toute part en faveur d'une fusion des arts.

Isgrò écrit : « La nouvelle poésie se dirige, selon une velonté typique de ces dernières années, vers le geste et le comportement : et en tant que telle elle veut être visible et immédiatement reconnaissable. Elle ne se contente pas de sortir du livre : après des siècles de ségrégation, elle découvre la liberté et présente ses revendications. Elle se retrouve sur les murs des galeries, sur ceux des rucs ». La nouvelle poésie, en un mot, aspire à être une **poésie totale.** ■





Fig. 4. Articolo di Jole de Sanna, *Nouveaux aspects de la poésie en Italie*, «Opus International», nn. 40-41, gennaio 1973 , pp. 30-31

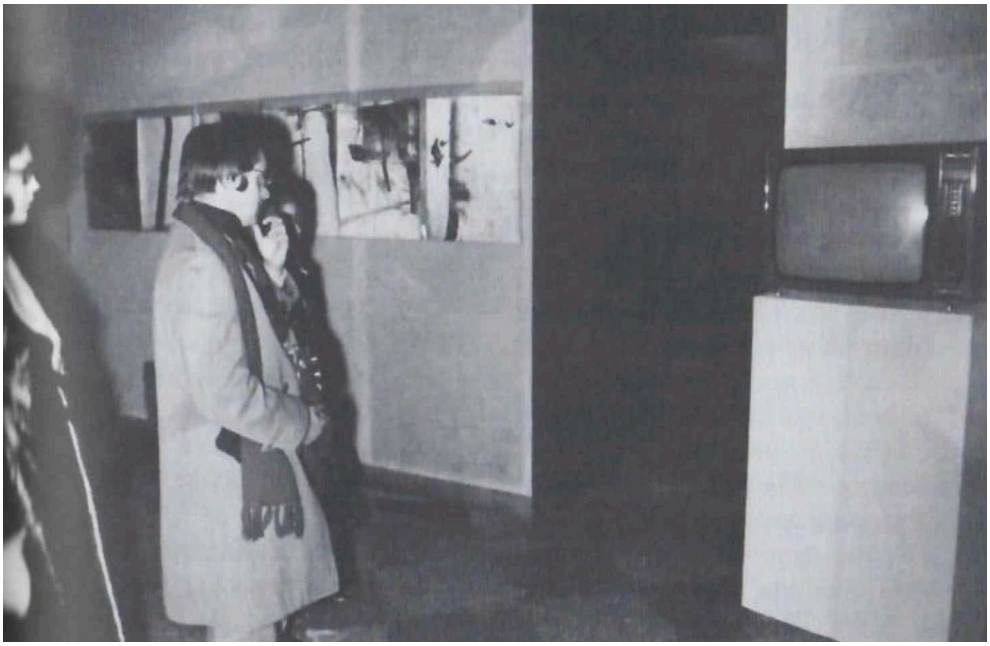


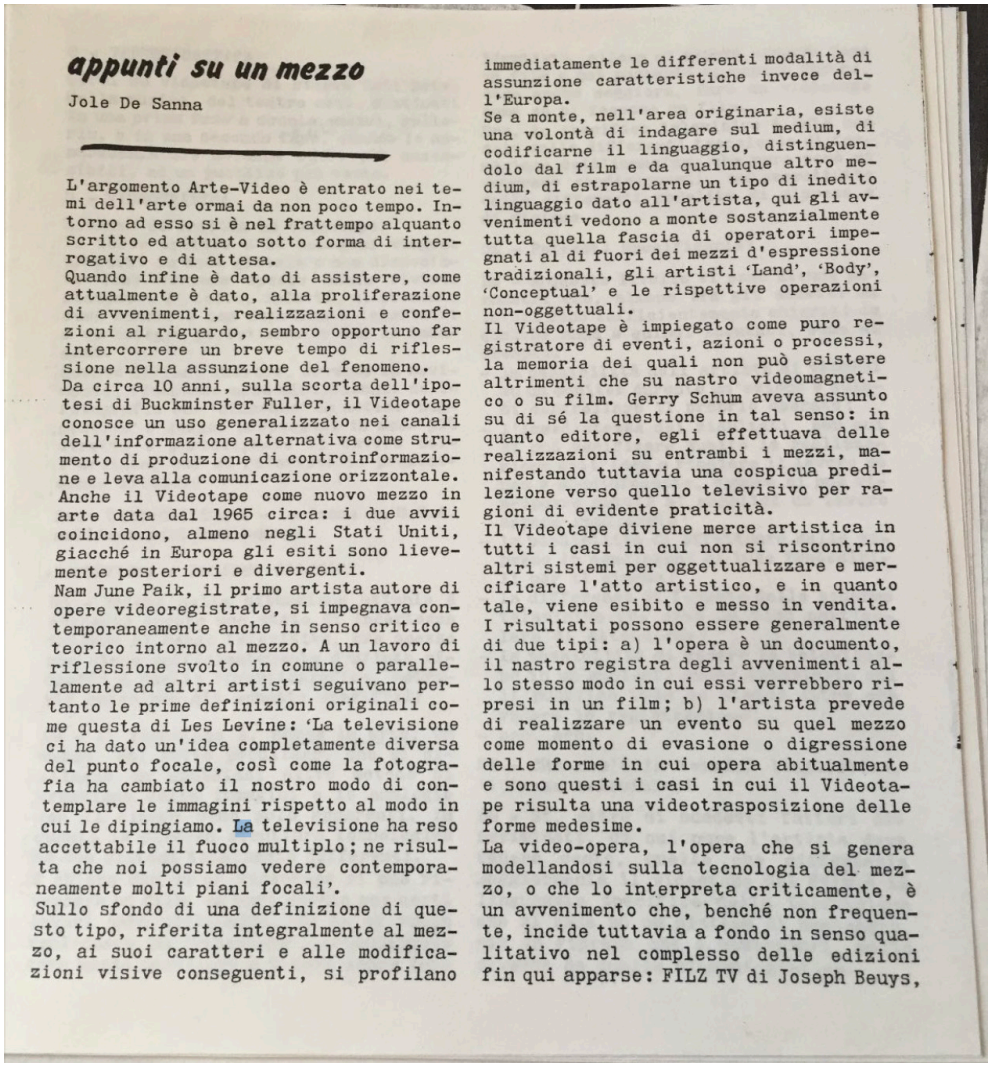
Fig. 5. Una delle sale della *3a Biennale Internazionale della Giovane Pittura, Gennaio 70. Comportamenti, progetti, mediazioni* (Bologna, Museo Civico Archeologico, gennaio 1970). Archivio fotografico Musei Civici d'Arte Antica, Istituzione Bologna Musei



Fig. 6. Vista dello spazio in cui è ospitato *Telemuseo. Una mostra + un dibattito in circuito chiuso televisivo* (Milano, Palazzo della Triennale, 14-24 maggio 1970)




Fig. 7. Catalogo di *Nuovi media. Film e Videotape* (Milano, Centro Internazionale di Brera, 27-30 maggio 1974), Milano: Centro Documentazione e Ricerche Jabik



## *appunti su un mezzo*

Jole De Sanna

L'argomento Arte-Video è entrato nei temi dell'arte ormai da non poco tempo. Intorno ad esso si è nel frattempo alquanto scritto ed attuato sotto forma di interrogativo e di attesa.
Quando infine è dato di assistere, come attualmente è dato, alla proliferazione di avvenimenti, realizzazioni e confezioni al riguardo, sembro opportuno far intercorrere un breve tempo di riflessione nella assunzione del fenomeno.
Da circa 10 anni, sulla scorta dell'ipotesi di Buckminster Fuller, il Videotape conosce un uso generalizzato nei canali dell'informazione alternativa come strumento di produzione di controinformazione e leva alla comunicazione orizzontale.
Anche il Videotape come nuovo mezzo in arte data dal 1965 circa: i due avvii coincidono, almeno negli Stati Uniti, giacché in Europa gli esiti sono lievemente posteriori e divergenti.
Nam June Paik, il primo artista autore di opere videoregistrate, si impegnava contemporaneamente anche in senso critico e teorico intorno al mezzo. A un lavoro di riflessione svolto in comune o parallelamente ad altri artisti seguivano pertanto le prime definizioni originali come questa di Les Levine: 'La televisione ci ha dato un'idea completamente diversa del punto focale, così come la fotografia ha cambiato il nostro modo di contemplare le immagini rispetto al modo in cui le dipingiamo. La televisione ha reso accettabile il fuoco multiplo; ne risulta che noi possiamo vedere contemporaneamente molti piani focali'.
Sullo sfondo di una definizione di questo tipo, riferita integralmente al mezzo, ai suoi caratteri e alle modificazioni visive conseguenti, si profilano immediatamente le differenti modalità di assunzione caratteristiche invece dell'Europa.
Se a monte, nell'area originaria, esiste una volontà di indagare sul medium, di codificarne il linguaggio, distinguendolo dal film e da qualunque altro medium, di estrapolarne un tipo di inedito linguaggio dato all'artista, qui gli avvenimenti vedono a monte sostanzialmente tutta quella fascia di operatori impegnati al di fuori dei mezzi d'espressione tradizionali, gli artisti 'Land', 'Body', 'Conceptual' e le rispettive operazioni non-oggettuali.
Il Videotape è impiegato come puro registratore di eventi, azioni o processi, la memoria dei quali non può esistere altrimenti che su nastro videomagnetico o su film. Gerry Schum aveva assunto su di sé la questione in tal senso: in quanto editore, egli effettuava delle realizzazioni su entrambi i mezzi, manifestando tuttavia una cospicua predilezione verso quello televisivo per ragioni di evidente praticità.
Il Videotape diviene merce artistica in tutti i casi in cui non si riscontrino altri sistemi per oggettualizzare e mercificare l'atto artistico, e in quanto tale, viene esibito e messo in vendita.
I risultati possono essere generalmente di due tipi: a) l'opera è un documento, il nastro registra degli avvenimenti allo stesso modo in cui essi verrebbero ripresi in un film; b) l'artista prevede di realizzare un evento su quel mezzo come momento di evasione o digressione delle forme in cui opera abitualmente e sono questi i casi in cui il Videotape risulta una videotrasposizione delle forme medesime.
La video-opera, l'opera che si genera modellandosi sulla tecnologia del mezzo, o che lo interpreta criticamente, è un avvenimento che, benché non frequente, incide tuttavia a fondo in senso qualitativo nel complesso delle edizioni fin qui apparse: FILZ TV di Joseph Beuys,

Fig. 8. Testo di Jole de Sanna, *Appunti su un mezzo*, nel catalogo di *Nuovi media. Film e Videotape* (1974)



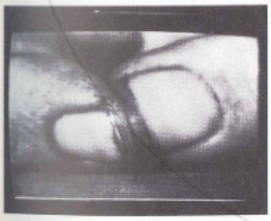
Peter Campus, *Three transitions.*



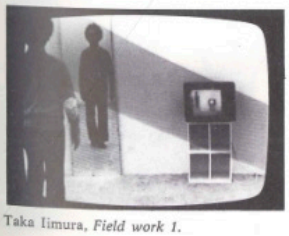
Nam June Paik, *Global Groove.*



Giuseppe Chiari, *Spoleto Concert.*



Dennis Oppenheim, *Aspen II.*



Taka Iimura, *Field work 1.*

**ARTEVIDEO & MULTIVISION**

Rotonda di via Besana, 5-18 marzo 1975

Artevideo and Multivision si distingue nel fitto calendario di mostre e manifestazioni video per il taglio programmatico, estremamente tecnico e preciso, con il quale ha ritenuto di dover disporre i propri strumenti.

60 videonastri, opere di oltre 40 artisti, sono stati scelti a documentare questo oramai cospicuo aspetto dell'arte contemporanea secondo una suddivisione che teneva conto sostanzialmente di tre criteri: I) il videotape come oggetto relativo ad un impiego delle proprietà estetiche, plastiche e cromatiche della Televisione; II) il videotape come filo d'Arianna tecnologico per la comprensione del medium; III) il videotape come estensione dell'artista nell'arte concettuale.

Parallela alla trasmissione delle opere degli artisti, la proiezione in multivision o « multivision projection » del gruppo Intermedia 43 di Milano, una ricerca sociologica svolta negli Stati Uniti sugli aspetti relativi alla società dello spettacolo costituita da circa duemila diapositive.

Curata da Tommaso Trini con il patrocinio del Camel Award e del Comune di Milano, la mostra ha incaricato una commissione, presieduta dal Prof. Giulio Carlo Argan e composta da Palma Bucarelli, René Berger, Jole De Sanna, Gillo Dorfles, Umberto Eco, di operare una selezione delle opere presentate allo scopo di costituire una videoteca destinata ad una istituzione culturale italiana.

Presentate opere di Acconci, Agnetti, Baruchello, Benglis, Boltanski, Calzolari, Campus, Carmi, Chiari, Colombo, Davis, Del Re, Dias, Downey, Fabro, Freed, Giaccari, Gillette, Iimura, Jonas, Kaprow, Kos, Landry, La Pietra, Levine, Lucier, Morris, Nauman, Oppenheim, Otth, Paik, Palestine, Paolini, Patella, Schneider, Serra, Sobel, Sonnier, Sturgeon, Trotta, Vaccari, Viola, Wegman. J.d.S.

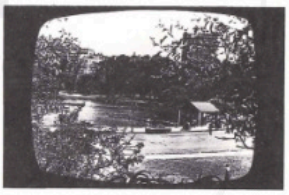
**AMERICANS IN FLORENCE: EUROPEANS IN FLORENCE**

Long Beach Museum of Art, Long Beach, California

Allestita da David Ross, responsabile del Video Development nel Long Beach Museum of Art, ha preso il via a Long Beach la mostra itinerante dei videotapes editi da ART TAPES/22 di Firenze.

Il titolo della manifestazione illustra molto bene quello che può essere il senso della mostra (senso di lettura) e corrisponde nello stesso tempo alle linee programmatiche dell'attività di ART TAPES nei due anni durante i quali ha svolto la sua attività: di fatto, sia per l'ospite David Ross, del quale è nota l'attività di operatore-pilota nel campo dei videotapes prima nell'Everson Museum di Syracuse e ora a Long Beach, sia per Maria Gloria Bicocchi e ART TAPES questa esposizione si risolve in un confronto. Contro un'attività come quella di David Ross, ufficialmente consolidata a livello di sperimentazione, analisi e didattica intorno al medium televisivo, Art Tapes, legata a sua volta a situazioni americane per il rapporto di coedizione che fin dalla fondazione l'ha unita con Castelli-Sonnabend videofilms Inc., oltre che per un'operazione deliberata intorno a determinati aspetti dell'arte, finisce per restituire curiosamente all'America un'immagine dell'arte Americana ripresa a Firenze, dove nulla è mutato per l'americano se non la circostanza del suo passaggio per Firenze. È tale circostanza finisce alla lunga per divenire avvertibile. David Ross fa cenno infatti nel testo introduttivo ad un certo tipo di clima « fiorentino »: « La produzione delle opere-video nei diversi centri americani si è caratterizzata principalmente secondo l'importanza attribuita alle innovazioni tecnologiche ed al perfezionismo tecnico. Pertanto, le opere prodotte da Art Tapes costituiscono un esempio molto importante di analisi e sperimentazione a livello del significato, un contesto attivo nello studio delle possibilità potenziali del video come medium per l'arte concettuale ».

Nella mostra opere di Vito Acconci, John Baldessari, Joseph Beuys, Daniel Buren, Pierpaolo Calzolari, Giuseppe Chiari, Frank Gillette, Joan Jonas, Allan Kaprow, Jannis Kounellis, Alvin Lucier, Urs Lüthi, Jean Otth, Charlemagne Palestine, Giulio Paolini, Alberto Pirelli, Bill Viola. Le stesse opere saranno successivamente nei musei Van Abben di Eindhoven; Walker Art Center di Minneapolis; Henry Gallery di Seattle; Contemporary Art Museum di Houston; Everson Museum Syracuse; Indianapolis Museum of Art; Forth Worth; I.D.C. Belgrado. J.d.S.



CAYC's World Editions Cooperative, *Argumentum ornithologicum.*

**ESPACE PIERRE CARDIN**

« Rencontre Internationale Ouverte de Video ». Parigi, 20-24 febbraio

L'incontro di Parigi (Terzo Mondo - Europa - Stati Uniti) organizzato da Jorge Glusberg segue il primo incontro, avvenuto in gennaio all'ICA di Londra e rientra nel programma internazionale allestito dal CAYC (Centro de Arte y Comunicación) di Buenos Aires che si concluderà in Argentina nel novembre 1975.

In quattro giorni consecutivi durante i quali si è svolto l'incontro, un insieme di artisti sudamericani ha mostrato documenti di arte politica, concettuale, zoologica, magica, cibernetica e prodotto saggi di teatro sperimentale.

Sono stati invitati ad assistere all'incontro, tra altri esponenti dell'arte e della cultura internazionale: Barry Barker, Douglas Davis, Gillo Dorfles, Zelimir Koscevic, Lea Lublin, Leopoldo Maler, Gustav Metzger, Gerald Minkoff, Abraham Moles, Nam June Paik, Nicolas Uriburu e Jorge Velurtas. (J.d.S.)

43

Fig. 9. Articolo di Jole de Sanna, *Artvideotape funziona?*, «DOMUS», n. 534, 1974, p. 44

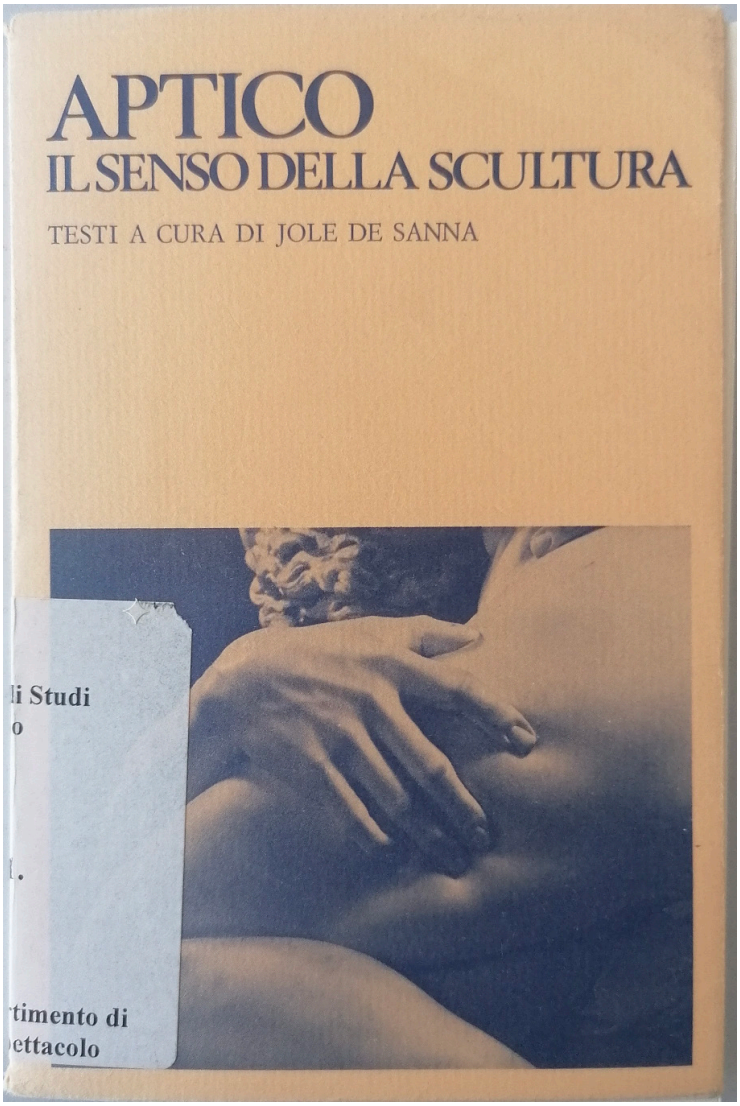



Fig. 10. Catalogo di *Aptico. Il senso della scultura* (Verbania, Museo del Paesaggio, 11 luglio-15 settembre 1976), a cura di Jole de Sanna, Crusinallo: Edizioni Alessi d'après

Cecconi A., Nastasi M., «La signora delle fonti». Paola Barocchi e la Fondazione Memofonte / 'La signora delle fonti'. Paola Barocchi and the Memofonte Foundation
«Il capitale culturale», Supplemento n. 20 (2026), pp. 467-482
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/5271

# «La signora delle fonti». Paola Barocchi e la Fondazione Memofonte

Alessia Cecconi*, Martina Nastasi**

*Abstract*

Molto si può raccontare della lunga carriera di Paola Barocchi, del suo indefesso lavoro di raccolta, analisi e restituzioni delle fonti storico-artistiche, delle straordinarie doti di illuminata studiosa e generosa docente, della lungimiranza con cui già negli anni Settanta vide le potenzialità dei nuovi strumenti informatici nel campo dei beni culturali e dello studio della disciplina. In questa sede ci soffermeremo tuttavia sulla fase finale del lavoro di Paola Barocchi, all'indomani del pensionamento che chiuse la sua lunga permanenza presso la Scuola Normale di Pisa e diede inizio a un nuovo cammino, quello della Memofonte, diventata fondazione dal 2006.

I numerosi progetti che ha coordinato all'interno del gruppo di lavoro della Memofonte – dalla trascrizione e informatizzazione delle *Vite* di Gaburri al database degli scritti vasariani con il lemmario artistico, dalla creazione del sito alla rivista scientifica – hanno permesso in tempi pionieristici il trattamento informatico e la pubblicazione on line di migliaia di documenti storico-artistici accessibili a tutti. Tali progetti continuano ancora oggi

* Direttrice Fondazione CDSE (Centro di Documentazione Storico Etnografica), via Mazzini 21, 59021 Vaiano, Prato, e-mail: alessia.cecconi@fondazionecdse.it.

** Segretaria scientifica Fondazione Memofonte, via de' Coverelli 2/4, Firenze, e-mail: m.nastasi@memofonte.it.

secondo rigorosi principi di ricerca e restituzione delle fonti, di condivisione del sapere, di ampliamento degli orizzonti metodologici e interdisciplinari, di salvaguardia del patrimonio, in linea con il cammino di analisi, interpretazione e condivisione delle fonti tracciato da Paola Barocchi in tutta la sua attività di studiosa.

Extensive accounts could be rendered regarding the distinguished career of Paola Barocchi: her indefatigable dedication to the collection, analysis, and critical restitution of art-historical sources; her extraordinary attributes as an enlightened scholar and magnanimous educator; and the remarkable foresight with which, as early as the 1970s, she perceived the transformative potential of digital humanities within the preservation of cultural heritage and the broader discipline. This contribution, however, shall focus upon the final phase of Barocchi's oeuvre, following her retirement from the Scuola Normale Superiore in Pisa, which inaugurated a new trajectory: the establishment of Memofonte, constituted as a foundation in 2006.

The manifold projects she coordinated within the Memofonte research group – ranging from the transcription and digitization of Gaburri's *Vite* to the database of Vasarian writings and its comprehensive artistic lexicon, alongside the inauguration of the institutional website and its peer-reviewed journal – facilitated, during a pioneering era, the digital processing and open-access publication of thousands of art-historical documents. These initiatives endure to this day, governed by rigorous principles of scholarly research, source restitution, and the dissemination of knowledge. They continue to expand methodological and interdisciplinary horizons and safeguard cultural heritage, steadfastly adhering to the path of critical analysis and interpretive sharing delineated by Paola Barocchi throughout her scholarly life.

Molto si può raccontare della lunga carriera di Paola Barocchi[1] (Fig. 1), del suo indefesso lavoro di raccolta, analisi e restituzione delle fonti storico-artistiche, delle straordinarie doti di illuminata studiosa e generosa docente, della lungimiranza con cui già negli anni Settanta vide le potenzialità dei nuovi strumenti informatici nel campo dei beni culturali e dello studio della disciplina. In questa sede ci soffermeremo tuttavia sulla fase finale del lavoro di Paola Barocchi, all'indomani del pensionamento che chiuse la sua lunga permanenza presso la Scuola Normale di Pisa e diede inizio a un nuovo cammino, quello della Memofonte. Diventata fondazione dal 2006, la Memofonte è la tappa finale e coerente di una vita consacrata alla ricerca, al trattamento e alla divulgazione delle fonti storico-artistiche.

Dopo aver studiato al Liceo Classico Galileo Galilei di Firenze, Paola Barocchi (1927-2016) si laurea nel 1949 all'Università di Firenze con Mario Salmi, scrivendo una tesi su Rosso Fiorentino. Tesi che l'anno dopo è pubblicata da Gismondi[2] e recensita da Roberto Longhi. All'«Illustre Professore» scrive

[1] Si rimanda a Carrara 2020, Jaquero Esparcia, Nastasi 2023, Levi 2016a, 2016b, 2018, 2026, Nastasi 2016.

[2] Longhi 1951.

una lettera di ringraziamento esprimendo senza remore lo stupore di «un critico in erba», come si autodefinisce, e allo stesso tempo la riconoscenza «con pari e vera gratitudine»[3], sia per la lode e che per la censura, per il consenso ma anche per il dissenso (Fig. 2).

Ottenuta l'abilitazione alla libera docenza in Storia dell'arte nel 1959, inizia la sua carriera universitaria a Lecce. Quasi dieci anni segnati da interminabili viaggi sulla linea ferroviaria Firenze-Lecce, con l'inseparabile macchina per scrivere chiusa in una valigetta e le lunghe chiacchierate con i colleghi e compagni di trasferta.

Nel 1968 arriva l'incarico presso la Scuola Normale Superiore di Pisa per la cattedra di Storia della critica d'arte, ruolo che viene poi confermato nel 1970, diventando così titolare della prima cattedra di Storia della critica d'arte istituita in Italia.

L'attività di Paola Barocchi nel campo dell'informatica inizia verso il 1976, nel momento in cui si comincia a parlare di applicazione dei nuovi mezzi per la catalogazione del patrimonio. L'interesse della studiosa nasce non per necessità catalografiche ma spinta da concrete esigenze di ricerca: impegnata nell'analisi del carteggio del cardinale Leopoldo de' Medici, ancora una volta si trova a dover gestire una miriade di informazioni, come era accaduto durante la redazione della vita vasariana di Michelangelo, che lei stessa definì un «lavoro folle, perché allora non esistevano né xerocopie né cose di questo genere, quindi praticamente dieci anni di biblioteca, nei quali io mi trovai ad affrontare, a leggere le cose più disparate»[4]. Intuisce immediatamente che le nuove tecnologie avrebbero potuto accorciare molto i tempi di lavoro: cogliendo appieno l'importanza dell'uso dell'informatica in relazione alla ricerca umanistica, riesce fin da subito a vederne gli sviluppi futuri e la linfa vitale che i nuovi strumenti sono in grado di apportare alla conoscenza, tenendo però sempre presente che l'informatica «aiuta a razionalizzare la ricerca» ma occorre pensare una «struttura molto chiara»[5], con obiettivi puntuali che impediscano spinte centrifughe.

Nel 1978 organizza a Pisa il primo convegno internazionale sull'elaborazione automatica di dati e documenti storico artistici[6]: un evento che ha ormai

[3] Firenze, Archivio Fondazione Memofonte, Minuta di lettera di Paola Barocchi a Roberto Longhi.

[4] Passerini, Perosino 1994, p. 3.

[5] Ivi, p. 27.

[6] Il primo convegno internazionale *Automatic Processing of Art Historical Data and Documents* fu organizzato a Pisa presso la Scuola Normale Superiore dal 4 al 7 settembre 1978, in collaborazione con Villa i Tatti, l'Università di Siena, il Ministero per i Beni Culturali, l'Istituto Centrale del Catalogo e della Documentazione e il CNR (*First International Conference on Automatic Processing of Art History, Data and Documents*, 1978).

assunto quasi contorni mitici per l'ampiezza delle esperienze messe a confronto, per il rilievo che ha avuto a livello nazionale e non solo.

Il fervore di questi anni porta alla costituzione nel 1980 del Centro di Elaborazione Automatica di Dati e Documenti storico artistici, che nel 1990 prende il nome di Centro di Ricerche Informatiche per i Beni culturali, CRIBeCu, con sede a Pisa[7].

Parallelamente a tali nuove sperimentazioni e all'insegnamento, Paola Barocchi si dedica a un'intensa attività di ricerca che porta a una serie di pubblicazioni molto note[8], alle quali accenniamo brevemente perché permettono di sottolineare un metodo di lavoro e di ricerca che trova nell'informatica il più valido degli aiuti.

Nel rarefattissimo archivio personale che è rimasto alla Memofonte troviamo una testimonianza interessante: la copia di una lettera di Eugenio Garin a Mario Salmi del 25 giugno 1957, in cui il filosofo si congratula per il lavoro sulle *Vite* vasariane di Michelangelo definendolo «uno studio che si vorrebbe veder presto stampato perché servirà di strumento di lavoro a studiosi d'ogni sorta – storici, critici, filosofi»[9].

All'indomani della pubblicazione dei volumi, Giulio Carlo Argan scriveva che il lavoro di Paola Barocchi appare «d'uno scrupolo e di un'accuratezza, di una obbiettività esemplari, ma che lasciano ugualmente trasparire (anzi la esigono) una sensibilità sempre pronta ed attenta ed un gusto della finezza erudita». Non si può che rimanere sinceramente ammirati «per la mole, la qualità, l'ordine e l'utilità estrema del suo lavoro»[10].

Le parole di Argan bene si adattano alle pubblicazioni barocchiane *tout court*, così come a tutto il lavoro impostato e realizzato dalla prima grande "creatura" di Paola Barocchi, che nel 1974 da studiosa si fa anche editrice. La S.P.E.S. (Studio per Edizioni Scelte) ha infatti portato avanti un programma che Giorgio Zampa – in un articolo de «Il Giornale» del 1976 – definiva «audace e generoso, intelligente e utilissimo»[11]. Raffinate edizioni in facsimile di opere rare o inedite e testi storico artistici di rilevante importanza venivano proposti a prezzi relativamente accessibili con una strategia che abbinava una dimensione di altissimo artigianato a rigore scientifico e a precisi, mai banali orientamenti culturali.

[7] Si rimanda a Levi 2018, Carrara 2020.

[8] Per la bibliografia di Paola Barocchi si veda *In ricordo di Paola Barocchi* 2017.

[9] Firenze, Archivio Fondazione Memofonte, Copia di lettera di Eugenio Garin a Mario Salmi, 25 giugno 1957.

[10] Firenze, Archivio Fondazione Memofonte, Lettera di Giulio Carlo Argan a Paola Barocchi, 5 gennaio 1962.

[11] Zampa 1976.

## 1. *La Fondazione Memofonte e i suoi progetti*

La lunga esperienza di Paola Barocchi presso la Scuola Normale Superiore si chiude con il pensionamento nel 2001. Già un anno prima era iniziata l'organizzazione di una nuova fase della vita e del lavoro della studiosa. Intenzionata a continuare il suo percorso di digitalizzazione delle fonti, ancora desiderosa di dar voce alla sua vocazione di Maestra, fonda un'Associazione, poi Fondazione, studiata per continuare il cammino di ricerca degli ultimi anni e in grado di custodire in futuro un'eredità materiale ma soprattutto culturale: la Memofonte[12] (Figg. 3.1, 3.2).

La prima sede della Fondazione è in un appartamento al primo piano di palazzo Barocchi, dirimpetto a quello di famiglia. Dal 2017, un anno dopo la morte della Professoressa, la sede dell'istituzione si trasferisce nell'appartamento della famiglia Barocchi, dove è consultabile anche la sua ricca biblioteca, grazie al lungo lavoro di catalogazione sui cataloghi nazionali.

Come primo step la Memofonte riversa nel sito omonimo gran parte del suo lavoro di ricerca, rendendo liberamente disponibili testi memorizzati, digitalizzazioni e banche dati. «Abbiamo creato già tre isole – indicava Barocchi in un'intervista nel 2006 – tutto Vasari, tutto Baldinucci, tutto Lanzi […]»[13]; e queste isole diventano presto un affollato arcipelago con sezioni dedicate ai carteggi, al collezionismo, alle guide e, in stretta collaborazione con l'Accademia della Crusca, alla lingua e al lessico storico artistico.

Alla Memofonte, con rinverdita lena e allo scopo di offrire una palestra per i giovani studiosi e «addestrarli a un lavoro sereno», la professoressa inizia ad accogliere studenti e tirocinanti, avviando nuove ricerche e progetti pluriennali. A titolo esemplificativo e paradigmatico di un lavoro molto più ampio svolto nel quotidiano, si è ritenuto utile presentare alcuni di questi progetti, in parte conclusi e in parte in corso[14].

[12] www.memofonte.it.

[13] Testimonianza in Pinto, Lafranconi 2020, p. 262.

[14] I progetti della Fondazione Memofonte sono tutti liberamente accessibili dal sito www.memofonte.it. In questa sede l'intento è quello di mostrare come la Memofonte cerchi di custodire l'eredità di Paola Barocchi attraverso progetti improntati su precise linee di ricerche, utilizzando metodologie scientificamente valide e strumenti accessibili e di facile mantenimento, mettendo tutto a disposizione della comunità scientifica. Uno degli ultimi lavori in corso è portato avanti in collaborazione con la Direzione Regionale Musei nazionali Toscana, la Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici dell'Università degli Studi di Firenze e il Laboratorio LIDA dell'Università degli Studi di Udine; è incentrato sulla digitalizzazione dei materiali presenti nell'Archivio dell'Eredità Bardini, appartenente alle raccolte del Museo e Galleria Mozzi-Bardini. Sono stati pubblicati due database, *Archivio fotografico Eredità Bardini. Fascicoli d'arte* e *Archivio Eredità Bardini. Carteggio*, per il quale continua l'implementazione. Entrambi sono accessibili attraverso il sito della Fondazione: <https://edvara.infofactory.it/MIC-archivio-bardini-firenze/ e https://edvara.infofactory.it/carteggiobardini/>.

## 2. *Le* Vite *di Gabburri e la creazione di «Studi di Memofonte»*

Dopo la grande immissione nel sito dei materiali barocchiani, nel 2008 è attivata la prima vera commissione esterna: la trascrizione informatica delle *Vite di Pittori* dell'erudito Francesco Maria Niccolò Gabburri (1676-1742), eseguito su richiesta della Biblioteca Nazionale di Firenze al fine di salvaguardare il manoscritto originale devastato dall'alluvione del 1966[15] (Fig. 4).

La trascrizione non aveva solo scopo conservativo, ma dava la possibilità anche di eseguire una sorta di 'restauro digitale': in tempi non sospetti Paola Barocchi aveva commissionato la realizzazione di un microfilm completo dei quattro volumi allo stato pre-alluvione, perciò integro in tutte le sue parti. Il lavoro dell'équipe è stato quello di trascrivere integralmente il testo, riportandolo allo stato originario almeno nella sua versione digitale.

Il lavoro di trascrizione e digitalizzazione del testo delle *Vite* ha innescato un innovativo processo di studio e conoscenza dell'opera. L'approccio secondo una prospettiva più ampia è stato supportato dalla disponibilità finale della trascrizione digitale, che per la prima volta ha permesso di intraprendere percorsi trasversali, non legati specificatamente alle singole biografie o alla lettura progressiva dell'intero testo, ma indirizzati verso precise occorrenze linguistiche, con il fine di individuare particolari informazioni che, una volta isolate, sono state incrociate fra loro e messe in rapporto con quelle reperite in altre fonti gabburriane (la sua biblioteca, la collezione di disegni, il carteggio).

Tale analisi ha permesso una conoscenza profonda del testo, arrivando a identificare l'esatta cronologia, le fasi di stesura e l'individuazione delle parti del testo originali, che non si presentavano come mera trascrizione di altri abbecedari pittorici[16].

I risultati dello studio critico del manoscritto gabburriano stimolano Paola Barocchi a fondare una rivista scientifica. Nasce così «Studi di Memofonte», che nel dicembre 2008 fa la sua prima apparizione con un numero interamente dedicato alle *Vite* gabburriane[17]. Da allora la rivista continua la sua regolare attività, uscendo due volte l'anno in formato rigorosamente digitale, nel rispetto di una precisa scelta di campo, strutturando numeri in cui lo studio delle fonti e la realizzazione di strumenti informatici rimangono il filo conduttore.

[15] <https://www.memofonte.it/ricerche/francesco-maria-niccolo-gabburri/>.

[16] Cfr. Cecconi 2008.

[17] Il primo numero della rivista completamente dedicato a Gabburri: <https://www.memofonte.it/studi-di-memofonte/numero-1-2008/>.

## 3. *La banca dati dei testi di Vasari, il lemmario e il portale* Le parole dell'arte

Paola Barocchi raccontava spesso di quando negli anni '80, in corrispondenza dei convegni sul lessico tecnico di Giorgio Vasari, qualcuno disse: «cos'altro ci sarà da dire su Vasari?». Da allora il lavoro di digitalizzazione dei testi vasariani è andato avanti e nel 2011, in occasione del Cinquecentenario della nascita di Giorgio Vasari, la Fondazione Memofonte ha messo a punto una nuova piattaforma di consultazione dei testi dell'aretino[18].

Partendo dagli scritti di Paola Barocchi e dal patrimonio documentario digitale che da anni la Fondazione Memofonte aveva messo a disposizione della comunità scientifica, ha preso forma l'idea di creare un nuovo strumento di ricerca e di analisi degli scritti vasariani, in grado di potenziare le possibilità di accesso alla trama dei testi e garantire un confronto diretto e costante fra documenti tipologicamente differenti.

La nuova piattaforma informatica on-line ospita l'intero patrimonio testuale vasariano (le *Vite* nelle due edizioni del 1550 e 1568, le *Ricordanze*, i *Ragionamenti*, il carteggio): i testi erano già consultabili sul sito in formato pdf, senza però essere in relazione tra loro, perciò l'idea di partenza è stata quella di creare uno strumento che permettesse di indagare le fonti, seppure di natura diversa, con agile simultaneità, nel rispetto di varianti tipologiche, cronologiche, tematiche e lessicali.

Alla strutturazione del database si è aggiunta la creazione di un lemmario, per il quale, partendo dai risultati e dagli stimoli offerti dai precedenti studi, è stata operata una selezione agile e mirata di più di 1500 lemmi di attinenza storico-artistica dalle due edizioni delle *Vite*.

I lemmi scelti dalla Professoressa afferiscono all'area della strumentazione, delle tecniche, dei materiali, dell'operare artistico, degli elementi architettonici e del lessico petrografico; in aggiunta a questi, sono stati selezionati sostantivi che indicano concetti di origine letteraria, e particolari aggettivi spesso desunti dalla lingua parlata, come "crudo, piumoso, abbacinato" in relazione allo stile di un artista. Si comprende quindi come lo strumento del lemmario e la visualizzazione dei contesti diventino significativi proprio alla luce di un utilizzo così vario, dove l'attribuzione di un nuovo significato a parole già in uso nella lingua porta a una vera e propria neologia artistica, immediatamente verificabile e in linea con gli studi sulla particolarità del lessico artistico vasariano evidenziata da Paola Barocchi già negli anni Ottanta e Novanta[19].

[18] Il progetto è stato realizzato grazie al finanziamento ricevuto dalla Regione Toscana in occasione del Cinquecentenario della nascita di Giorgio Vasari e l'ulteriore supporto avuto dal Kunsthistorisches Institut di Firenze: <https://vasariscrittore.memofonte.it/home>. Si veda Cecconi, Nastasi 2015.

[19] Barocchi 1981 e Barocchi *et al*. 1994.

Da questa esperienza è poi nato il lavoro svolto dalla Fondazione in collaborazione con l'Accademia della Crusca: *Le parole dell'arte*[20], un portale che unisce tutti i progetti di Arte & Lingua mettendoli in relazione tra loro. Una sua specificità è rappresentata dalla quantità e qualità dei testi messi a disposizione e dai diversi strumenti informatici di ricerca e analisi linguistica elaborati (formari e lemmari di diverso tipo), che consentono di muoversi agilmente tra le migliaia di voci tecnico-settoriali usate da trattatisti e critici d'arte durante un lungo arco di tempo (dal Cinquecento al Novecento).

## 4. *MEV e Firenze ferita*

L'ultimo lavoro concluso è stato realizzato con un finanziamento PNRR – Transizione Digitale Organismi Culturali e Creativi[21]. L'idea è nata dalla volontà di fornire la Memofonte di un nuovo strumento creativo per i propri progetti, facile da gestire e da mettere a disposizione della comunità scientifica (Figg. 5, 6.1 e 6.2). È nato così MEV, acronimo di Memofonte Esposizioni Virtuali: un ambiente (creato con il CSM Wagtail) in cui è possibile strutturare percorsi virtuali sia caricando materiali che collegandosi ai database di Edvara del LIDA (Laboratorio Informatico per la Documentazione storico Artistica) dell'Università di Udine, con cui Memofonte collabora ormai da anni.

All'interno di MEV è possibile ritrovare la mostra *Firenze ferita*[22], ideata dopo la morte di Paola Barocchi ma in qualche modo da lei guidata grazie a uno straordinario ritrovamento di sue fotografie durante i lavori di risistemazione delle sue carte ed effetti personali. Fotografie di cui spesso parlava al gruppo di lavoro di Memofonte insieme ai suoi preziosi ricordi della distruzione dei ponti di Firenze nell'agosto del 1944 e in particolare del ponte a Santa Trinita su cui si affaccia la sua casa.

Nel luglio del 1956, Paola Barocchi, approfittando di un punto d'osservazione del tutto privilegiato, aveva osservato e documentato la rinascita del ponte Santa Trinita, a lei tanto caro, cercando di cogliere i segreti di una tecnica di costruzione antica. Macchina fotografica alla mano sul balcone di casa

[20] <https://mla.accademiadellacrusca.org/>.

[21] Progetto TOCC0001076, CUP C57J23000590008, COR 15906901, finanziato dall'Unione europea – Next Generation EU – PNRR Transizione Digitale Organismi Culturali e Creativi, disponibile on-line: <https://mev.memofonte.it/it/>.

[22] Il 20 dicembre 2018 è stata inaugurata a Palazzo Davanzati la mostra *Firenze ferita e il ponte Santa Trinita nel diario di Maria Fossi e negli scatti di Paola Barocchi*, a cura di Donata Levi, Alessia Cecconi, Martina Nastasi, con la collaborazione di Daniele Rapino. La mostra virtuale è visibile on-line: <https://mev.memofonte.it/it/firenze-ferita-ponte-santa-trinita/firenze-ferita/>.

Barocchi, la studiosa fermava i momenti della costruzione "dov'era come era", dal montaggio delle centine alla demolizione delle stesse.

Il ritrovamento di queste foto è stato messo in dialogo con fonti fotografiche edite e inedite del gabinetto fotografico degli Uffizi e della Soprintendenza ma soprattutto con il diario di guerra – dove spesso è citata – della sua più cara amica, la futura storica dell'arte Maria Fossi, pioniera della didattica museale italiana. Il fortunato ritrovamento di questi scatti, completamente inediti, e di numerose testimonianze fotografiche che documentano l'amicizia delle due future studiose e lo stesso amore per la città che hanno visto distruggere e ricostruire, ha spinto la Memofonte a ripubblicare il diario di Maria Fossi insieme alle fotografie di Paola Barocchi mettendo in dialogo sinestetico fonti diverse[23], a curare una mostra a Palazzo Davanzati, di cui Maria Fossi era stata direttrice, e infine questa mostra virtuale.

## 5. *Conclusione*

I sentieri di metodo tracciati da Paola Barocchi continuano ancora oggi nei progetti della Memofonte, secondo rigorosi principi di ricerca e restituzione delle fonti, di condivisione del sapere, di ampliamento degli orizzonti interdisciplinari, di salvaguardia del patrimonio (Fig. 7).

Il sito della Memofonte è strutturato secondo il più barocchiano dei principi: una studiata semplicità. La lungimiranza di tale impostazione appare oggi chiara e lampante, in un momento storico in cui la conservazione e il mantenimento del digitale è diventato un problema pressante per buona parte delle istituzioni. Ma a questo Paola Barocchi pensava forse già nel momento della scelta del nome (Memofonte) e del logo individuato dal *Dialogo delle imprese militari e amorose* di Paolo Giovio: l'impresa di Maria d'Aragona, «la quale è due mazzi di miglio maturo legato l'uno all'altro, con un motto che diceva SERVARI ET SERVARE MEUM EST, perché il miglio di natura sua, non solamente conserva se stesso da corruttione, ma anchora mantiene l'altre cose che gli stanno appresso, che non si corrompano»[24]. Conservare, preservare, aggiornare il sito della Memofonte, è fattibile a costi accessibili: SERVARI ET SERVARE MEUM EST, proprio come il miglio.

[23] Cecconi, Nastasi 2018.
[24] Giovio 1574, p. 114.

*Riferimenti bibliografici / References*

Barocchi Paola (1950), *Il Rosso Fiorentino*, Roma: Casa Editrice Gismondi.

Barocchi P. (1981), *Storiografia artistica: lessico tecnico e lessico letterario*, «Studi di lessicografia italiana», 3, pp. 5-27.

Barocchi P., Maffei S., Nencioni G., Parrini U., Picchi E., a cura di (1994), *Indice delle frequenze delle* Vite, Pisa: Edizioni della Normale.

Carrara E. (2020), *Paola Barocchi e il Centro di Ricerche per i Beni Culturali della Scuola Normale Superiore di Pisa: ai primordi delle Digital Humanities*, «Il Capitale Culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», 22, pp. 397-413.

Cecconi A. (2008), *«Nella presente aggiunta all'Abcedario pittorico del padre maestro Orlandi». Per una rilettura delle* Vite *gabburriane*, «Studi di Memofonte», 1, pp. 24-46, <https://doi.org/10.25433/2038-0488/vxc0-n213>.

Cecconi A., Nastasi M. (2015), *Vasari scrittore: banca dati dei testi e del lessico artistico*, in *Giorgio Vasari, la casa, le carte, il teatro della memoria*, Atti del convegno (Firenze, Biblioteca degli Uffizi; Arezzo, Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna 24-25 novembre 2011), Firenze: Olschki Editore, pp. 215-226.

Cecconi A., Nastasi M., a cura di (2018), *Firenze ferita e il ponte Santa Trinita nel diario di Maria Fossi e negli scatti di Paola Barocchi*, Firenze: Edizioni Fondazione Memofonte - S.P.E.S.

*First International Conference on Automatic Processing of Art History, Data and Documents* (1978), Atti del convegno internazionale (Pisa, 4-7 settembre 1978), 3 voll., Pisa: Edizioni della Normale.

Giovio P. (1574), *Dialogo delle imprese militari et amorose*, Lione: appresso Guglielmo Rovillio.

*In ricordo di Paola Barocchi* (2017), numero monografico di «Studi di Memofonte», 19, <https://www.memofonte.it/studi-di-memofonte/numero-19-2017/>.

Jaquero Esparcia A., Nastasi M. (2023), *Una panorámica del legado historiográfico de Paola Barocchi: su aportación al digital turn de la literatura artística*, «Ars Longa. Cuadernos de arte Departament d'Historia de l'Art Universitat de València», 32, <https://doi.org/10.7203/arslonga.32.24326>.

Levi D. (2016a), *Paola Barocchi (1927-2016)*, «The Burlington magazine», 158, 1364, pp. 900-901.

Levi D. (2016b), *Paola Barocchi (1927-2016)*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 58, 2, pp. 283-286.

Levi D. (2018), *Paola Barocchi e l'"Elaborazione Automatica"*, in *Le risorse digitali per la storia dell'Arte moderna in Italia. Progetti, ricerca scientifica e territorio*, a cura di F. Conte, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 15-37.

Levi D. (2025), *Paola Barocchi: dai Trattati agli Scritti d'arte del Cinquecento*, in *Dalla parte di lei. Scritti per Laura Casella dalle amiche del Dipartimen-*

*to*, a cura di L. Pani, E. Scarton, Udine: Editrice Universitaria Udinese, pp. 245-254.

D. Levi (2026), *Paola Barocchi*, voce in *Dizionario biografico e tematico delle donne in Italia 1730-2020*, Istituto della Enciclopedia Italiana, in corso di stampa.

Longhi R. (1951), recensione a Barocchi, Paola, *Il Rosso Fiorentino*, Roma: Gismondi 1950, «Paragone», 1951, 13, pp. 58-62.

Nastasi M. (2016), *Conservare, valorizzare e diffondere la cultura storico-artistica mediante il web: la Fondazione Memofonte onlus*, in *Teoria e critica dei Beni culturali. Cittadinanza, identità, amministrazione: per un nuovo spirito pubblico*, a cura di A. Cirillo ed E. Gremigni, numero monografico di «Rivista trimestrale di scienza dell'amministrazione», 1, < http://www.rtsa.eu/>.

Passerini L., Perosino M. (1994), *La conoscenza dell'esperienze figurative. Intervista a Paola Barocchi*, Art History Oral Documentation Project, Completeci under the auspices of the Getty Center for the History of Art and the Humanities, <https://ia801909.us.archive.org/6/items/laconoscenzadell00baro/laconoscenzadell00baro.pdf>

Pinto S., Lafranconi M., a cura di (2020), *Gli storici dell'arte e la peste*, Milano: Electa.

Zampa G. (1976), *Raffinatezze editoriali a Firenze. Dalla «Bicchierografia» del '600 al «Noi» di Prampolini*, «Il Giornale», 1 febbraio.

## *Appendice / Appendix*



Fig. 1. Paola Barocchi in una sala studio del Kunsthistorisches Institut di Firenze, nella sede di Palazzo Guadagni (piazza Santo Spirito). Firenze, Fondazione Memofonte

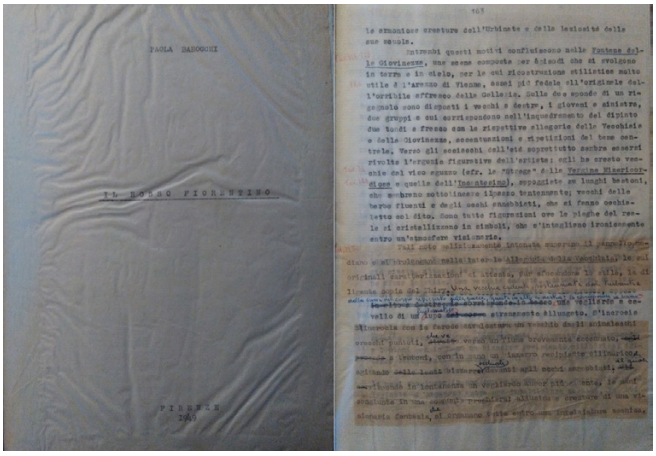



Fig. 2. Dattiloscritto della tesi di laurea di Paola Barocchi. Firenze, Fondazione Memofonte



Fig. 3. Sede della Fondazione Memofonte a Firenze

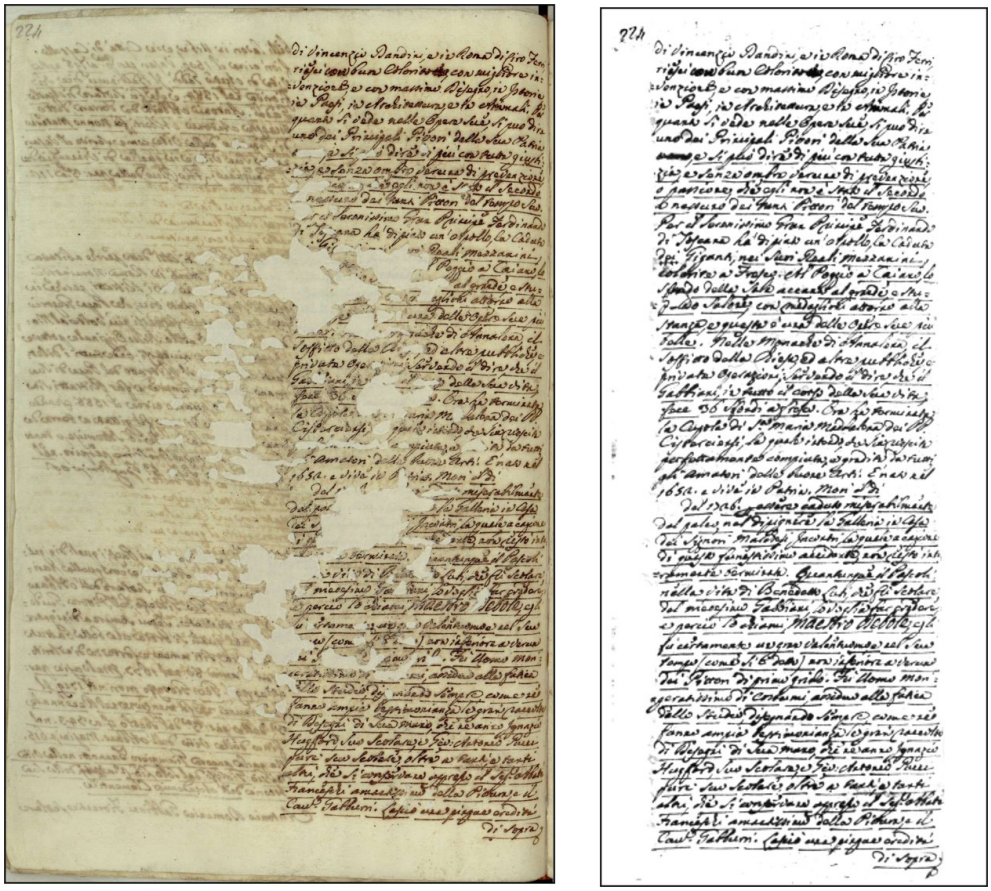


Fig. 4. Manoscritto delle *Vite* di Pittori di Francesco Maria Niccolò Gabburri, con il microfilm realizzato da Paola Barocchi prima dell'alluvione di Firenze nel 1966



Fig. 5. Paola Barocchi e Maria Fossi alla Mostra d'arte sacra della diocesi e della provincia dal sec. XI al XVIII (Arezzo, Palazzo Pretorio, maggio-settembre 1950) curata da Mario Salmi. Firenze, Fondazione Memofonte



Fig. 6. Fotografie del ponte Santa Trinita durante la ricostruzione iniziata nel 1956, scattate da Paola Barocchi dal terrazzo della sua casa. Firenze, Fondazione Memofonte [due foto, vanno bene anche affiancate]




Fig. 7. Homepage del sito www.memofonte.it

Carrara E., Tra Firenze e Genova: Giusta Nicco Fasola e il carteggio Lanzi-Ratti / Between Florence and Genoa: Giusta Nicco Fasola and the Lanzi–Ratti correspondence
«Il capitale culturale», Supplemento n. 20 (2026), pp. 483-493
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/5380

# Tra Firenze e Genova: Giusta Nicco Fasola e il carteggio Lanzi-Ratti

Eliana Carrara*

*Abstract*

Nell'ottica più ampia di una rilettura di Giusta Nicco Fasola come studiosa e scrittrice di storia della critica d'arte, il saggio intende affrontare in particolare il suo ultimo scritto, apparso postumo e dedicato alle figure di Lanzi e Ratti. Grazie all'individuazione e alla pubblicazione del carteggio intercorso fra i due letterati, la docente dell'ateneo genovese permise di individuare e meglio far conoscere i metodi del lavoro lanziano e il suo dipanarsi grazie a informazioni che attingeva da una fitta rete di corrispondenti, oltre che dalle sue ricognizioni *de visu*. L'intervento di Nicco Fasola costituisce, dunque, una tappa importante per la documentazione e la riscoperta della storiografia del Settecento.

* Professoressa di Storia della critica d'arte, Università degli Studi di Genova, Dipartimento DIRAAS, via Balbi 4, 16126 Genova, e-mail: eliana.carrara@unige.it.

Un ringraziamento doveroso e sentito alla disponibilità e alla cortesia del personale della Biblioteca umanistica e della formazione dell'Università di Udine, e in particolare alla Dottoressa Roberta Corrazza, per aver fornito con pronta sollecitudine la foto della missiva, non datata, di Giusta Nicco Fasola custodita nell'Archivio Rodolfo Pallucchini, e averne concesso l'autorizzazione alla pubblicazione.

Un grazie di cuore, inoltre, a Camilla Torracchi e a Veronica Vestri, che mi hanno aiutato a leggere la scrittura non agevole della studiosa.

As part of a broader re-examination of Giusta Nicco Fasola as a scholar and writer on the history of art criticism, this essay aims to focus in particular on her final work, published posthumously and dedicated to Lanzi and Ratti. Through the identification and publication of the correspondence between the two academics, the professor at the University of Genoa enabled us to identify and better understand Lanzi's working methods and how his research unfolded, thanks to the information he drew from a dense network of correspondents, as well as from his own on-site investigations. Nicco Fasola's contribution therefore represents an important milestone in the documentation and rediscovery of eighteenth-century historiography.

Nella *Miscellanea di storia ligure in onore di Giorgio Falco* pubblicata a Milano nel 1962[1] compariva, postumo, anche un saggio di Giusta Nicco Fasola, dal titolo *Luigi Lanzi, C. Giuseppe Ratti e la pittura genovese*[2]. La docente era, infatti, scomparsa a Fiesole l'8 novembre 1960[3], nella casa che divideva con il marito, Cesare Fasola[4].

Formatasi all'Università di Torino (dove era nata nel 1901)[5], sotto la guida di Lionello Venturi (di cui fu anche assistente volontaria alla cattedra)[6], Nicco Fasola era giunta all'Università di Genova nell'anno accademico 1950-1951 come ordinaria di storia dell'arte medievale e moderna[7]: all'atto del suo insediamento aveva tenuto una *Prolusione* (*La Storia dell'arte come cultura*) che venne stampata negli *Studi in onore*, editi in due fascicoli, apparsi fra il 1964 e il 1965, di *Arte Lombarda*[8], quale perenne testimonianza del suo lascito genovese, particolarmente vivo fra le sue più strette allieve, tra cui spicca il nome di Ezia Gavazza[9].

Grazie alla documentazione analizzata da Martina Massarente, è meglio noto l'*iter* che condusse Nicco Fasola all'ateneo ligure: dopo la sua brillante partecipazione al concorso tenutosi per un posto di professore straordinario di storia dell'arte medioevale e moderno all'Università di Napoli, nel 1949 la

[1] Sulla figura dello storico e docente torinese (1888-1966), che insegnò anche all'Università di Genova negli anni accademici 1950-1951 e 1953-1954, oltre al profilo tracciato da Arnaldi 1994, si rimanda ad Azzolini 2017; Fiore 2017; Zabbia 2017.

[2] Nicco Fasola 1962.

[3] Cfr. Santolamazza 2015, pp. 24, 33 e 71-72.

[4] Per un profilo di Fasola (Torino, 1886 – Bagno a Ripoli, 1963) si rimanda a Santolamazza 2015, pp. 15-25 e, in particolare per il suo impegno durante la Seconda Guerra Mondiale presso la Soprintendenza fiorentina (e tra le fila della Resistenza al pari della moglie), si veda anche al link seguente: <https://sabu.cultura.gov.it/progetti/le-storie-nella-storia/le-carte-di-un-monuments-man-cesare-fasola>, 29.11.2025.

[5] Chilkoti 2022; Massarente 2022, p. 241.

[6] Meyer, Sani 2025, p. 94.

[7] Gavazza, Migliorini, Sborgi 2003, pp. 133-134.

[8] Nicco Fasola 1965.

[9] Cfr. Magnani 2022.

studiosa era stata nominata con lo stesso incarico a Padova, senza, però, mai prendere servizio[10].

Ulteriori elementi sulla carriera universitaria della docente torinese ci giungono dallo scambio epistolare intercorso con Rodolfo Pallucchini che, laureatosi a Padova con Giuseppe Fiocco, ottenne la cattedra di Storia dell'Arte Medievale e Moderna a Bologna nel 1950, prima di fare ritorno nella città veneta nel 1956[11].

In una missiva, non datata ma riferibile al 1949, Nicco Fasola così scriveva al suo corrispondente:

Caro Pallucchini[12],
improvvisamente la fac.à di Genova si è decisa per la storia dell'arte. Mi rallegro per me e per Lei. Forse è bene non parlarne tanto, ché i nostri amici non escogitino qualche violenta azione. Ma per altra fonte mi consterebbe che C. si è messo calmo al proposito[13].
Ora a Lei. Le dico tutto quello che so ma ne faccia riservatissimo uso. Pare che L. non voglia venire a Firenze. Così andrebbe bene per Coletti e per Lei.
Ma … anche Raggh.[14] aspira a Firenze. E il pericolo è che la facoltà, dato che ha un numero eccedente di professori, per levarsi la noia non chiami nessuno alla partenza di Salmi[15]. Overo perciò agire molto prudentemente, ma agire. Ne informi alla larga Coletti, ma senza dire la fonte. Ed è della massima importanza che la cosa non si sparga, perché potrebbe acquistare realtà proprio per questa via.
Lo dico a Lei, perché si cauteli e sappia in quale senso agire.
Vedrà che tutto andrà bene infine.
Con molti auguri amichevoli, saluti anche da mio marito,
Giusta N. Fasola

Se sapesse di qualche manovra dei nostri amici me lo faccia sapere[16].

[10] Massarente 2022, pp. 244-245. Sulla consistenza dell'Archivio di Cesare e Giusta Nicco Fasola si rimanda a Santolamazza 2015.

[11] Si rinvia al profilo tracciato sul *Dictionary of Art Historians:* <https://arthistorians.info/pallucchinir/>, 30.11.2025, oltre a Lorenzini 2019.

[12] In alto, e verso il margine destro della carta, si legge «25.», probabilmente parte iniziale della datazione, non completa (se il foglio non è stato rifilato).

[13] Nicco Fasola con «C.» allude verisimilmente a Enzo Carli (1910-1999), che nel 1942 aveva conseguito la libera docenza a Pisa e che nel 1962 avrebbe vinto il concorso per la cattedra genovese, salvo rinunciarvi per continuare la sua permanenza a Siena, nella locale Soprintendenza e poi anche come docente all'Università: <https://siusa-archivi.cultura.gov.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=49602>, 01.12.2025. Cfr. inoltre Caleca 2013.

[14] Su Carlo Ludovico Ragghianti (1910-1987) e, in particolare, sui rapporti con Roberto Longhi, citato da Nicco Fasola con l'abbreviazione «L», cfr. Pellegrini 2020. Sulla figura di Luigi Coletti (1886-1961) si veda Pastres 2016.

[15] Sul passaggio di Mario Salmi (1889-1980) dalla cattedra fiorentina a quella romana che era stata di Pietro Toesca (1877-1962) si rimanda a Pace 2014.

[16] «Se sapesse di qualche manovra dei nostri amici me lo faccia sapere» aggiunto da Nicco Fasola con inchiostro blu. Si cita dalla lettera, consistente in un'unica carta, conservata nella busta 4, Fascicolo 1 dell'Archivio Rodolfo Pallucchini, custodito presso la Biblioteca umanistica e della formazione dell'Università degli Studi di Udine, consultabile al link seguente: <https://

Il rapporto di stima fra i due docenti è testimoniato, inoltre, dalla collaborazione di Nicco Fasola alla rivista fondata nel 1947 da Pallucchini, *Arte Veneta*[17]. Nel 1955, lo stesso anno a cui datano le ultime tre (delle sei) missive conservate nel fondo udinese[18], la studiosa vedeva stampato, infatti, un saggio apparso nella miscellanea pubblicata in onore di Giuseppe Fiocco sulle pagine dell'ottavo numero, nell'annata del 1954[19].

Nicco Fasola, però, aveva già collaborato anche in precedenza, con una lettera aperta in risposta agli attacchi sferrati da Sergio Bettini, professore a Padova, contro la monografia che la docente aveva dato alle stampe nel 1949: il confronto, acceso, si era concentrato in particolare sulla figura e sulla bibliografia relativa ad Andrea Palladio[20].

*Ragionamenti sulla architettura*, edito appunto nel 1949 (sette anni dopo la comparsa della magistrale edizione del *De perspectiva pingendi* di Piero della Francesca)[21], consiste in un'ampia rassegna sulla storiografia architettonica a partire dal mondo antico fino all'età contemporanea. Nicco Fasola, che citava una vasta bibliografia (da Aristotele a Vitruvio, da Lionello Venturi a Bruno Zevi e ad Argan)[22], si soffermava ampiamente sul Diciottesimo secolo, nel capitolo intitolato *Illuminismo e pensiero architettonico. Il grande dibattito sull'architettura*, ove leggeva con attenzione testi di Carlo Lodoli, Francesco Milizia e Giovanni Battista Piranesi[23].

Era la riprova, se mai ce ne fosse bisogno, della capacità della storica dell'arte di spaziare fra tematiche ed ambiti diversi, dall'arte bizantina a quella medioevale, dalla filologia ricostruttiva applicata alla scultura allo studio critico del Manierismo e del Modernismo[24].

teche.uniud.it/archivio/lettera-di-giusta-nicco-fasola-a-rodolfo-pallucchini_10>, 01.12.2025. La missiva deve essere anteriore al 18 marzo 1949, quando Nicco Fasola comunicava in un'altra lettera a Pallucchini, inviata da Passo Rolle, la decisione di Longhi di accettare la cattedra fiorentina: <https://teche.uniud.it/archivio/lettera-di-giusta-nicco-fasola-a-rodolfo-pallucchini_10929>, 01.12.2025.

[17] Zorz 2022, p. 443.

[18] Si rinvia ancora al sito dell'Università di Udine: <https://teche.uniud.it/archivio/risultato-ricerca?p=1&s=S01ooLyNb-1JHgv9BErRRk7JuRXEL_HWk14vfm65QOeieOKtL4VWUzAYnR2hjaoN7WSCYpG393ht9Z2nkHbm9J641Xu3GtJGkrddF7S9t-A1> (02/12/2025).

[19] Nicco Fasola 1954.

[20] Nicco Fasola 1950a, in risposta a Bettini 1949; alla lettera aperta rispose, a propria volta, Bettini 1950; sullo studioso (1905-1986) si rimanda ad Agazzi, Romanelli 2011 e a Quintavalle 2014.

[21] Nicco Fasola 1942. Sull'importanza di tale edizione cfr. Gizzi 2016, p. 32.

[22] Nel carteggio custodito nell'Archivio Argan è conservato un biglietto autografo di Giusta Nicco Fasola, databile al 1958, in cui segnala all'attenzione del suo corrispondente tre sue allieve (Silvana Casartelli, Emmina De Negri, Ezia Gavazza) che a breve avrebbero affrontato il concorso per l'insegnamento della storia dell'arte nei licei: <http://www.docart900.memofonte.it/fonte/show/oggetto_id/5375/cursor_fonte/0/query/>, 03.12.2025. Sulle allieve di Nicco Fasola ed assistenti volontarie alla cattedra cfr. Gavazza, Migliorini, Sborgi 2003, p. 134.

[23] Nicco Fasola 1949, pp. 126-209 (ossia un terzo dell'intero volume che consta di 323 pagine).

[24] Per la rassegna completa della bibliografia si rimanda a Musso Casalone 1965.

Gli anni genovesi la videro impegnata, specificamente, nella lettura del contesto artistico cittadino, dalla recensione, uscita nel 1950, alla mostra di Magnasco in Palazzo Bianco, tenutasi l'anno precedente[25], alla presentazione dell'affresco di Francesco Menzio compiuto nel 1958 per il soffitto dell'Aula Magna dell'Università[26], così come nella redazione di un testo capitale per la comprensione dell'attività di Arnolfo di Cambio, Nicola e Giovanni Pisano, *La Fontana di Perugia*, stampato nel 1951[27], o di raffinati saggi di critica quali la *Storiografia del manierismo* o *Giulio Romano e il Manierismo*[28], senza dimenticare la sua introduzione al testo di Wölfflin, i *Concetti fondamentali della Storia dell'Arte*, editi da Longanesi nel 1953[29].

Non può allora stupire che, da attenta lettrice ed interprete della storiografia artistica, Nicco Fasola si sia avvicinata anche alla fonte più informata sul panorama artistico del Settecento ligure, ossia Carlo Giuseppe Ratti, il primo direttore dell'Accademia Ligustica[30], e lo abbia fatto scegliendo di indagare i rapporti di collaborazione e scambio con Luigi Lanzi, antiquario e letterato della corte fiorentina[31]. Come ha ben rilevato Gianni Carlo Sciolla, che ha pubblicato per intero il taccuino lanziano, la «studiosa ebbe il grande merito di trascrivere tutte le parti del ms. 36, n. 9 relative agli artisti e alle opere d'arte genovesi e liguri, con qualche brano di esempio anche per il Piemonte»[32]. Sulla base dei pochi riferimenti noti[33], Nicco Fasola era, infatti, riuscita a rintracciare tra i fondi manoscritti nella Biblioteca della Galleria degli Uffizi (ms. 39, nn. 99-101) non solo tre lettere inviate da Ratti al suo corrispondente (rispettivamente in data 19 luglio 1792, 3 settembre 1794 e 8 novembre 1794), ma pure, e soprattutto, la ricca documentazione (ad esse allegata) che egli fornì a Lanzi in merito agli artisti e alle opere presenti nel

[25] Nicco Fasola 1950b; per il contesto culturale e l'attenzione a Magnasco (cui era stata dedicata la mostra genovese del 1949) si veda Leonardi 2022, pp. 213-218.

[26] Nicco Fasola 1959; sull'opera, realizzata dall'artista (1899-1979) insieme con l'allievo Piero Martina si rimanda alla scheda, redatta da S. Bertolucci, presente nel Catalogo dei Beni Culturali: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0700117909>, 03.12.2025.

[27] Nicco Fasola 1951. L'opera usciva a dieci anni dalla pubblicazione del testo su Nicola Pisano, caratterizzata da un ricco corredo fotografico: Nicco Fasola 1941; cfr. Massarente 2022, pp. 247-249.

[28] Cfr. Nicco Fasola 1956 e Nicco Fasola 1960. Sugli interessi di Nicco Fasola per il Manierismo, anche in architettura, si rimanda al saggio puntuale e documentato di Andrew Leach: Leach 2021.

[29] Nicco Fasola 1953; sul commento di Nicco Fasola si veda Pinotti 2020, pp. 216-218. Sull'importanza del testo di Wölfflin, apparso per la prima a Monaco di Baviera nel 1915, cfr. Gaiger 2015; Levy, Weddigen 2020.

[30] Su Ratti (1737-1795) storiografo d'arte si rimanda a Collu 1983 e a Migliorini 2018.

[31] Nicco Fasola 1962; cfr. Migliorini 2000, pp. 393-394.

[32] Sciolla 1984, p. XLI.

[33] Segrè 1904, pp. 179-180 e nota 1; Finzi 1932, p. 300 nota 4 e p. 388 nota 24; cfr. Sciolla 1984, p. XLI.

territorio della sua propria regione: «Riteniamo pertanto utile pubblicare questi scritti sia per rendersi conto del modo di lavorare del Lanzi, sia come contributo alla conoscenza del Ratti e dei suoi rapporti con l'autore della *Storia pittorica*»[34].

Nicco Fasola fu così in grado di recuperare una fase significativa della storiografia ligure settecentesca e, di pari passo, poté delineare il ruolo determinante di una figura quale Lanzi, che dopo l'omaggio nel «*pastiche* giovanile» di Longhi dedicato a Toesca[35] era stata accolta tra le pagine della *Galleria di scrittori d'arte*, pubblicata da Ulivi per la *Biblioteca di Paragone* nel 1953[36], per poi divenire l'oggetto delle ricerche attente di Martino Capucci, cui si deve la prima edizione critica della monumentale *Storia pittorica*[37], foriera di ulteriori studi[38].

*Riferimenti bibliografici / References*

Agazzi M., Romanelli C., a cura di (2011), *L'opera di Sergio Bettini*, Venezia: Marsilio.

Arnaldi G. (1994), *Falco, Giorgio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 44, <https://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-falco_(Dizionario-Biografico)/>, 29.11.2025.

Azzolini M. (2017), *L'attività di Giorgio Falco presso l'Istituto storico italiano per il medio evo attraverso i documenti dell'archivio*, in *Due convegni veliterni* (2017), pp. 55-72.

Barocchi P. (1979), *Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi*, in *Storia dell'arte italiana. Parte prima. Materiali e problemi. Volume secondo. L'artista e il pubblico*, Torino: Einaudi, pp. 3-82.

Bettini S. (1949), *La critica dell'architettura e l'arte del Palladio*, «Arte Veneta», 3, pp. 55-69.

Bettini S. (1950), *Palladiana*, «Arte Veneta», 4, pp. 159-160.

Caleca A., a cura di (2013), *Lo storico dell'arte ben temperato. Studi in memoria di Enzo Carli*, Ospedaletto (PI): Pacini.

Capucci M., a cura di (1968-1974), L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia, dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, 3 voll., Firenze: Sansoni.

[34] Nicco Fasola 1962, p. 363.
[35] Cfr. Carrara 2020, pp. 154-155.
[36] Ulivi 1953, pp. 245-273.
[37] Capucci 1968-1974.
[38] Tra la vasta bibliografia recente basti il rimando a Barocchi 1979, pp. 79-81; Levi 1987; Levi 2002; Gauna 2003; Rossi 2006; Pastres 2022 e Strehlke 2024.

Carrara E. (2020), *Longhi e il* Giudizio sul Duecento*: critica d'arte e spunti polemici negli anni Quaranta del Novecento*, «Predella», 48, pp. 153-163.
Chilkoti O. (2022), *Fasola, Giusta Nicco*, in *Dictionary of Art Historians*, <https://arthistorians.info/fasolag/>, 30.11.2025.
Collu R. (2018), *Carlo Giuseppe Ratti. Pittore e Storiografo d'Arte*, Savona: Editrice Liguria.
*Due convegni veliterni: Giorgio Falco tra Roma e Torino (Velletri 12 ottobre 2016) – Velletri e la Marittima al tempo del Giubileo (Velletri 10 novembre 2016)*, a cura di F. Lazzari, Roma: Tored.
Finzi E. (1932), *La «Storia pittorica dell'Italia» di Luigi Lanzi*, «La Nuova Italia», III, 8, pp. 299-305; ivi, 9, pp. 349-354; ivi, 10, pp. 384-390.
Fiore A. (2017), *Giorgio Falco a Torino tra Università e R. Deputazione subalpina di Storia Patria (1930-1938)*, in *Due convegni veliterni* (2017), pp. 39-53.
Gaiger J. (2015), *Intuition and Representation: Wölfflin's Fundamental Concepts of Art History*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 73, 2, pp. 164-171.
Gauna C. (2003), *La* Storia pittorica *di Luigi Lanzi. Arti, storia e musei nel Settecento*, Firenze: Olschki.
Gavazza E., Migliorini M., Sborgi F. (2003), *L'insegnamento della storia dell'arte*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s. XLIII (CXVII), II, pp. 123-146.
Gizzi C., a cura di (2016), Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, Venezia: Edizioni Ca' Foscari-Digital Publishing.
Leach A. (2021), *Giusta Nicco Fasola e la storiografia del manierismo*, in *Indagine sul manierismo*, a cura di L. Malfona, A. Crudeli, Pisa: Pisa University Press, pp. 150-162.
Leonardi A. (2022), *«Interferenze culturali» per la Storia dell'Arte a Genova. Giusta Nicco Fasola (1901-1960) ed Ezia Gavazza (1928-2019)*, «Il capitale culturale», Supplementi 13, pp. 211-237.
Levi D., a cura di (1987), L. Lanzi, *Viaggio nel Veneto*, Firenze: S.P.E.S.
Levi D., a cura di (2002), L. Lanzi, *Taccuino di Roma e di Toscana (1778-1789 circa)*, Pisa: Scuola Normale Superiore.
Levy E., Waddigen T., eds. (2020), *The Global Reception of Heinrich Wölfflin's* Principles of Art History, Washington: National Gallery of Art (= *Studies in the History of Art*, 82).
Lorenzini C., a cura di (2019), *Rodolfo Pallucchini: storie, archivi, prospettive critiche*, Udine: Forum.
Magnani L. (2022), *Giusta Nicco Fasola e Ezia Gavazza: una linea al femminile per la scuola genovese di storia dell'arte*, «Il capitale culturale», Supplementi 13, pp. 199-209.
Massarente M. (2022), *Giusta Nicco Fasola e la storia dell'arte a Genova*, «Il capitale culturale», Supplementi 13, pp. 239-253.

Meyer S.A., Sani R. (2025), *Storiche dell'arte nella prima metà del Novecento. Un approccio prosopografico*, «History of Education & Children's Literature», XX, 1, pp. 81-109.
Migliorini M. (2000), *Tra divulgazione e storiografia artistica*, in *Pittura e decorazione a Genova e in Liguria nel Settecento*, a cura di E. Gavazza, L. Magnani, con il concorso di G. Rotondi Terminiello, Genova: Banca Carige-Fondazione Cassa di Risparmio di Genova e Imperia-Sagep, pp. 389-394 e 418-419.
Migliorini M., a cura di (2018), *«Storia de' pittori scultori et architetti liguri e de' forestieri che in Genova operarono» secondo il manoscritto del 1762 di Carlo Giuseppe Ratti*, Roma: Ginevra Bentivoglio Editoria.
Musso Casalone C. (1965), *Bibliografia di Giusta Nicco Fasola*, «Arte Lombarda», 10, 1 (= *Studi in onore di Giusta Nicco Fasola, promossi dall'Università di Genova*, II), pp. 294-296.
Nicco Fasola G. (1941), *Nicola Pisano. Orientamenti sulla formazione del gusto italiano*, Roma: Palombi.
Nicco Fasola G., a cura di (1942), Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, 2 voll., Firenze: Sansoni.
Nicco Fasola G. (1949), *Ragionamenti sulla architettura*, Città di Castello (PG): Macrì.
Nicco Fasola G. (1950a), *Palladiana*, «Arte Veneta», 4, pp. 158-159.
Nicco Fasola G. (1950b), *Libertà e limiti del Magnasco*, «Commentari», 1, pp. 229-237.
Nicco Fasola G. (1951), *La fontana di Perugia*, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
Nicco Fasola G. (1953), *Presentazione*, in H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte. La formazione dello stile nell'arte moderna*, traduzione di R. Paoli, Milano: Longanesi, pp. 9-28.
Nicco Fasola G. (1954), *L'antico portale di Santa Giustina di Padova*, «Arte Veneta», 8 (= *Annata ottava MCMLIV dedicata al 70° compleanno di Giuseppe Fiocco*), pp. 49-60.
Nicco Fasola G. (1956), *Storiografia del Manierismo*, in *Scritti di Storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, 2 voll., Roma: De Luca, I, pp. 429-447.
Nicco Fasola G. (1959), *L'arte di Francesco Menzio all'Università degli Studi di Genova*, Genova: Università degli Studi di Genova.
Nicco Fasola G. (1960), *Giulio Romano e il Manierismo*, «Commentari», XI, pp. 60-73.
Nicco Fasola G. (1962), *Luigi Lanzi, C. Giuseppe Ratti e la pittura genovese*, in *Miscellanea di storia ligure in onore di Giorgio Falco*, Milano: Feltrinelli, pp. 355-408.
Nicco Fasola G. (1965), *La storia dell'arte come cultura*, «Arte Lombarda», 10, 1 (= *Studi in onore di Giusta Nicco Fasola, promossi dall'Università di Genova*, II), pp. 297-305.

Pace V. (2014), *Politica e accademia: Lionello Venturi, Roberto Longhi e la successione di Pietro Toesca nell'ateneo romano*, in *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, a cura di G. Bordi, I. Carlettini, M.L. Fobelli, M.R. Menna, P. Pogliani, 2 voll., Roma: Gangemi Editore, II, pp. 347-352.

Pastres P. (2016), *Coletti, Luigi*, in *Dizionario Biografico dei Friulani*, <https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/coletti-luigi>, 02.12.2026.

Pastres P., a cura di (2022), L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, 2 voll., Torino: Einaudi.

Pellegrini E. (2020), *Quel che resta di un dialogo. Longhi e Ragghianti. Lettere 1935-1953*, Roma: Officina Libraria.

Pinotti A. (2020), *Who Is Afraid of Wölfflin's Schemas? The Impact of* Kunstgeschichtliche Grundbegriffe *on Italian Art Historiography and Aesthetics*, in Levy, Waddigen 2020, pp. 215-232.

Quintavalle A.C. (2014), *Sergio Bettini e la critica d'arte*, «Venezia Arti», 24, pp. 5-9.

Rossi M. (2006), *Le fila del tempo. Il sistema storico di Luigi Lanzi*, Firenze: Olschki.

Santolamazza R., a cura di (2015), *L'archivio di Cesare Fasola e Giusta Nicco Fasola (1860-1965). Inventario*, Perugia: Soprintendenza Archivistica dell'Umbria e delle Marche, <https://sabu.cultura.gov.it/fileadmin/risorse/PDF_RELATIVI_ALLE_NEWS/segni_civilta_interni_web.pdf>, 29.11.2025.

Sciolla G.C., a cura di (1984), L. Lanzi, *Viaggio del 1793 pel Genovesato e il Piemontese. Pittori specialmente di questi due stati e qualcosa de suoi musei (Ms. 36, n. 9 della Biblioteca degli Uffizi di Firenze)*, Treviso: Canova.

Segrè U. (1904), *Luigi Lanzi e le sue opere*, Assisi: Tipografia Metastasio.

Strehlke C.B. (2024), *Ein Blick auf die Kunst des Quattrocento mit den Augen des heiligen Bernhardin von Siena, Luigi Lanzis und Bernhard August von Lindenaus*, in *Bellissimo! Italienische Malerei von der Gotik bis zur Renaissance aus dem Lindenau-Museum Altenburg*, hrsg. von E.M. Breisig, J. Götzmann, München: Hirmer, pp. 56-71.

Ulivi F. (1953), *Galleria di scrittori d'arte*, Firenze: Sansoni.

Zabbia M. (2017), *Giorgio Falco a Roma (1919-1922)*, in *Due convegni veliterni* (2017), pp. 13-38.

Zorz M. (2022), *Anna Tositti Pallucchini, una studiosa da riscoprire*, «Il capitale culturale», Supplementi 13, pp. 441-447.

## *Appendice / Appendix*

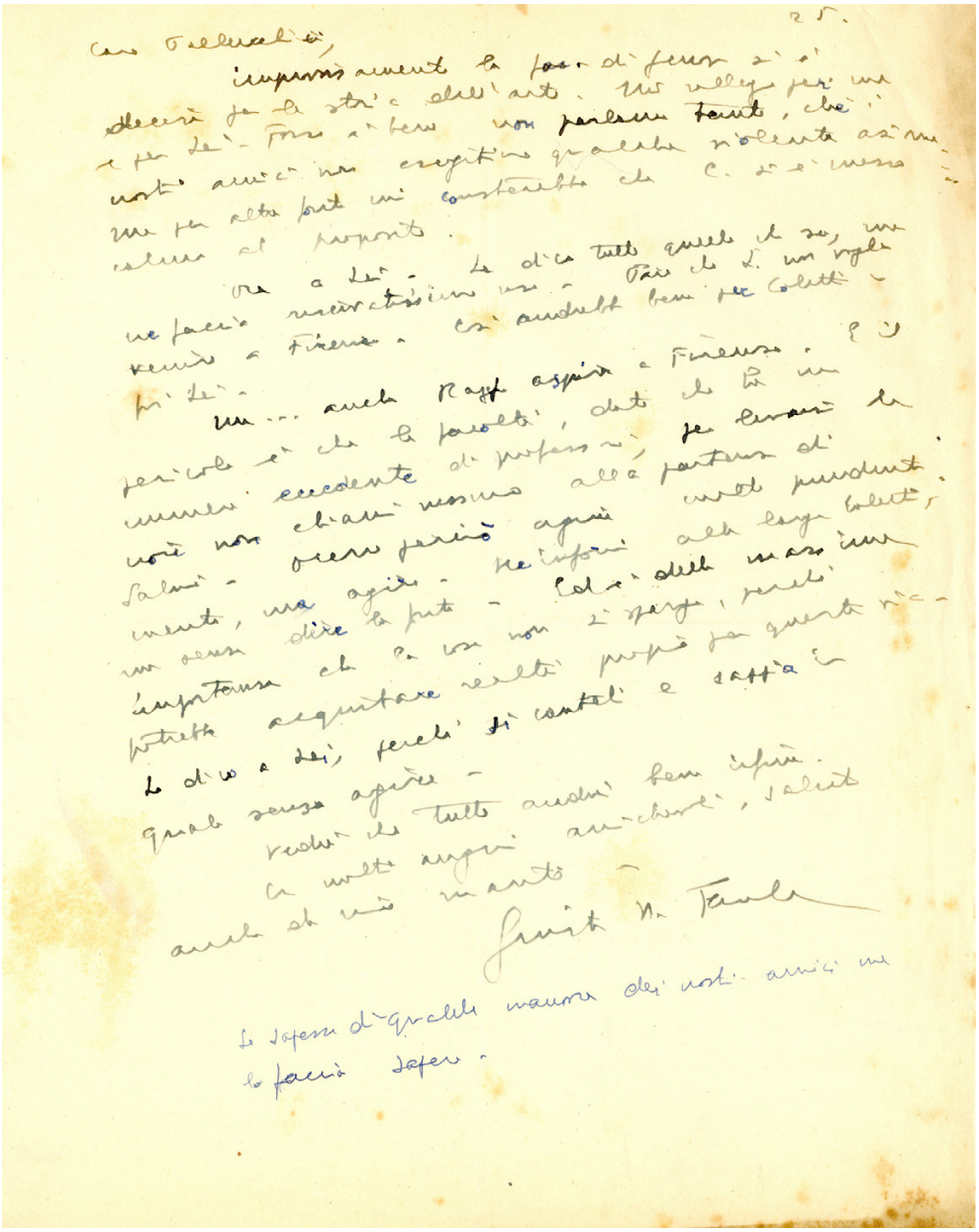


Fig. 1. *Lettera di Giusta Nicco Fasola a Rodolfo Pallucchini*, Università degli Studi di Udine, Biblioteca umanistica e della formazione, *Archivio Rodolfo Pallucchini*, busta 4, fascicolo 1, s.d. (ma 1949) [foto dell'Archivio con autorizzazione]




Fig. 2. *Copertina del volume* di Giusta Nicco Fasola, *Ragionamenti sulla architettura*, Città di Castello, Macrì, 1949 [foto dell'autrice]

Paparello C., Giulia Bonarelli Modena: fra critica artistica e militanza. Un'indagine per la messa in valore del legato al museo / Giulia Bonarelli Modena: Between Art Criticism and Activism. An Investigation into the Enhancement of Her Museum Bequest
«Il capitale culturale», Supplemento n. 20 (2026), pp. 495-514
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/5388

# Giulia Bonarelli Modena: fra critica artistica e militanza. Un'indagine per la messa in valore del legato al museo

Caterina Paparello*

*Abstract*

Il contributo affronta il costante impegno militante di Giulia Bonarelli Modena verso la promozione delle arti industriali, in favore del loro valore educativo e riabilitativo sui cosiddetti "pazienti tranquilli", i cui lavori artigianali e di grafica realizzati all'interno dei padiglioni del manicomio dorico, frutto di attività sperimentali condotte sotto la supervisione di artisti e mastri, furono esposti in rassegne locali. Viene dunque esaminato l'apporto della studiosa alla *Mostra del Giardino Italiano* (Firenze, Palazzo Vecchio, 1931) e il sostegno alle produzioni contemporanee, promosse nel convincimento idealista e gentiliano dell'utilità sociale e del valore estetizzante di ogni forma di arte. Lo studio mette in luce il legato Bonarelli Modena alla Pinacoteca civica di Ancona, tracciando un inedito spaccato dell'attivismo culturale anconetano negli anni Venti.

This paper examines the enduring, militant commitment of Giulia Bonarelli Modena to the promotion of industrial arts, emphasising their educational and rehabilitative value for so-called "quiet patients". The craft and graphic works produced by these patients within the pavilions of the Ancona asylum—the result of experimental activities conducted under

Ricercatrice di Museologia, critica artistica e del restauro, Ca' Foscari Venezia, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Palazzo Malcaton Marcorà, Dorsoduro 3484/D, Calle Contarini, 30123 Venezia, e-mail: caterina.paparello@unive.it.

the supervision of artists and master craftspeople—were showcased in local exhibitions. Furthermore, this study analyses **her** contribution to the *Mostra del Giardino Italiano* (Florence, Palazzo Vecchio, 1931) and her support for contemporary production, driven by an Idealist and Gentilean conviction regarding the social utility and aestheticising value of all art forms. Finally, the research highlights the Bonarelli Modena legacy bequeathed to the Civic Art Gallery of Ancona, providing an unprecedented insight into the cultural activism within the Ancona scene during the 1920s.

> «Non è vero che esista una grande arte e le arti minori: questo giudizio comune è piuttosto un pregiudizio; mentre solo esistono grandi artisti e artisti minori»[1].

## 1. *Battaglie d'arte. I primi approcci di critica di Giulia Bonarelli Modena*

Nata ad Ancona il 6 maggio 1892, figlia di Guglielmo Bonarelli, esponente liberal monarchico di una delle più antiche famiglie della città[2], Giulia si laureò nel 1916 in Medicina e Chirurgia presso la Regia Università di Bologna[3]. Dal 1911 sposata con rito civile con Gustavo Modena, psichiatra ebreo di caratura internazionale, seguì il marito nel lungo periodo di direzione del manicomio dorico, accompagnandolo anche nei periodi di ricerca all'estero[4].

[1] Bonarelli Modena 1922-1923, pp. 470-476, citazione da p. 470, riedito in Bonarelli Modena 1937, pp. 37-46.

[2] Il padre Guglielmo Bonarelli Della Colonna di Castelbompiano fu avvocato civilista, più volte eletto sindaco della città di Ancona, costantemente impegnato in politica, fu tra i promotori del fascio di difesa nazionale, costituitosi dopo Caporetto per condurre alla vittoria di Vittorio Veneto. In qualità di componente della commissione elettorale provinciale, egli aprì il voto alle donne (1906), confermato in Corte d'Appello a fronte del ricorso del Procuratore del Re. La madre, Giulia Boldrini, trasmise ai figli, Vittorio Emanuele, diplomatico, Virginia, laureata in chimica e Giulia, i valori di una famiglia animata da carboneria e patriottismo, tra cui le note gesta di Aureliano Boldrini. Lo stampo marcatamente progressista della famiglia materna è documentato anche dai riferimenti alle esponenti femminili, rispettivamente madre e nonna di Giulia, descritte dalle fonti come, «vendute alla settaria perfidia» e, la seconda, come donna libera sia nel «vestire una foggia di tre colori», sia nel «parlare il linguaggio anche del più deciso ed accanito liberalismo». Sui temi, cfr. nell'ordine, Sbano 2009, pp. 78-79; Severini 2012, pp. 44-45.

[3] Vanessa Sabbatini (2019, pp. 93-106 e 2020) ha il merito di aver inquadrato la figura di Giulia Bonarelli Modena e di averla posta all'attenzione degli studi recenti di storia della medicina, con pregevoli spunti anche in merito all'apporto fornito dalla studiosa nel campo della critica d'arte. Per gli affondi più recenti si rimanda a Fontana, Sabbatini 2020, pp. 133-158; Sabbatini 2023, pp. 51-68. Sui viaggi di formazione di Giulia si ricordano gli studi condotti a Francoforte presso il laboratorio di anatomia del sistema nervoso, sotto la guida di Ludwig Edinger; dopo aver discusso una tesi sull'avitaminosi, nello stesso 1916, ella fu allieva interna alla clinica neurologica diretta da Pierre Marie alla Salpetrière di Parigi. Sui temi cfr. Appendice in Bonarelli Modena 1937 e Fortuna 2017, pp. 38-43.

[4] Per un testo di inquadramento generale cfr. Palma 2009, pp. 211-235;

I primi documentati impegni di Giulia nella critica artistica possono essere tracciati a partire dall'Esposizione indetta ad Ancona nel 1921.

È questa la prima esposizione d'arte marchigiana moderna. Ma afferma la sua ragion d'essere rispetto alle molte biennali e promotrici soprattutto nel criterio che ha presieduto alla sua preparazione ed al suo dispiegamento. Essa esprime, infatti, il tentativo di organare una mostra d'arte che, ripudiando vieti pregiudizi radicati dalla frequenza delle solite esposizioni, ha chiamato a raccolta tutte le manifestazioni dell'arte [...] e ha inteso restituire ad esse la loro naturale funzione, distribuendole in ambienti di vita, in un appartamento sui generis, in cui vicendevolmente s'avvivano e completano. In queste norme generali si è inquadrata la rassegna delle energie artistiche della gente picena, che vanta maestri insigni e giovani nobilmente dotati, in quasi in ogni ramo dell'attività artistica, e che vedrà moltiplicata la sua potenza se queste prove ripeterà sorrette da cordiale e concreto interessamento[5].

La descrizione che ne diede Luigi Serra[6], soprintendente e ordinatore dell'evento, colloca l'iniziativa in adesione alla prospettiva di interesse ricercata nel corso degli anni Venti dalla rivista «Dedalo»[7] di Ugo Ojetti, dal periodico «Vita artistica»[8] e dai più aggiornati canali di comunicazione delle corporazioni, quale ad esempio «Le arti plastiche»[9]. L'indagine della rassegna meriterebbe uno studio dedicato; ciò che qui si può segnalare è il coinvolgimento integrale degli enti territoriali e delle associazioni di categoria artigianale. L'elemento di maggiore novità è dato dal ruolo di promotori assunto da Gustavo Modena e Giulia Bonarelli, attestabile dai carteggi tra Adolfo De Carolis e Bruno Marsili[10]. Dagli atti di progettazione dell'Esposizione è desumibile l'intento

[5] Serra 1921, pp. 6-7.

[6] La bibliografia sull'operato di Luigi Serra nelle Marche è molto ampia e organizzata per progressivi affondi tematici. Resta invece molto aperta la questione sull'ultimo operato del soprintendente, allorquando, dal 1931 venne trasferito a Roma e assegnato al Catalogo dei Monumenti e degli Oggetti d'Arte, pubblicando nei quattro anni di direzione settanta volumi per i tipi della Libreria dello Stato. Negli stessi anni egli assunse la carica di commissario del Museo Artistico Industriale, tema sufficientemente assodato dalla critica, seppur passibile di ulteriori approfondimenti sull'effettivo funzionamento del Museo e dell'istituto di formazione annesso. Per l'attività di Luigi Serra nelle Marche tra allestimento in stile e dispersione delle arti industriali si rinvia a Dragoni, Paparello 2020, pp. 103-120, con bibliografia precedente.

[7] Per un testo di inquadramento sui temi affrontati da questo contributo cfr. Tamassia 2008; si rinvia inoltre a Nezzo 2001 e 2016.

[8] Cfr. Sciolla 2007 e Gallo 2010.

[9] Organo ufficiale della Corporazione Nazionale delle Arti Plastiche, la rivista venne stampata a Milano dal 1924 circa fino al 1935; il periodico, diretto da Vincenzo Costantini, ha rappresentato un nodo critico sul panorama artistico nazionale coevo. Sul tema cfr. Pozzoli, Rusconi 2022.

[10] «Recatomi ieri ad Ancona e parlando di Lei con il prof. Gustavo Modena, direttore di quel Manicomio e con la sua ornatissima Signora, colta intenditrice d'arte, sarei a pregarla a nome loro, se nel ritorno verso Bologna, potrebbe Lei essere ospite della loro casa, desiderando essi l'anno futuro aprire, come forse già sa ad Ancona, una Esposizione d'arte marchigiana e di ciò intrattenerla»; cfr. Archivio della Galleria Nazionale, Fondo Adolfo De Carolis, serie *Corrispon-*

comune, «una fusione di idee», di mostrare «dell'arte popolare le cose più belle e di sapore artistico», includendovi il tradizionale plaustro agricolo dipinto e acconciato con gioghi e il telaio di tessitura a liccetti, ipotizzando, dapprima, di poter dare spazio a momenti manifattura dal vivo, volti a mostrare come gli oggetti di arte popolare avessero «un carattere d'arte vera e propria»[11].

Oltre a Adolfo De Carolis[12] e Bruno Marsili[13], che svolse anche funzione di illustratore e di segretario della manifestazione, si unirono agli intenti dei coniugi Modena, l'architetto anconetano Guido Cirilli[14], attivo in tutta la zona adriatica e protagonista dell'arte italiana idealista e simbolista fra Ottocento e Novecento, e Oddo Marinelli, deputato costituente e fondatore de «La Giovane Italia»[15]. Questi nomi attestano l'adesione trasversale di cui l'evento si giovò e l'attivismo culturale che animava il capoluogo dorico nel corso degli anni Venti, documentato altresì da attività pubblicistiche e a stampa, fra cui si ricorda il numero unico «Battaglie d'Arte»[16].

L'associazione, alla cui promozione anche Luigi Serra non dovette essere estraneo, sorse in città nel 1922 e inglobò nel 1929 la *Brigata Amici dell'Arte*, fondata nel 1909[17]. Fra gli obiettivi di questa forma di "accolta" conosciamo l'impegno verso la *forma urbis* e il dibattito sull'urbanistica, volto a mettere a servizio delle città le competenze aggiornate di architetti, ingegneri e decoratori (Fig. 1). Il tema del sostegno alla produzione artistica contemporanea è documentabile per via dell'attività espositiva promossa dall'associazione,

*denza*, unità archivistica 388, *Marsili Bruno detto Bruno da Osimo*, lettera del 30 agosto 1920, con ex libris "Con l'animo che vince ogni battaglia".

[11] Ivi, lettera, datata 11 aprile dell'anno dantesco (1921), con ex libris "Con l'animo che vince ogni battaglia". Nel testo vengono indicate le motivazioni per cui non fu possibile ospitare un'artigiana per composizione su telaio dal vivo, sia per via dei costi, sia per l'inopportunità di farla soggiornare presso gli ambienti del Liceo Rinaldini, ospitanti parte della rassegna, in concomitanza con la presenza di custodi uomini. Per una coeva iniziativa sull'arte popolare cfr. Paparello 2026, pp. 153-181. Per un'utilissima e aggiornata rassegna sulle esposizioni cfr. Prete, Penserini 2020, vol. 2, tomi I e II, ove tuttavia l'esposizione di Ancona non risulta censita; per un contributo di contestualizzazione si rinvia inoltre a Roscini Vitali 2020, pp. 325-355.

[12] Nonostante molti aspetti dell'operato di Adolfo De Carolis restino da indagare, con particolare riferimento alla promozione di rassegne militanti, un'inquadratura di carattere stilistico è fornita da Maffei 2009.

[13] Cfr. Papetti 2000.

[14] Cfr. da ultimo e più aggiornato studio, Cassani, Zucconi 2014.

[15] Cfr. Sbano 2006.

[16] Cfr. Archivio di Stato di Ancona, Studi Tecnici Beer, b. 52, fasc. 914, «Battaglie d'Arte. Numero Unico a cura della Accolta dei Trenta e della Brigata degli Amici dell'Arte», 26 ottobre 1924. Lo scritto testimonia l'attenzione alle dimensione contemporanea della città e denota il marcato interesse per il porto antico, tra cui l'Arco di Traiano, obliterato nella sua funzione da una serie di manufatti militari, eretti a uso bellico in occasione della Grande Guerra.

[17] La sede dell'*Accolta* dorica è documenta in questi anni a Palazzo Bosdari, al tempo di proprietà privata; cfr., rispettivamente, Biagi Maino, Cassani Simonetti, Maltoni 2019; Pavia, Sori, 1990; Sori 2017, pp. 27-37.

concretamente riferibile alle mostre indette sui territori nei mesi di gennaio e febbraio in anteprima della Biennale di Venezia. Il più fortnunato esempio appare l'edizione del 1936, anno XVI dell'epoca fascista; in tale occasione l'*Accolta* anconetana promosse presso la propria sede, allora a Palazzo Bosdari, una personale di Cesare Peruzzi, artista marchigiano che ebbe all'attivo una densa attività espositiva in Italia e all'estero[18]. È utile ricordare anche il ruolo di primo piano assunto da Vittorio Morelli, figura intorno al quale la stessa associazione prese corpo, più volte ricordato insieme a Massimo Bontempelli, Francesco Sapori e Mario Puccini nei periodi di rispettiva permanenza presso il locale liceo di Stato "Carlo Rinaldini"[19]. Morelli, autore di una vastissima produzione scultorea e decorativa, ricoprì dal 1932 la carica di segretario interprovinciale del sindacato di Belle Arti delle Marche, occupandosi dell'allestimento e dell'organizzazione di rassegne periodiche, in gran parte inesplorate dagli studi (Fig. 2) [20].

## 2. *Giulia Bonarelli Modena tra valore riabilitativo delle arti e scritti di critica*

L'avanzamento metodologico di Gustavo Modena e Giulia Bonarelli, oltre che dalle innumerevoli pubblicazioni di carattere scientifico[21], è attestato dalle sperimentazioni didattiche della dottoressa Giulia in favore della promozione delle arti e del loro valore educativo e riabilitativo. I pochi atti disponibili documentano rassegne di teatro, estemporanee di vario genere ed esposizioni artistiche, i cui proventi alimentavano il funzionamento del manicomio cittadino[22]. Ai decorsi clinici, terapeutici e riabilitativi dei cosiddetti "pazienti tranquilli" collaborarono sia Adolfo De Carolis sia Bruno Marsili da Osimo,

[18] cfr. *L'arte nelle mostre italiane* 1936, p. 3. Il fascicolo citato (anno III, numero 1, gennaio-febbraio 1936) è parte di una serie periodica stampata tra il 1934 e il 1941. Più latamente, i bollettini della Biennale costituiscono una fonte di grande rilievo per il censimento delle rassegne territoriali, riflettendo le coeve politiche di sostegno e nodi di critica.

[19] Cfr. Modena Bonarelli 1928, p. 212; Mariano 2004, pp. 48, 52, 180, 182; Di Matteo 2005.

[20] Non è questa la sede per approfondire adeguatamente il tema. Ci si limita a riferire che nell'ottica di annodare nessi tra un passato di gloria patria e la propaganda fascista, l'edizione del 1937 fu indetta a Recanati, in coincidenza con le celebrazioni per il centenario della morte del poeta e l'istituzione del Centro nazionale di Studi Leopardiani; cfr. Archivio storico Sabap Marche, fondo ex Soprintendenza alle Gallerie, cassetta 29, *Recanati*, *Mostra dell'arte*.

[21] Si vedano, tutti con bibliografia precedente, Fortuna 2007, pp. 151-157; Pierpaoli 2008, pp. 41-46; Peloso 2008, pp. 118, 157-164, 200; Fortuna 2008, pp. 147-168.

[22] Questo studio si fonda su una prima ricognizione degli atti conservati; cfr. Archivio di Stato di Ancona, fondo *Ospedale neuropsichiatrico provinciale di Ancona*, 1901-1999; consistenza: unità 757, regg. 27, rubriche 8, bb. 722.

fornendo modelli grafici e stilistici poi rielaborati sotto diverse forme – dall'intaglio del legno, al ricamo, al figurativismo più propriamente inteso – dai degenti dell'istituto, cui veniva offerta la possibilità di conseguire una riabilitazione sociale attraverso la dignità del lavoro e l'acquisizione di competenze tecniche e artigianali[23]. Tale aggiornamento sui metodi di cura è attestato anche dal museo craniologico, dal gabinetto fotografico e dalla biblioteca, istituiti presso il nosocomio dorico sul modello introdotto da Heinrich Obersteiner all'Università di Vienna, i cui beni sono confluiti fra le collezioni *Josephinum, Collections of the Medical University* di Vienna[24].

Collaboratrice per l'indizione della *Mostra nazionale della ceramica di Pesaro* del 1924[25], Giulia Bonarelli Modena diede un importante contributo alla *Mostra del giardino italiano* di Firenze del 1931, facendo parte del Comitato regionale Marche-Umbria insieme a Achille Bertini Calosso, Guido Boccolini, Amedeo Ricci, Luigi Serra e Giorgio Ugolini[26]. Inaugurata tra il 24 e il 26 aprile 1931 nel Salone dei Dugento di Palazzo Vecchio, la rassegna presentava un ricchissimo repertorio di 4000 opere dedicato all'iconografia storica sul tema del giardino, a partire dal Medievo fino alla fine del Settecento, orchestrando un allestimento in cinquantadue sale. Ideata, come le altre ojettiane di primo Novecento, per essere una mostra encliclopedica, l'esposizione ricalcava la cronologia e le conquiste storiografiche e critiche offerte dall'omonimo studio

[23] Le sperimentazioni documentate non trovano al momento un riferimento normativo; si ipotizza dunque che le attività furono condotte per essere relazionate nel più ampio raggio di aggiornamento e scambio scientifico sul funzionamento delle strutture di degenza psichiatrica e riabilitativa in Italia per giungere ad aggiornamenti legislativi successivi. Attività creative e ricreative sono documentate a San Lazzaro di Reggio Emilia, ove il Museo della Psichiatria conserva oltre 5000 opere dei ricoverati dalla fine dell'Ottocento, documentando come, ancora intorno agli anni Cinquanta, l'arte aveva prevalentemente un valore diagnostico, piuttosto che terapeutico. Ad esempio, il decreto legislativo 538/1948 imponeva a tutti i sanatori con più di 200 ricoverati l'obbligo di impartire durante la degenza corsi interni di riqualificazione professionale. Appare utile un sintetico confronto con il contesto europeo e anglosassone. In Gran Bretagna e negli Stati Uniti la terapia occupazionale era una disciplina codificata già dal 1917, e prevedeva scuole di formazione, manuali e protocolli clinici applicati in particolar modo ai pazienti tubercolari. Il caso più documentato è quello del Sanatorio di Arequipa in California, dove la ceramica era parte del trattamento e le opere venivano vendute commercialmente. Un caso analogo è documentato presso il Sanatorio di Robilante (Cuneo), dove il direttore Giovanni Capitolo incoraggiò esplicitamente pazienti-artisti come Ego Bianchi e Giulio Benzi ad allestire atelier con materiali di recupero, organizzando inoltre mostre interne.

[24] Per una efficace sintesi sulla storia delle collezioni si rinvia a Markovska 2015, pp. 589-600.

[25] Cfr. Serra 1924. A differenza dell'Esposizione del 1921, in cui Giulia figurò nel comitato organizzativo, assumendo per periodi transitori anche la segretaria della mostra in alternanza a Burno Marsili, nella rassegna del 1924 ella figurò nel mero, per quanto nutrito elenco dei collaboratori; Gustavo Modena fu invece annoverato tra i membri del Comitato esecutivo.

[26] Cfr. *Mostra del giardino* 1931, pp. 7, 135-138. Sulla *Mostra del Giardino italiano* (Firenze, Palazzo Vecchio, 1931) si rinvia a Cantelli 2014, pp. 233-246.

di Luigi Dami[27]. Elementi di approfondimento possono essere tracciati a partire dall'apporto dei Comitati regionali, intenti a segnare e ridisegnare nuove geografie artistiche rispetto all'atlante, prevalentemente pittorico, apparso nel 1924. La sala 22, intitolata *Umbria e Marche* secondo una storiografia lacunosa affatto aderente alle tipizzazioni picene della linea di costa, presentava una sequela di dipinti in gran parte mutuata dal collezionismo privato, ricondotta a descrizioni minime, per quanto topograficamente bene orchestrate[28]. Il vuoto conoscitivo sul *Giardino italiano nelle Marche* fu colmato da Giulia Bonarelli in un teso dello stesso anno, con un'impronta critica volta a canalizzare le ricerche tra fonti letterarie e visive, da cui traspare l'esatta conoscenza del *Codice Barberiniano Latino 4434*, riccamente decorato dai disegni "a cabreo" da Francesco Mingucci da Pesaro[29]. Il contributo, di ampia ricezione critica[30], che ancora oggi rappresenta uno dei principali riferimenti sul tema, evidenzia la capacità di lettura stratigrafica di Giulia, attraverso i secoli e tra passato e presente, inquadra la tendenza seicentesca verso l'estensione «del giardino in parco, con bosco alla periferia», presenta una lucidissima analisi sul Diritto naturale settecentesco e sulla conseguente fortuna del giardino all'inglese. L'affondo della studiosa giunge all'ideale romantico verso la rovina, in cui «l'aspirazione al naturale porterà con sé altrettanto artificio di falso rustico, di simulata spontaneità», per adire al presente, alla ripresa dell'antico, all'esegesi del giardino rinascimentale, a un ritorno «all'ordine antiromantico, disciplinato, decisamente architettato»[31].

Fra gli scritti apparsi nella rivista «Rassegna marchigiana per le arti figurative, le bellezze naturali, la musica», gli studi sulle dimore storiche, la Contea di Montegallo di Offagna e il Palazzo Ferretti di Ancona, denotano una solida conoscenza delle fonti di erudizione sull'architettura, acute osservazioni e la volontà di offrire ai fruitori del periodico strumenti di lettura aggiornati[32].

I saggi sulle opere di amici e amiche, artisti e artiste – animatori di quella «fusione di idee» principiata a partire dalla Mostra del 1921 – rappresentano

[27] Cfr. Dami 1924.

[28] *Mostra del giardino* 1931, pp.135-138.

[29] Per un contributo recente si rinvia a Bartocci 2022, pp. 102-113, con bibliografia precedente; vedi anche *Ville e dimore* 1994, in particolare pp. 29-50.

[30] Per brevità si rinvia all'immediata ricezione di Luigi Serra e ai testi che maggiormente hanno contribuito alla ricezione degli scritti di Giulia, tuttavia senza inquadrarne il precedente contributo alla mostra del 1931; cfr. Serra 1934, in particolare p. 93; Guaita 1998; Cazzato 1999, in particolare p. 344; Giusti 2004, in particolare p. 232.

[31] Bonarelli Modena 1931, pp. 163-183, riedito in Bonarelli Modena 1937, pp. 123-141. In riferimento alla ripresa della classicità, in continuità con il "nuovo impero", si riferisce il tono dubitativo della studiosa, non marcato, ma altresì niente affatto laconico, nell'individuare un intento il più delle volte apparente; «e l'Italia del nostro periodo sembra voglia riprendere a dettare il suo ordine»; cfr. Ivi, p. 183.

[32] Cfr. Bonarelli Modena 1922, pp 54-60, riedito in Bonarelli Modena 1937, pp. 11-20; Bonarelli Modena 1923, pp. 299-307, riedito in Bonarelli Modena 1937, pp. 23-34.

l'eredità più profonda della critica militante di Giulia Bonarelli Modena. E dunque le xilografie di Adolfo De Carolis indagate a partire dagli esordi sul giornale di avanguardia «Il Leonardo» e dal recupero del supporto ligneo per l'illustrazione della letteratura classica, da Omero a Dante; la formazione, il decorativismo e i legni di Bruno da Osimo, a segnare il convincimento profondo del valore artigianale per la rinascita del libro italiano[33]. L'attenzione per l'editoria e l'arte popolare trova perfetta sintesi nella recensione a *L'Arte rustica italiana*, edito nel 1929 per i tipi di Giannini, con xilografie illustrative testi di Eleonora Gallo, anch'ella tra i raccoglitori che contribuirono all'Esposizione del 1921, «incominciando a occuparsi di arte rustica», e dunque, «dedicatasi alla xilografia, pensò di riprodurre «motivi e decorazioni tradizionali in carte di tipo remondiniano a uno o più legni», «in pagine brevi, ma vive, che sono preziose fonti di notizie» anche gli studi di etnografia[34].

### 3. *Una nota sul legato al Museo: per una valorizzazione integrata dei lasciti Modena*

Il tema dell'associazionismo culturale cittadino offre spunti per prossimi studi sul fermento espositivo, sul mercato artistico e sul collezionismo, anche ebraico post-Emancipazione. L'attivismo culturale cittadino fu infatti uno dei principali canali di integrazione sociale durante gli anni Venti e Trenta[35]. Un caso di mecenatismo culturale ed emancipazione è dato dai cosiddetti "Lasciti Modena": ovvero l'insieme dei legati disposti da Gustavo Modena dopo la morte improvvisa della moglie (Fig. 3), concretizzatesi nel 1936 nell'istituzione del Premio "Giulia Bonarelli Modena per gli artisti contemporanei marchigiani" (Fig. 4) e nel lascito di arti grafiche assegnato alla Pinacoteca civica dallo stesso Modena nel 1958, cui si aggiunse, nello stesso anno, la donazione del fondo librario alla biblioteca cittadina "Luciano Benincasa", intitolato da Gustavo alla moglie Giulia[36]. Il Premio "Giulia Bonarelli Modena", pari a una

[33] Bonarelli Modena 1922-1923, pp. 470-476, riedito in Bonarelli Modena 1937, pp. 37-46; Bonarelli Modena 1924a, pp. 67-75, riedito in Bonarelli Modena 1937, pp. 59-76. Si segnalano anche i lavori su Vittorio Morelli, su Guido Cirilli e la critica alla produzione di di Augusto Mussini, noto come fra' Paolo, poiché terziario francescano; cfr. Bonarelli Modena (1923), pp. 114-116, riedito in Bonarelli Modena 1937, pp. 53-56; Bonarelli Modena 1924b, pp. 290-291, riedito in Bonarelli Modena 1937, pp. 49-50; Bonarelli Modena 1928, pp. 207-218, riedito in Bonarelli Modena 1937, pp. 95-106; Bonarelli Modena 1926, pp. 496-503, riedito in Bonarelli Modena 1937, pp. 79-92.

[34] Cfr. Bonarelli Modena 1929.

[35] Cfr. Sori 2017.

[36] Si rimanda alla mostra libraria e documentaria *"Il colore dell'arte e l'esattezza scientifica". Giulia Bonarelli prima donna medico ad Ancona* (Ancona, Biblioteca Benincasa, 18

rendita annua di Lire mille, quali beni fruttiferi di due investimenti in buoni del tesoro, fu assegnato in maniera continuativa dal 1937 al 1942[37], segnando una dicotomia fra l'emanazione delle leggi sulla razza, a fronte di altre forme persecutorie inflitte a Gustavo Modena. La riattivazione del Premio "Giulia Bonarelli Modena, è databile al 1948, allorquando il capoluogo dorico si trovava invaso dalle macerie belliche, con i suoi istituti culturali inservibili e lontani da un debito riallestimento[38].

Dopo la prima riattivazione, l'iniziativa assunse la denominazione di "Premio Bonarelli Modena", indetto in forma quinquennale per via della riduzione del valore monetario degli investimenti fruttiferi donati allo scopo. In occasione dell'edizione post-bellica il Premio fu assegnato a Fausta Beer, artista anconetana, di ascendenza ebraica, legata allo studio di architettura Beer. La storia del Premio fu poi assorbita dal più noto Premio Marche – di valenza internazionale – che ha poi condotto alla Sessione Moderna e Contemporanea dell'istituzione dorica[39].

Grazie all'azione congiunta di archivisti, storici contemporaneisti e storici della medicina, a Giulia Bonarelli Modena è stato di recente intitolato un presidio sanitario[40]. Più complessa la questione della messa in valore del legato al museo (Figg. 5-8): obliterata in ogni allestimento della Pinacoteca Podesti[41]. Il lascito, in prevalenza di arti grafiche e pittoriche, costituisce l'eredità più piena di Giulia, rappresenta il suo gusto, i legami con l'ambiente artistico che ella contribuì a promuovere, la città e i suoi ammodernamenti, una stagione di attivismo culturale e di ideali promossi da una donna, critica militante.

maggio-27 ottobre 2017), catalogo a cura di G. Pirani, in letteratura grigia; cfr. anche Fortuna 2017, pp. 38-43.

[37] Circa gli atti di istituzione del Premio "Giulia Modena Bonarelli" si rimanda a Archivio interno della Pinacoteca di Ancona, schedario, *Lascito Modena*, *Copia della delibera podestarile 24 dicembre 1936, n. 506*. Sul tema e per la trascrizione integrale del legato alla Pinacoteca civica vedi anche Paparello 2020.

[38] A partire della riattivazione dal 1948 il "Premio Bonarelli Modena" fu indetto in forma quinquennale per via della riduzione del valore monetario degli investimenti fruttiferi donati allo scopo. Sullo Statuto istitutivo, le norme di funzionamento e la composizione dei giurati, fra cui più volte ricorrono Riccardo Pacini e Pasquale Rotondi, si rimanda a APA, schedario, *Lascito Modena* alle date 24 dicembre 1936, 25 novembre 1937, 19 e 31 luglio 1948 *.

[39] Seppur meritevole di approfondimenti aggiornati, allo stato attuale degli studi il contributo maggiormente esaustivo resta Trifogli 1987, pp. 87-112.

[40] Su proposta del Sindaco Daniele Silvetti e del Rettore emerito dell'Università Politecnica delle Marche, Gianluca Gregori, il 21 febbraio del 2026 a Giulia Bonarelli Modena è stato intitolato un poliambulatorio cittadino, ospitato in parte dei locali recuperati dall'ex ospedale Umberto Primo. Si auspica che anche le istituzioni culturali della città possano contribuire a preservare l'altra memoria di Giulia, il sui mecenatismo e apporto critico, cui questo testo è indirizzato.

[41] Cfr. Paparello 2020 e Trifogli 1987.

*Riferimenti bibliografici / References*

«Battaglie d'Arte. Numero Unico a cura della Accolta dei Trenta e della Brigata degli Amici dell›Arte», 26 ottobre 1924.

Bartocci G. (2022), *I castelli dei Della Rovere ritratti da Francesco Mingucci da Pesaro*, «Firenze Architettura», 26., n. 1, pp. 102-113.

Biagi Maino D., Cassani Simonetti M., Maltoni A., a cura di (2019), *Architettura tra le due guerre. La Casa del mutilato di Ancona*, Firenze: Edifir.

Bonarelli Modena G. (1922), *La Contea di Montegallo presso Offagna*, «Rassegna marchigiana», I, n. 2, pp. 54-60, riedito in Bonarelli Modena G. (1937), *Scritti d'Arte*, Urbino: Regio Istituto d'Arte del Libro, pp. 11-20.

Bonarelli Modena G. (1922-1923), *Xilografie di Adolfo De Carolis*, «Rassegna Marchigiana per le arti figurative, le bellezze naturali e la musica», I, n. XII, pp. 470-476, riedito in Bonarelli Modena G. (1937), *Scritti d'Arte*, Urbino: Regio Istituto d'Arte del Libro, pp. 37-46.

Bonarelli Modena G. (1923), *Un monumento sulle Dolomiti*, «Rassegna marchigiana», II, n. 3, pp. 114-116, riedito in Bonarelli Modena G. (1937), *Scritti d'Arte*, Urbino: Regio Istituto d'Arte del Libro, pp. 53-56.

Bonarelli Modena G. (1924a), *Bruno da Osimo -Xilografo*, «Rassegna marchigiana», III, n. II, pp. 67-75, riedito in Bonarelli Modena G. (1937), *Scritti d'Arte*, Urbino: Regio Istituto d'Arte del Libro, pp. 59-76.

Bonarelli Modena G. (1924b), *La tomba dei dieci militi ignoti in Aquileia*, «Rassegna marchigiana», II, n. 7, pp. 290-291, riedito in Bonarelli Modena G. (1937), *Scritti d'Arte*, Urbino: Regio Istituto d'Arte del Libro, pp. 49-50.

Bonarelli Modena G. (1926), *Frate Paolo Augusto Mussini*, «Rassegna marchigiana», IV, nn. 11-12, pp, 496-503, riedito in Bonarelli Modena G. (1937), *Scritti d'Arte*, Urbino: Regio Istituto d'Arte del Libro, pp. 79-92.

Bonarelli Modena G. (1928), *Recenti opere di V. M.*, «Rassegna marchigiana», VI, nn. 5-6, pp. 207-218, riedito in Bonarelli Modena G. (1937), *Scritti d'Arte*, Urbino: Regio Istituto d'Arte del Libro, pp. 95-106.

Bonarelli Modena G. (1929),

Bonarelli Modena G. (1931), *I giardini all'italiana nelle Marche*, «Rassegna marchigiana», IX, nn. 7-8, pp. 163- 183, riedito in Bonarelli Modena G. (1937), *Scritti d'Arte*, Urbino: Regio Istituto d'Arte del Libro, pp. 123-141.

Cantelli M. (2014), *La Mostra del giardino italiano a Palazzo Vecchio (1931)*, «Cahiers d'études italiennes», 18, pp. 233-246; DOI: https://doi.org/10.4000/cei.1959

Cassani A.G., Zucconi G., a cura di (2014), *Guido Cirilli architetto dell'Accademia*, catalogo della Mostra (Venezia, Magazzino del Sale, 4 giugno- 21 settembre 2014), Padova: Il Poligrafo.

Cazzato V., a cura di (1999), *La memoria, il tempo, la storia nel giardino italiano fra '800 e '900*, Roma: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato (Quaderni, Ministero per i beni e le attività culturali, ufficio studi).

Dami L. (1924) *Il giardino italiano*, Milano: Bestetti e Tumminelli.
Di Matteo M., a cura di (2005), *Morelli. Omaggio a Vittorio Morelli*, catalogo della mostra (Ancona, Museo Omero), Ancona: Museo Omero.
Dragoni P., Paparello C. (2020), *Guglielmo Pacchioni a Pesaro: l'allestimento come atto critico,* in *Museographie. Musei in Europa negli anni tra le due guerre. La Conferenza di Madrid del 1934: un dibattito internazionale*, atti del convegno (Università degli Studi di Torino – Politecnico di Torino, 26-27 febbraio 2018) a cura di E. Dellapiana, M.B. Failla, F. Varallo, Genova: Sagep Editori, pp. 103-120.
Fontana S., Sabbatini V. (2020), *Donne che curano tra medicina e sapere tradizionale: dal mondo antico occidentale e orientale alle Marche del Novecento*, in *Donne che fanno storie. Antologia femminile*, a cura di M. Turchetti, Ancona: Consiglio Regionale delle Marche (Quaderni del Consiglio Regionale delle Marche, 321), pp. 133-158.
Fortuna S. (2007), *Il manicomio di Ancona e la biblioteca A. Tamburini*, in *Il 46° Congresso della Società italiana di storia della medicina (1907-2007)*, a cura di S. Colucci, Siena: Cantagalli, pp. 151-157.
Fortuna S. (2008), *Il trattamento dei malati mentali ad Ancona (1749-1978)*, in *Manicomi marchigiani: le follie di una volta*, a cura di G. Danieli, Ancona: Il Lavoro editoriale (Collana di Scienze umane), pp. 147-168; Petracci 2014.
Fortuna S. (2017), *Donne e medicina: il caso di Giulia Bonarelli*, «Lettere dalla Facoltà», 20, n. 2, pp. 38-43.
Gallo L. (2010), *«Vita Artistica»/«Pinacotheca» (1926-1932)*, prefazione di Gianni Carlo Sciolla, Poggio a Caiano: CB Edizioni.
Giusti M.A. (2004), *Restauro dei giardini: teorie e storia*, Firenze: Alinea (Manuali, 63).
Guaita O. (1995), *Ville e Giardini storici in Italia*, Milano: Electa.
*L'arte nelle mostre italiane* (1936), *L'arte nelle mostre italiane*, «Bollettino della Biennale», III, 1.
M. Vitullo, Teramo: Palumbi (Le Età del Museo, 1), pp. 153-18.
Maffei T., a cura di (2009), *Adolfo De Carolis e la democrazia del bello: vivere con l'arte vivere nell'arte,* catalogo della mostra (Montefiore dell'Aso, 13 dicembre 2008-3 maggio 2009), Ascoli Piceno: Librati.
Mariano F., a cura di (2004), *L'età dell'eclettismo. Arte e architettura nelle Marche fra Ottocento e Novecento*, Firenze, 2004.
Markovska M. (2015), *Josephinum and the Anatomical Wax model collection, Medical University of Wien*, « Journal of History of Medicine», numero monografico *Medicina nei secoli arte e scienza*, 27, n. 2, pp. 589-600.
*Mostra del giardino* (1931), *Mostra del giardino Italiano. Palazzo Vecchio. Catalogo*, Comune di Firenze: Tipografia Ariani.
Nezzo M. (2016), *Ugo Ojetti. Critica, azione, ideologia. Dalla Biennali d'arte antica al Premio Cremona*, Padova: Il Poligrafo (Biblioteca di arte, 13).

Nezzo M. a cura di (2001), *Ritratto bibliografico di Ugo Ojetti*, Pisa: Scuola Normale Superiore, (Bollettino d'informazioni, 11).
Palma M. (2009), *Il Censimento degli Ospedali Psichiatrici delle Marche nell'ambito del progetto Carte da legare*, in *Manicomi marchigiani, le follie di una volta*, a cura di G. Danieli, Ancona: Il Lavoro editoriale (Collana di Scienze umane), pp. 211-235.
Paparello C. (2020), «Un qualche piccolo lustro alla Patria comune». Per una storia della Pinacoteca civica "Francesco Podesti" di Ancona, prefazione di Maria Concetta Di Natale, Firenze, Edifir (Le voci del Museo 42, collana di museologia e museografia).
Paparello C. (2026), «*Figlio di Trieste irredenta*». *Note sulla collezione di Eugenio Garzolini dalla fototeca "Antonio Morassi" di Ca' Foscari*, in *Musei e contesti*, a cura di V. Lisanti, C. Paparello,
Papetti S., a cura di (2000), *L'officina di Bruno da Osimo: xilografie, maioliche, tessuti*, Milano: Motta.
Pavia R., Sori E. (1990), *Le città nella Storia d'Italia. Ancona*, Roma-Bari: Laterza.
Peloso P.F. (2008), *La guerra dentro: la psichiatria italiana tra fascismo e resistenza 1922-1945*, Verona: Ombre corte.
Petracci M. (2014), *I matti del Duce. Manicomi e repressione politica nell'Italia fascista*, Roma: Donzelli.
Pierpaoli C. (2008), *G. M. e la psicoanalisi in Italia*, «Lettere dalla facoltà. Boll. della facoltà di medicina e chirurgia dell'Università politecnica delle Marche», XI, n. 2, pp. 41-46.
Pozzoli V. Rusconi P., a cura di (2022), *Parola, immagine e cultura editoriale. Pubblicazioni d'arte contemporanea dalle collezioni di APICE*, Mantova: Corraini.
Prete C., Penserini E., a cura di (2020), *L'Italia delle mostre:1861-1945*, vol. 1, vol. II, tomi II.1 e II.2, Urbino: Accademia Raffaello.
Roscini Vitali A. (2020), *Il riscatto del piccoli centri nella* Kunsttopographie *italiana*, in *L'Italia delle mostre:1861-1945*, a cura di C. Prete, E. Penserini, vol. I, Urbino: Accademia Raffaello, pp. 325-355.
Sabbatini V. (2019), *Pioniere della professione medica in Italia: il caso di Giulia Bonarelli*, «Centro e Periferie. Rivista di storia contemporanea», numero monografico *Le donne. Storie di alcune prime tra loro*, 4, pp. 93-106.
Sabbatini V. (2020), *Giulia Bonarelli Modena. Vita e pensiero di una medica del Novecento*, Ancona: Consiglio Regionale delle Marche (Quaderni del Consiglio Regionale delle Marche, 308).
Sabbatini V. (2023), *Donne e scienza. Storie di pioniere italiane tra pregiudizi e affermazione*, in *Percorsi femminili nella contemporaneità. Un dialogo fra ricerca e didattica*, a cura di L. Pupilli, Senigallia: Millesettecentonovantasette, pp. 51-68.
Sbano N. (2009), *Guglielmo Bonarelli Della Colonna di Castelbompiano, ad*

*vocem*, in *Dizionario degli Avvocati di Ancona*, a cura di N. Sbano, Ancona: Il Lavoro editorial, pp. 78-79.

Sbano N., a cura di (2006), *Avvocati politici, politici avvocati. Luigi Bennani, Alessandro Bocconi, Augusto Bonopera, Ermenegildo Catalini, Luigi Dari, Giuseppe Marcellini, Oddo Marinelli, Ruggero Mariotti, Ernesto Spadolini, Rinaldo Vignini*, Ancona: Il lavoro editoriale.

Sciolla G.C. (2007), *«Vita Artistica» e «Pinacotheca» (1926-1932): promemoria per una ricerca*, in *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, atti del convegno (Milano, Università cattolica del Sacro Cuore, 30 novembre-1 dicembre 2006), a cura di R. Cioffi, A. Rovetta, Milano: V&P, pp. 392-402.

Serra L. (1921), *Introduzione*, in *Prima Esposizione Marchigiana d'Arte Moderna, Ancona,1921. Catalogo illustrato*, segretario generale ordinatore Luigi Serra, Ancona: Cooperativa ex combattenti.

Serra L. (1924), *Mostra nazionale della ceramica moderna, mostra regionale d'arte pura e decorativa. Catalogo della Mostra*, (luglio-agosto, 1924) «Rassegna marchigiana», II, nn. 10-11, pp. 1-31; tavv. I-XLIV.

Serra L. (1934), *L'arte nelle Marche. Il period del Rinascimento*, Roma: Arti grafiche Evaristo Armani.

Severini M. (2012), *Dizionario biografico del movimento repubblicano e democratico delle Marche (1849-1948)*, Milano: Codex, pp. 44-45.

Sori E. (2017), *Ancona 1922 - 1940. Dall'avvento del fascismo all'entrata in guerra*, Rimini: Bookstones.

Tamassia M. a cura di (2008), *Spigolature dal fondo Ojetti: immagini dalla rivista Dedalo*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 13 ottobre – 22 novembre 2008), Livorno: Sillabe.

Trifogli A. (1987), *La Pinacoteca e Galleria d'Arte Moderna del Comune di Ancona: storia, problemi e prospettive. (Un centenario dimenticato),* in «Memorie e rendiconti della Deputazione di Storia Patria per le Marche», vol. XXV, tomo I, (1984-1985), pp. 87-112.

*Ville e dimore* (1994), *Ville e dimore signorili di campagna del Maceratese*, Atti del XXVIII Convegno di studi maceratesi (Abbadia di Fiastra-Tolentino, 14-15 novembre 1992), Macerata: Centro di studi storici maceratesi.

## *Appendice / Appendix*



Fig. 1. Armando Baldinelli, *bozzetto per un dipinto murale* destinato alla città di Ancona, mai realizzato, olio su cartone, 53x35,5 cm, Pinacoteca "Francesco Podesti", Ancona, lascito Modena

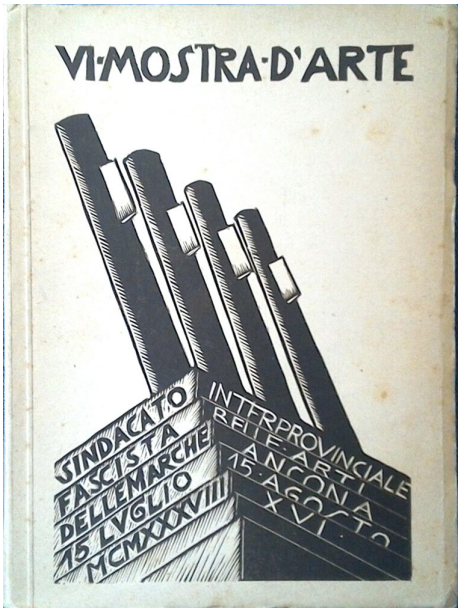



Fig. 2. *VI Mostra d'arte*. Sindacato interprovinciale fascista Belle arti delle Marche, Ancona 1938, illustrazione di copertina di Bruno Marsili



Fig. 3. Nino Caffè, *Natura morta* o *Allegoria della morte,* olio su tela, 29,5x 91,5 cm, 1937, lascito Modena, opera eseguita in omaggio alla morte di Giulia Bonarelli



Fig. 4. Fausta Beer, *Till Eulenspiegel*, tempera su cartone36x22 cm, 1936, lascito Modena, opera esposta alla XX Biennale di Venezia




Fig. 5. Luigi Bartolini, *violette del bicchiere,* acquaforte, 250x195 mm, 1936, lascito Modena

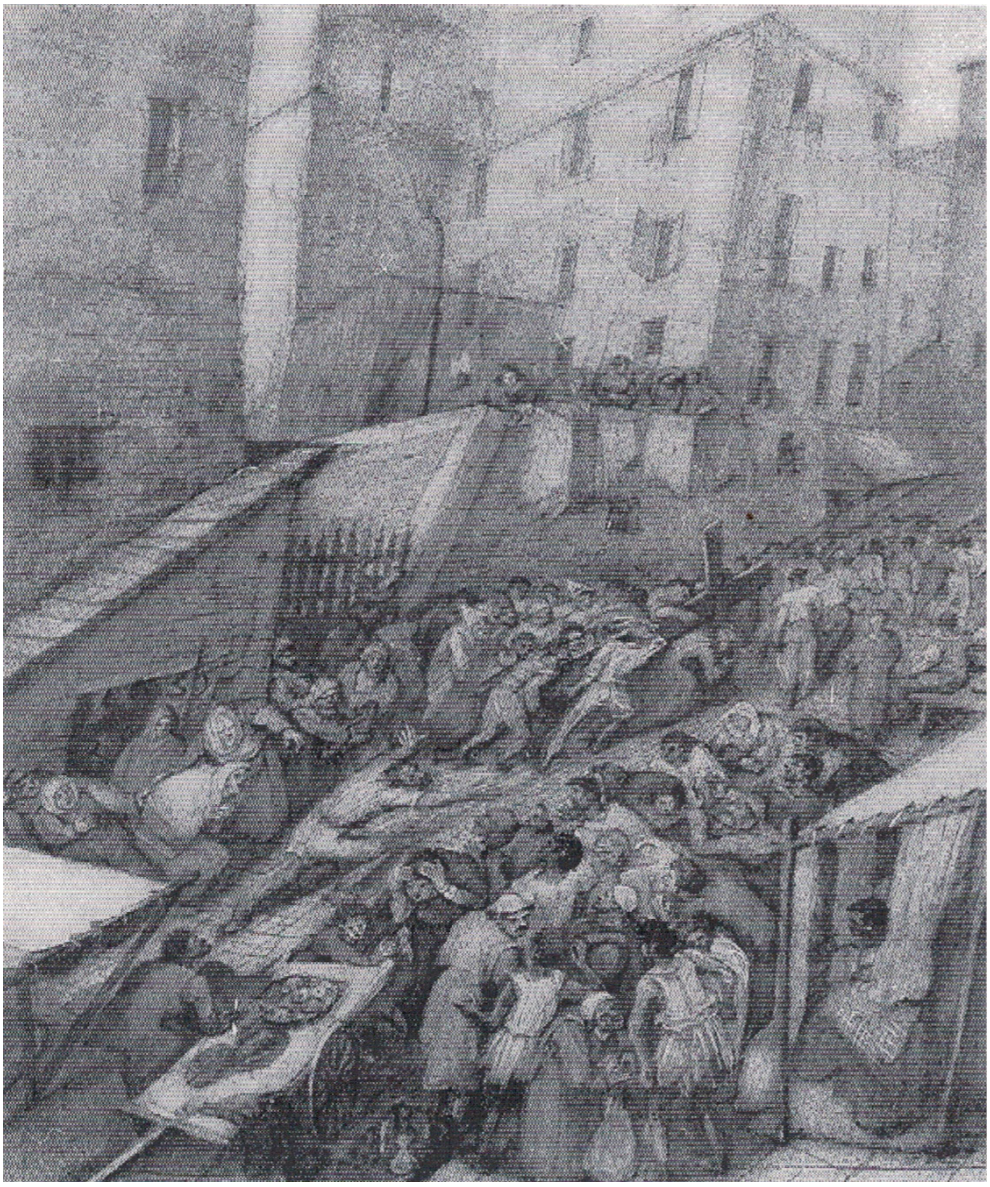


Fig. 6. Francesco Carnevali, *Salita al Calvario,* acquarello su carta, 25x32 cm, 1935-1936, lascito Modena



Fig. 7. Urbano Polverini, *testa di bambino,* olio su tela, 28,5z 23 cm, 1922, lascito Modena, opera esposta alla "Esposizione marchigiana d'arte moderna" tenutasi ad Ancona nel 1922

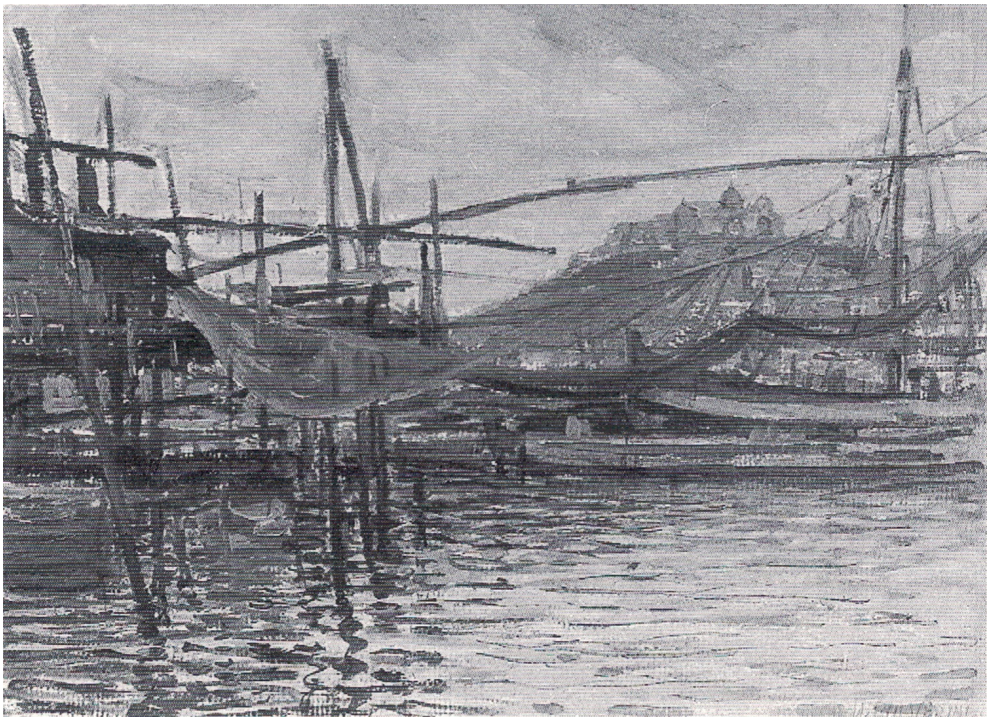


Fig. 8. Urbano Polverini, *veduta del porto di Ancona*, olio su cartone, 26x36 cm, 1938, lascito Modena

Billi E., Dall'Istituto Centrale del Restauro alle spedizioni in Asia con Giuseppe Tucci: il restauro nelle mani di Franca Callori di Vignale / From the Central Institute of Restoration to expeditions to Asia with Giuseppe Tucci: restoration in the hands of Franca Callori di Vignale
«Il capitale culturale», Supplemento n. 20 (2026), pp. 515-530
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/5268

# Dall'Istituto Centrale del Restauro alle spedizioni in Asia con Giuseppe Tucci: il restauro nelle mani di Franca Callori di Vignale

Eliana Billi*

*Abstract*

Tra le prime restauratrici donne formate all'Istituto Centrale del Restauro (ICR) negli anni Quaranta, Franca Callori di Vignale si distinse come figura di riferimento per le attività internazionali dell'Istituto. Dedita completamente al restauro Franca Callori lavorò soprattutto fuori dall'Italia, in Grecia, in Pakistan, in Afghanistan, in Iran, in Turchia, collaborando in più occasioni con le missioni archeologiche guidate da Giuseppe Tucci. A partire dal 1959 lavorò nell'alta valle dello Swat nel nord del Pakistan e poi in Afghanistan, divenendo negli anni Sessanta la referente dei restauri dell'ISMEO. Spirito di avventura, capacità di adattamento e dedizione al lavoro le permisero di operare brillantemente in contesti geografici che allora erano pressoché preclusi alle donne.

* Professoressa Associata in Museologia e Critica artistica e del restauro, Sapienza Università di Roma, Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo, Piazzale Aldo Moro 5, 00100 Roma, e-mail: eliana.billi@uniroma1.it.

Grazie a Flavia Callori di Vignale per aver condiviso con me notizie e materiale fotografico sulla vita privata e professionale di Franca Callori di Vignale; ad Alice Crisanti per la consulenza scientifica sulle attività di Giuseppe Tucci in Asia; a Roberto Angelini per le fotografie della madre Nerina Neri; a Flaminia Gini e Valeria Ferrante per le ricerche d'archivio all'ICR; a Laura D'Angelo per aver riletto il testo.

Among the first female restorers trained at the Central Institute for Restoration (ICR) in the 1940s, Franca Callori di Vignale stands out as one of the leading figures in the Institute's overseas activities. Franca Callori worked mainly outside Italy, in Greece, Pakistan, Afghanistan, Iran and Turkey, collaborating on several occasions with archaeological missions led by Giuseppe Tucci. From 1959 onwards, she worked in the upper Swat Valley in northern Pakistan and then in Afghanistan, becoming ISMEO's restoration consultant in the 1960s. Her spirit of adventure, adaptability and dedication to her work enabled her to operate brilliantly in geographical contexts that were then virtually closed to women.

Nel curriculum manoscritto di Franca Callori di Vignale, ordinato cronologicamente a partire dal 1943, anno della sua iscrizione alla Facoltà di Lettere dell'Università di Torino, si legge che nel 1959 il noto esploratore Giuseppe Tucci, dopo averla vista al lavoro su alcuni pannelli murali cinesi dell'allora neonato Museo D'Arte Orientale di Roma, «la invitò a partecipare agli scavi italiani nello Swat»[1].

Nella storia delle esplorazioni di Tucci, le missioni nel nord-ovest del Pakistan costituiscono un ampio capitolo iniziato nel 1955 dopo le prime esperienze nei territori del Tibet e del Nepal. Nello Swat l'organizzazione delle spedizioni divenne più capillare, con la creazione di strutture di ricerca molto più complesse[2], in cui il restauro venne a configurarsi come attività necessaria sul campo, per gli interventi sui resti monumentali dei siti e di supporto operativo allo scavo. In questo contesto Franca Callori di Vignale, una delle prime restauratrici donne formate all'Istituto Centrale del Restauro divenne una figura di riferimento per l'*équipe* di archeologi attivi al fianco di Tucci[3].

Nata a Viareggio nel 1924, penultima di dieci fratelli di una nobile famiglia del Monferrato, Franca Callori dopo la maturità classica si iscrisse all'università di Torino per studiare Storia dell'arte e, pur avendo sostenuto molti esami, non giunse mai alla laurea perché – si legge nel curriculum – «avendo iniziato l'attività di restauro ha abbandonato l'università»[4]. Nel 1947 risultò infatti vincitrice di concorso per accedere ai corsi del neonato Istituto Centrale del Restauro che dopo la fine della guerra aveva ripreso le sue attività con un nuovo sguardo all'estero[5], impensabile solo pochi anni prima.

Descrivere la vita e l'operato di Franca Callori di Vignale significa interse-

[1] Il curriculum fa parte dei documenti privati di Franca Callori di Vignale che ho potuto consultare grazie alla disponibilità della nipote Flavia Callori di Vignale. Si tratta di carte sciolte, solo in alcuni casi organizzate in fascicoli. Nel testo mi riferirò all'archivio con Archivio Privato Franca Callori di Vignale (APFCV).

[2] Crisanti 2020, pp. 423-424; per la storia delle prime spedizioni nello Swat cfr. Olivieri 2006.

[3] *Attività archeologica italiana in ASIA. Mostra dei risultati delle Missioni in Pakistan e in Afghanistan: 1956-1959* 1960.

[4] APFCV, Curriculum manoscritto.

[5] Sul tema cfr. Micheli 2008.

care questo momento storico, mettendo anche a fuoco i rapporti tra Cesare Brandi e Giuseppe Tucci. Le carte che si conservano nell'Archivio Storico dell'ICR possono infatti essere integrate da documenti privati della famiglia Callori, gentilmente messi a disposizione dalla nipote, Flavia Callori di Vignale.

Secondo i racconti di quest'ultima Franca scelse di non avere una propria famiglia per dedicarsi completamente al restauro viaggiando spesso fuori dall'Italia, in Grecia, in Pakistan, in Afghanistan, in Iran, in Turchia, con un'abnegazione al lavoro che si rintraccia anche nelle altre donne attive all'ICR negli stessi anni: Nerina Neri, Laura Sbordoni e Anna Maria Sorace che con la Callori furono protagoniste della prima fase di vita dell'Istituto negli anni successivi alla Seconda guerra mondiale[6]. Accanto ad esse operò un'altra figura femminile, da poco scomparsa[7], Licia Vlad Borrelli che nel 1950 venne assunta da Brandi come archeologa, prima donna in quel ruolo divenuta poi la funzionaria responsabile del settore del restauro archeologico dell'Istituto. Franca Callori ebbe con lei un lungo rapporto lavorativo, sebbene la scelta di dedicarsi a manufatti di tipo archeologico, che la portò poi a collaborare con Tucci, non fu quella iniziale. La sua formazione fu piuttosto indirizzata al restauro dei dipinti e infatti i primi cantieri in cui venne coinvolta dall'ICR negli anni del dopoguerra, furono il recupero degli affreschi del Camposanto di Pisa (Fig. 1) e il restauro dei dipinti di Mantegna nella Camera degli Sposi a Mantova, dove lavorò con Nerina Neri (Fig. 2).

Il suo primo approccio a manufatti di ambito archeologico avvenne ad Heraklion, dove giunse nel dicembre del 1954, inviata da Brandi come restauratrice esperta dell'Istituto per collaborare con la Scuola archeologica italiana ad Atene, in particolare con Doro Levi che ne era direttore.

Come primo incarico ebbe il restauro del prezioso sarcofago di Haghia Triada (Fig. 3) sul quale intervenne eseguendo una pulitura complessa delle superfici dipinte e una reintegrazione pittorica con materiali reversibili e riconoscibili, secondo le indicazioni brandiane; non eseguì invece le ricostruzioni delle parti mancanti, volute dal direttore del Museo, che furono affidate a un pittore locale[8].

Apprezzata per il suo lavoro Franca rimase a Creta per due anni, intervenendo anche sui resti degli affreschi minoici della Villa dei Gigli scavata da Spyridòn Marinatos nel 1932 ad Amnissos. Questa esperienza è ben documentata con lettere e fotografie del lavoro (Fig. 4) che consentono di tracciare la spiccata personalità di Franca, capace di fronteggiare da sola problematiche

[6] Billi 2022.
[7] Licia Vlad Borrelli si è spenta a Roma nel 2025.
[8] APFCV, Appunti sul restauro del Sarcofago di Haghia Triada.

non solo tecniche[9], ma anche di tipo relazionale con figure talvolta poco disponibili al confronto.

La sua corrispondenza con Cesare Brandi e Licia Vlad Borrelli riferisce di questa non facile realtà in cui Doro Levi disponeva del suo lavoro senza interpellarla. Scrive Franca nel novembre del 1955 a Licia Vlad Borrelli:

> Levi mi ha messo a disposizione di Marinatos per la ricomposizione della più discussa ricostruzione ad affresco che ci sia: i gigli di Cnossos scoperti appunto da Marinatos. Ho cercato di declinare l'incarico dapprima con garbo poi anche risentita con Levi che non mi aveva fatto accenno a questo lavoro. Non ci sono stati Santi e devo fare questo lavoro. […] Mi ha detto che gli ordini li da lui, la responsabilità è sua, ha già fatto una brutta figura con Marinatos, ora ha già preso l'impegno e intende mantenero … E io salto! Quando mi trovo in queste situazioni giuro a me stessa di mollare ogni cosa e di dedicarmi alla coltivazione dei fiori[10].

Franca avrebbe certamente potuto farlo, la sua famiglia di origine non solo glielo avrebbe permesso, ma ne sarebbe stata anche lieta, considerato che, secondo i racconti della nipote Flavia, il padre Giovanni Francesco non condivideva la sua scelta di lavorare. Nonostante le difficoltà Franca invece rimase a Creta e cercò intelligentemente di aggirare l'ostacolo prendendo tempo, in attesa di disposizioni da Brandi. Ancora un brano di una lettera rivela la sua capacità di adattamento, ma anche uno spiccato spirito ironico che emerge quando racconta a Licia Vlad Borrelli che per temporeggiare aveva approfittato della disponibilità dell'anziano fotografo del museo al quale aveva chiesto di fare foto complicatissime dei frammenti, lasciando che, nonostante l'età avanzata, «si issasse su sedie e sgabelli in acrobatica piramide sul tavolo»[11].

La lettura di queste e altre lettere mette in luce come l'ironia sia stata fondamentale per Franca nel gestire situazioni lavorative non semplici di cui quella greca non fu certo la più complessa.

Ma torniamo al contesto. Franca Callori arrivava a Creta nel dicembre del 1954 in anni in cui Brandi era impegnato in una feconda attività di collaborazione con l'estero che si stava estendendo anche all'Oriente. Nel giugno di quello stesso anno si era tenuta un'importante riunione tra funzionari dell'Istituto italiano per il Medio ed Estremo Oriente (ISMEO), del Ministero degli Affari Esteri, Cesare Brandi, Giuseppe Tucci e Guglielmo De Angelis d'Ossat per stabilire una collaborazione istituzionale tra l'ICR e l'ISMEO[12].

[9] Archivio Storico Istituto Centrale del Restauro (d'ora in poi ASICR), Titolo I, fasc. II, A 2: Grecia. Dipinti minoici del Museo Archeologico di Iraklio.

[10] APFCV, Lettera a Licia Vlad Borrelli, Heraklion 16 novembre 1955. Le sottolineature sono nel testo originale.

[11] *Ibidem*.

[12] ASICR, Titolo II, b.62, fasc.11: Afghanistan. Missione di Aldo Angelini a Kabul, Verbale della seduta tenuta all'ISMEO il 3 giugno 1954 per l'invio di missioni di restauro nel medio ed estremo Oriente.

Lo scopo era esportare anche in Medio ed Estremo Oriente l'eccellenza del restauro italiano, attraverso l'operato di tecnici specializzati che Tucci chiedeva a Brandi di segnalare tra quelli disposti ad andare nei siti delle sue esplorazioni. Ai restauratori in questione si richiedeva un certo spirito di avventura e di adattamento che a Franca non mancarono mai, mentre per alcuni suoi colleghi non fu esattamente così. Il primo esperimento di collaborazione fallì infatti miseramente, poiché Aldo Angelini, restauratore interno dell'ICR, segnalato da Brandi per lavorare in Afghanistan a Kabul, pochi giorni dopo il suo arrivo nel settembre del 1954 «cominciò a dare segni di irrequietezza scrivendo lettere disperate alla famiglia»[13] per poter rientrare subito in Italia. La spiacevole situazione richiese il coinvolgimento delle più alte autorità afgane e italiane e indispettì Tucci che accusò l'Angelini di scarso spirito di adattamento e di facile impressionabilità. Le relazioni appena iniziate tra l'ISMEO e l'ICR rischiarono di essere compromesse, ma fortunatamente si ricomposero negli anni a venire grazie anche all'operato di Franca.

In Afghanistan ella giunse nel 1961 dove Tucci la volle per seguire le sorti di una selezione di materiali archeologici che dal Museo di Kabul doveva giungere a Torino per essere esposta nella mostra *L'Afghanistan dalla preistoria all'lslam. Capolavori del Museo Nazionale di Kabul*[14]. La missione di Franca in questa non facile terra, fu segno della stima dello studioso che l'aveva già vista in azione nello Swat. L'esperienza pakistana fu forse la più formativa per Franca e i suoi appunti lo documentano; con descrizioni accuratissime ella racconta infatti tutto ciò che osserva, ad esempio nell'area sacra di Butkara I dove studia in particolare le tecniche di realizzazione delle decorazioni, intonaci dipinti, sculture in stucco, sculture in scisto degli *stupa*. Intere cartelline e quaderni di appunti in cui la restauratrice cerca soprattutto di capire i sistemi e le tecniche di lavorazione dei materiali, analizzando i segni lasciati dagli strumenti che disegna e che cerca di rintracciare nelle botteghe degli artigiani locali. Scrive in uno dei suoi quaderni di aver visitato il laboratorio di un ebanista e di aver riscontrato l'uso di strumenti identici a quelli antichi, in una continuità di tradizione operativa che la affascina e la sorprende[15].

La fascinazione per la vita e le abitudini della popolazione locale, anche oltre le questioni lavorative, si coglie in molti documenti, in foto che la vedono intenta, ad esempio, a sperimentare la pesca lungo il fiume Swat (Fig. 5) o in appunti sulle maestranze locali che deve guidare sullo scavo. Di questa attività di formazione (Fig. 6) si trova testimonianza in una piccola rubrica diario in cui Franca annota come lavorano tre artigiani locali a lei affidati[16]. Oltre a

[13] Ivi, Relazione di Giuseppe Tucci inviata all'Istituto Centrale del Restauro, 12 gennaio 1955.

[14] *L'Afghanistan dalla preistoria all'Islam* 1961.

[15] APFCV, fasc. SWAT, Appunti manoscritti sugli stupa di Butkara I.

[16] Ivi, Diario di lavoro, Agosto 1959.

descrivere le operazioni compiute, prima su frammenti erratici per farli esercitare e poi direttamente sullo scavo, Franca commenta le abilità dei neofiti, la manualità e la capacità di gestire il lavoro con una evidente predilezione per uno di essi, Abdul Qayyumm del quale scrive, da donna concreta quale era, che le piace molto perché sullo scavo «parla poco e conclude»[17].

Tra i lavori che Tucci le chiese di fare anche al di fuori delle sue missioni archeologiche va segnalato quello che eseguì su incarico dell'archeologo Fazal Ahmad Khan, allora Direttore Generale del Dipartimento di Archeologia in Pakistan, che le fece restaurare alcuni dipinti della collezione della principessa Bamba Duleep Sing nel forte di Lahore (Fig. 7)[18].

L'impegno di Franca in Oriente è documentato da tanti altri lavori, impossibili da descrivere compiutamente in queste poche pagine, in Iran ad esempio, ma un ultimo impegno che la vide attiva per molti anni fu quello in Licia in Turchia, dove operò nell'ambito di una missione archeologica diretta dall'Università americana di Bryn Maur in Pennsylvania. Qui conobbe l'archeologa Machteld Johanna Mellink che la coinvolse nel lavoro, affidandole il restauro delle tombe dipinte di Elmali che Franca documentò accuratamente con appunti e disegni che restituiscono una fotografia esatta dello stato di fatto delle opere quando vennero viste per la prima volta nel 1969[19], riportate alla luce dal college americano.

L'esperienza turca fu tra le più felici di Franca che amava quella terra e in particolare Istanbul dove tornava ogni settembre per respirare – così mi è stato raccontato dalla nipote Flavia – l'aria d'Oriente, e dove negli anni Settanta ebbe anche modo di lavorare, restaurando i dipinti del ciclo dedicato a San Francesco nella Kalenderhane Cami[20].

Nell'ultima parte della sua vita si dedicò al restauro dei tessuti copti ma di questo scriverò in futuri studi che riserverò anche ad altri aspetti del suo operare, in particolare in Oriente. Un ultimo dato da sottolineare in questa sede riguarda invece la sua produzione scritta che ahimè risulta quasi del tutto inesistente; a fronte di un'attività di restauro così ricca di situazioni inedite per il mondo della conservazione italiana, Franca Callori non scrisse quasi nulla. Dalle sue carte private emerge un progetto di pubblicazione sulle tecniche esecutive delle decorazioni degli *stupa* nello Swat, ma allo stato attuale delle ricerche non sono rintracciabili testi a sua firma. Il nome della Callori, citato *tout court*, compare in alcune delle relazioni di scavo e pubblicazioni di Tucci che certamente la stimava, ma che era abituato a lavorare in

[17] *Ibidem*.

[18] APFCV, Relazione dattiloscritta "Restauro dei dipinti del Forte di Lahore".

[19] Ivi, Disegni su lucido delle decorazioni dipinte delle tombe di Elmali in Licia.

[20] Ivi, fasc. Kalenderhane, Affreschi di S. Francesco. Molti dettagli di questo lavoro sono stati ricostruiti da Cristina Pantanella che intervistò Franca Callori per scrivere la sua tesi di laurea. Cfr. Pantanella 1990.

contesti prettamente maschili, come peraltro mostra l'elenco di collaboratori dell'ISMEO tra il 1960 e il 1964[21], in cui compaiano solo due donne: Franca, unica referente per i restauri, e la fotografa Francesca Bonardi che nel 1971 sposerà Tucci. Pur considerando che fino agli anni Ottanta i restauratori raramente scrivevano dei propri lavori, sorprende tuttavia che in particolare per gli interventi eseguiti nello Swat nessuno abbia dato spazio nelle pubblicazioni alle sue conoscenze e competenze, neppure successivamente agli anni in cui lavorò in situ (1959-1963). Certamente Franca sapeva che il suo essere donna nei contesti esteri in cui operava non era cosa da poco, che la sua carta vincente era adattarsi ad uno scenario certamente maschilista, ma i suoi appunti manoscritti mostrano che aveva tutte le intenzioni di pubblicare a supporto e integrazione di quanto scrivevano gli archeologi che affiancava nelle spedizioni. Così non fu e forse anche per questo, finita l'esperienza lavorativa in Asia, Franca sentì l'esigenza di cambiare aria e andare in America per iscriversi al Bryn Mawr College, un istituto universitario privato femminile fondato nel 1885 per offrire anche alle donne una rigorosa formazione intellettuale e la possibilità di effettuare ricerche originali in autonomia[22]. Fu lì che conobbe l'archeologa Machteld Johanna Mellink che fu sua docente e amica e che dopo averla coinvolta nei restauri di Elmali, le offrì generosamente di partecipare alla sua pubblicazione monografica sulla tomba di Kizilbel[23]. Il testo fu edito tuttavia solo nel 1998 quando ormai Franca era morta da quattro anni. Il libro è dedicato a lei.

*Riferimenti bibliografici / References*

*Attività archeologica italiana in ASIA. Mostra dei risultati delle Missioni in Pakistan e in Afghanistan: 1956-1959* (1960), catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna (Aprile 1960); Roma, Palazzo Brancaccio (Maggio-Giugno 1960), Torino: F.lli Pozzo-Salvati-Gros Monti e C.

Billi E. (2022), *Diventare restauratrici all'Istituto Centrale del Restauro: le prime donne della "critica in atto" (1939-1970),* «Il Capitale culturale», vol. 13, 2022, pp. 533-550.

Crisanti A. (2020), *Giuseppe Tucci. Una biografia,* Milano: Unicopli.

*L'Afghanistan dalla preistoria all'Islam. Capolavori del Museo nazionale di Kabul* (1961), catalogo della mostra (Torino, Galleria civica d'arte moderna, luglio-agosto1961), - [S.l.], [s.n.], Torino: F.lli Pozzo-Salvati-Gros Monti e C.

[21] https://www.esteri.it/wp-content/uploads/2024/03/IsMEO_Secondo-Rilascio_ocred.pdf, p. 3.

[22] https://www.britannica.com/topic/Bryn-Mawr-College.

[23] Mellink 1998.

Mellink M.J. (1998), *Kizilbel : an archaic painted tomb chamber in Northern Lycia. Machteld J. Mellink with chapters by Robert A. Bridges and Franca Callori di Vignale*, Philadelphia: University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology.

Micheli, M. (2008). *L'attività dell'ICR all'estero negli anni '50,* in *In Omaggio a Cesare Brandi nell'anno del centenario della nascita,* Atti del convegno (Roma, 18-19 ottobre 2006), a cura di C. Bon Valsassina, Firenze: Edifir Edizioni Firenze, pp. 181-187.

Olivieri L. M. (2006), *Outline History of the IsIAO Italian Archaeological Mission in Pakistan (1956-2006)*, «East and West», Vol. 56, 1-3 (September 2006), pp. 23-41.

Pantanella C. (1990), *I Francescani a Costantinopoli. Gli affreschi con le storie di S. Francesco d'Assisi alla Kalenderhane Camii,* «Studia Orientalia Christiana - Collectanea», Vol. 23, Issue 1, Jan 1990, pp. 351-380.

## *Appendice / Appendix*



Fig. 1. Pisa, Camposanto monumentale, *Franca Callori di Vignale nel cantiere di restauro dei dipinti murali danneggiati durante la guerra* (foto 1949 c., Archivio Privato Franca Callori di Vignale)



Fig. 2. Mantova, Palazzo Ducale, Camera degli Sposi, *Franca Callori di Vignale e Nerina Neri nel cantiere di restauro dei dipinti di Andrea Mantegna* (foto 1950, Archivio Privato Roberto Angelini)



Fig. 3. Heraklion, Museo archeologico, *Il sarcofago di Haghia Triada durante il restauro dell'ICR ad opera di Franca Callori di Vignale* (foto 1955, Archivio Privato Franca Callori di Vignale)



Fig. 4. Heraklion, Museo archeologico, *Prime ipotesi di ricomposizione dei frammenti dipinti della Villa dei Gigli ad Amnissos* (foto 1956 c., Archivio Privato Franca Callori di Vignale)



Fig. 5. Pakistan, Swat, *Franca Callori sperimenta la pesca sul fiume Swat* (foto 1959-1963 c., Archivio Privato Franca Callori di Vignale)



Fig. 6. Pakistan, Swat, *Franca Callori di Vignale sullo scavo nell'area sacra di Butkara I assiste le maestranze locali* (foto 1959, Archivio Privato Franca Callori di Vignale)



Fig. 7. Pakistan, Museo di Lahore, *Franca Callori di Vignale restaura il dipinto La Corte di Lahore (August Schoefft) della collezione della Principessa Bamba* (foto 1964 c., Archivio Privato Franca Callori di Vignale)

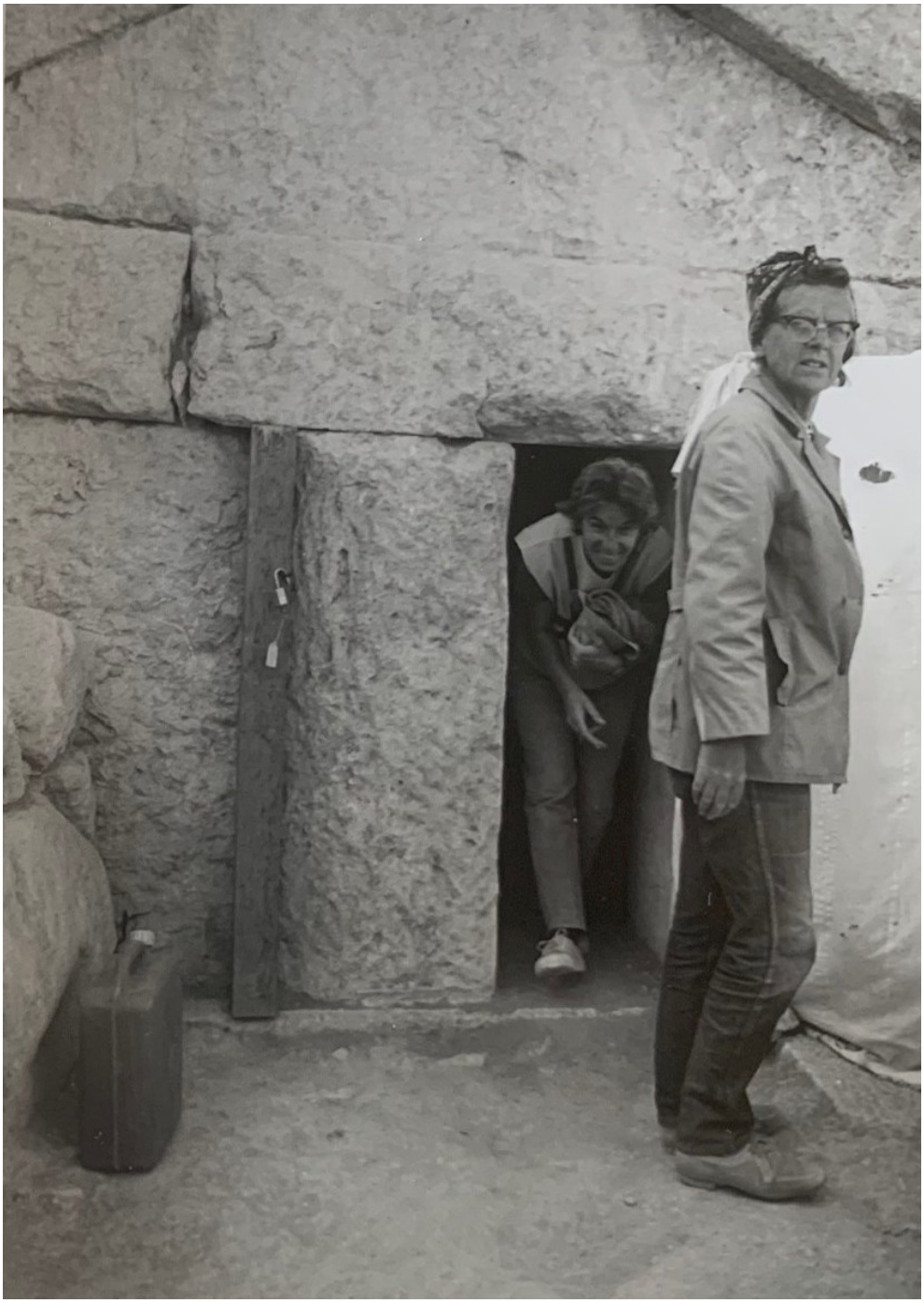


Fig. 8. Turchia, Elmali, *Franca Callori di Vignale e Matcheld Johanna Mellink difronte alla tomba a camera dipinta di Kizilbel* (foto 1970 c., Archivio Privato Franca Callori di Vignale)

Vitullo M., Valnea Santa Maria Scrinari e Graziana Del Guercio Barbato. Le indagini su museo e territorio negli anni '70 in Abruzzo / Valnea Santa Maria Scrinari and Graziana Del Guercio Barbato. Museum and Territorial Studies in the 1970s in Abruzzo
«Il capitale culturale», Supplemento n. 20 (2026), pp. 531-552
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/5236

# Valnea Santa Maria Scrinari e Graziana Del Guercio Barbato. Le indagini su museo e territorio negli anni '70 in Abruzzo

Marta Vitullo*

*Abstract*

Il contributo esamina le carriere dell'archeologa Valnea Santa Maria Scrinari e dall'architetta Graziana Del Guercio Barbato negli anni in cui furono rispettivamente incaricate presso la Soprintendenza alle Antichità di Chieti e la Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie dell'Aquila, tra il 1973 e il 1977. In un periodo particolarmente significativo per il dibattito sul rapporto tra museo e territorio e per la tutela ambientale, l'apporto delle due soprintendenti allo studio del patrimonio abruzzese viene indagato attraverso un'analisi delle loro pubblicazioni scientifiche e delle loro attività professionali. Ne emerge l'elaborazione di approcci metodologicamente aggiornati rispetto al contesto nazionale, che hanno promosso una rinnovata attenzione alla storia culturale regionale e favorito lo sviluppo di linee di ricerca in seguito approfondite da diversi istituti attivi sul territorio.

The paper examines the careers of archaeologist Valnea Santa Maria Scrinari and architect Graziana Del Guercio Barbato during their appointments at the Superintendency of Antiquities in Chieti and the Superintendency of Monuments and Galleries in L'Aquila (1973-1977). The paper analyses their contributions to the study of Abruzzo's heritage

* Assegnista di ricerca, Università degli Studi di Macerata, Dipartimento di Scienze della Formazione, dei Beni culturali e del Turismo, piazzale Luigi Bertelli 1, 62100 Macerata, m.vitullo@unimc.it.

through their scientific publications and professional work, in a notable period for debates on the relationship between museums and territory, as well as for environmental protection. Findings show that both scholars developed methodologically advanced approaches within the national context, promoted renewed attention to regional cultural history, and fostered research lines later pursued and broadened by regional institutions.

## 1. *Premessa*

Considerato il vivace dibattito che ha preso avvio dagli anni Settanta del secolo scorso in merito al rapporto tra museo e territorio il contributo intende focalizzandosi sulla situazione di contesti meno centrali rispetto alle principali città italiane[1]. Si inserisce infatti in questo ambito il lavoro svolto in Abruzzo dall'archeologa Valnea Santa Maria Scrinari e dall'architetta Graziana Del Guercio Barbato, che furono rispettivamente incaricate presso la Soprintendenza alle Antichità degli Abruzzi con sede a Chieti, dal 1973 al 1976, e presso la Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie dell'Abruzzo a L'Aquila, dal 1973 al 1977. Dopo un esame delle loro principali attività scientifiche, lo studio si concentra sulle indagini sul patrimonio culturale abruzzese promosse da entrambe, la cui disseminazione dei risultati le accomuna e le pone a capo di azioni coerenti con il panorama culturale dell'epoca. Infatti, passato il dibattito sulla museografia del dopoguerra e alla luce delle trasformazioni che, in seguito all'ultimo conflitto mondiale, avevano interessato i centri storici e il paesaggio, emerse la necessità di ristabilire un legame tra patrimonio, vita sociale della comunità e territori di riferimento. In tal senso, il museo si configurava come porta per la conoscenza e la consapevolezza dell'esterno, che andava perciò indagato attraverso una serie di azioni non solo limitate allo studio dei singoli oggetti – per cui una funzione fondamentale fu ricoperta dalle campagne di catalogazione – bensì volte ad analizzare la più complessa storia conservativa e materiale dei beni culturali, compresa la geografia dei contesti di appartenenza[2].

## 2. *Valnea Santa Maria Scrinari e l'incarico di direzione del Museo Archeologico Nazionale degli Abruzzi (1973-1976)*

«Nata ai bordi dell'Adriatico con dentro l'antica passione di Ulisse»: così Valnea Scrinari definiva sé stessa in un articolo scritto da Bianca Maria Favet-

[1] Per una ricognizione degli studi sul tema si vedano Emiliani 1974, Cavallaro 1978, Brugnoli 1980, Minissi 1980 e 1982, Rabotti 1982, Fornari Schianchi 1982, Curzi 2023.

[2] Cfr. Cavagnaro Pontuale 1978, Negri Arnoldi 1978, Ferrari 1980, Gamba 2007.

ta riferendosi all'insaziabile curiosità che mosse tutta la sua carriera, dedicata allo studio dell'archeologia classica e delle catacombe cristiane negli anni della maturità professionale[3].

A Trieste, sua città d'origine, dopo la formazione scolastica Valnea Scrinari avviò le prime attività di collaborazione con i musei civici del capoluogo friulano. Tuttavia, a causa del secondo conflitto mondiale, dovette riprendere e concludere il proprio percorso universitario a Roma. Nel 1946 iniziò a frequentare la Scuola di perfezionamento in archeologia approfondendo uno dei suoi primi temi di ricerca, ovvero lo studio dei capitelli romani[4]. Poco dopo ebbe modo di presentare l'evolversi delle sue indagini in una relazione dal titolo *Studi particolari nell'ambito del Corpus dei capitelli – I capitelli di Spalato*, in occasione del V Convegno nazionale di storia dell'architettura del 1948 a Perugia[5]: prima conferenza organizzata dopo gli anni atroci appena passati, che aveva l'obiettivo di riprendere, come si legge nelle pagine iniziali degli atti, le «pacifiche opere di studio e nello stesso tempo» portare «l'attenzione e la cura più vigile di *tutti* sui dolorosi effetti della guerra, effetti che ovunque apparivano nel pieno del loro sfacelo e squallore»[6]. Il contributo di Valnea Scrinari era stato uno dei soli sei discussi da studiose donne – a fronte dei numerosi altri che avevano riempito le quattro sezioni del Convegno –, rivelandosi per lei una preziosa opportunità per emergere nel panorama scientifico del tempo.

Negli anni a venire, infatti, ricoprì diversi incarichi, a partire dal ruolo di Ispettore alle Antichità a Padova nel 1955, quando si occupò del riordinamento del Museo Nazionale di Aquileia ereditandone la direzione dall'archeologo Giovanni Brusin[7].

In seguito tornò più volte nella capitale, dapprima presso la Soprintendenza di Roma I, al Museo delle Terme, particolarmente impegnata in numerose campagne di scavo e catalogazione[8], e poi ricoprendo l'incarico di Soprintendente alle Antichità di Ostia (1976-1986). Dal 1965 si dedicò all'istituzione

[3] Roma, Archivio storico della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, d'ora in poi APCAS, *Carte personali di membri della Commissione*, b. CPers/33, B. M. Favetta, *Valnea Scrinari: una triestina alla corte dell'archeologia. Nata ai bordi dell'Adriatico con l'antica passione di Ulisse*.

[4] Scrinari Santa Maria 1952 e 1956. Per un esame più approfondito della biografia di Valnea Scrinari (Trieste, 10 gennaio 1922 – Trieste, 11 febbraio 2010) si rinvia a Ramieri 2010 e Tulipani 2012.

[5] Centro di Studi per la Storia dell'Architettura 1957, pp. 87-94.

[6] Achille Bertini Calosso, *Introduzione*, in Centro di Studi per la Storia dell'Architettura 1957.

[7] Valnea Scrinari è stata direttrice del Museo Nazionale di Aquileia negli anni tra il 1953 e il 1959 (Forlati Tamaro, Roberti 1980, p. 7) ma continuò anche in seguito ad interessarsi della valorizzazione di quel territorio attraverso i suoi studi. Vd. Scrinari Santa Maria 1978b. In merito alla sua collaborazione con Giovanni Brusin si veda Scrinari Santa Maria 1993.

[8] Gran parte delle schede inventariali e catalografiche redatte da Valnea Scrinari sono conservate in APCAS, *Carte personali di membri della Commissione*, bb. CPers/29 e CPers/30.

del Museo delle Navi di Fiumicino, fino all'apertura nel 1979, progettando l'istituto con precise finalità didattiche «come cantiere navale»[9] e come cantiere aperto, la cui narrazione era supportata da pannelli, plastici, grafici e fotografie delle fasi di reperimento.

Gli anni romani furono particolarmente importanti per la «signorina archeologa»[10] – come la chiamava lo studioso padre Antonio Ferrua – anche sotto il profilo personale. Difatti, in occasione di un intervento di salvaguardia dell'area archeologica e del complesso cimiteriale di Santa Tecla, Valnea Scrinari incontrò Mario Santa Maria – ingegnere e direttore dell'ufficio tecnico della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, esperto delle tecniche di scavo nelle catacombe romane[11] – che, oltre a coinvolgerla nello studio dell'archeologia cristiana, divenne suo compagno di vita (Fig. 1).

In Abruzzo Valnea Scrinari giunse nel 1973 con l'incarico di soprintendente alle Antichità ed è lei stessa a raccontare questa esperienza nel contributo intitolato *Note di archeologia precristiana abruzzese*[12], presentato al IX Congresso Internazionale di Archeologia di Roma nel 1975. Fin da subito avviò una serie di ricerche e pubblicazioni sulle città romane di *Alba Fucens* e *Amiternum*[13], già iniziate da Italo Gismondi e successivamente proseguite – con particolare attenzione per il complesso culturale intorno al monastero di Santo Stefano in *Rivo Maris* – tramite la collaborazione scientifica dell'Università di Chieti con gli insegnamenti di Margherita Cecchelli Trinci e di Anna Maria Giuntella[14]. Giovanni Aloé, funzionario della Soprintendenza di Chieti, rammentava in una conferenza al Museo Archeologico Nazionale il 4 dicembre 1989 in occasione della V Settimana dei Beni Culturali come lei

> intensificò i rapporti con gli organi regionali soprattutto per la tutela dei più vasti comprensori archeologici nell'ambito della normativa urbanistica, si dedicò al recupero di insigni opere d'arte quali, ad esempio, il rilievo con rappresentazione di dromedario, già nel Palazzo Dragonetti dell'Aquila, finito sul mercato antiquario e sul quale aveva posto gli occhi un prestigioso istituto straniero. Ma soprattutto la Santa Maria Scrinari va ricordata per le ricerche a Penna S. Andrea, che hanno aperto nuovi problemi e aspetti inediti dei popoli più antichi della nostra regione; per l'avvio delle ricerche di archeologia cristiana ad Amiternum e a Casalbordino; per la ripresa degli scavi di Alfedena[15].

[9] Scrinari Santa Maria 1979, p. 120, 1989a e 1989b, pp. 115-123; Manetto 2022.

[10] Ramieri 2010, p. 9.

[11] Gentili, Scrinari Santa Maria 1998. Ulteriore documentazione relativa agli incarichi ricoperti da Mario Santa Maria presso la Pontificia Commissione di Archeologia Sacra è conservata presso APCAS, *Carte personali di membri della Commissione*, b. CPers/16.

[12] Scrinari Santa Maria 1978c.

[13] Scrinari Santa Maria 1978a.

[14] Scrinari Santa Maria 1998.

[15] Chieti, Archivio di Stato, Archivio Cianfarani (d'ora in poi ACCH), b. 1, *Attività professionali e studio (1943-1988)*, cartella II, relazione di Giovanni Aloé, *1939-1989: Una Soprintendenza per l'archeologia dell'Abruzzo (Chieti, 4 dicembre 1989)*.

In merito al ruolo di direzione del Museo Archeologico Nazionale di Chieti, tenuto fino al 1976, Valnea Scrinari si trovò a ereditare un'istituzione strettamente legata al suo predecessore, Valerio Cianfarani, al quale si deve la stessa apertura in un contesto regionale fortemente rallentato da vicende correlate alla seconda guerra mondiale[16]. Rivestire tale incarico non dovette essere affare da poco per la soprintendente: per tali motivazioni non si registrano interventi ingenti dal punto di vista delle scelte allestitive già messe in atto.

Un primo progetto del museo presso i locali di Villa Frigeri a Chieti era stato affidato a Franco Minissi (Figg. 2-4) dal Ministero della Pubblica Istruzione ma, scriveva Cianfarani, «si dovette rinunciare alla pur ambita collaborazione»[17] occupandosi egli stesso anche dell'aspetto museografico[18]. Le prove generali alla selezione ed esposizione delle opere nei locali che la Soprintendenza intendeva fossero predisposti a museo furono attuate in occasione della seconda *Mostra Regionale Abruzzese* (settembre 1950) promossa dalla Camera di Commercio di Chieti con il fine di «illustrare la vita e le vicende storiche della Regione dalla Preistoria sino alla caduta dell'Impero». La circostanza fu favorevole al rientro di materiali precedentemente conservati «da musei romani, il Pigorini e il Museo delle Terme, nonché da raccolte locali pubbliche e private»; diversamente, altri pezzi furono sostituiti – con chiaro intento didattico – da «calchi, fotografie e grafici» mentre «vari monumenti furono esposti in pla-

[16] In seguito alla collaborazione della Soprintendenza di Chieti all'istituzione del Museo Nazionale d'Abruzzo aperto a L'Aquila il 23 settembre 1951 presso il Castello Cinquecentesco (vd. De Simone 2022), il 13 giugno 1959 fu inaugurato il Museo Nazionale di Antichità degli Abruzzi e del Molise, a vent'anni dalla istituzione della stessa Soprintendenza, inizialmente sotto la guida di Giovanni Annibaldi e dal 16 ottobre 1947 di Valerio Cianfarani (in carica fino al 31 marzo del 1973). ACCH, b. 1, *Attività professionali e studio (1943-1988)*, cartella II, relazione di Giovanni Aloé, *1939-1989: Una Soprintendenza per l'archeologia dell'Abruzzo (Chieti, 4 dicembre 1989)*. Per la figura di Valerio Cianfarani si rimanda ad Aloé 2012, mentre per gli studi del soprintendente sul patrimonio archeologico abruzzese e sulla sua conservazione ed esposizione nel museo di Chieti si vedano Cianfarani 1950, 1951, 1959a, 1959b, 1966, 1971, 1972a, 1972b, 1973. Per un'analisi della situazione su scala regionale nel dopoguerra si rimanda a Delogu 1959.

[17] Cianfarani 1959a, p. 16. Presso l'Archivio Centrale dello Stato (d'ora in poi ACS) sono conservati i progetti di Franco Minissi per il Museo Archeologico Nazionale di Chieti commissionati dalla Soprintendenza alle Antichità degli Abruzzi e Molise, di cui qui si riportano alcune immagini relative al piano terreno dell'edificio, organizzato in modo da proporre un percorso espositivo chiaro e utile a orientare il visitatore, al secondo piano destinato agli uffici e un esempio di vetrina, tema particolarmente caro alla progettazione di Minissi. ACS, Archivi di architetti e ingegneri, fondo Minissi, serie disegni, b. 77 *Sistemazione del Museo di Chieti (1956)*.

[18] Nel 1983 Maria Teresa Piccioli dava conto in un articolo di un progetto di ristrutturazione del Museo Archeologico Nazionale di Chieti, argomentando che «l'esposizione del '59, ottima allora, oggi appare sotto molti aspetti superata pur rimanendo gradevole in alcuni dettagli che saranno mantenuti alla luce però delle attuali metodiche di conservazione. La visita mancava di un percorso e di un ordine cronologico espositivo e le opere erano soggette alle repentine escursioni del clima locale». L'intervento prevedeva un riassetto sia degli spazi sia dei reperti da esporre, molti dei quali dall'analisi risultavano in deposito (Piccioli 1983, p. 332).

stico»[19]. Ancora in riferimento al materiale da esporre nel museo, fondamentali furono le campagne archeologiche precedenti e coeve, tra cui si ricordano quella ad *Alba Fucens* (Figg. 5-6) su iniziativa belga, guidata da Fernand De Visscher (1947-1948)[20], e lo scavo condotto a Carsoli negli anni '50 da Antonio Cederna e Lucos Cozza (Figg. 7-8)[21]. A questi si aggiungeva, tramite l'acquisito da parte dello Stato tra il 1953 e il 1954, il nucleo degli oggetti appartenenti alla collezione dello studioso Giovanni Pansa[22].

Ulteriori testimonianze della continuità dell'ufficio di Valnea Scrinari con il suo predecessore sono riscontrabili sia nell'accrescimento del programma di conservazione e divulgazione iniziato da Valerio Cianfarani[23], consistente nella redazione e pubblicazione di schede delle opere appartenenti al Museo Archeologico Nazionale, al fine di procedere con la «catalogazione sistematica del nostro patrimonio artistico» quale «spunto di nuove attraenti prospettive di indagine»[24], sia nel suo coinvolgimento per gli scavi archeologici a Campovalano (TE). L'esperienza fu raccontata dallo stesso Cianfarani nelle pagine del suo *Diario*, dove in data 26 agosto 1975, riferendosi alla brillante soprintendente che aveva preso il suo posto, rifletteva sull'urgenza di

> trovare degli equivalenti femminili ai titoli maschili, coniati quando maschili erano per antonomasia anche le relative funzioni: urge almeno per il nuovo Ministero dei Beni Culturali, dove fra Biblioteche e Belle Arti, le consegne dell'uno all'altro sesso possono dirsi ormai un fatto compiuto[25].

Nell'animato dibattito museologico degli anni Settanta[26], l'impegno abruzzese di Valnea Scrinari acquisisce particolare importanza per la volontà della direttrice di coniugare le attività di ricognizione sul campo con lo spazio del museo, con l'intento di ricostruire i contesti d'origine dei manufatti e restituire all'osservatore la funzione naturale degli oggetti esposti nel Museo Archeologico Nazionale. Così facendo questi sarebbero stati godibili da diverse tipologie di pubblico, come scriveva nella piccola guida a supporto della visita, riconoscendo il valore dell'istituto quale «"unicum" nell'itinerario culturale non solo di uno studioso ma di chiunque voglia approfondire l'affascinante problema della nostra penisola nell'ambito di quel mondo mediterraneo pre-

[19] Cianfarani 1950, citazioni pp. 366-367.

[20] De Visscher, Mertens, Cianfarani et al. 1951, Visscher, Mertens 1960.

[21] Cederna 1952. Parte della corrispondenza tra Antonio Cederna e Valerio Cianfarani sull'andamento degli scavi è conservata in ACCH, b. 1, *Attività professionali e studio (1943-1988)*, cartella I.

[22] La catalogazione della Collezione Pansa si data tra il 1977 e il 1980 per interessamento della Soprintendenza Archeologica dell'Abruzzo. Vd. Russo 1979.

[23] Cianfarani 1971, 1972a, 1972b, 1973.

[24] Scrinari Santa Maria 1974, p. 3.

[25] Aloé 2008, p. 237.

[26] Dragoni 2010, pp. 67-93.

classico cui essa si affaccia ricca d'esperienza, di estro, di curiosità dalle sponde tirreniche, ioniche adriatiche»[27].

Al tempo stesso, come avrà modo di mettere in luce qualche anno dopo Lucia Fornari Schianchi, lo scarso livello di conoscenza del pubblico da parte dei musei italiani ancora non consentiva di «parlare di reale democratizzazione della cultura»[28], per cui nell'analisi del rapporto con i visitatori potevano costituire un fondamentale riferimento le ricerche già avviate nei musei francesi da Pierre Bourdieu e Alain Darbel e in quelli canadesi da Duncan Cameron[29].

Un tentativo venne proposto nel Museo Archeologico Nazionale degli Abruzzi tramite il percorso espositivo, progettato come scriveva Scrinari quale «itinerario culturale [...] intimamente didattico», «senza peccare di pedante scolasticismo». La soprintendente – richiamando in parte soluzioni già superate e adattandosi alle esigenze di un turismo in crescita – scelse di segnalare con appositi cartellini le opere principali della collezione museale, affinché anche quello che si poteva definire il «visitatore più frettoloso» potesse «ricostruire nella sua memoria la trama storica della nostra regione e con essa della cultura medio-adriatica»[30].

## 3. *L'attività di Graziana Del Guercio Barbato per la ricognizione sul territorio e il recupero dei centri storici dell'Aquila (1973-1977)*

Nel 1973 Graziana Del Guercio Barbato ricevette l'incarico di soprintendente ai Monumenti e alle Gallerie per l'Abruzzo. L'architetta, originaria di Basilea ma formatasi a Roma, da subito aveva mostrato i propri interessi per il restauro e lo studio dei monumenti, impegnata, prima dell'arrivo all'Aquila, a Napoli e a Caserta come responsabile della tutela paesaggistica e monumentale[31]. L'intervento più rilevante da lei promosso sul territorio abruzzese fu il progetto di schedatura dei comuni e delle frazioni di interesse storico artistico dell'aquilano che, con approccio interdisciplinare, sviluppò in collaborazione con l'Istituto di Architettura e Urbanistica del capoluogo[32].

[27] Scrinari Santa Maria 1975, p. 2.

[28] Fornari Schianchi 1982, p. 42.

[29] Naturalmente la studiosa faceva riferimento alle note indagini pubblicate da Bourdieu e Darbel (1969), *L'amour de l'art: les musees d'art europeens et leur public*, Paris: Editions de Minuit, e sul tema del museo forum da Cameron (1971) *The Museum, a Temple or the Forum*, «Curator», 14, 1, pp. 11-24.

[30] Scrinari Santa Maria 1975, pp. 1-2.

[31] Per una ricostruzione dettagliata della vita e della carriera lavorativa di Graziana Del Guercio Barbato (3 luglio 1933-ottobre 2022) si vedano Natalucci 2011 e Fiorino, Giannattasio 2019.

[32] Del Guercio Barbato, Del Bufalo 1978.

Il programma metteva in atto quanto già espresso con la *Carta di Gubbio* del 1960 sulla conservazione e il risanamento dei centri storici, un testo programmatico promosso nell'ambito del convegno svoltosi tra il 17 e il 19 settembre di quell'anno[33], quando spettò ad Antonio Cederna e Mario Manieri Elia discutere del problema della loro salvaguardia difendendone l'integrità[34]. Poco dopo, con la Dichiarazione XL, negli atti della Commissione Franceschini (1967) s'indicò per i centri storici l'esercizio della tutela per preservarne il valore di testimonianza di «viva cultura urbana»[35].

La presentazione dei lavori fu affidata a Barbato nell'ambito del XIX Congresso Internazionale di Storia dell'Architettura a L'Aquila tra il 15 e il 21 settembre del 1975, quando la studiosa ebbe modo di soffermarsi anche sulla difficile situazione della tutela in Italia, ancorata ai limiti delle leggi del 1939, denunciando la ricorrente impossibilità della soprintendenza di «operare in base ad una precisa, puntuale e rigida pianificazione paesistica a livello [...] regionale»[36]. L'intervento promosso dal suo ufficio consistette innanzitutto in una preliminare azione di indagine e conoscenza del contesto «storico, ambientale, urbanistico e persino economico», cui seguiva un'attività di «schedatura e studio di tutti i centri storici, a partire dalla conca aquilana». Con il tempo il programma si sarebbe dovuto espandere «con sistematicità a tutto il territorio regionale»[37]. Tale proficua cooperazione verso medesimi obiettivi di ricerca e di limitazione del fenomeno dello spopolamento si concluse con una mostra didattica organizzata nel 1976 sul tema *I centri storici minori della provincia dell'Aquila* organizzata durante la settimana dei Beni Culturali e Ambientali, che vide coinvolti altri studiosi quali Giovanni Bulian e Roberto Cannatà e di cui si riferisce nel volume a cura di Graziana Barbato e dell'architetto Alessandro Del Bufalo[38]. Il testo infatti racchiude tutti gli sviluppi delle indagini compiute, ideato, scriveva la soprintendente, come modello di riferimento e strumento utile «per i futuri interventi di pianificazione e di riequilibrio territoriale tenendo nel debito conto i pesi urbanistici dei centri storici nell'ambito delle comunità montane e dei comprensori regionali»[39]. Effettivamente non mancarono nuove analisi sulle condizioni ambientali e urbanistiche del territorio abruzzese anche ad opera di altri presidi di ricerca, come nel caso delle indagini promosse dalla Facoltà di Architettura dell'Università di Pescara[40].

[33] Atti del Convegno 1960.

[34] Cederna, Manieri Elia 1960. Sul tema si vedano anche Fano 1974, Cederna 1991, pp. 69-76, Crova, Ciaschi, Concas 2022, Benedetti 2023.

[35] Commissione d'indagine 1967, pp. 71-72, citazione p. 71.

[36] Del Guercio Barbato 1980, p. 575.

[37] Ivi, p. 576. Sul tema dei centri storici in Abruzzo si veda anche Zocca 1980.

[38] Del Guercio Barbato, Del Bufalo 1978.

[39] Ivi, p. 7

[40] Samperi, Stuard 1979; Stuard 1981. Sul tema della tutela ambientale si segnalano, inoltre, gli studi di Antonio Cederna sul Parco nazionale d'Abruzzo (Cfr. Cederna 1991, pp.240-257)

Nel 1977 Graziana Barbato, come Valnea Scrinari l'anno precedente, rientrò a Roma, proseguendo per qualche tempo ancora l'impegno in Abruzzo in qualità di rappresentante del Consiglio dell'Ente Provinciale per il Turismo dell'Aquila, fino al 1978.

Risultano pure meritevoli di nota gli anni successivi al pensionamento, quando decise di coltivare la propria passione per il ricamo (Fig. 9), recandosi dapprima a Cantù e Tradate per apprendere le basi del tradizionale merletto canturino e, successivamente, all'estero per acquisire altre tecniche, in particolare il merletto russo. Tale interesse si trasformò in un vero e proprio mestiere che la portò a diventare insegnate presso l'associazione *Bolsena Ricama* fondata da Maria Vittoria Ovidi Pazzaglia, partecipando a diverse mostre, tra cui si ricorda *L'arte del ricamo e del merletto in Europa* a Roma[41], e a rassegne internazionali, fino alla scomparsa nell'ottobre del 2022.

## 4. *Conclusione*

Alla luce delle funzioni del museo contemporaneo e dell'apertura sempre maggiore all'inclusione e alla partecipazione attiva delle comunità, resta fondamentale il compito dell'istituzione di ricostruire e restituire i legami tra oggetti culturali e territori di riferimento. Ne consegue che l'analisi delle carriere di queste due professioniste ponga un ulteriore tassello utile a esaminare tali rapporti nell'ambito del patrimonio abruzzese. I risultati delle loro indagini, inoltre, acquisiscono maggiore valore se posti in relazione a un contesto geografico come quello aquilano che più volte si è trovato in stato di crisi e di emergenza. Alle due soprintendenti dunque si riconosce il merito di aver contribuito alla documentazione e divulgazione della storia culturale regionale, operando attivamente sul campo in un momento particolarmente importante per la protezione e disseminazione del patrimonio nazionale, alla vigilia della costituzione del nuovo Ministero dedicato ai beni culturali e ambientali – nonostante le difficoltà di azione di questo nuovo dicastero fossero da subito evidenti tra gli addetti ai lavori[42] –, lasciando in eredità nuovi stimoli di ricerca e avviando studi che consentissero di approfondirne la conoscenza.

[41] Ovidi Pazzaglia 2004.

[42] Per una ricognizione della situazione legislativa negli anni '70 si rinvia a Rabotti 1980.

*Riferimenti bibliografici / References*

Aloé G. (2012), *Cianfarani, Valerio*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti archeologi (1904-1974)*, Bologna: Bononia Univ. Press, pp. 199-207.

Aloé G., a cura di (2008), *Valerio Cianfarani, Terra italica e altre storie*, Pescara : Edizioni Scientifiche Abruzzesi.

Atti del Convegno (1960), Salvaguardia e risanamento dei centri storico-artistici, atti del convegno (Gubbio 17, 18, 19 settembre 1960), Torino: Tip. Toso.

Benedetti J. (2023), *Centri storici. Studio e interpretazione, tra dibattito storico e prospettive contemporanee*, in *Museo e territorio (1972-2000). Politiche culturali nella stagione delle riforme*, a cura di V. Curzi, Milano: Skira, pp. 211-228.

Brugnoli M. V. (1980), *Musei in Italia negli ultimi decenni*, in *Museo perché, museo come. Saggi sul museo*, a cura di P. Romanelli, P. Rotondi, Associazione Nazionale dei Musei Italiani, Roma: De Luca, pp. 31-38.

Cavagnaro Pontuale L. (1978), *Il territorio oggetto di catalogazione*, «Italia Nostra». *Dal museo civico al museo del territorio*, a cura di A. Cavallaro, XIX, 158 (gennaio), pp. 56-59.

Cavallaro A., a cura di (1978), *Dal museo civico al museo del territorio*, «Italia Nostra», XIX, 158.

Cederna A., Manieri Elia M. (1960), *Orientamenti critici sulla salvaguardia dei centri storici*, «Urbanistica», 32, pp. 69-71.

Cederna A. (1952), *Carsòli – scoperta di un deposito votivo del 3. secolo av. Cr. (prima campagna di scavo)*, Estratto da *Atti dell'Accademia nazionale dei Lincei*, v. 5., s. 8. (1951), fasc. 7-12, pp. 169-224, Roma G. Bardi.

Cederna A. (1991), *Brandelli d'Italia: come distruggere il bel paese; sventramento di centri storici, lottizzazioni di foreste, cementificazione di litorali, manomissione del paesaggio; un lucido atto d'accusa contro i mali che devastano ambiente, beni culturali e territorio*, Roma: Newton Compton.

Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, a cura di (1957), *Atti del V Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura* (Perugia, 23 settembre 1948), Firenze: Noccioli.

Cianfarani V (1951), *Sculture rinvenute negli scavi di Alba Fucense*, «Bollettino d'arte», 36, n. 3 (lug.-set.), pp. 246-247.

Cianfarani V. (1950), *Mostre d'arte in Abruzzo*, «Bollettino d'arte», s. 4, n. 4, pp. 366-367.

Cianfarani V. (1959a), *Il Museo Nazionale di Antichità degli Abruzzi e del Molise*, Pescara: Stamperia d'arte Cav. Nicola D'Arcangelo.

Cianfarani V. (1959b), *I vent'anni della Soprintendenza di Chieti*, Pescara: Stamperia d'arte di Nicola D'Arcangelo.

Cianfarani V. (1966), *Guida al Museo nazionale di antichità degli Abruzzi e del Molise*, Chieti: Tip. Moderna.

Cianfarani V. (1971), *Schede del Museo Nazionale. Prima serie*, Chieti: s. n., Roma: Istituto grafico tiberino.

Cianfarani V. (1972a), *Schede del Museo Nazionale. Seconda serie*, Chieti: s. n., Roma: Istituto grafico tiberino.
Cianfarani V. (1972b), *Schede del Museo Nazionale. Terza serie*, Chieti: s. n., Roma: Istituto grafico tiberino.
Cianfarani V. (1973), *Schede del Museo Nazionale. Quarta serie*, Chieti: s. n., Roma: Istituto grafico tiberino.
Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio, a cura di (1967) *Per la salvezza dei beni culturali in Italia, atti e documenti della Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio*, vol. 1, Roma: Colombo.
Crova C., Ciaschi A., Concas D., a cura di (2022), *I 60 anni della Carta di Gubbio. Strategie per la salvaguardia dei centri storici*, Padova: Il Prato.
Curzi V. (2023), *Museo e territorio: alle origini del rapporto tra questioni identitarie e assetti culturali dopo l'Unità d'Italia*, in *Museo e territorio (1972-2000). Politiche culturali nella stagione delle riforme*, a cura di V. Curzi, Milano: Skira, pp. 9-23.
De Simone A. (2022), *Il museo del secondo dopoguerra: sguardi dal "Bollettino d'Arte". La resistenza culturale della Pubblica Amministrazione*, in *Musei italiani del dopoguerra (1945-1977). Ricognizioni storiche e prospettive future*, a cura di V. Curzi, Milano: Skira, pp. 189-227.
De Visscher F., Mertens J. (1960), *Il Colosso di Ercole scoperto ad Alba Fucens*, «Bollettino d'arte», 45, n. 4 (ottobre-dicembre), pp. 293-296.
De Visscher F., Mertens J., Cianfarani V., De Ruyt F., De Laet S. J. (1951), *Massa d'Albe. Scavi di Alba Fucense, rapporto delle prime due campagne (25 aprile-5 settembre 1949; 12 aprile-8 luglio 1950)*, Roma: Accademia Nazionale dei Lincei.
Del Guercio Barbato G., Del Bufalo A. (1978), *L'Abruzzo e i centri storici della provincia dell'Aquila: schedatura dei comuni e frazioni di interesse storico artistico con bibliografa e cronologia degli Abruzzi dal IV sec. a.C. al 1978*, L'Aquila: M. Ferri.
Del Guercio Barbato G. (1980), *L'opera svolta dalle Soprintendenze*, in *L'architettura in Abruzzo e nel Molise dall'antichità alla fine del secolo XVIII*, atti del XIX congresso di storia dell'architettura (L'Aquila, 15-21 settembre 1975), L'Aquila: M. Ferri, pp. 575-578.
Delogu R. (1959), *Musei e gallerie d'Abruzzo nel dopoguerra*, «Musei e Gallerie d'Italia», 5, 10, pp. 10-17.
Dragoni P. (2010), *Processo al museo. Sessant'anni di dibattito sulla valorizzazione museale in Italia*, Firenze: Edifir.
Fano G. (1974), *Centro storico e città in espansione*, Bari: Dedalo Libri.
Ferrari O. (1980), *Cataloghi e inventari*, in *Museo perché, museo come. Saggi sul museo*, a cura di P. Romanelli, P. Rotondi, Associazione Nazionale dei Musei Italiani, Roma: De Luca, pp.81-86.

Fiorino D. R., Giannattasio C. (2019), *Le "gran dame" dell'architettura nell'Italia del Novecento e il progetto sulle preesistenze*, «ArcHistoR», VI, 11, pp. 127-167.

Forlati Tamaro B, Roberti M. M. (1980), *I musei di Aquileia*, Udine: Associazione Nazionale per Aquileia Editrice.

Fornari Schianchi L. (1982), *La funzione del museo nel territorio*, «Musei e gallerie d'Italia». *Museo e territori*, 26, fasc. 74, pp. 40-43.

Emiliani A. (1974), *Dal museo al territorio, 1967-1974*, Bologna: Alfa.

Gamba C., a cura di (2007), Oreste Ferrari, *Catalogo, documentazione e tutela dei beni culturali: scritti scelti (1966-1992)*, Pavona di Albano Laziale: Iacobelli.

Gentili F., Scrinari Santa Maria V. (1998), *Mario Santa Maria: precursore della moderna rilevazione topografica delle catacombe. Dalla scoperta dell'Ipogeo di via Latina allo studio dei cunicoli paleocristiani d'Italia*, Roma: F.lli Palombi.

Manetto P. (2022), *Il Museo delle Navi Romane di Fiumicino*, in *I passaggi segreti di Roma. Percorsi di archeologia e storia dell'arte da scoprire nella città eterna*, a cura di S. Laurenti, Roma: Edup, pp. 33-36.

Minissi F. (1980), *Museo, città e città-Museo*, in *Museo perché, museo come. Saggi sul museo*, a cura di P. Romanelli, P. Rotondi, Associazione Nazionale dei Musei Italiani, Roma: De Luca, pp.61-67.

Minissi F. (1982), *Per un più stretto rapporto tra territori e musei*, «Musei e gallerie d'Italia». *Museo e territori*, 26, fasc. 74, pp. 11-15.

Natalucci A. (2011), *Barbato, Graziana*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti architetti (1904-1974)*, Bologna: Bononia University Press, pp. 70-73.

Negri Arnoldi F. (1978), *Museo territorio-catalogo. (Per una ricomposizione del quadro operativo degli interventi di tutela nel settore dei beni culturali e ambientali)*, «Italia Nostra». *Dal museo civico al museo del territorio*, a cura di A. Cavallaro, XIX, 158 (gennaio), pp. 52-56.

Ovidi Pazzaglia M. V. (2004), *L'arte del ricamo e del merletto in Europa. Un fazzoletto per la sposa*, catalogo della mostra (Roma, Villa Torlonia, Museo della Casina delle Civette, 26 ottobre-24 novembre 2004), Orvieto: Marsili.

Piccioli M. T. (1983), *Il progetto di ristrutturazione del Museo Archeologico Nazionale di Chieti*, «Rivista abruzzese. Rassegna trimestrale di cultura», XXXVI, n. 4 (ottobre-dicembre), pp. 331-337.

Rabotti F. S. (1980), *Musei e legislazione*, in *Museo perché, museo come. Saggi sul museo*, a cura di P. Romanelli, P. Rotondi, Associazione Nazionale dei Musei Italiani, Roma: De Luca, pp. 68-80.

Rabotti F. S. (1982), *Museo e territorio*, «Musei e gallerie d'Italia». *Museo e territori*, 26, fasc. 74, pp. 30-34.

Ramieri A. M. (2010), *Valnea Santa Maria Scrinari (10 gennaio 1922 - 11 febbraio 2010)*, «Rivista di Archeologia Cristiana», LXXXVI, pp. 5-16.

Russo S. (1979), *La Collezione Pansa nel Museo Archeologico di Chieti*, «Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria», 69, pp. 125-164.
Scrinari Santa Maria V. (1952), *I capitelli romani di Aquileia*, Aquileia: Associazione nazionale per Aquileia.
Scrinari Santa Maria V. (1956), *I capitelli romani della Venezia Giulia e dell'Istria*, Roma: Centro nazionale di studi per la storia dell'architettura.
Scrinari Santa Maria V. (1974), *Schede del Museo nazionale: quinta serie*, Chieti: s.n., Roma: Istituto grafico tiberino.
Scrinari Santa Maria V. (1975), *Il Museo archeologico nazionale degli Abruzzi: breve cenno di guida alla visita del complesso*, Chieti: Ente provinciale per il turismo.
Scrinari Santa Maria V. (1978a), *Alba Fucens di Massa d'Albe*, Terni: Umbriagraf.
Scrinari Santa Maria V. (1978b), *Guida di Aquileia*, Milano: Pleion di Bietti.
Scrinari Santa Maria V. (1978c), *Note di archeologia paleocristiana abruzzese*, in *Atti del IX Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana* (Roma 21-27 settembre 1975), 2. *Comunicazioni su scoperte inedite*, Città del Vaticano: Pont. Inst. di Archeologia Cristiana, pp. 457-469.
Scrinari Santa Maria V. (1979), *Le navi del porto di Claudio*, Roma: Tip. Centenari.
Scrinari Santa Maria V. (1989a), *Guida al Museo delle navi nel porto di Claudio a Fiumicino*, Roma: Studio naviglio editore.
Scrinari Santa Maria V. (1989b), *Ostia e Porto. Le zone archeologiche e i musei*, Milano: Federico Garolla Editore.
Scrinari Santa Maria V. (1993), *Operando con Tita Brusin*, in *Gli scavi di Aquileia. Uomini e opere e indici dal vol. XXXI al XL, atti della XXIII Settimana di Studi Aquileiesi (25 - 29 aprile 1992)*, a cura di Centro di Antichità Altoadriatiche, Aquileia, Udine: Arti Grafiche Friulane, pp. 233-234.
Scrinari Santa Maria V. (1998), *Ricordi d'Abruzzo*, in *Domum tuam dilexi. Miscellanea in onore di Aldo Nestori*, Studi di archeologia cristiana 53, Città del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, pp. 799-805.
Samperi P., Stuard A. (1979), *Appunti di storia dell'urbanistica. Abruzzo*, Francavilla al mare: Copisteria Moderna.
Stuard A. (1981), *Il problema dei centri storici minori in Abruzzo*, in *Atti del primo Convegno regionale dei beni culturali e ambientali d'Abruzzo*, Chieti: Solfanelli, pp. 76-79.
Tulipani L. (2012), *Scrinari, Valnea*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti archeologi (1904 – 1974)*, Bologna: Bononia Univ. Press, pp. 698-704.
Zocca M. (1980), *La formazione dei centri storici in Abruzzo*, in *Atti del XIX Congresso di storia dell'architettura* (L'Aquila, 15 - 21 settembre 1975), L'Aquila: Ferri, vol. 2, pp. 403-418.

## *Appendice / Appendix*



Fig. 1. Roma, APCAS, Archivio Valnea Scrinari Santa Maria, Carte personali di membri della Commissione, b. *CPers/33*, Valnea Scrinari e Mario Santa Maria

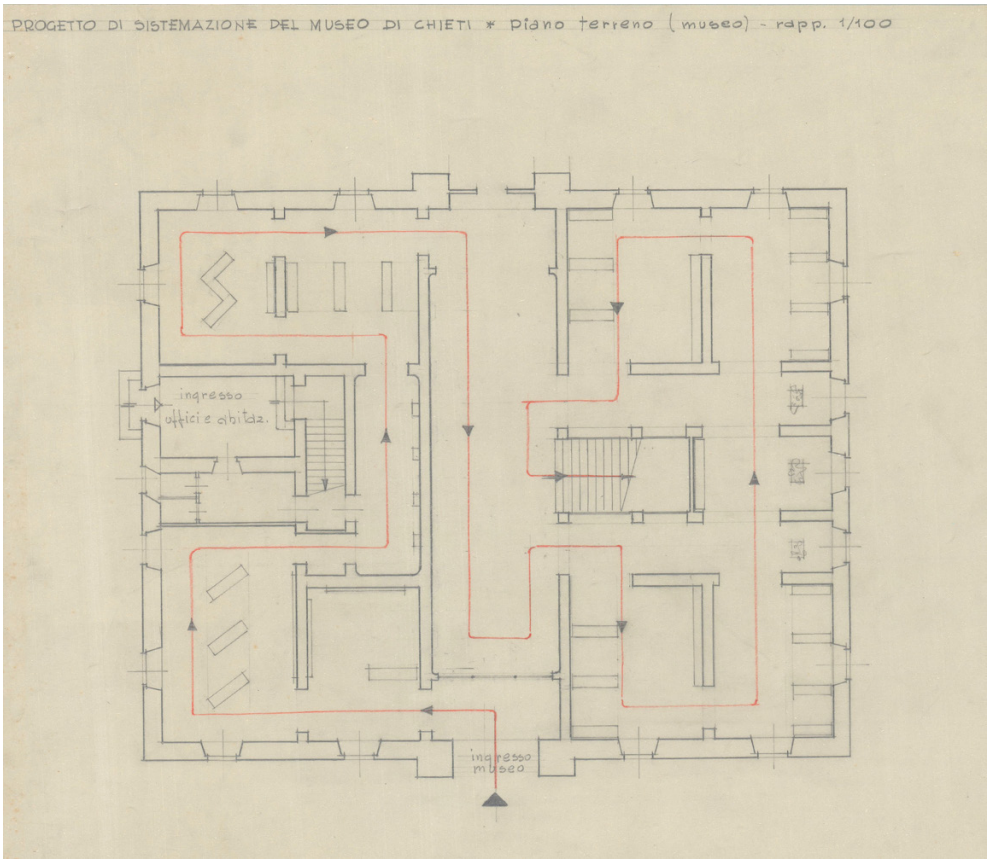



Fig. 2. Roma, ACS, Archivi di architetti e ingegneri, fondo Minissi, serie disegni, b. 77 *Sistemazione del Museo di Chieti (1956)*, n. 11

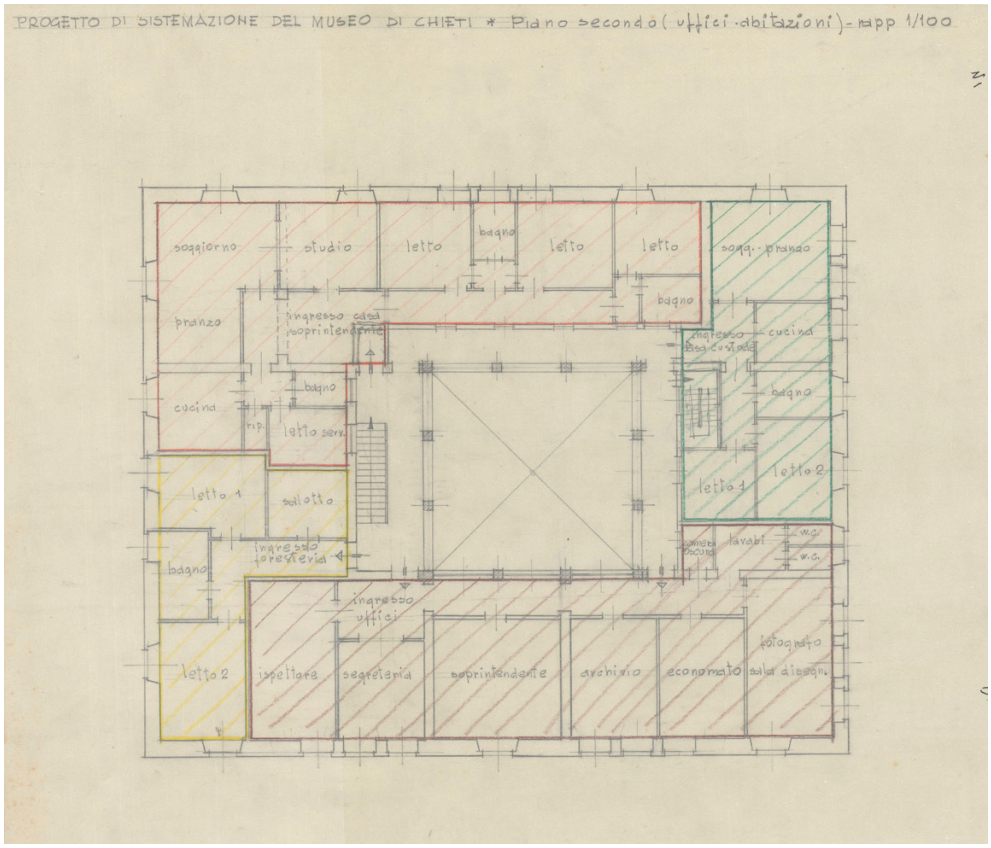



Fig. 3. Roma, ACS, Archivi di architetti e ingegneri, fondo Minissi, serie disegni, b. 77 *Sistemazione del Museo di Chieti (1956)*, n. 10

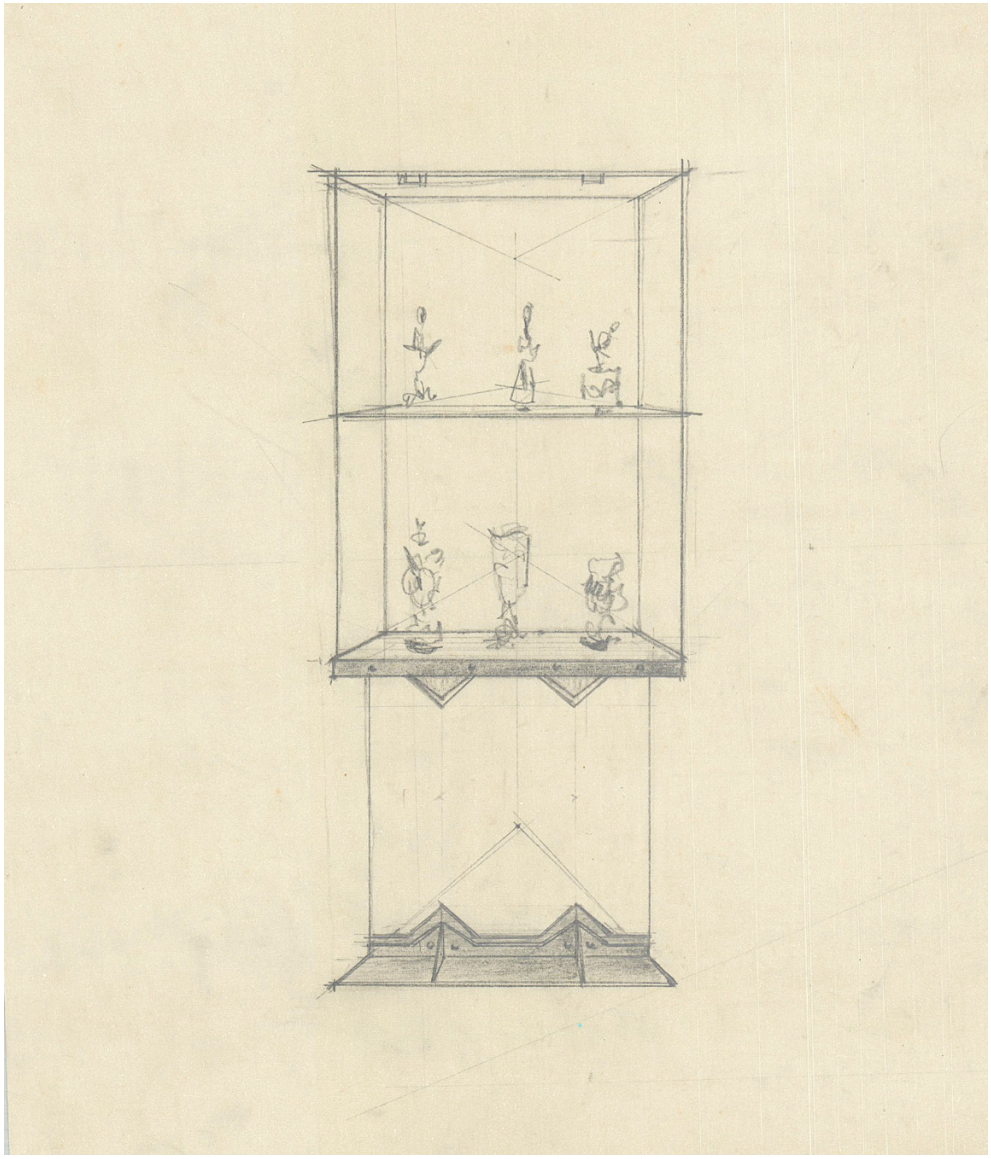


Fig. 4. Roma, ACS, Archivi di architetti e ingegneri, fondo Minissi, serie disegni, b. 77 *Sistemazione del Museo di Chieti (1956)*, n. 5




Fig. 5. *Alba Fucens*, Massa d'Albe (AQ), foto scattata da Fernand De Visscher durante la campagna archeologica avviata nel 1949, Gabinetto Fotografico Nazionale, Archivio Ministero della Pubblica Istruzione, inv. MPI6061678



Fig. 6. *Alba Fucens*, Massa d'Albe (AQ), *Ercole Epitrapezios*, testa, scavi 1960, Gabinetto Fotografico Nazionale, Archivio Ministero della Pubblica Istruzione, inv. MPI6061684



Fig. 7. Antonio Cederna osserva i lavori di scavo e le ricerche archeologiche del sito di Carsoli, *collocazione*: F.01 - SCAVO DI CARSOLI, *inventario*: CEDERNAFOTO00556, su concessione dell'Archivio A. Cederna, Parco Archeologico dell'Appia Antica - Capo di Bove; Ministero della Cultura. Riproduzione vietata



Fig. 8. Donne allo scavo di Carsoli, *collocazione*: F.01 - SCAVO DI CARSOLI, *inventario*: CEDERNAFOTO00570, su concessione dell'Archivio A. Cederna, Parco Archeologico dell'Appia Antica - Capo di Bove; Ministero della Cultura. Riproduzione vietata



Fig. 9. Graziana Del Guercio Barbato durante l'attività di ricamo (2009). Si ringrazia per l'immagine Alessandra Caputo

Iamurri L., Gli esordi di Carla Lonzi: l'informale / Carla Lonzi's Early Years and the Informel
«Il capitale culturale», Supplemento n. 20 (2026), pp. 553-559
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/4810

# Gli esordi di Carla Lonzi: l'informale

Laura Iamurri*

*Abstract*

L'attività di Carla Lonzi come storica e critica d'arte ha avuto un inizio precoce nel 1955, prima ancora della conclusione degli studi. Il 1959 segna però il vero inizio di una riflessione critica portata avanti con continuità per i successivi dieci anni. In quell'anno Lonzi comincia la collaborazione con «L'Approdo Letterario», rivista e programma radiofonico della RAI, che si protrae fino al 1969. L'articolo è dedicato agli scritti pubblicati da Lonzi nella prima fase di questa collaborazione, segnata dalla scoperta dell'informale attraverso la pittura di Fautrier, da una capacità non comune di osservazione delle superfici dipinte e dalla comprensione profonda della radicale alterità di quella pittura.

Carla Lonzi's career as a historian and art critic began early, in 1955, even before she had completed her studies. However, 1959 marked the true beginning of a critical reflection that she pursued continuously over the following ten years. In that year, Lonzi began her collaboration with 'L'Approdo Letterario', a magazine and RAI radio programme, which continued until 1969. This article focuses on the writings published by Lonzi during the early phase of this collaboration, characterised by her discovery of the Informel movement through the paintings of Fautrier, an uncommon ability to observe painted surfaces, and a profound understanding of the radical otherness of that style of painting.

* Ordinaria di Storia dell'Arte Contemporanea, Università Roma Tre, Dipartimento di Studi Umanistici, via Ostiense 234, 00186 Roma, e-mail: laura.iamurri@uniroma3.it.

L'attività di Carla Lonzi come storica e critica d'arte ha avuto un inizio precoce nel 1955, prima ancora della conclusione degli studi: l'esordio, cioè l'articolo su Ben Shahn scritto a quattro mani con Marisa Volpi, avviene ai livelli più alti della storia dell'arte in Italia nel dopoguerra, e cioè sulla rivista «Paragone» fondata nel 1950 dal maestro delle due giovani studiose, Roberto Longhi. I passi successivi avvengono tuttavia in contesti meno brillanti. Mentre lavora alle ultime battute della tesi di laurea, Lonzi comincia nell'autunno 1956 una collaborazione con l'edizione fiorentina del «Paese»: una esperienza frustrante per molti versi, segnata dall'inevitabile provincialismo del panorama artistico del capoluogo toscano, ma anche una forma interessante di apprendistato, legata alla misura brevissima delle cronache culturali cittadine. Tra la fine del 1956 e la prima metà del 1957 Lonzi pubblica una miriade di recensioni di mostre di pittori locali (Farulli, Berti, Capocchini), di qualche presenza legata ad altri contesti (Sergio Saroni, Niki Berlinguer), e di qualche ancor più rara esposizione di artisti stranieri come Braque e Rouault[1].

Nella seconda metà del 1957 Lonzi si trasferisce per un breve periodo a Roma e poi in Versilia. Dopo una interruzione di circa un anno, il 1959 segna il vero inizio di una attività critica portata avanti con continuità per i successivi dieci anni. Ai primi mesi dell'anno risalgono infatti la conferenza sul teatro alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, su invito di Giovanni Carandente, e l'avvio, ancora grazie a Longhi, della collaborazione con «L'Approdo Letterario» rivista e programma radiofonico (dalla metà degli anni '60 anche televisivo) della RAI, la più continuativa della vita di Lonzi e per lunghi periodi l'unica remunerata[2]. Nelle pagine che seguono mi concentrerò sugli scritti pubblicati da Lonzi in questa prima fase, segnati dalla scoperta dell'informale e dalla comprensione profonda della sua radicale alterità rispetto alla pittura vista fino a quel momento.

«L'Approdo» era una rivista di impronta decisamente conservatrice, in linea con le politiche della RAI di quegli anni. Questo non impedì a Lonzi di introdurre, accanto ad alcuni scritti dedicati a figure riconosciute del XX secolo come Vlaminck o Licini e a mostre di grande risonanza, articoli sull'attualità più bruciante dell'arte contemporanea e in particolare su quella specifica tendenza pittorica promossa in Francia da Michel Tapié già dagli anni '40 e diventata internazionalmente nota come «informale». È intorno a questa tendenza e a questo vocabolo che Lonzi costruisce inizialmente la propria personalità di critica d'arte.

Il termine «informel» era stato introdotto, nella sua forma aggettivale, ne-

[1] Tutti gli scritti, inclusi i brevissimi articoli per il «Paese» sono raccolti in Lonzi 2012. Per la formazione e gli inizi dell'attività si veda Iamurri 2016, capp. 1 e 2.

[2] Sull'attività di Lonzi per «L'Approdo» si veda Baldini 2009; Martini 2012.

gli anni '40. Il luogo in cui Tapié aveva sviluppato in maniera compiuta il suo pensiero era il libro *Un art autre, où il s'agit de nouveaux dévidages du réel* nel quale, con un linguaggio ellittico e talvolta impervio, affermava l'idea di un'arte «altra», non immemore delle avanguardie storiche e in particolare di Duchamp e di Picabia e però totalmente calata nel presente drammatico del dopoguerra, carica delle esperienze tragiche vissute dagli artisti[3]. *Un art autre* era stato pubblicato nel 1952 ma la sua circolazione in Italia era cominciata tardi, intorno al 1957, e nonostante la larga conoscenza della lingua francese tra le fasce colte della popolazione la sua diffusione rimase piuttosto limitata. A Lonzi *Un art autre* arriva tramite Volpi, che ne aveva acquistato una copia nel gennaio 1957 a Parigi[4]: è una lettura che la lascia in un primo momento perplessa, anche a fronte di un corredo iconografico in bianco e nero decisamente penalizzante per opere caratterizzate spesso da una tensione magmatica delle superfici, da un tormento della materia, dalla esplorazione di infinite combinazioni di segni. Era necessario attendere un confronto diretto con le opere perché le parole e le scelte critiche di Tapié acquistassero tutta la loro rilevanza nella costruzione del discorso critico di Lonzi.

Nell'estate del 1957 Lonzi e Volpi intraprendono un viaggio in Europa, più volte raccontato da quest'ultima come un vero e proprio viaggio di formazione[5]. Le visite ai musei francesi, olandesi, tedeschi costituiscono in effetti un percorso di educazione dello sguardo e insieme una scuola di storia dell'arte e in particolare di storia dell'arte della modernità, il momento in cui finalmente le opere delle avanguardie possono essere viste dal vero, nella loro materialità e nelle loro peculiarità tecniche, stilistiche, sperimentali. Ma è ancora a partire dal 1959 che Lonzi, grazie anche alle occasioni offerte dall'attività critica per «L'Approdo», si confronta davvero con l'informale. Il primo scritto dedicato al tema trae origine da due mostre di Fautrier, organizzate rispettivamente dalla Galleria Apollinaire di Milano e dall'Attico di Roma[6], ma il carattere monografico dell'articolo viene immediatamente tradito a favore del desiderio di comprensione di una situazione che sebbene da più parti fosse ritenuta già "accademica", appariva a Lonzi degna di una introduzione al pubblico italiano:

> Nel periodo anarchico e contraddittorio del dopoguerra, l'arte "informale" europea trova le sue ragioni nell'esigenza di stabilire a qualunque costo un contatto con la realtà, sfigurata dagli orrori della morte e del caos: essa sorge come esplicita volontà di rottura di quegli schemi formali postcubisti che continuavano a vaneggiare astrattamente la razionalità dell'universo e della mente umana. L'azione corrosiva condotta dal surrealismo, la scoperta della travolgente attualità dell'espressionismo, il contatto naturalmente instauratosi con letterati e filosofi di indirizzo esistenzialista sono tutti elementi che valgono a

[3] Tapié 1952. Per la traduzione italiana si veda Tapié 2000.
[4] Iamurri 2016, p. 59.
[5] Cfr. ad esempio Volpi 2001.
[6] *Fautrier. Opere dal 1928 ad oggi* 1958; *Fautrier. Mostra di opere dal 1928 ad oggi* 1959.

potenziare la carica polemica di un movimento che, negli stessi anni, avrebbe trovato eco in posizioni analoghe di rottura quali venivano sviluppandosi in America[7].

Con poche frasi Lonzi tratteggia con precisione gli elementi di rottura di ogni pretesa razionale e universalistica della pittura europea: il surrealismo, l'espressionismo, il pensiero esistenzialista maturato negli anni intorno alla guerra vengono presentati, seppur rapidamente, come agenti di un processo irreversibile che ha le sue conseguenze immediate sulle superfici dipinte. Su questa base Lonzi innesta la sua analisi della pittura di Fautrier, richiamando la relazione visiva ma anche quasi carnale con la realtà, una relazione imprescindibile ad onta della trasfigurazione materica della realtà stessa. Ma sebbene Lonzi appoggiasse la propria scrittura su una struttura teorica solida e appropriata, come nel riferimento a Merleau-Ponty («essere nel mondo e conoscersi nel mondo»)[8], è nella descrizione della pittura di Fautrier che il testo prende quota, con una precisione lenticolare che le permette allo stesso tempo di restituire la sensazione visiva, di tradurre in parole la pittura, e di fornirne una interpretazione tanto più puntuale quanto più legata alla qualità dell'osservazione:

> Nei quadri di Fautrier, da uno sfondo indifferenziato, angosciosamente privo della presenza umana come un cielo o un deserto, si enuclea, convergendo improvvisamente in primo piano, una polpa spessa di materia irregolare, ora gessosa ora fresca, su cui il pennello ha reinventato, cariche di tutta una responsabilità complessamente individuale, le allusioni visive di un fatto, di un oggetto. Sarà la decomposizione, dove il pudore mitiga l'impotenza, della carne umana ancora segnata dalla traccia sbiadita della fustigazione, nei suoi *Otages*; la silenziosa perorazione dei suoi *Nudi*, svelati fuori da ogni idealizzazione, intrisi di tenerezza sensitiva, di caducità, di dissolutezza e di sofferenza; la luminosità eccessiva dei suoi paesaggi a strisce o a matasse azzurre e verdi [...], oppure la calma stagnante, dove la bellezza si disfa fino a diventare putrescente, di anonime radure.
> L'immagine, pittoricamente rinnovata e priva di dogma, della «chose vue», rappresenta, per Fautrier, l'equivalente della storia concreta dell'individuo, [...] la storia del suo organizzarsi della coscienza[9].

Lonzi non rinuncia mai né alla descrizione della pittura, vero punto di partenza di ogni considerazione, né all'inscrizione di questa in un contesto artistico e culturale. Fanno parte evidentemente della sua educazione storico-artistica tanto l'esercizio ecfrastico quanto la necessità di pensare l'opera nella sua qualità relazionale, o più precisamente nei termini di «un rapporto», come aveva scritto Longhi in *Proposte per una critica d'arte*[10]. Ma la dimensione contestuale ha bisogno, per emergere compiutamente, di una possibilità di

[7] Lonzi 1959a, p. 110.

[8] Lonzi poteva aver letto il testo della lezione inaugurale del filosofo francese al Collège de France sia in francese che nella traduzione italiana, si veda Merleau-Ponty 1953.

[9] Lonzi 1959a, pp. 111-112.

[10] Longhi 1950.

esplorazione collettiva ad ampio spettro: una possibilità che Lonzi sperimenta ancora nel 1959 con la mostra *Arte Nuova*, organizzata dal Circolo degli Artisti e allestita da Tapié a Torino, e soprattutto con la seconda edizione della *documenta* a Kassel.

La prima mostra aveva il merito di presentare, oltre alla cosiddetta corrente "informale", alcuni artisti giapponesi operanti grosso modo nella stessa direzione:

> In essi – scrive Lonzi – la distinzione fra pittura tradizionale e pittura aggiornata su moduli europei cessa in qualche modo di esistere per il prevalente accento posto su una situazione culturale di rottura con ogni forma preconcetta di immagine legata a canoni e tecniche fisse, a valori logorati, in vista di una nuova comunicazione figurativa basata sulle capacità e responsabilità individuali di partecipare al mondo moderno, laico e privo di norme comuni in Giappone non meno che in Occidente[11].

Se la presenza di artisti come Hisao Domoto e Toshimitsu Imai, Katzuo Shiraga e Atsuko Tanaka sembrava ampiamente sufficiente a presentare una campionatura della pittura giapponese, le sculture del maestro di Ikebana Sofu Teshigahara mostravano il legame profondo con le pratiche tradizionali, senza apparente contraddizione con le sperimentazioni pittoriche del presente. Del resto, come notava acutamente Lonzi, la compagine giapponese si inseriva perfettamente in

> un gruppo di riconosciuti artisti di estrazione informale, da Wols, Pollock, Fautrier e Mathieu, De Kooning, Tobey, Kline, Francis, Hultberg, la Mitchell, Riopelle, Tápies ecc. ai nostri Burri, Spazzapan, Fontana, Moreni, Morlotti, Vedova, Chighine ecc.; per la scultura la Falkenstein, Garelli, Cherchi. Degli assenti venivano in mente Dubuffet e Gorky[12].

Spiccano, nell'elenco eloquente delle presenze, Atsuko Tanaka, Joan Mitchell e Claire Falkenstein, uniche presenze femminili a testimoniare da una parte l'esiguo numero di artiste incluse nelle rassegne internazionali, e dall'altra lo scarso interesse di Lonzi per il tema[13]. Ma se ci fossero dubbi sul fatto che quella presentata da Tapié a Torino potesse configurarsi a questa data come la selezione di artisti perfettamente capace di tradurre la situazione attuale della pittura internazionale, una controprova interessante arriva a pochi mesi di distanza dalla seconda edizione della *documenta* di Kassel, che aveva l'ambizione dichiarata di presentare un panorama dell'arte figurativa dal 1945 al presente, insieme a una rassegna più contenuta dedicata esclusivamente ai maestri della contemporaneità. Due retrospettive dedicate a pittori capitali

[11] Lonzi 1959b, p. 126.
[12] Ivi, p. 129.
[13] Il primo vero progetto di Lonzi dedicato alle donne riguarda una raccolta di letteratura, testimonianze e diari femminili: si veda Lonzi, lettera a Volpi, Milano, 14 dicembre 1960, AMV, cit. in Iamurri 2016, pp. 149-150.

scomparsi rispettivamente all'inizio e alla metà del decennio, vale a dire Wols e Pollock, portavano alla ribalta tecniche nuove – il *tachisme* e il *dripping* – ma soprattutto permettevano di comprendere meglio due artisti che, scrive Lonzi,

> hanno compiuto questi gesti assolutamente inattesi, il perché di essi non deve essere trovato soltanto in una ragione polemica, di rottura di schemi formali che continuavano a postulare un'ipotetica corrispondenza razionale tra l'uomo e il mondo mentre il surrealismo svelava nuovi misteri e angosciosi interrogativi per la coscienza umana, bensì in una ragione positivamente valida. Non solo non furono gesti di impotenza o di rivoluzione casuale [...]. Essi risolvono problemi formali di portata generale[14].

Il testo prosegue in una analisi accurata delle opere esposte impossibile da riassumere, ma per capire la capacità di Lonzi di guardare e di vedere, di pensare e di scrivere la pittura, è opportuno sottolineare la consonanza con quanto di Wols aveva potuto dire un pittore immerso nella stessa temperie informale come Georges Mathieu, che già nel 1947 aveva compreso che «Wols a tout pulvérisé. Après Wols tout est à refaire»[15]. Era questa totale indisciplina nei confronti dell'ordine compositivo, questa radicale contestazione dell'intelaiatura cubista del quadro, questa abolizione delle gerarchie interne alla superficie – alto e basso, centro e periferia – a fare di Wols, come del resto di Pollock per il quale Greenberg avrebbe creato la definizione di una pittura *all over*, il creatore di un'arte completamente nuova e di una interpretazione dello spazio pittorico come uno spazio di libertà totale, luogo di una sperimentazione infinita, di uno spaesamento dello sguardo, di stupore e di scoperta, in una parola di tutto quello per cui valeva la pena di occuparsi di arte contemporanea. Almeno fino a quando nuovi e più spiazzanti esiti non avrebbero portato Lonzi a un ripensamento altrettanto radicale e soprattutto a uno spostamento dell'attenzione dalle opere al processo creativo, cioè dalle opere agli artisti, cioè ancora dagli oggetti alle relazioni.

*Riferimenti bibliografici / References*

Baldini M. (2009), *Le arti figurative all'«Approdo». Carla Lonzi, un'allieva dissidente di Roberto Longhi*, in «Italianistica», XXXVIII, 3, pp. 115-130.

*Fautrier. Opere dal 1928 ad oggi* (1958), testi e note di A. Malraux, J. Paulhan, H. Read, G. Le Noci, Milano: Galleria Apollinaire.

[14] Lonzi 1959c, p. 130.

[15] Diverse fonti, compreso il sito web del Comité Georges Mathieu che ne gestisce l'eredità (https://georges-mathieu.fr, consultato il 28 dicembre 2025), collocano questo commento di Mathieu al momento della scoperta delle opere di Wols in occasione della personale da René Drouin a Parigi nel 1947. L'artista avrebbe in seguito sviluppato questa riflessione in Mathieu 1963.

*Fautrier. Mostra di opere dal 1928 ad oggi* (1959), introduzione di E. Crispolti, nota biografica di J. Paulhan e un testo di J. Fautrier, Roma: Galleria L'Attico.

Iamurri L. (2016), *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia, 1955-1970*, Macerata: Quodlibet.

Iamurri L. (2017), *Prima della Pop Art: Carla Lonzi e la pittura*, in *Arte italiana 1960-1964*, a cura di F. Fergonzi e F. Tedeschi, Milano: Scalpendi, pp. 93-103.

Longhi R. (1950), *Proposte per una critica d'arte*, in «Paragone», I, 1, pp. 5-19.

Lonzi C. (1959a), *Jean Fautrier, la pittura informale e la «chose vue»*, in «L'Approdo Letterario», V, 5, gennaio-marzo 1959, pp. 136-138 (ora in Lonzi 2012, pp. 109-112).

Lonzi C. (1959b), *Arte Nuova e arte giapponese*, in «L'Approdo Letterario», V, 7, luglio-settembre 1959, pp. 124-126 (ora in Lonzi 2012, pp. 125-129).

Lonzi C. (1959c), *Documenta al Museum Fridericianum di Kassel*, in «L'Approdo Letterario», V, 8, ottobre-dicembre 1959, pp. 124-129 (ora in Lonzi 2012, pp. 130-137).

Lonzi C. (2012), *Scritti sull'arte*, a cura di L. Conte, L. Iamurri, V. Martini, Milano: et al. edizioni.

Martini V. (2012), *Carla Lonzi per la rubrica Arti figurative dell'«Approdo»*, in Lonzi 2012, pp. 669-683.

Mathieu G. (1963), *Au delà du tachisme*, Paris: René Julliard.

Merleau-Ponty M. (1953), *Éloge de la philosophie. Leçon inaugurale faite au Collège de France le jeudi 15 janvier 1953*, Paris: Gallimard (trad. it. *Elogio della filosofia*, Torino: Paravia, 1958).

Tapié M. (1952), *Un art autre, où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Paris: Gabriel-Giraud et Fils.

Tapié M. (2000), *Un art autre e altri scritti di estetica, 1946-1969*, a cura di Mirella Bandini, Segrate: Nike edizioni.

Volpi M. (2001), *Una testimonianza autobiografica*, in *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, a cura di L. Iamurri, S. Spinazzè, Roma: Meltemi, pp. 169-181.

Mancini M.G., Raho V., "Chi sa leggere sui vetri della finestra di fronte"? Lea Vergine's Critical Militancy amid the opacities of the Italian Art System: The Case of Expo Arte 77
«Il capitale culturale», Supplemento n. 20 (2026), pp. 561-570
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/5269

# "Chi sa leggere sui vetri della finestra di fronte"? Lea Vergine's Critical Militancy amid the opacities of the Italian Art System: The Case of Expo Arte 77

Maria Giovanna Mancini*, Valeria Raho**

*Abstract*

This essay examines the figure of Lea Vergine (1936-2020), a perceptive curator in the redefinition of twentieth-century art-historical paradigms and a committed critic. Vergine developed pioneering interpretations of Body Art and of what she termed "the art making of female individuals," culminating in *L'altra metà dell'Avanguardia: 1910-1940* (1980). Positioned at an intermediate juncture within these theoretical trajectories is her curatorial project *Chi sa leggere il futuro sulle finestre della casa di fronte*, presented as part of "Ipotesi 80" for Expo Arte 77 in Bari, which is here critically reassessed. By 'tacking' titles onto artworks and elaborating discursive strategies, the exhibition emerges as a dispositif of tension between the artistic practices of the participating women artists, processes of institutionalization, and the art market, thereby exposing the ambiguities affecting vis-

* Professoressa associata in Storia dell'Arte Contemporanea, Università degli Studi Aldo Moro di Bari, Dipartimento Dirium, piazza Umberto I 1, 70121 Bari, e-mail: maria.mancini@uniba.it.
** Dottoranda di ricerca in Gender Studies, Università degli Studi Aldo Moro di Bari, Dipartimento Dirium, piazza Umberto I 1, 70121 Bari, e-mail: valeria.raho@uniba.it.

Grazie a Pietro Marino, Amalia Del Ponte e Angela Maderna in fase di ricerca. Il § 1 è da attribuire a Maria Giovanna Mancini; il § 2 è da attribuire a Valeria Raho.

ibility as well as the processes of legitimation. The research adopts an interdisciplinary methodology, mobilizing a range of tools – from photographic documentation to archival and textual sources – in order to reconstruct the complexity of the debate from a geographically peripheral context, removed from the traditional hegemonic centers of artistic and cultural production.

Il saggio analizza la figura di Lea Vergine (1936-2020). Curatrice acuta nella ridefinizione dei paradigmi della storiografia del Novecento e critica militante, ha elaborato letture pionieristiche sulla body art e sul «fare artistico degli individui femmine», culminate nel 1980 ne *L'altra metà dell'Avanguardia: 1910-1940*. In posizione intermedia rispetto a questi snodi teorici si colloca la curatela di *Chi sa leggere il futuro sulle finestre della casa di fronte*, presentata durante "Ipotesi 80" per Expo Arte 77, a Bari, e qui sottoposta a una rilettura critica. Tra titoli 'appioppati' e strategie discorsive la mostra diventa un dispositivo di tensione tra pratiche artistiche delle artiste coinvolte, processi di istituzionalizzazione e mercato, rivelando le ambiguità della visibilità e dei circuiti di legittimazione. La ricerca adotta una metodologia interdisciplinare che attiva strumenti plurimi, dalle documentazioni fotografiche alle fonti, per restituire la complessità del dibattito da un contesto geografico decentrato dai tradizionali poli egemonici di produzione artistica e culturale.

## 1. *Lea Vergine's Militant Criticism: An Ideal Archive for Contemporary Art History*

An inveterate smoker and a biting voice of militant art criticism, Lea Vergine offered unprecedented readings of the Italian art scene through a substantial production of articles, essays, and contributions, together with a constant self-narration that constitutes an indispensable corollary to her theoretical work, and not merely to the critic's personal mythography. In the current climate of renewed interest in her activity, the reading of Vergine's contributions continues to offer an important point of view today. Although several years have passed since her death, for a generation of scholars fortunate enough to have known her, Lea Vergine remains present within a constellation of protagonists of the art system as an ideal and challenging interlocutor. In the last decade of her life, her voice had grown fainter due to her advancing age – she was born in Naples in 1936 – but also because her figure was linked to the dimension of militant criticism that had found space in newspapers and periodicals through the narration of an art system that, by the 2000s, had profoundly changed. Some moments of her activity remain indispensable references, in particular her essay *Il corpo come linguaggio: la body-art e storie simili* (Prearo 1974) and the seminal exhibition "L'altra metà dell'avanguardia: 1910-1940" (Palazzo Reale, Milan 1980). A renewed interest in Vergine's figure has led to several recent contributions that reposition her work within

the scope of women's studies, if not feminism per se[1]. These studies identify a problematic stance: while she remained distant from grassroots activism, she consistently allied herself with artists whose work she supported throughout her career. This essay[2] intends to underscore such dynamics by reconstructing a significant episode of her curatorial activity in Bari. *La schizofrenia della donna nel quotidiano* [Schizophrenia of Women in Everyday Life] is the title that was "foisted upon"[3] her exhibition produced within the framework of "Ipotesi 80", hosted by the art fair event Expo Arte 77 in Bari (Fiera del Levante, Bari 1977), to which the critic invited five women artists – Valentina Berardinone, Carla Cerati, Amalia Del Ponte, Diana Rabito, and Sandra Sandri – with whom she had previously collaborated on the occasion of the publication of the *Bolaffi Arte* portfolio in 1975[4].

Lea Vergine's work has always been marked by militancy, making her, in the early 1960s, one of the few female voices within an almost entirely male parterre. Her investigative approach was already evident in her first publication on the Neapolitan art scene[5]. Prefaced by Giulio Carlo Argan – whom she had met only months earlier, as recounted in her memoir – the work demonstrates her commitment to the practice of surveying and diligently documenting the contemporary scene, first the Neapolitan scene, whose contradictions as well as receptivity she reported in the journal *Marcatrè* in 1965[6], and then the national one.

Argan's teachings would never be disputed, although an autonomy of thought and of choices is clearly recognizable, to the point that in 1973 she contributed to the educational cycle organized at the National Gallery of Modern Art in Rome in 1972-1973 with the lecture *L'arte cinetica in Italia*[7]. Distancing herself from technological fetishism, Lea Vergine identified the research conducted by Italian Programmed Artists as an «acting within the operational process [...] with no meaning other than that employed by its own structure»[8]. This approach demonstrates a militant critical stance that rejects theoretical simplifications. Instead, through the narration of the works and direct engagement with them, she successfully conveys the artists' radical positions to the public.

[1] Acocella 2023, pp. 313-340; Maderna 2020, 2025; Schirripa 2025; Mancini, *Lea Buoncristiano* in Dizionario delle Donne Treccani, in press.

[2] The research presented here originates from the authors' participation, as Professor and PhD candidate, respectively, in the National PhD Program in Gender Studies, hosted by the University of Bari 'Aldo Moro'.

[3] *Se Bari alla Fiera,* 1977, p. 74.

[4] Vergine 1988, pp. 137-141.

[5] Vergine 1963a.

[6] Vergine 1965, pp. 29-38.

[7] Vergine 1976, pp. 64-77.

[8] Ivi, p. 64.

The role of criticism at the dawn of the new decade that opened immediately after the events of 1968 is absolutely clear in Lea Vergine's words. If art has by now left the reassuring shores of a well-ordered relationship between object, maker, and audience in order to take on the task of participating in the «long revolution of everyday life», art criticism can only take part in this process, albeit not in a subordinate manner. One had to «accelerate the process of deflagration of systems»[9] through a criticism that would not at all come to an end with the passing of the incendiary season of the 1970s, but which she pursued with vigilant presence in newspapers such as «Metro» (invited by her friend Gillo Dorfles) or «Paese Sera», in journals such as «Tempo Illustrato», «La Fiera Letteraria», and more recently in «Domus», «Abitare» under the direction of Stefano Boeri. Today, these writings and her numerous curatorial projects constitute indispensable primary sources for any historical reconstruction of the period. Lea Vergine had the great merit of narrating contemporary art with keen critical acumen, providing today's scholars with an indispensable survey of those years. Her work is particularly significant because, alongside reflections on the art system, she consistently prioritized the works themselves, focusing on the art rather than the artists.

In this framework, we understand Lea Vergine's contribution alongside women artists – or perhaps it would be more correct to say in dialogue with the art produced by women artists. As she confesses in the introduction to *L'altra metà dell'avanguardia: 1910-1940*, she is not interested in the well-mannered, social-democratic, and sentimental "polite discourse" about the silence that marginalized the work of some women artists (and not all, moreover). Rather, she chooses to find a new key to address this issue. *The half suicided by society*, with reference to Artaud, clarifies why Vergine opted for an approach that rejects oversimplification and highlights processes of self-concealment as well as of «censorship, reticences, and cruel discretion». In the same introductory essay, she clarifies the relationship between art history and art criticism with regards to the singular stories of women artists, to the process that led them «from chronicle to eternity without history». In fact, as we can clearly read between the lines of her own contributions, Lea Vergine intends to offer «to the general public material that brings a perspective into focus», – something that necessarily requires systematization. Militant criticism today offers an ideal archive for systematizing the artistic developments of those years, a process deeply rooted in personal relationships and direct encounters with both the works and the artists. Building on this approach, two years after the Milan exhibition, Lea Vergine published *L'arte ritrovata: alla ricerca dell'altra metà dell'avanguardia*[10].This book re-

[9] Vergine 1970, pp. 7-8.
[10] Vergine 1982.

counts her journey in search of women artists and their works, «a passionate, painful, and happy experience, in search, precisely, of the other half of the avant-garde, the repressed, female part»[11].

## 2. *Which Schizophrenia? Misunderstandings, Slips, and Visibility in "Ipotesi 80"*

From 26 March to 3 April 1977, the Fiera del Levante hosted the second edition of Expo Arte[12]. Directed by Pietro Marino[13] and born with the ambition of offering a geographical and cultural alternative to the North-centric models of the system[14], Expo Arte presented itself as a «fair of ideas». It offered a «different menu» from contemporary art-market fairs, as it featured research exhibitions, artist-led activities such as *Spazio/Incontro*, and events spread throughout the city, in order to combine economic viability and artistic experimentation[15]. In this context, among other initiatives, in pavilion 116, located on the fair main floor[16], was hosted "Ipotesi 80. Mostra-inchiesta sull'arte dei prossimi anni". According to the catalogue and Marino's introductory text, this was among the fair's cultural exhibitions[17]. It was entrusted to Renato Barilli, Achille Bonito Oliva, Enrico Crispolti, Maurizio Fagiolo, Filiberto Menna, and Lea Vergine, «half of the Gotha of Italian criticism», according to the review entitled *Se Bari alla Fiera*[18]. Each curator was invited to present, in the plurality of their positions, five artists around a common goal, namely to conduct «surveys of different situations, albeit of similar orientation: each united around a problem of art between today and tomorrow»[19].

[11] Menna 1983.

[12] Schito 1977.

[13] Born in 1931, Marino is an art critic and academic, and a longstanding contributor to *La Gazzetta del Mezzogiorno* since 1962.

[14] Conceived as the Southern Italian response to Italy's first art fair, *Arte Fiera* in Bologna, *Expo Arte* sought to position itself within an already extensive constellation of European art fairs, spanning Basel, Düsseldorf, Cologne, and Amsterdam.

[15] Schito 1977, p. 145.

[16] For a comparison, see the floor plans reproduced in Schito 1977 (pp. 361 and 367).

[17] Alongside "Ipotesi 80", the fair's program also included *Arte in Puglia / Gli Anni Trenta. Documenti e Materiali per una ricerca*, held at the Pinacoteca Provinciale (26 March-30 April); *OffMedia 1. Il libro come lavoro d'arte 1960-1976*, curated by Germano Celant and hosted at the Galleria Bonomo; as well as several national focuses, such as the group exhibition *Mito e realtà*, dedicated to the Greek art scene and curated by Efi Strusa (see ibid., pp. 293-312, 319-340; Marino 2021, p. 152). Celant's exhibition was followed by an independent catalogue, published by the Apulian publisher Dedalo (Celant 1977).

[18] *Se Bari...* 1977, p. 74.

[19] Marino 1977, p. 248.

Vergine proposed a group exhibition with Valentina Berardinone, Carla Cerati, Amalia Del Ponte, Diana Rabito, and Sandra Sandri, all active in Milan. The selection is part of a continuity of critical and project-based relationships with the artists, confirming a structured and non-occasional interest on the part of the curator. In the general catalogue of the fair the exhibition is listed under the title *Schizofrenia della donna nel quotidiano*[20] and summarized in Marino's introduction as «a discourse on the female condition»[21]. As reported in the article published in the quarterly «DATA» in 1977, the «title was foisted upon the exhibition»[22], through a terminological distortion that altered its meaning and critical project. Moreover, comparison with the reportage produced by Carla Cerati while the exhibition was being put up[23], together with the extensive review by Anne-Marie Sauzeau published in issue no. 27 of «DATA»[24], makes it possible to recover the project's original title, namely *Sulla casa di fronte* [On the House Across the Street], which Vergine later expanded into *Chi sa leggere il futuro sui vetri della casa di fronte* [Who Can Read the Future on the Windowpanes of the House Across the Street] in the book *Arte in gioco*[25]. At the conference it was not possible to determine exactly how this episode occurred[26], nor could any documented explanation be found for the reasons for the change of title, suggesting the likelihood of a misunderstanding stemming from the organizational chaos mentioned, in various forms, in the review published in the spring issue of Trini's periodical.

It is, however, in this «typographical slip» – to use the psychoanalytic term used by Sauzeau with regard to mis-attribution – that the real "schizophrenia" becomes legible: in fact, it is no longer attributable to the individuals represented, but rather to the very conditions of their exhibition within a system that grants openings without structure. The heteronymous title highlights the evident simplification operated by the context of reception between curatorial intention, market, and public discourse. The title betrays the struggle to recognize the artistic practices of women artists when these do not assume an identitarian or claim-based character. Also, the title change affects (coincidentally?) the only non-male group exhibition of the section, even within

[20] Vergine 1977, pp. 283-284.

[21] Marino 1977, pp. 283-284.

[22] According to *Se Bari…* 1977, p. 74.

[23] Cerati 1977, Fotografia di Bari, 04/1977, provini/carta, 24x30 cm, Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico, fondo Carla Cerati, SIC 3 PV 47, fondo digitalizzato, and <https://www.amaliadelponte.org/adp/expoarte-ipotesi-80-fiera-del-levante-bari-1976/> (20.12.2025).

[24] Sauzeau Boetti 1977.

[25] Vergine 1988, pp. 142-144.

[26] Interviews with Pietro Marino and Amalia Del Ponte were conducted, with the support of Angela Maderna, on 19 April 2025 and 7 May 2025, respectively.

a pavilion curated by a figure of undisputed critical authority entrused with an institutional mandate. The installations presented, whose articulations are legible thanks to the images by Enrico Cattaneo and Giorgio Colombo, have at their center a plurality of authorial and autonomous languages. The works, all marked by a "diaristic" imprint, foreground the body, which – now frontal or absent, sometimes fragmented, trans and embodied – assumes a structural role coherent with the theories that Vergine had developed three years earlier in *Il corpo come linguaggio: la body-art e storie simili*. In the critical text she authored for the fair, the critic and curator insists on the fact that the works are «not open, but rather closed like a fist», evoking a condensation far removed from any intent of plain-spoken communication. The presentation of the artists does not respond to an adherence to feminist struggles, represented at the fair by other artists – such as Mirella Bentivoglio[27], for example – but is rather based on a criterion of professional recognizability and continuity, as the critic said to Elisabetta Rasy at «Paese Sera»[28]: choosing to invite five women «not among the latest recruits», formed through a traditionally male professional path, signals a conscious distancing. Also, it defines Lea Vergine's positioning, which anticipates, in the vocabulary used and theoretical framework adopted, some reflections later expanded in *L'Altra metà dell'Avanguardia*, on which the art critic was already working.

Although Expo Arte 77 intended to configure itself as a young «fair of ideas», Vergine's participation provides a privileged standpoint on the frictions generated between a critically grounded curatorial (and artistic) practice and the logics inherent in the fair system. Even if the event succeeded in producing less commercial and more research-oriented outcomes, it is precisely in its most ambitious exhibition that disparities and misunderstandings, discursive compressions and shifts on the level of visibility or curatorial hyper-visibility emerged. In this case, they are symptoms of a deeply ingrained and endemic institutional ratio. The fair as dispositif, to use Foucault's terminology, absorbs and co-opts in order to reinstate internal gender-based hierarchies and more manageable, narratively more stabilized discourses for collectors and the market. In this framework, it is worth mentioning the protests by local operators directed at "Ipotesi 80" (here mentioned only briefly for reasons of space), which further illuminate the frictions, by no means incidental, caused by this episode. Finally, there is a further "slip", this time of a historiographical nature, concerning the familiarity with a pivotal exhibition in the professional path of a widely studied curator. Critical neglect, linked in part to the *damnatio memoriae* of the renaming, intertwines with the undervaluation of formats that develop outside the hegemonic centers

[27] Bentivoglio 1977.
[28] Rasy 1977.

of artistic and curatorial legitimation: they too «panewindows of the house across the street», marginal or marginalized spaces, to which Vergine's original project alluded.

*References*

Acocella A. (2023), "*L'altra creatività": il dibattito critico e informativo sulle mostre al femminile nella rivista "DATA*" (1974-1978), «piano b», 8, n. 2, pp. 313-340.

Bentivoglio M. (1977), *Tra linguaggio e immagine. Galleria Il Canale*, in Schito 1977.

Celant G. (1977), *OffMedia: nuove tecniche artistiche: video, disco, libro*, Bari: Dedalo.

Cerati C. (1977), Fotografia di Bari, 04/1977, provini/carta, 24x30 cm, Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico, fondo Carla Cerati, SIC 3 PV 47, <https://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-LOM60-0043179/> (20.12.2025).

https://www.amaliadelponte.org/adp/expoarte-ipotesi-80-fiera-del-levante-bari-1976/ (20.12.2025).

Maderna A. (2020), *L'altra metà dell'avanguardia quarant'anni dopo*, Milano: Postmedia books.

Maderna A. (2025), *Non il potere ma la forza*, Milano: Electa.

Mancini M.G., *Lea Buoncristiano*, in Dizionario delle Donne Treccani, in press.

Marino P. (1977), *Perché «Ipotesi 80»?,* in Schito G., a cura di, *Expo Arte: Fiera Internazionale di arte contemporanea*, catalogo della mostra (Bari, Fiera del Levante, 26 marzo - 3 aprile 1977), Bari: Arti Grafiche Favia, pp. 247-248.

Marino P. (2021), *Diari dell'Arte Levante: 1960-1980*, Roma: Gangemi.

Menna F. (1983), *Alla ricerca di artiste perdute*, «Paese sera», 14 gennaio.

Rasy E. (1977), *Quando l'arte è vissuta tutta al femminile*, «Paese Sera», 25 aprile.

Sauzeau Boetti A.M. (1977), *Le finestre senza casa*, «DATA» , n. 27, pp. 32-37.

Schirripa G. (2025), *Lea Vergine and Enzo Mari: navigating the early 1970s between utopia and feminism*, in Hecker S. e Kittler T. (a cura di), *Art and intimacy in modern Italy*, London: Bloomsbury, pp. 211-222.

Schito G., a cura di (1977), *Expo Arte: Fiera Internazionale di arte contemporanea*, catalogo della mostra (Bari, Fiera del Levante, 26 marzo - 3 aprile 1977), Bari: Arti Grafiche Favia.

*Se Bari alla Fiera* (1977), «DATA», 7, n. 26, pp. 74-76.

Vergine L. (1965), *Inchiesta sulla cultura a Napoli. La situazione delle arti,* «Marcatrè», 3, n. 5, pp. 29-38.

Vergine L. (1970), *Tra manierismo e masochismo*, «Nac», n. 2, pp. 7-8.
Vergine L. (1976), *L'arte cinetica in Italia*, in *Situazioni dell'arte contemporanea*, Roma: Edizioni Librarte, pp. 64-77.
Vergine L. (1977), *Schizofrenia della donna nel quotidiano*, in Schito 1977, pp. 283-289.
Vergine L. (1982), *L'arte ritrovata: alla ricerca dell'altra metà dell'avanguardia*, Milano: Rizzoli.
Vergine L. (1988), *L'arte in gioco. La funzione del critico, il ruolo dell'artista. Dal '68 a oggi vent'anni di critica militante*, Milano: Garzanti.

*Appendix*




Fig. 1. Cover of *Expo Arte 1977*, the catalogue of the international fair hosting the exhibition curated by Lea Vergine

D'Achille A.M., Righetti M., Angiola Maria Romanini tra magistero, ricerca e grandi imprese / Angiola Maria Romanini between teaching, research and great enterprises
«Il capitale culturale», Supplemento n. 20 (2026), pp. 571-590
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/5142

# Angiola Maria Romanini tra magistero, ricerca e grandi imprese

Anna Maria D'Achille*, Marina Righetti **

*Abstract*

L'intervento è dedicato a una delle più grandi storiche dell'arte del Novecento: Angiola Maria Romanini, una vera *mulier fortis* della Storia dell'arte medievale.

Dopo aver ripercorso le tappe della sua formazione e della sua carriera accademica, vengono illustrati alcuni tra i principali filoni di ricerca della studiosa (l'architettura gotica in Lombardia, l'universo artistico cistercense, l'arte fra età tardoantica ed età carolingia, Arnolfo di Cambio), di cui si mette in luce l'apporto innovativo agli studi.

Viene inoltre messa a fuoco l'intensa attività di promozione della disciplina fatta da Romanini grazie all'organizzazione di una serie di importanti convegni internazionali e il suo impegno sul fronte della gestione e del restauro dei beni culturali.

Infine, ampio spazio è dato alle sue due maggiori imprese scientifiche: l'*Enciclopedia dell'arte medievale*, pubblicata dall'Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, e la rivi-

* Ordinaria di Storia dell'arte medievale, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", piazza Capri 1, 00141 Roma, e-mail: annamaria.dachille@uniroma1.it.

** Professoressa emerita di Storia dell'arte medievale, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", via Adige 39, 00198 Roma, e-mail: mrigtc@gmail.com.

Il paragrafo 1 è da attribuire a Marina Righetti, il paragrafo 2 ad Anna Maria D'Achille.

sta *Arte medievale*, fondata nei primi anni Ottanta, che si è conquistata una posizione di grande prestigio nel panorama dei periodici del settore.

This presentation is dedicated to one of the greatest art historians of the 20th century: Angiola Maria Romanini, a true *mulier fortis* of medieval art history. After retracing the steps of her education and academic career, several key areas of research – Gothic architecture in Lombardy, the Cistercian artistic universe, art between Late Antiquity and the Carolingian period, and the work of Arnolfo di Cambio – are highlighted, emphasising the scholar's innovative contributions to the field.

The article also focuses on Romanini's intensive activity in promoting the discipline through the organisation of a series of major international conferences and on her commitment to the restoration and preservation of cultural heritage. Finally, ample space is devoted to two of the scholar's important scientific accomplishments: the *Enciclopedia dell'arte medievale* (Encyclopaedia of Medieval Art), published by the Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, and the international journal *Arte medievale* (Medieval Art), founded in the early 1980s, which has achieved a prominent position among periodicals in its field of research.

## 1. *Angiola Maria Romanini: il magistero, le istituzioni e le grandi imprese culturali*

Protagonista indiscussa nel panorama degli studi medievistici del Novecento, Angiola Maria Romanini (all'anagrafe Angela Maria Camilla) nacque a Legnano il 26 febbraio 1926[1]. Formatasi con Edoardo Arslan alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pavia, dove si laureò il 30 giugno 1948, completò i suoi studi con Géza de Francovich e Giulio Carlo Argan, frequentando la Scuola di Perfezionamento in Storia dell'arte della Sapienza. Qui, nel 1972, fu chiamata da Pavia[2] a succedere a de' Francovich nella cattedra di Storia dell'arte medievale.

Nell'Ateneo romano la Romanini, oltre a occupare fin da subito ruoli dirigenziali – è stata la prima donna a guidare l'Istituto di Storia dell'arte[3] e la Scuola di Perfezionamento –, ha svolto un'intensa attività didattica. Le sue lezioni erano affollatissime: gli studenti erano affascinati da quell'elegante,

[1] Era la terza di cinque figli – tre medici e una biologa – nati da Luigi Romanini, direttore didattico, e Maria Geroni, insegnante. Sulla studiosa cfr. Cadei 1994; Righetti 1997; Cadei *et al.* 1999; Elbern 1999; D'Achille 1999; Pilo 2002; Righetti 2002a e 2002b; D'Achille 2003; Quintavalle 2005; Peroni, Righetti 2005; D'Achille 2009; Pistilli 2019.

[2] All'Università di Pavia la Romanini ha insegnato dapprima come assistente, quindi dal 1964 come Professore incaricato di Storia dell'arte medievale e nel biennio 1970/1972 in veste di Ordinario successe al suo maestro nella cattedra di Storia dell'arte medievale e moderna. In precedenza, dal 1949 al 1959, aveva insegnato Storia dell'arte presso il Liceo classico Ugo Foscolo di Pavia.

[3] La Romanini subentrò a Giulio Carlo Argan e rimase in carica dal 1976 al 1992.

minuta signora dall'accento lombardo, che non stava in cattedra, ma si aggirava tra loro sollecitando commenti e domande. E lei ha avuto il grande merito di mettere i giovani a diretto contatto con il mondo della ricerca scientifica internazionale. A partire dal 1976, infatti, organizzò una serie di memorabili convegni[4] a cui parteciparono – in un fecondo scambio di idee e contributi – i maggiori specialisti del settore, ma anche gli studenti, i quali non di rado intervenivano in veste di relatori. Da vera Maestra, ella incoraggiava e seguiva in tutti i modi i giovani in cui credeva. E se è vero che il valore di un docente si misura anche sui frutti che dà, quello della Romanini è stato davvero molto alto, visto che il suo insegnamento ha dato vita a un'affermata scuola di medievisti.

Sarebbe troppo lungo enumerare le prestigiose cariche che la studiosa ha ricoperto nella sua lunga carriera. Ci limiteremo a ricordare che dal 1983 è stata socia dell'Accademia dei Lincei (nella cui sede nel 1991 si svolse il convegno *Ratio fecit diversum*[5]) e per quasi un ventennio (dal 1981 al 2000) membro autorevole del Consiglio direttivo del Centro italiano di Studi sull'Alto medioevo di Spoleto, per il quale si è occupata, oltre che del Corpus della scultura altomedievale in Italia, anche dell'organizzazione di varie Settimane di studio e di alcuni Congressi. I suoi interventi si distinguevano non solo per l'originalità delle proposte e le novità degli indirizzi di studio di cui si faceva portatrice, ma anche per l'incalzante, entusiasmo che sempre la animava.

L'impegno della Romanini è stato generoso e determinante anche nel campo della gestione e del restauro dei beni culturali. Per molti anni ha fatto parte della Commissione permanente di tutela dei monumenti storici e artistici della Santa Sede, così come del Comitato internazionale per la salvaguardia della Torre di Pisa. Nel 1992 Oscar Luigi Scalfaro la nominò consigliere del Presidente della Repubblica per la conservazione del patrimonio artistico del Quirinale, una carica riconfermatale nel 1999 da Carlo Azeglio Ciampi. Come consigliere prima, e poi come direttrice del neoistituito Servizio per la conservazione del patrimonio artistico della dotazione presidenziale, la Romanini ha promosso e coordinato numerose iniziative, spesso in collaborazione con il Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Molteplici sono i restauri, condotti con rigoroso metodo filologico, che ha coordinato curando poi la pubblicazione scientifica dei risultati conseguiti. Durante la sua attività al Colle sono state organizzate anche due mostre: *Il Quirinale. L'immagine del Palazzo dal Cinquecento all'Ottocento* e *Il colore del Quirinale*, quest'ultima inaugurata, per uno strano gioco del destino, proprio il giorno della morte della studiosa: il 18 gennaio 2002[6]. Importante, infine, è stata l'azione da lei svolta per la

[4] *Roma e l'età carolingia* 1976; *I Cistercensi e il Lazio* 1978; *Federico II e l'arte del Duecento italiano* 1980; *Roma anno 1300* 1983.

[5] *Ratio fecit diversum. San Bernardo e le arti* 1994.

[6] Colalucci 2002.

conoscenza e la fruizione del patrimonio storico-artistico del Palazzo, che ha portato alla sua regolare apertura al pubblico e alla stesura di una guida[7].

Ugualmente intensa è stata la sua azione di promozione della cultura e della storia dell'arte medievale. Già collaboratrice dell'Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani – come autrice di numerose voci per il *Dizionario Biografico degli Italiani*[8], oltre che come membro del Consiglio Scientifico (anche in questo caso fu la prima donna a farne parte) e come condirettrice dell'*Enciclopedia Archeologica* – dal 1981 ideò e diresse l'*Enciclopedia dell'arte medievale*[9]. Il campo di interessi che la monumentale opera – conclusasi nel 2002 – abbraccia è, ovviamente, quello della produzione artistica, e dunque le opere e gli artisti sono gli indiscussi protagonisti della scena. Tuttavia a essere trattati sono anche i grandi fenomeni sociali, i singoli committenti, le dinastie, gli imperi, gli organismi ecclesiastici e laici, gli ordini religiosi, le tecniche, gli strumenti e gli oggetti d'uso quotidiano, le tipologie liturgiche, le iconografie, e molto altro ancora. In questa impresa (che potremmo quasi definire 'eroica' ancor più che coraggiosa) la Romanini espresse al massimo grado tutte le sue migliori qualità: la totale dedizione al lavoro, il talento di raffinata studiosa così come quello di organizzatrice e 'imprenditrice'. Il risultato è un'opera unica, alla quale hanno partecipato i più grandi specialisti nazionali e internazionali, che raccoglie e documenta lo stato della ricerca sul Medioevo artistico europeo e mediterraneo, costituendo un punto di riferimento imprescindibile per le ricerche successive.

La realizzazione di questo progetto fu senz'altro un impegno molto oneroso per l'Istituto della Enciclopedia Italiana, che spesso tentò di resistere alle richieste della direzione. Ma la Romanini per la "sua" opera, con garbo e determinazione, pretese e ottenne il meglio, e dunque: che una rete ampiamente internazionale di consulenti partecipasse ai lavori, che le voci fossero commissionate esclusivamente a specialisti e – qualora si rendesse necessario – volte in italiano da traduttori specializzati nella disciplina. Ma soprattutto volle un eccezionale apparato illustrativo, dal momento che, come lei stessa scrive nell'*Introduzione* al primo volume, «in fatto d'arte la cosiddetta "illustrazione" ha in realtà valore in ogni senso comparabile ed equiparabile a quello del testo. Autentico documento conoscitivo, deve rispondere a esigenze di correttezza e completezza informativa prima ancora che non a quelle – pure indispensabili – di eccellenza qualitativa e conseguente godibilità. In altri termini deve essere anzitutto esatta e aggiornata, bene esplicativa e bene leggibile»[10]. Per questo l'apparato grafico e fotografico dell'*Enciclopedia dell'arte medievale* venne in gran parte eseguito *ex novo*, o comunque reperito e scelto con metodi ottimali

[7] Colalucci 1995.
[8] Romanini 1960, 1961, 1962 e 1965a.
[9] *Enciclopedia dell'arte medievale* 1991-2002.
[10] Romanini 1991a, p. XXIX.

e non è comparabile con quello di nessuna altra opera del genere, né precedente, né successiva.

Grosso modo negli stessi anni la studiosa fondò «Arte medievale»[11]. La rivista, che reca in copertina il titolo vergato dalla sua mano, nacque come uno spazio deputato al dibattito. Nelle intenzioni della Romanini, chiaramente enunciate nella *Lettera agli storici dell'arte* pubblicata in apertura del primo numero uscito nel 1983, «Arte medievale» doveva essere «una sorta di "convegno di studi" permanente, realizzato sulla carta anziché di persona, ma in modo da conservare al dibattito tutta l'incidenza e la costruttiva vivacità della discussione *de visu*»[12]. Nella rivista – che conquistò immediatamente, e mantiene tuttora, una posizione di prestigio a livello internazionale tra i periodici dedicati alla ricerca storico-artistica e archeologica sul Medioevo – hanno pubblicato tutti i più grandi specialisti della disciplina, accanto a molte giovani 'promesse' che sarebbero diventate studiosi di rilievo.

## 2. *I principali filoni della ricerca storico-artistica di Angiola Maria Romanini*

La produzione della Romanini è vastissima e abbraccia tutto l'arco del Medioevo, dalle origini fino ai suoi estremi limiti[13].

Esordì negli Anni '50 con studi prima su artisti del Rinascimento lombardo[14], poi sulla cultura umanistica dell'Italia settentrionale[15]. Ben presto però i suoi interessi si concentrarono sull'architettura e sulla produzione artistica tardomedievale. Vengono così realizzati ampi e sistematici lavori sulla storia dell'architettura lombarda dal XIII al XV secolo per la *Storia di Milano*[16] e sul romanico veronese per *Verona e il suo territorio*[17], in cui, con grande acume critico, la Romanini mette a fuoco le problematiche connesse a monumenti cardine dell'area, dei quali rivede le cronologie e analizza i rapporti e le connessioni secondo una nuova chiave di lettura che considera anche i mutamenti tipologici.

[11] Fecero parte del Comitato Promotore, oltre alla Romanini, François Avril, Beat Brenk, François Bucher, Antonio Cadei, Walter Cahn, Victor Elbern, Hermann Fillitz, Marie Madeleine Gauthier, Cesare Gnudi, Louis Grodecki, Jean Hubert, Ernst Kitzinger, Leon Pressouyre, Marina Righetti, Willibald Sauerländer, Linda Seidel, Piotr Skubiszewski, Hjalmar Torp, John White, David Whitehouse.

[12] Romanini 1983a, p. 11.

[13] Per le pubblicazioni della studiosa fino al 1999 cfr. D'Achille 1999.

[14] Romanini 1950. L'articolo era tratto dalla tesi di laurea, discussa il 30 giugno 1948, di cui era relatore il Professor Edoardo Arslan.

[15] Romanini 1966a e 1966b.

[16] Romanini 1954a, 1955a e 1955b.

[17] Romanini 1964a.

Nel 1964 – dopo una nutrita serie di saggi sull'argomento[18] – pubblicò *L'architettura gotica in Lombardia*[19], testo che costituisce ancora oggi, a distanza di sessant'anni dalla sua edizione, uno strumento imprescindibile per le ricerche del settore sia per il censimento completo di monumenti anche minori che in esso è compiuto, sia per le fondamentali intuizioni critiche che lo sottendono e alle quali gli studi successivi sono ampiamente debitori. L'opera è frutto di un decennio di indagini, in cui l'autrice si trovò a dover gestire un materiale vastissimo senza avere punti di riferimento certi, dal momento che la storiografia registrava all'epoca un'ampia lacuna sull'argomento. Questo le diede modo di dimostrare la sua capacità di sistematizzare criticamente i dati e di produrre un lavoro originale nella concezione e soprattutto nel taglio metodologico. Elemento significativo fu l'aver superato il concetto di storia architettonica come evoluzione formale in una prospettiva territoriale, individuando il momento di snodo tra Romanico e Gotico in un fenomeno di ordine fondamentalmente storico: la comparsa in Lombardia dei Cistercensi, con il loro innovativo programma edilizio.

Lo studio dell'arte cistercense – dai primi codici fatti miniare dall'abate Stefano Harding, agli edifici legati a Bernardo di Chiaravalle, fino alle strutture realizzate tra XII e XIII secolo – diventa, di conseguenza, uno dei poli principali dell'attività di ricerca della studiosa, che dedica all'argomento numerosi contributi[20]. In essi evidenzia la portata storica non solo della specifica produzione dell'Ordine di Cîteaux, ma anche del suo nuovo modo di fare e pensare la progettazione architettonica, basata – così in pianta, come in alzato – sulla ripetizione di un modulo geometrico. Un sistema di estrema semplicità e chiarezza logica e di altrettanta facilità operativa che, grazie a uomini addestrati a realizzare ovunque il progetto e a insegnare a realizzarlo a qualunque tipo di maestranza e con qualunque tipo di materiale, venne esportato in tutta Europa. Come dimostra la studiosa, questo metodo, che rivoluzionò la tecnologia europea del tempo, fu applicato a operazioni tanto manuali quanto mentali: dal lavoro dei campi all'architettura, dalla musica all'industria, dalla miniatura alla scultura. L'analisi degli insediamenti monastici, che per la prima volta vengono considerati nel loro complesso (non più dunque la sola chiesa, ma anche tutte le strutture di servizio), permette inoltre alla Romanini di individuare nell'abbazia cistercense una sorta di "città modello", progettata per essere costruita ed esportata quale manifesto in pietra di una proposta di vita alternativa, offerta non solo al monachesimo, ma più in generale alla città medievale. Dai suoi esemplari studi emergono con chiarezza, dunque, sia la novità della concezione spaziale dei Cistercensi – uno spazio non più inteso

[18] Di particolare rilievo quello sulla cattedrale di Piacenza, Romanini 1954b.
[19] Romanini 1964b.
[20] Romanini 1969a, 1975a, 1978a, 1982, 1987, 1990a e 1994a.

come corpo organico, ma come astrazione mentale, come pura costruzione logica – sia il loro contributo alla trasformazione dell'architettura del territorio e della città in Occidente.

Altro importante filone degli studi romaniniani è quello relativo all'arte del periodo compreso fra età tardoantica e età carolingia e all'irrompere in Europa di una radicale linguistica altra rispetto all'eredità classica, che segna la nascita del Medioevo. Della cultura figurativa altomedievale la «tradizione» e le «mutazioni» – significativo binomio concettuale che la studiosa utilizzò per il titolo di uno dei suoi saggi più famosi[21] – sono indagate con grande sensibilità e con un'attenzione specifica alla civiltà longobarda (alla quale la storiografia coeva arrivava quasi a negare ogni forma di autonomia) e in particolare alla produzione del periodo ritenuto più oscuro, cioè il VII secolo. Con un'indagine tanto acuta quanto innovativa la Romanini arriva a riconoscere nelle poche testimonianze superstiti dell'epoca l'azzeramento di tutto ciò che era stato prodotto sino a quel momento e la nascita di un linguaggio inedito, contenente in sé germi di importanza decisiva per la genesi dell'arte medievale. I suoi contributi sull'argomento sono numerosissimi e dislocati nell'arco di un quarto di secolo[22]. Partendo sempre da un'attenta analisi filologica di singole opere, ma allargando il suo sguardo su problematiche di più ampio respiro relative anche all'area merovingia e a quella visigota, la Romanini mette a fuoco l'identità più profonda della cultura artistica longobarda e ne indica il suo punto di forza nell'emergere di una linea espressiva, che è contemporaneamente strumento di conoscenza e di sintesi.

Un altro fra i maggiori nodi tematici della ricerca della studiosa è stato il rapporto fra la civiltà gotica europea e la produzione artistica italiana della seconda metà del Duecento. Nei numerosi contributi da lei dedicati all'argomento, poderose riflessioni d'assieme si sono alternate e integrate a minuziose indagini analitiche con scoperte oggettive di rilievo e con una metodologia che muove sempre da una lettura quasi morelliana delle forme, ma tiene conto di altri modelli di analisi, della committenza, delle ideologie, del concreto operare delle officine. Così la storia dell'arte e dell'architettura medievale vengono rilette in rapporto a istituzioni politiche o religiose quali il Comune lombardo[23] o gli Ordini mendicanti[24], con riferimento a personaggi-chiave quali Federico II di Svevia[25] o San Francesco[26], e ancora alla luce della portata rivoluzionaria di singoli maestri come Giotto[27] e Arnolfo di Cambio.

[21] Romanini 1975b.
[22] Romanini 1969b; Romanini 1971a, 1976, 1980a, 1981a, 1981b, 1984, 1988, 1991b e 1992.
[23] Romanini 1971b e 1989a.
[24] Romanini 1978b.
[25] Romanini 1980b.
[26] Romanini 1986 e 1989b.
[27] Romanini 1965b, 1965c e 1989c.

A quest'ultimo artista, protagonista della cultura del suo tempo, la Romanini ha davvero dedicato tutta la vita. Per quasi quarant'anni – dal primo saggio del 1965[28] e dalla monografia del 1969[29] fino a quella che stava preparando per l'Electa al momento della scomparsa – ha studiato Arnolfo, con rigore scientifico e con fantasia, pubblicando una quarantina di articoli[30]. Nel corso di questa lunga riflessione critica è tornata ripetutamente, con costanza e quasi con ostinazione, a occuparsi dell'artista, senza mai annoiarsi e senza mai annoiare, senza mai ripetersi, riuscendo a guardare le stesse opere con occhi sempre diversi, a "rileggerle" continuamente non per difendere le proprie idee dalle critiche altrui, ma anzi per metterle lei stessa in discussione, verificarle nuovamente, riformularle meglio, rielaborarle e a volte correggerle. E se questi ultimi casi (i casi in cui la Romanini ha cambiato radicalmente opinione nel corso del tempo) non sono stati poi così numerosi è solo perché la sua intelligenza e il suo occhio davvero difficilmente la ingannavano.

Grazie a una ricerca impostata in modo globale, interdisciplinare nel senso più ricco del termine, a nuove campagne fotografiche, a restauri e indagini scientifiche, condotte con metodi innovativi e con l'appoggio di strumentazioni tecniche nuove, la Romanini ha ridisegnato la fisionomia dell'artista. Quello che esce dai suoi studi è, infatti, un Arnolfo inedito: che si forma, oltre che con Nicola Pisano, anche in un cantiere/scuola cistercense; che, oltre a essere architetto e scultore, è forse anche pittore e certamente *caput magister* di importanti cantieri; che si rivela aggiornato sugli studi di ottica, come dimostra il fatto che eseguiva le sue opere calcolando sempre esattamente il punto di vista dell'osservatore, in base al quale variava il grado di lavorazione dei pezzi che, talvolta, adeguava alla veduta prevista attraverso un vero e proprio processo di 'deformazione'. Questa grande scoperta della studiosa (il famoso 'criterio di visibilità'), oltre a permettere ipotesi più concrete sull'originaria sistemazione dei complessi scultorei arnolfiani, ha consentito di individuare in essi alterazioni, rifacimenti e restauri.

Per quanto riguarda la definizione del *corpus* dell'artista, il risultato più eclatante è stato la scoperta che la Vergine del monumento funebre del cardinal de Bray a Orvieto è una scultura romana del II secolo d.C., rilavorata da Arnolfo in maniera tanto parca quanto sostanziale[31]. Ma sono da segnalare anche la revisione critica dei monumenti funebri[32] e la definitiva proposta, con nuovi dati stilistici e tecnici, dell'autografia della statua bronzea di S. Pietro nella basilica vaticana[33].

[28] Romanini 1965d.
[29] Romanini 1969c.
[30] Per l'apporto contenuto in tutti questi contributi cfr. D'Achille, Pomarici, 2006.
[31] Romanini 1994b.
[32] Romanini 1983b, 1990b e 1998-1999.
[33] Romanini 1990c.

Tra le sue 'imprese' non va dimenticata, infine, la pubblicazione de *L'arte medievale in Italia*, un manuale universitario che nel 1988 la Romanini realizzò con un gruppo di specialisti e per il quale ha firmato le introduzioni dei grandi periodi cronologici in cui dà prova, ancora una volta, di straordinarie doti di sintesi e di chiarezza in una "scrittura poetica" che ha affascinato, e affascina ancor oggi, generazioni di studenti[34].

Si racconta che Cesare Brandi, vedendo la Romanini appena trasferita a Roma, colpito dal suo aspetto minuto esclamasse incredulo e con il suo inconfondibile accento toscano: «Ma è proprio un uccellino!». Lo stesso studioso tuttavia qualche tempo dopo rivedeva il suo giudizio affermando: «Altro che uccellino, questa è un'aquila!». Entrambi i commenti erano pertinenti e tra i due non v'era in realtà alcuna contraddizione. La Romanini era di fatto contemporaneamente minuta e fragile come un uccellino, ma anche regale e talvolta feroce come un'aquila. Erano due aspetti della sua personalità che si rendevano immediatamente evidenti nel contrasto tra la fragilità – divenuta estrema negli ultimi anni di vita – dell'aspetto fisico e la straordinaria forza di volontà e fermezza di carattere, la determinazione e un infaticabile operare che le hanno permesso di realizzare obiettivi difficili, quando non impossibili, e di vincere numerose battaglie, con una forza e un'energia davvero eccezionali che le provenivano, in parte, dalla sua incrollabile fede religiosa, ma soprattutto dalla passione per il suo lavoro e dal non comune entusiasmo con cui portava avanti tutte le sue imprese.

*Riferimenti bibliografici / References*

Cadei A. (1994), *Romanini, Angiola Maria*, in *Enciclopedia Italiana*, V *Appendice*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 578-579.

Cadei A. *et alii* (1999), *Nota biografica*, in *Arte d'Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, a cura di A. Cadei, M. Righetti Tosti-Croce, A. Segagni Malacart, A. Tomei, 1, Roma: Edizione Sintesi Informazione, pp. XXI-XXII.

Colalucci F. (1995), *Palazzo del Quirinale. Guida alle sale aperte al pubblico*, Roma: Segretariato generale della Presidenza della Repubblica.

Colalucci F., a cura di (2002), *Il Quirinale. L'immagine del Palazzo dal Cinquecento all'Ottocento*, a cura di F. Colalucci, Roma: Artemide Edizioni.

D'Achille A.M. (1999), *Bibliografia*, in *Arte d'Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, a cura di A. Cadei, M. Righetti Tosti-Croce, A. Segagni Malacart, A. Tomei, 1, Roma: Edizione Sintesi Informazione, pp. XXIII-XXXI.

[34] Romanini *et al.* 1988.

D'Achille A.M. (2003), *Angiola Maria Romanini e Arnolfo di Cambio*, «Arte medievale», n.s., II, 2, pp. 87-100.

D'Achille A.M. (2009), *Angiola Maria Romanini. Il Medioevo come paradigma della modernità*, in *L'occhio del critico. Storia dell'arte in Italia tra Otto e Novecento*, Firenze: Vallecchi, pp. 161-171 (Studi).

D'Achille A.M., Pomarici F. (2006), *Bibliografia arnolfiana*, Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale (biblioteca d'arte).

Elbern V. (1999), *Per Angiola Maria Romanini*, in *Arte d'Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, a cura di A. Cadei, M. Righetti Tosti-Croce, A. Segagni Malacart, A. Tomei, 1, Roma: Edizione Sintesi Informazione, pp. XVIII-XIX.

*Enciclopedia dell'arte medievale* (1991-2002), 12 voll., Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.

*Federico II e l'arte del Duecento italiano* (1980), atti della III settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma (Roma, 15-20 maggio 1978), a cura di A.M. Romanini, 2 voll., Galatina: Congedo Editore.

*I Cistercensi e il Lazio* (1978), atti delle giornate di studio dell'Istituto di storia dell'arte dell'Università di Roma (Roma, 17-21 maggio 1977), Roma: Multigrafica.

Peroni A., Righetti M. (2005), *Premessa*, in A.M. Romanini, *Arte medievale. Interpretazioni storiografiche*, a cura di A. Peroni, M. Righetti, Spoleto: Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, pp. IX-X (Lezioni spoletine, 1).

Pilo G.M. (2002), *In memoriam. Angiola Maria Romanini*, «Arte | Documento | Rivista di storia e tutela dei beni culturali», 16, pp. 257-258.

Pistilli P.F. (2019), *L'avvento del Medioevo. Angiola Maria Romanini e la rivista "Storia dell'arte" (1976-1983)*, «Storia dell'arte», n.s., 151/152, 1-2, pp. 111-119.

Quintavalle A.C. (2005), *Per Angiola Maria Romanini*, in *Medioevo: immagini e ideologie*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 23-27 settembre 2002), Parma: Electa, pp. 11-15 (I convegni di Parma, 5).

*Ratio fecit diversum. San Bernardo e le arti* (1994), atti del congresso internazionale (Roma, 27-29 maggio 1991), «Arte medievale», s. II, VIII, 3 voll.

Righetti M. (1997), *Introduzione*, in A.M. Romanini, *Scritti di architettura*, Venario (TO): Graf Art – Officine Grafiche Artistiche, p. 5 (Universale di architettura, 16).

Righetti M. (2002a), *Una medievista al Quirinale: Roma*, «Il Giornale dell'arte», 20, 207, p. 11.

Righetti M. (2002b), *Ricordo di Angiola Maria Romanini*, «Storia dell'arte», n.s., 1, p. 6.

*Roma anno 1300* (1983), atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma «La Sapienza» (Roma, 19-24 maggio 1980), a cura di A.M. Romanini, Roma: L'Erma di Bretschneider.

*Roma e l'età carolingia* (1976), atti delle giornate di studio (Roma, 3-8 maggio 1976), Roma: Multigrafica.
Romanini A.M. (1950), *Note sui fratelli Albertino e Martino Piazza da Lodi*, «Bollettino d'Arte», s. IV, XXXV, pp. 123-130.
Romanini A.M. (1954a), *L'architettura milanese nel XIII secolo*, in *Storia di Milano*, IV, *Dalle lotte contro Barbarossa al primo Signore (1152-1310)*, Milano: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 431-518.
Romanini A.M. (1954b), *Die Kathedrale von Piacenza. Der Bau des 12. und 13. Jahrhunderts*, «Zeitschrifet für Kunstgeschichte», 17, 2, pp. 129-162 (trad. it. in «Bollettino storico piacentino», LI, 1956, pp. 1-45).
Romanini A.M. (1955a), *L'architettura lombarda nel secolo XIV*, in *Storia di Milano*, V, *La signoria dei Visconti (1310-1392)*, Milano: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 635-726.
Romanini A.M. (1955b), *L'architettura viscontea nel XV secolo*, in *Storia di Milano*, VI, *Il ducato visconteo e la repubblica ambrosiana (1392-1450)*, Milano: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 609-682.
Romanini A.M. (1960), *Amalteo, Pomponio*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, II, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 630-632.
Romanini A.M. (1961), *Anguissola, Sofonisba*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, II, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 630-632.
Romanini A.M. (1962), *Averlino Antonio, detto il Filarete*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, II, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 630-632.
Romanini A.M. (1964a), *L'arte romanica*, in *Verona e il suo territorio*, II, *Verona medioevale*, a cura di V. Cavallari, P. Gazzola, Verona: Istituto per gli Studi Storici Veronesi, pp. 585-777.
Romanini A.M. (1964b), *L'architettura gotica in Lombardia*, 2 voll., Milano: Ceschina.
Romanini A.M. (1965a), *Bavosi, Jacopo*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, II, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 630-632.
Romanini A.M. (1965b), *Giotto a Padova e il Trecento architettonico padano e veneto*, «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», VII, 2, pp. 264-279.
Romanini A.M. (1965c), *Giotto e l'architettura gotica in alta Italia*, «Bollettino d'arte», s. V, L, 3-4, pp. 160-180.
Romanini A.M. (1965d), *Il «dolce stil novo» di Arnolfo di Cambio*, «Palladio», n.s., 15, I-IV, pp. 37-68.
Romanini A.M. (1966a), *Donatello e la prospettiva*, «Commentari», XVII, pp. 290-323.
Romanini A.M. (1966b), *L'itinerario pittorico del Mantegna e il "primo" rinascimento padano-veneto*, in *Arte in Europa. Scritti di storia dell'arte in onore di Edoardo Arslan*, I, Milano: Tipografia Artipo, pp. 437-464.
Romanini A.M. (1969a), *"Povertà" e razionalità nell'architettura cistercense del XII secolo*, in *Povertà e ricchezza nella spiritualità dei secoli XI e XII*,

atti dell'VIII convegno del Centro studi sulla spiritualità medievale (Todi, 15-18 ottobre 1967), Todi: Accademia Tudertina, pp. 189-225.
Romanini A.M. (1969b), *La scultura pavese nel quadro dell'arte preromanica in Lombardia*, in *Pavia capitale del Regno*, atti del 4° congresso internazionale di studi sull'Alto Medioevo (Pavia, Scaldasole, Monza, Bobbio, 10-14 settembre 1967), Spoleto: Presso la sede del Centro, pp. 231-271.
Romanini A.M. (1969c), *Arnolfo di Cambio e lo «stil novo» del Gotico italiano*, Milano: Ceschina (ristampa Firenze: Sansoni Editore, 1980).
Romanini A.M. (1971a), *Problemi di scultura e plastica altomedievali*, in *Artigianato e tecnica nella società dell'Alto Medioevo Occidentale*, atti della XVIII settimana di studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 2-8 aprile 1970), II, Spoleto: Presso la sede del Centro, pp. 425-467.
Romanini A.M. (1971b), *Le arti figurative nell'età dei Comuni*, in *I problemi della civiltà comunale*, atti del congresso storico internazionale per l'VIII centenario della prima Lega Lombarda (Bergamo, 4-8 settembre 1967), Bergamo: Comune di Bergamo, pp. 83-96.
Romanini A.M. (1975a), *Le abbazie fondate da San Bernardo in Italia e l'architettura cistercense "primitiva"*, in *Studi su S. Bernardo da Chiaravalle nell'VIII centenario della canonizzazione*, atti del convegno internazionale (Certosa di Firenze, 6-9 novembre 1974), Roma: Ed. Cistercienses, pp. 281-303.
Romanini A.M. (1975b), *Tradizione e «mutazioni» nella cultura figurativa precarolingia*, in *La cultura antica nell'Occidente latino dal VII all'XI secolo*, atti della XXII settimana di studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 18-24 aprile 1974), II, Spoleto: Presso la sede del Centro, pp. 759-807.
Romanini A.M. (1976), *Il concetto di classico e l'arte medievale*, «Romanobarbarica», 1, pp. 203-242.
Romanini A.M. (1978a), *Il «Maestro dei* Moralia» e le origini di *Cîteaux*, «Storia dell'arte», 34, pp. 221-245.
Romanini A.M. (1978b), *L'architettura degli Ordini mendicanti: nuove prospettive di interpretazione*, «Storia della città», III, 9, pp. 5-15.
Romanini A.M. (1980a), *Questioni longobarde*, in *Studi in onore di Cesare Brandi*, «Storia dell'arte», 38-40, pp. 55-63.
Romanini A.M. (1980b), *Federico II e l'arte italiana del Duecento. Introduzione*, in *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, atti della III settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma (Roma, 15-20 maggio 1978), a cura di A.M. Romanini, I, Galatina: Congedo Editore, pp. V-IX.
Romanini A.M. (1981a), *La questione dei rapporti tra l'Europa carolingia e la nascita di un linguaggio figurativo europeo*, in *Nascita dell'Europa ed Europa carolingia: un'equazione da verificare*, atti della XXVII settimana di

studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 19-25 aprile 1979), II, Spoleto: Presso la sede del Centro, pp. 851-882.
Romanini A.M. (1981b), *La cultura artistica in Italia nell'Alto Medioevo. Stato e prospettive delle ricerche*, in *La cultura artistica in Italia tra Tardo Antico e Alto Medioevo*, atti del convegno del Consiglio Nazionale delle Ricerche (Roma, 12-16 novembre 1979), II, Roma: Herder Editrice, pp. 817-835.
Romanini A.M. (1982), *La storia architettonica dell'abbazia delle Tre Fontane a Roma. La fondazione cistercense*, in *Mélanges à la mémoire du Père Anselme Dimier*, III, 6, *Abbayes*, Arbois: Chauvin, pp. 653-695.
Romanini A.M. (1983a), *Lettera agli storici dell'arte medievale*, «Arte medievale», I, p. 11.
Romanini A.M. (1983b), *Nuove ipotesi su Arnolfo di Cambio*, «Arte medievale», I, pp. 157-202.
Romanini A.M. (1984), *Il concetto di classico e l'Alto Medioevo*, in *Magistra Barbaritas. I Barbari in Italia*, Milano: Scheiwiller, pp. 665-678.
Romanini A.M. (1986), *Il francescanesimo nell'arte: l'architettura delle origini*, in *Francesco, il francescanesimo e la cultura della nuova Europa*, atti del convegno internazionale (Roma, 1982), a cura di I. Baldelli, A.M. Romanini, Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana, pp. 181-195.
Romanini A.M. (1987), *Monachesimo medievale e architettura monastica. Introduzione*, in *Dall'eremo al cenobio. La civiltà monastica in Italia dalle origini all'età di Dante*, Milano: Scheiwiller, pp. 425-485.
Romanini A.M. (1988), *Umanesimo longobardo*, «Arte-Documento», 2, pp. 46-49.
Romanini A.M., Andaloro M., Cadei A., Gandolfo F., Righetti Tosti-Croce M. (1988), *L'arte medievale in Italia*, Firenze: Sansoni Editore.
Romanini A.M. (1989a), *Arte comunale*, atti dell'11 congresso internazionale di studi sull'Alto Medioevo (Milano, 26-30 ottobre 1987), Spoleto: Presso la sede del Centro, pp. 23-52.
Romanini A.M. (1989b), *"Reliquiae" e documenti: i luoghi del culto francescano nella basilica di Santa Maria degli Angeli presso Assisi*, in *La basilica di Santa Maria degli Angeli*, I, *Storia e architettura*, a cura di F.F. Mancini, A. Scotti, Perugia: Electa Editori, pp. 53-88.
Romanini A.M. (1989c), *Arnolfo all'origine di Giotto: l'enigma del Maestro d'Isacco*, «Storia dell'arte», 65, pp. 5-26.
Romanini A.M. (1990a), *Chiaravalle di Fiastra e la prima architettura «bernardina»*, in *La Valle del Fiastra tra antichità e Medioevo*, atti del XXIII convegno di studi maceratesi (Abbadia di Fiastra-Tolentino, 14-15 novembre 1987), Macerata: Centro Studi Storici Maceratesi, pp. 163-187.
Romanini A.M. (1990b), *Ipotesi ricostruttive per i monumenti sepolcrali di Arnolfo di Cambio. Nuovi dati sui monumenti De Braye e Annibaldi e sul sacello di Bonifacio VIII*, in *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, Akten des Kongresses "Scultura e monumento sepolcrale

del tardo Medioevo a Roma e in Italia" (Roma, 4-6 giugno 1985), herausgegeben von J. Garms, A.M. Romanini, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, pp. 107-128.
Romanini A.M. (1990c), Nuovi dati sulla statua bronzea di San Pietro in Vaticano, «Arte medievale», s. II, IV, 2, pp. 1-50.
Romanini A.M. (1991a), *Introduzione*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, I, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. XXVII-XXIX.
Romanini A.M. (1991b), *Scultura nella 'Langobardia Major': questioni storiografiche*, «Arte medievale», s. II, V, 1, pp. 1-30.
Romanini A.M. (1992), *Committenza regia e pluralismo culturale nella «Langobardia Major»*, in *Committenti e produzione artistico-letteraria nell'Alto Medioevo occidentale*, atti della XXXIX settimana di studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 4-10 aprile 1991), I, Spoleto: Presso la sede del Centro, pp. 57-92.
Romanini A.M. (1994a), *'Ratio fecit diversum': la riscoperta delle Tre Fontane a Roma chiave di lettura dell'arte bernardina*, «Arte medievale», s. II, VIII, 1, tomo 1, pp. 1-78.
Romanini A.M. (1994b), *Une statue romaine dans la Vierge De Braye*, «Revue de l'art», 105, pp. 9-18.
Romanini A.M. (1998-1999), *La sconfitta della morte: Arnolfo e l'antico in una nuova lettura del monumento De Braye*, «Arte medievale», s. II, XII-XIII, pp. 1-47.

## *Appendice / Appendix*



Fig. 1. Angiola Maria Romanini (26.02.1926-18.01.2022)



Fig. 2. Il periodo pavese: da sin. A.M. Romanini, L. Cogliati Arano, una giovane allieva, E. Arslan



Fig. 3. Laurea *honoris causa* a Wolfgang Kroenig, 24 giugno 1980: da sin. l'ambasciatore della Repubblica tedesca, W. Korenig, A. Ruberti, E. Paratore, A.M. Romanini, A. Campana, L. De Nardis, G.C. Argan, F. de' Maffei




Fig. 4. Uno dei convegni organizzati dalla Romanini alla Sapienza

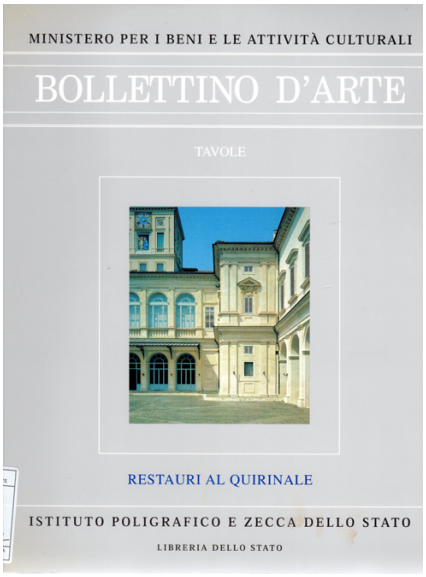



Fig. 5. Il numero speciale del *Bollettino d'arte* dedicato ai restauri al Quirinale

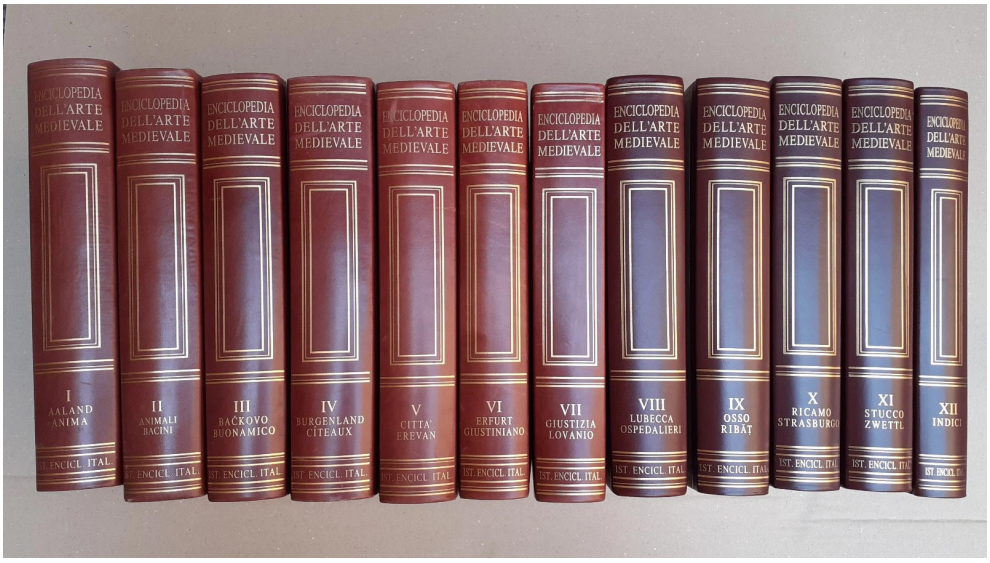



Fig. 6. L'*Enciclopedia dell'arte medievale* (1991-2002)




Fig. 7. Il primo numero della rivista *Arte medievale* uscito nel 1983




Fig. 8. A.M. Romanini, *L'architettura gotica in Lombardia*, 2 voll., Milano, Ceschina 1964

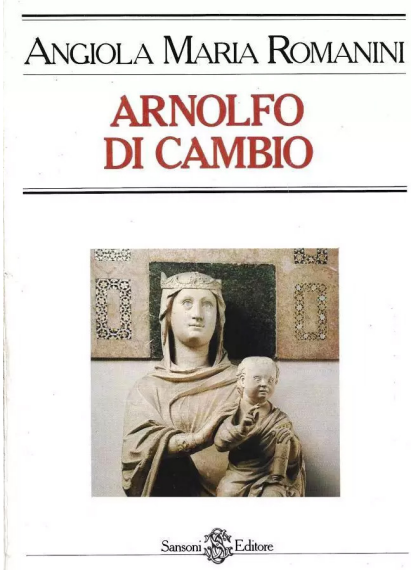



Fig. 9. A.M. Romanini, *Arnolfo di Cambio e lo «stil novo» del Gotico italiano*, Milano, Ceschina 1969 (ristampa Firenze, Sansoni Editore, 1980)

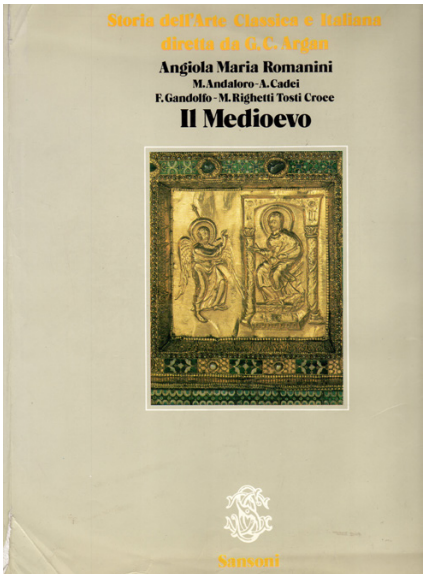



Fig. 10. A.M. Romanini *et alii*, *L'arte medievale in Italia*, Firenze, Sansoni Editore, 1988

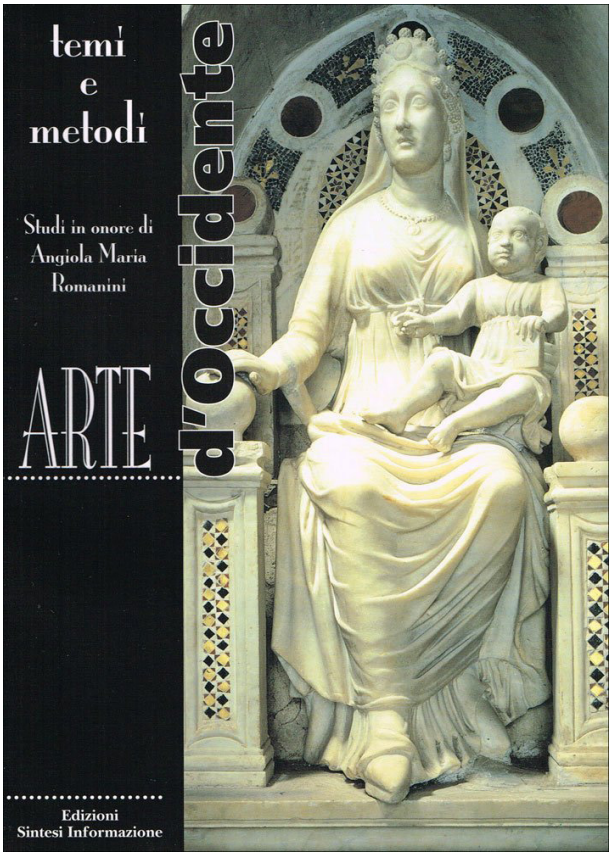



Fig. 11. *Arte d'Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, a cura di A. Cadei, M. Righetti Tosti-Croce, A. Segagni Malacart, A. Tomei, 3 voll., Roma: Edizione Sintesi Informazione, 1999

Galassi M.C., Coraggio e visione: la serie *Appunti d'arte* (1992-2007) di Ilisso e la collaborazione tra Rossana Bossaglia e Vanna Fois / The *Appunti d'arte* (1992–2007) Series by Ilisso and the Collaboration between Rossana Bossaglia and Vanna Fois
«Il capitale culturale», Supplemento n. 20 (2026), pp. 591-598
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/5270

# Coraggio e visione: la serie *Appunti d'arte* (1992-2007) di Ilisso e la collaborazione tra Rossana Bossaglia e Vanna Fois

Maria Clelia Galassi*

*Abstract*

Il contributo analizza la collana *Appunti d'arte* (1992–2003) della casa editrice Ilisso come esempio significativo di progettualità editoriale innovativa nel panorama artistico italiano tra fine Novecento e inizio Duemila. Attraverso la collaborazione tra Rossana Bossaglia e Vanna Fois, la collana si configura come uno spazio di sperimentazione critica capace di intrecciare storia dell'arte, visual culture, scienza, tecnica, restauro e riflessione femminista. Il saggio ricostruisce le caratteristiche culturali e materiali del progetto editoriale, mettendo in luce il ruolo svolto da Bossaglia nella selezione di temi e autori e il coraggio imprenditoriale di Vanna Fois nel sostenere ricerche spesso innovative e affidate a giovani studiosi. Particolare attenzione è dedicata ai volumi che affrontano il tema della rappresentazione femminile e dell'emancipazione della donna, nei quali emerge una chiara dimensione di militanza culturale. La collana *Appunti d'arte* appare così come un laboratorio editoriale di straordinaria modernità, capace di anticipare orientamenti metodologici e interdisciplinari oggi pienamente riconosciuti negli studi storico-artistici.

This essay examines the *Appunti d'arte* series (1992–2003), published by Ilisso, as a significant example of innovative editorial practice within the Italian art scene between the

* Già Ordinario di Museologia, storia della critica d'arte e del restauro, Università di Genova, DIRAAS, via Balbi 4, Genova, e-mail: mcgalassi@lettere.unige.it.

late twentieth and early twenty-first centuries. Through the collaboration between Rossana Bossaglia and Vanna Fois, the series became a space for critical experimentation, bringing together art history, visual culture, science, technology, restoration studies, and feminist reflection. The article reconstructs both the cultural vision and the material features of the editorial project, highlighting Bossaglia's role in selecting themes and authors, as well as Fois's entrepreneurial commitment to supporting innovative research often entrusted to emerging scholars. Particular attention is devoted to volumes addressing female representation and women's emancipation, in which a clear form of cultural militancy emerges. The *Appunti d'arte* series thus stands out as an editorial laboratory of remarkable modernity, anticipating interdisciplinary and methodological approaches that are now widely recognized within art historical studies.

Per rendere ragione della grande vivacità culturale e dell'instancabile e generosa azione di promozione della cultura artistica messa in opera da Rossana Bossaglia, questo contributo si focalizza su un particolare progetto messo in atto dall'insigne storica dell'arte, che vide coinvolta, insieme a lei, un'altra donna, editrice d'arte, meritevole a sua volta di essere ricordata in questo contesto. Le protagoniste di questo mio scritto sono dunque due, Rossana Bossaglia e Vanna Fois, due donne che nell'arco di undici anni, dal 1992 al 2003, hanno dato vita a un progetto editoriale innovativo e di forte impatto culturale, la collana *Appunti d'arte* di Ilisso Edizioni.

Come è noto, Rossana Bossaglia (1925-2013) non è stata sola un'accademica – docente di Storia della Critica d'arte prima presso l'Università di Genova e poi di Storia dell'arte moderna presso quella di Pavia –, ma anche una critica militante, curatrice di mostre e collaboratrice del «Corriere della Sera». I suoi interessi scientifici si sono incentrati, con uno sguardo sempre originale e innovativo, in particolare sul Liberty, sul Déco internazionale e sul Novecento Italiano, sull'evoluzione del gusto e dello stile tra Ottocento e Novecento, tra eclettismo, revival neogotico e orientalismo[1].

L'altra protagonista, Vanna Fois, è una imprenditrice sarda che nel 1985, a Nuoro, fonda insieme a Sebastiano Congiu la casa editrice Ilisso, con l'intento di documentare e raccontare la storia e la cultura della Sardegna tra tradizione e contemporaneità. Inizialmente dedicata alla pubblicazione di volumi di arte, ben presto la Ilisso allarga il proprio campo per comprendere testi di archeologia, linguistica, cultura materiale e artigianato, design e fotografia, storia e narrativa[2].

Nella villa di via Brofferio, che dal 2019 ospita anche il museo di arte contemporanea *Spazio Ilisso*, il progetto editoriale di Ilisso si sviluppa attraverso

[1] Per la biografia di Rossana Bossaglia, si veda la pagina del sito del Centro di ricerca Rossana Bossaglia per le arti decorative, la grafica e le arti dell'età moderna e contemporanea: <https://centrobossaglia.it/biografia/>, 24.02.2026.

[2] <https://www.ilisso.it/ilisso-727>, 24.02.2026.

una serie di collane, ognuna contraddistinta da un particolare *format* grafico, sempre rispondente a un'eleganza formale che si sposa con l'accuratezza artigianale, cui sono chiamati a collaborare nomi di illustri studiosi.

In una terra fortemente connotata ma all'epoca ancora poco raccontata, Ilisso traccia da subito le linee di un percorso volto a documentare, con abbondanti apparati fotografici spesso inediti, e a contestualizzare, anche grazie a ricerche d'archivio intraprese per la prima volta, le molteplici forme della cultura sarda, antica e contemporanea. *Grandi Monografie* è la collana d'esordio, con il primo volume dedicato al pittore, scrittore e fotografo nuorese Antonio Ballero, a cura di Maria Grazia Scano e Salvatore Naitza, entrambi docenti dell'Università di Cagliari, cui ad oggi sono seguiti altri venti volumi, dedicati alle più significative personalità artistiche sarde tra fine Otto e la contemporaneità[3]. Salvatore Naitza è anche autore di un volume dedicato al complesso monumentale realizzato da Costantino Nivòla a Nuoro, nella piazza dedicata al poeta Sebastiano Satta, che costituisce, nel 1987, l'esordio, della collana *I Quadrati*, dedicata a tematiche e soggetti strettamente legati all'arte contemporanea sarda, tra pittura, scultura, fotografia e illustrazione[4]. Nel 1990 un volume di Renata Serra, docente di Storia dell'arte medievale all'Università di Cagliari, inaugura un'altra fondamentale collana, la *Storia dell'Arte in Sardegna*, concepita con lo scopo di catalogare e illustrare, per la prima volta in modo sistematico, l'arte e l'architettura sarda dal Medio Evo al Novecento, attraverso testi e immagini realizzate nel corso di importanti campagne fotografiche appositamente condotte su tutto il territorio regionale[5].

Nel 1992 prende il via *Appunti d'Arte*, collana che, per la prima volta, porta Ilisso ad affrontare tematiche non sarde. La casa editrice viene così a consolidare la sua presenza sul mercato nazionale e a confrontarsi con un panorama internazionale. Artefice di questa svolta è Rossana Bossaglia, che della collana sarà la curatrice. In realtà, la studiosa aveva iniziato a collaborare con Ilisso già da qualche anno. Nel 1989 aveva partecipato al volume *Miti Tipi Archetipi*, nella collana *I quadrati*, dedicato alla scultura contemporanea in Sardegna, attraverso l'opera di Francesco Ciusa, Costantino Nivola, Pinuccio Sciola e Giovanni Canu[6]. L'anno seguente era stata autrice del volume su *Francesco Ciusa* nella collana *Grandi Monografie*, che dello scultore aveva indagato anche la produzione nel campo della ceramica e la sperimentazione

[3] Naitza, Scano Naitza 1986. Si veda il catalogo della collana al link <https://www.ilisso.it/ricerca-8679?search=grandi+monografie&page=1&per-page=10>, 24.02.2026.

[4] Naitza 1987. Il catalogo della collana, che conta a oggi nove titoli, è consultabile al link <https://www.ilisso.it/ricerca-8679?search=i+quadrati>, 24.02.2026.

[5] Serra 1990. Per il catalogo della collana: <https://www.ilisso.it/ricerca-8679?search=storia+dell%27arte+in+Sardegna&page=1&per-page=10>, 24.04.206.

[6] Altea *et al.* 1989.

di nuovi materiali[7]. Sempre nel 1990, infine, aveva pubblicato, nella collana *I quadrati* un volume su Costantino Nivola e la rappresentazione del corpo femminile come immagine di fertilità, attraverso l'impiego di materie diverse, dal marmo alla sabbia, al cemento[8]

Nel 1992, come si diceva, inizia l'avventura di *Appunti d'arte* che durerà fino al 2003 e conterà sedici volumi di cui sei pubblicati il primo anno[9]. Si consolida così un sodalizio tutto femminile, che darà vita a un progetto assolutamente innovativo, alimentato da coraggio e visione. Il coraggio è in primo luogo quello di Vanna Fois, che decide di finanziare *in toto* le spese per la pubblicazione, fatto non scontato soprattutto perché molti degli autori proposti da Rossana Bossaglia erano giovani studiosi non ancora affermati e molti dei temi affrontati, assolutamente inediti e spesso insoliti, non garantivano un sicuro successo editoriale. L'innovazione dei contenuti convive con una particolare cura nella progettazione grafica, di raffinata pulizia, e nella scelta dei materiali che costituiscono ogni singolo volume, pensato come oggetto di raffinato design. Il formato è quello del quaderno (18 × 24 cm), con copertina cartonata e dorso telato; la carta è quella vergata, prodotta dalla Fedrigoni, cartiera veronese con oltre cento anni di storia. A ogni titolo si accompagna un segnalibro realizzato appositamente da artisti di chiara fama, la cui opera richiama in qualche modo l'argomento trattato nel volume. Tra i nomi chiamati a collaborare troviamo quelli di Emilio Vedova, Flavio Costantini, Aligi Sassu, Salvatore Fiume, Pietro Dorazio, Mimmo Rotella, Guido Crepax: ogni maestro, attraverso il segnalibro, offre il proprio omaggio a Rossana Bossaglia, critica militante, frequentatrice e spesso amica di artisti e galleristi del suo tempo.

Il ruolo di Rossana Bossaglia si concretizzò nella scelta degli autori, ma prima ancora delle tematiche.

La collana affronta aspetti della storia e della critica d'arte, qui visti da particolari angolazioni e trattati secondo tagli metodologici estremamente aggiornati e spesso trasversali alle singole discipline, con un'attenzione alla nascente *visual culture*[10], alla storia sociale[11] e alla storia tecnica dell'arte[12]. Vengono proposti argomenti innovativi, che esplorano campi assolutamente inediti della ricerca, oppure aspetti meno noti di artisti, come nel caso di Siro-

[7] Bossaglia 1990.

[8] Cerchi, Bossaglia 1990.

[9] <https://www.ilisso.it/ricerca-8679?search=appunti+d%27arte>, 24.02.2026.

[10] È questo il caso, per esempio, del volume di Paola Pallottino (Pallottino 1992, con segnalibro di Flavio Costantini), all'epoca docente di Storia dell'illustrazione contemporanea presso il DAMS di Bologna, che propone un'interessante e direi profetica riflessione sul riuso e la manipolazione delle immagini nell'illustrazione.

[11] Assini, Migliorini 2000, con segnalibro di Bruno d'Arcevia.

[12] Galassi 1998, con segnalibro di Mimmo Rotella.

ni, indagato da Rossana Bossaglia per la produzione dedicata alle arti decorative e ai tessuti[13].

Il coraggio e la visione di Rossana Bossaglia si esprimono proprio in questa sua irriverenza nel contaminare i saperi e nel suo sguardo aperto ad affrontare argomenti poco frequentati nell'ambito accademico della storia dell'arte di quegli anni. Tra i tanti, il tema del rapporto arte e scienza e tra tecnica e tecnologia appare centrale nella collana. Esso è dibattuto in un vivace dialogo, moderato da Bossaglia e fedelmente trascritto in un volume del 1993, tra Renato Barilli, Gillo Dorfles, Vittorio Fagone e il fisico, Giuseppe Caglioti con importanti riflessioni sul tema – decisamente profetico nel 1993 – dell'elaborazione delle immagini nello spazio virtuale dell'informatica[14]. Tre anni dopo, il tema arte-scienza ritorna in un volume di Giuseppe Caglioti, pioniere della neutronica italiana, docente di Fisica dello stato solido presso il Politecnico di Milano, che propone una riflessione sul rapporto tra l'organizzazione delle forme in natura secondo i modelli teorico-matematici dei frattali e certa pittura astratta[15]. Le problematiche del restauro sono invece affrontate nel volume *Parlando con Argan*, anch'esso concepito in forma di dialogo, che costituisce un'importante riflessione sulla storia della conservazione in Italia, con la trascrizione di un'inedita intervista rilasciata da Giulio Carlo Argan a Mario Serio in occasione dei 50 anni dalla nascita dell'Istituto Centrale del Restauro[16].

La collana diventa anche luogo per la riflessione sulla condizione e sull'emancipazione femminile, analizzata attraverso l'immagine che pittori, illustratori e fotografi hanno dato della donna dall'Ottocento in poi. Due volumi della collana si distinguono in particolare per il loro impegno nell'affrontare esplicitamente temi femministi, legati alla rappresentazione della donna e all'azione compiuta dall'arte figurativa – pittura e illustrazione – nella lotta agli stereotipi di genere. Il coraggio e la visione di Rossana Bossaglia e Vanna Fois prendono la forma di un'esplicita militanza.

Il volume *Lettrici. Immagini della donna che legge nella pittura dell'Ottocento*, di Anna Finocchi, non ripercorre questo tema iconografico in modo per così dire "neutro", ma va a individuare – tra le innumerevoli immagini di donne che leggono lettere d'amore oppure che tengono fra le mani un libro – quelle non numerose rappresentazioni di donne intellettuali, che esercitano l'azione di leggere in modo immersivo, per informarsi e apprendere. Affrontando la problematica alla raffigurazione degli spazi della vita femminile, il volume esamina come, progressivamente, si venne a infrangere un radicato stereotipo della donna per la quale il libro rappresentava uno svago all'interno delle pareti domestiche. La donna che qui interessa è quella proiettata in una dimensione

[13] Bossaglia 1992a, con segnalibro di Emilio Tadini.
[14] Barilli *et al.* 1993, segnalibro di Piero Dorazio.
[15] Caglioti 1995, con segnalibro di Luigi Veronesi.
[16] Bossaglia 1992a, con segnalibro di Emilio Vedova.

sociale e partecipativa che culmina con la raffigurazione della donna che legge il giornale, per strada o al caffè, vero proclama di emancipazione[17].

L'anno seguente, il volume *Dalla donna fatale alla donna emancipata* si focalizza invece sui primi decenni del secolo seguente[18]. Un corposo saggio di Rossana Bossaglia, che dà il titolo al libro, traccia con lucido discernimento il percorso dell'emancipazione femminile attingendo a un ampio repertorio di illustrazioni tratte da riviste femminili e di moda dei primi decenni del Novecento. Dal mito della *femme fatale* di inizio secolo, prima *vamp* e poi diva, il ritratto della donna si viene progressivamente a trasformare nel corso degli anni Trenta, perdendo il suo potente potere seduttivo, per dare origine alla rappresentazione di una donna indipendente, sportiva ed emancipata, di una bellezza solida e non vezzosa. Si tratta di una metamorfosi che, passando dalla raffigurazione illustrata alla vita vissuta, trova perfetta corrispondenza nelle vicende esistenziali e professionali di Amalia Guglielminetti, cui è dedicata la seconda parte del volume. Scrittrice e poetessa, spirito libero, ribelle e ironico, Amalia incarna le contraddizioni del suo tempo attraverso un percorso biografico dettato da scelte spesso scomode e anticonformiste anche nei confronti del nascente movimento femminista, ma sempre dalla parte delle donne. Dall'attività come poetessa, culminata con la pubblicazione della raccolta *Le vergini folli* (1907), Amalia passa al genere novellistico, con una trasformazione – da poetessa a novellatrice e autrice di commedie – che culmina con la pubblicazione e la direzione della rivista letteraria *Le seduzioni* (1926-1928). Si tratta di una parabola di un ventennio in cui la moda e il costume si trasformano sui modelli americani della donna indipendente che lavora e che si mantiene con il suo lavoro, con la volontà di uscire dal *cliché* della donna elegante e passiva, dalla femminilità succube. Un ritratto, insomma, di una protagonista in letteratura e nel costume sociale, specchio del passaggio graduale dagli stereotipi della donna fatale alla libertà della donna emancipata.

*Riferimenti bibliografici / References*

Altea G. *et al.* (1989), *Miti Tipi Archetipi*, Nuoro: Ilisso Edizioni.
Assini A., Migliorini M. (2000), *Pittori in tribunale. Un processo per copie e falsi alla fine del Seicento*, Nuoro: Ilisso Edizioni.
Barilli R. *et al.* (1993), *Arte e scienza*, Nuoro: Ilisso Edizioni.
Braggion A. *et al.* (1993), *Dalla donna fatale alla donna emancipata. Iconografia femminile nell'età del Déco*, Nuoro: Ilisso Edizioni.

[17] Finocchi 1992, con segnalibro di Aligi Sassu.
[18] Braggion *et al.* 1993, con segnalibro di Guido Crepax.

Bossaglia R. (1990), *Francesco Ciusa*, Nuoro: Ilisso Edizioni.
Bossaglia R. (1992a), *Parlando con Argan*, Nuoro: Ilisso Edizioni.
Bossaglia R. (1992b), *Sironi, i tessuti e le arti applicate*, Nuoro: Ilisso Edizioni.
Caglioti G. (1995), *Eidos e Psiche. Struttura della materia e dinamica dell'immagine*, Nuoro: Ilisso Edizioni.
Cerchi P., Bossaglia R. (1990), *Nivola*, Nuoro: Ilisso Edizioni.
Finocchi A, (1992), *Lettrici. Immagini della donna che legge nella pittura dell'Ottocento,* Nuoro: Ilisso Edizioni.
Galassi M.C. (1997), *Il disegno svelato. Progetto e immagine nella pittura italiana del primo Rinascimento*, Nuoro: Ilisso Edizioni.
Naitza S. (1987), *Una piazza per un poeta*, Nuoro: Ilisso Edizioni.
Naitza S., Scano Naitza M.G. (1986), Nuoro: Ilisso Edizioni.
Pallottino P. (1992), *Dall'atlante delle immagini. Note di iconologia*, Nuoro: Ilisso Edizioni.
Serra R. (1990), *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, Nuoro: Ilisso Edizioni.

## *Appendice / Appendix*



Fig. 1. Edoardo Salvestrini, *Ritratto di Rossana Bossaglia* (2009), Milano, collezione privata, particolare

D'Angelo L., Florence, Turin, and Rome: or how Sandra Pinto achieved her critical model for contemporary art without falling into the "avant-garde trap"
«Il capitale culturale», Supplemento n. 20 (2026), pp. 599-609
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/5272

# Florence, Turin, and Rome: or how Sandra Pinto achieved her critical model for contemporary art without falling into the "avant-garde trap"

Laura D'Angelo*

*Abstract*

This article reconstructs Sandra Pinto's critical and institutional trajectory through an examination of the intellectual exchanges, theoretical references, and museological practices that shaped her work in Florence, Turin, and Rome. Starting from the essay *Quale modernità?*, it traces her gradual departure from the Arganian model, and the development of a historical-philological approach applied also to so-called "living" art. The exhibitions and reordering projects discussed reveal how the definition of modernity became, for Pinto, an institutional question, rooted in the museum's responsibility as a historically stratified structure. The study thus proposes a reassessment of Pinto's museology as an alternative to the "trap of the avant-garde," grounded in historical continuity and institutional accountability.

Il saggio ricostruisce il percorso critico e istituzionale di Sandra Pinto attraverso l'analisi dei rapporti intellettuali, delle letture teoriche e delle pratiche museali che ne hanno

* PHD, Adjunct faculty at the University of Arkansas Rome Center, Palazzo Taverna, via di Monte Giordano 36, 00186 Roma, e-mail: ld017@uark.edu.

I would like to thank Myrna Galli, curator of the Pino Pascali Graphic Works Archive; Barbara Antonetto, editor-in-chief of «Il Giornale dell'Arte»; and Barbara Cinelli for providing us with the material needed for this research.

orientato l'attività tra Firenze, Torino e Roma. A partire dal saggio *Quale modernità?*, l'articolo indaga la progressiva presa di distanza dal modello arganiano e l'elaborazione di un approccio storico-filologico applicato anche all'arte "vivente". Le esperienze espositive e ordinative considerate mostrano come la definizione della modernità diventi per Pinto una questione eminentemente istituzionale, legata alla responsabilità del museo come luogo di stratificazione storica. Ne emerge una concezione museologica alternativa alla "trappola dell'avanguardia", fondata sulla continuità dei processi storici e sulla leggibilità degli ordinamenti.

«Quale modernità?»[1] – titled Gianna Piantoni in her introductory essay for the exhibition catalogue *Italie* published in 2001. Four years later, Sandra Pinto quoted the same standpoint at the *incipit* of the foreword for the 20th-century collection's catalogue of her newly reconfigured Galleria Nazionale d'Arte Moderna of Rome[2], not simply to pay tribute to a colleague and friend who had – in the meantime - passed away but to signal a curatorial declaration. That project thus closed a circle that had opened in that very place long before, by means of a critical paradigm able to weave together the threads of contemporaneity from the nineteenth century to the present. The question "quale modernità?" first emerged as a driving inquiry for the young Sandra Pinto[3] who, in her text, recalls Giulio Carlo Argan's philosophical *dictum* «non esiste una storia dell'arte moderna, ma una storia moderna dell'arte»[4], widely shared by his scholars and rooted in his conception of modernity as a forward-moving process generated from within artistic practice itself, grounding in art's ability to embody a culture invested in progress and in the continual surpassing of its own achievements[5]. This perspective would soon be consciously superseded and instead regarded as a historical legacy, a shift clearly reflected in the reorganization of the Civica Galleria d'Arte Moderna in Turin, carried out by Rosaria Maggio Serra during Pinto's tenure as *soprintendente* in Piedmont. As part of this intervention, the exhibition pavilion designed by Carlo Bassi

[1] Pinto S. 2005b. The catalogue is dedicated to the memory of Gianna Piantoni, and the reference to her essay published in the catalogue *Italie* (Piantoni 2000) is explicitly stated in the first footnote of Pinto's introductory text.

[2] Names of museums and institutional roles are left in Italian. Upon first mention in the text, they are given in full and subsequently referred to by their acronyms. The Galleria Nazionale d'Arte Moderna is abbreviated as GNAM, and the Civic Galleries as GAM.

[3] In an interview conducted by Sabrina Rossi for her MA thesis (Rossi 2014), based on questions developed by Barbara Cinelli, on 8 June 2014, Pinto reflects at length on her post-graduate years of "apprenticeship" at the GNAM and on her efforts to carve out an independent path in defining modernity, while remaining within a formative relationship with the major scholars with whom she worked – above all Giorgio De Marchis.

[4] By the 1970s, this understanding had informed Argan's pedagogical model, which deliberately dissolved period divisions and moved between historical artistic languages and the problems of twentieth-century art, see Contardi 1994, p. 79.

[5] Ivi, p. 77; Pinto 1994, p. 402 and Pinto 2005b, p. 17.

and Goffredo Boschetti – abandoned for thirteen years – was restored because «In quanto autentico paradigma delle teorie di architettura museale [...] tanto promossa da Giulio Carlo Argan e da Bruno Zevi) [...] doveva trovare assolutamente tutela».[6] She would define her museological vision as "Il Museo del Museo" [7], so that a curatorial model tied to a stratified interpretation of the museum's configurations, shaped over time by evolving paradigms where documentary survey extended beyond the individual artwork to re-situate it in relation to the roles it had assumed within earlier arrangements. This sounds almost like a metalinguistic operation applied to the language of art itself – a critical gesture in which the museum becomes the object of an inquiry that cuts across its own interpretive logics, exploring the very forms through which the institution has constructed and staged its identity over time including the transformation of the museum building itself, understood as inseparable from the sequence of the collections albeit sometimes mediated by modern museographic requirements and complex spatial legacies[8]. The Turin GAM serves as a paradigmatic case study within a text Pinto published in 1994 *in memoriam* Giulio Carlo Argan, allowing her simultaneously to acknowledge the intellectual debt to her former mentor and to reposition herself critically in relation to it. Within this same essay, she refers to *Il Libro dei Musei,* published beforehand by Alessandra Mottola Molfino, whose author in turn had cited Pinto in the chapter *Museo Opera Chiusa*, centered on the question «Come usare, rinnovare, far vivere e restaurare oggi musei antichi e intoccabili?» [9], and on her reordering of the Galleria Arte Moderna at Palazzo Pitti in Florence, presented as an exemplary model of methodological innovation and courage. Almost twenty years earlier, in fact, at a time when "modernity" was typically associated with progressive visual languages and postwar experimentation, Sandra

[6] Pinto 1994, p. 398.

[7] This model was first articulated in Pinto 1992 and was later taken up in Pinto 2005a pp. 9–10. In both instances, Pinto explicitly refers to the concept of the "museum of the museum," a notion she associates with the work of Fred Leeman, chief curator of the Mesdag Museum since 1990. He developed this idea through the case study of the former studio-house of the Dutch painter, conceiving the museum itself as an object of historical preservation: not merely a container for artworks, but a document of past museological practices and of the architectural identity of the building that housed them. Leeman's formulation was presented in 1994 at the seminar *Ateliers e Case d'Artisti nell'Ottocento* held in Volpedo cfr. Leeman 1998.

[8] For reasons of space, it is not possible to expand further on this aspect here, although it already emerges as a crucial issue in the cases discussed and is fully consistent with the theory of the "Museo del Museo." Beyond the Turin example, Pinto's reorganization of the GNAM likewise demonstrates how the allocation of works within the galleries – shaped by successive arrangements and their respective cultural frameworks – required continuous negotiation and mediation. The historical necessity of integrating architectural spaces with the growth, redefinition, and updating of modern art collections over time constitutes a persistent structural problem since their institutions.

[9] Mottola Molfino 1991, p. 119.

Pinto, in her newly appointed role as ispettrice responsible for the Galleria d'Arte Moderna at Palazzo Pitti, turned her attention to a *corpus* long sidelined in critical discourse: the academic production of the late Tuscan Grand Duchy (1790-1859), developed within the reformed Accademia of Florence under Pietro Leopoldo. The project began with the exhibition "Sfortuna dell'Accademia", launched in early 1972, a title that pointed, in itself, beyond the philological recovery of neglected works, toward a broader reflection on the discipline itself. What was initially conceived as a temporary display of items drawn from storage became, instead, an opportunity to rethink the entire museum layout – as Pinto explains «L'intenzione iniziale infatti si limitava a prevedere una mostra temporanea con opere di magazzino». But, she continues:

si è presto compreso che il vecchio ordinamento della Galleria avrebbe fatalmente rivelato, confrontato con la serie dei documenti figurativi conservati, un'arbitrarietà antologica oggi non più giustificabile.[10]

The outcome was a lasting reconfiguration of the museum, designed to reintegrate the so-called "Lorena corpus" into a coherent narrative, closely aligned with the historical and architectural identity of the Palazzo. A second phase extended the project to works acquired under the House of Savoy, while a final section addressed pieces from the interwar period – many of them produced under fascism. Of this material, Pinto writes:

Esse provengono per la maggior parte dalle Sindacali fiorentine, dalla Biennale di Venezia e da altri canali ufficiali. Rispecchiarsi in tale assembramento di cattiva cultura e cattiva politica sarà certamente triste, ma anche molto istruttivo per tutti, tanto per l'amministrazione quanto per il pubblico, e potrà essere lo strumento più efficace per evitare al presente e al futuro di seguire tanto cattivi esempi. Secondo la nuova coscienza antropologica e pedagogica del Museo, esso insomma non eternerebbe cose "al di sopra" della storia, ma denuncerebbe stati di fatto storici [11]

As Pinto was delving into the museum's deposits in Florence, a parallel development was about to unfold in Rome. In 1976, Italo Faldi – having recently succeeded Palma Bucarelli as *soprintendente* of the GNAM – assigned to a young art historian the small yet conceptually significant exhibition "La pittura storica e letteraria dell'800 italiano"[12]. In a deliberate and ideologically marked rupture with the institutional paradigm that had defined the earlier tenure, the display's concept was constructed around works drawn from storage and selected for their historical and documentary significance, privileging an understanding of art history not as a sequence of isolated peaks but as a field

[10] Pinto 1972, p. 11.
[11] Ivi, p. 12.
[12] Susinno 1976.

where documentary value outweighs formal hierarchies[13]. This evidentiary emphasis was further reinforced by the inclusion in the catalogue of nine unpublished letters exchanged between Ettore Ferrari and Michele Cammarano[14], accompanying the "re-exhibition" of the painter's *Battaglia di Dogali* – a work then absent from the museum's display. The exhibition's curator was Stefano Susinno, whose critical and methodological approach closely aligned with that of Sandra Pinto – an affinity that would develop into a shared intellectual horizon, as she later acknowledged in the recollection she contributed in 2009 in his remembrance[15]. With his premature passing, Pinto's term at the GNAM was also ending, and the *soprintendente* chose to take her leave from institutional life with the three-venue exhibition "Maestà di Roma", realized with Liliana Barroero and Fernando Mazzocca on the basis of Susinno's original proposal[16]. Within its catalogue, Pinto published the essay *Geografia e storia alla luce della postmodernità*, in which she outlines the theoretical sources – Robert Rosenblum's *Transformation in Late Eighteenth-Century Art* (1967) and Francis Haskell's studies, particularly those on taste – that underpin the critical and historiographical model she had shared with Susinno shaped by a sustained engagement with postmodern philosophical debates, and finding in this undertaking its fullest expression. Against this backdrop, his figure represents, for Pinto, a biographical cipher: through the reconstruction of his intellectual path, she both veils and reveals her own, transforming his story into a space for reflecting on the challenges involved in affirming "contemporary" art history as a living canon and a historiographical paradigm. Indeed, "Pittura storica" had also brought upon its curator – who had likewise graduated under Argan's tutelage – the same *damnatio* that the master had once directed at her, following a critical divergence she would later locate in two episodes outlined in the text:[17]: One was the exhibition "Romanticismo storico", curated by Pinto between

[13] Cfr. Pinto 2003, p. 32.

[14] «I documenti avrebbero dovuto agevolare il visitatore [...] ad entrare nel vivo della fervida ad appassionata ricerca del Cammarano per trovare le soluzioni più appropriate ai tanti problemi figurativi che comportava un dipinto che oggi non trova altro spazio che in questa specie di Salon des refusés», Susinno 1976, p. 18.

[15] Cfr. Pinto 2009.

[16] "Maestà di Roma" was originally conceived by Susinno as a methodological continuation of "Art in Rome in the Eighteenth Century", held at the Philadelphia Museum of Art (16 March – 28 May 2000) and the Museum of Fine Arts, Houston (25 June – 17 September 2000), a project in which he had served – together with Liliana Barroero – on the organizing committee cfr. Pinto 2009, p. 309.

[17] Ivi, pp. 306-307 Pinto recalls that Susinno received «una reprimenda epistolare» from an «irritatissimo Argan» prompted by what Argan regarded as the unsuitability for display of works condemned «per sempre alle cantine dalla storia (modernistica)» ivi, p. 315, n. 19. Pinto situates Susinno's experience within the same dynamic that had led Argan to distance himself from her as well, framing both cases as consequences of a methodological divergence that she retrospectively identifies in the two episodes discussed in the text.

1973 and 1974 under the aegis of Paola Barocchi, whose catalogue – conceived for both the scholar and the general visitor[18] – is exemplary in its scientific rigor, in the range of sources presented and in its clarity of exposition. A further turning point is her contribution *Pino Pascali nella storia dell'arte in Italia dal 1956 ad oggi*, published as a special issue of «d'Ars Agency» one year after the artist's untimely and tragic departure, which sparked a heated debate[19]. The controversy quickly shifted to the pages of «L'Avanti», where, in June 1969, Cesare Vivaldi – acting as spokesperson for a group of critics, artists, and dealers – reported on a letter addressed to the magazine's director by publishing excerpts from it, to which Pinto replied in the same newspaper a week later[20]. While Argan never addressed her directly, Pinto knew that the letter was delivered in his stead, yet turned it into an occasion to voice a sharp reappraisal of the cultural climate of the time, defined in striking terms as «squadrismo culturale»[21] Quoting Vivaldi, the objection concerned the claim that «la critica scade ad un livello deteriore, dando largo credito ad informazioni orali che hanno tutta la caratteristica del pettegolezzo», and that, while acknowledging «l'entusiasmo, del resto legittimo»[22], in having gathered numerous oral testimonies, she had nonetheless privileged them over more accredited sources (particularly those by Argan and Bucarelli), favouring a kind of "prehistory" over critical interpretation and engagement with gallerists. If Vivaldi faulted her for dwelling on aspects he deemed anterior to Pascali's fully formed artistic language – the very language for which he had been recognized by critics and the market – Pinto affirmed that her method rested precisely on reconstructing the trajectory that led the artist to that mature formulation while also providing sources that would allow scholars to approach his work independently.

> Mi sono data la pena di raccogliere intanto, immediatamente, alla più breve distanza possibile dallo svolgimento dei fatti, notizie attinenti alla carriera di Pascali, per fornire gli strumenti che chiunque potesse nel modo più conveniente, e perciò ho raccolto e *controllando* fonti, sia scritte che orali, che ho usato unicamente per il loro valore documentatario.[23]

An intellectual weaning that emerges with clarity when reading those nevertheless vivid and well-argued reviews written a few years earlier, such as the

[18] Pinto 1974.

[19] The signatories of the letter were Alberto Boatto, Achille Bonito Oliva, Maurizio Calvesi, Mario Ceroli, Eliseo Mattiacci, Plinio de Martiis, Jannis Kounelli, Filiberto Menna, Vittorio Rubio and Fabio Sargentini.

[20] Cfr. Vivaldi 1969a, Vivaldi 1969b, Pinto 1969b. The lasts two references are Pinto's response and Vivaldi's counterstatement that were published back-to-back in the same editorial section of the same issue of the daily newspaper.

[21] Pinto 1969b.

[22] Vivaldi 1969a.

[23] Pinto 1969b.

one devoted to Pascali himself on the occasion of the solo exhibitions held in the autumn of 1966 at L'Attico[24]. Pinto's prose at that time appears markedly Arganian, as does her interpretative reading of the artist, evident when she claims that the exhibited «sculpture» transcended the Renaissance distinction between major arts and minor, returning instead to an «parità indifferenziata» of the medieval *artes mechanicae*, going so far as to define his achromatic use of white as «neoclassico».[25]

In the immediate aftermath of the Pascali controversy, Pinto's collaboration with Giorgio De Marchis at the Galleria Nazionale d'Arte Moderna acquired renewed methodological significance. At the time responsible for the twentieth-century collections, De Marchis found in Pinto a shared conviction: that even "living" art could – and should – be approached with the tools of the historian. It was within this convergence that the exhibition "Due decenni di eventi artistici in Italia: 1950–70" took shape[26], rejecting categorical stylistic schemes in favor of an approach grounded in historical determination:

> L'impostazione della mostra, in luogo di schemi artistici categoriali, rispondente all'ipotesi che l'attività artistica, come ogni altra attività umana, abbia un carattere storico e che sia cioè determinata entro il tempo e lo spazio di comportamento di un gruppo umano. Tale carattere storico non è ovviamente proprio solo del passato e pertanto ciò che avviene sotto i nostri occhi può essere esaminato storicamente nei suoi mutamenti e nelle sue componenti[27]

By the time the exhibition opened, Pinto had already been appointed to her first institutional post in Florence, where – following a methodological orientation that sought to present artworks as they were received and understood as modern at the moment of their emergence – she challenged herself with redefining "academic" art and restoring it to its rightful historical trajectory. This was a field long overshadowed by a stigma of backwardness, despite the fact that within the reformed institutions of Enlightenment rulers – such as the Lorraine dynasty – there was a deliberate pursuit of an art conceived as historically progressive, intended to reform its own premises within a new cultural and institutional framework, thus giving literal, if paradoxical, substance to Argan's definition of modern art[28]. At the critical juncture between 1968 and 1972, a gradual and conscious intellectual disengagement to the Arganian model became evident in Pinto's practice – directed against a theoretical construction identified as «un insieme di postulati, di matrice idealistica,

[24] Pinto 1966.
[25] Ibidem.
[26] Pinto herself recalls that the project stemmed from her own critical impulse and was later submitted to De Marchis. cfr. Rossi 2014.
[27] De Marchis, Pinto 1970, s.p.
[28] Cfr. nota 5.

che guidavano […] alla definizione di un sistema di "poetiche" per classificare "buone" le avanguardie in ogni tempo»[29]: in other words, the "avant-garde's trap". For many younger scholars, she claimed, this resulted in a rigid and «Manichaean» [30] application of Argan's formula *storia moderna dell'arte*, precisely at a moment when Argan himself was beginning to call into question a vision grounded in a single course – conceived as the development of a historical cycle regarded as complete – because it had, at a certain point, lost what he identified as the foundation of modern art: criticism as the bond between art and revolution, and between cultural experimentation and political action[31]. It is here that the full significance of the question "quale modernità?"[32] comes into focus, asserting its central role within Pinto's professional course precisely in relation to the Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Founded on a canon grounded in the idea "arte vivente" – where modernity was initially equated with what was current – the Gallery progressively shifted toward a broader historical horizon[33], generating a tension between presentness and historical continuity that would be interpreted differently across successive directorships and historical phases. It is within this oscillation between the immediacy of the present and the continuity of history that Pinto's intervention at the GNAM becomes decisive. Rather than attempting to redefine that continuity, she undertakes, for the first time, a work of registration and exposition: recording and rendering legible the succession of institutional arrangements through which the Gallery had articulated its understanding of modernity – not to resolve the question definitively, but to expose the layered and contingent nature of the canon itself. It is from this position that Pinto traces the development of her model by drawing on a passage from Corrado Maltese's *Storia dell'arte in Italia 1785–1943*, in which he identifies a structural transition in the formation of the discipline: the emergence, in the post-Revolutionary era, of two distinct figures – the «storico dell'arte» and the «critico d'attualità» – each responding to the field with different logics and functions[34]. Pinto collects this observation as a point of origin – one that she will later connect to the postwar reconfiguration of roles within the museum and the discipline at large. She endorses this dual structure and traces its institutional impact where each

[29] Pinto 2009, p. 300.

[30] Ivi, p. 307.

[31] Contardi 1994, pp. 79-80.

[32] The deliberate recovery of Piantoni's essay, and with it the necessity of redefining modernity within the context of the GNAM, is made explicit by Pinto in 2005b, in the substantial footnote no. 1 on p. 13.

[33] The definition of a modernity canon constitutes one of the central nodes in the institutional history of the GNAM, as clearly articulated by Matteo Lafranconi in the second volume devoted to the nineteenth-century collections (Lafranconi 2006), which Pinto cites in her essay *Quale Ottocento?* (Pinto 2006).

[34] Pinto 2005b, p. 17.

new arrangement tends to exclude works that have lost their «requisito di attualità», in favor of an ever-changing frontier of the contemporary. Following the Second World War, she observes, the two roles begin to converge – not without resistance. This passage does not preserve a distinct position for the contemporary art historian but moves instead toward what Pinto describes as a modernist approach: «la storiografia modernista tende a non dare deleghe ai processi in atto, visto che è solo alla luce del presente che essa sa spiegarsi il passato e prefigurarsi teologicamente il futuro»[35]. In this vision, the past is interpreted through the lens of the present – and from that vantage point, the future is projected as if by necessity. This includes a critique of the militant criticism's narration of art history, which may function effectively at a theoretical level but inevitably undermines the intelligibility of museum displays. The museum must then become a place of critical awareness: not a space that frames the "modern" based on aesthetic or ideological allegiance, but one that offers testimony and historical confrontation. What is called "modern" or "academic" often depends less on inherent qualities than on the vantage point from which history is written – on which side of the barricade, so to speak, the critic chooses to stand.

*References*

Contardi B. (1994) *Gli anni dell'insegnamento*, in *Giulio Carlo Argan. Storia dell'arte e politica dei Beni Culturali*, Siena: Edizioni Sisifo, pp. 73-80.

De Marchis G., Pinto S. (1970), *Due decenni di eventi artistici in Italia: 1950/70*, Prato, Palazzo Pretorio, October-November, Florence: Centro Di/edizioni.

Lafranconi M. (2006), *Da Via Nazionale a Valle Giulia (1885-1915). Il trentennio di esordio dell'Istituzione e l'Ottocento come arte "vivente"*, in *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XIX secolo*, edited by E. Di Majo e M. Lafranconi, Milan: Electa, pp. 14-29.

Leeman F. (1998) *Il Museo Mesdag: Il Museo di un Museo*, in *Ateliers e Case d'Artisti nell'Ottocento*, Seminar proceedings edited by A. Scotti Tosini, L. Giachero, P. Pernigotti, Voghera: EDO Edizioni Oltrepò, 1998, pp. 79–84.

Mottola Molfino A. (1991) *Il Libro dei Musei*, Turin: Allemandi.

Piantoni G. (2000), *Quale modernità*, in *Italie, 1880-1910, Arte alla prova della modernità*, curated by G. Piantoni e A. Pingeot (Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 22 dicember 2000 – 11 march 2001, Paris, Musée d'Orsay, 9 april-15 July 2001), Turin-London: Allemandi, pp. 34-44.

[35] Ibidem.

Pinto S. (1966), *Due mostre a Roma. Pascali a l'Attico, Ceroli alla Tartaruga*, «l'Avanti», 3 December, p. 3.
Pinto S. (1969a), *Pino Pascali nella storia dell'arte italiana dal 1956 ad oggi*, «D'Ars Agency», special issue for the retrospective exhibition of Pino Pascali della Galleria Nazionale d'Arte Moderna 31 May-27 July 1969, Milan: Tipozinc M.E.
Pinto S. (1969b), *La polemica sullo scultore Pascali. Una lettera di Sandra Pinto e la risposta di Cesare Vivaldi*, «L'Avanti», 7 July, p. 5.
Pinto S. (1972), *La mostra "Sfortuna dell'Accademia": avvio al riordinamento della Galleria d'Arte Moderna in Palazzo Pitti*, «Musei e Gallerie d'Italia. Rivista dell'Associazione Nazionale dei Musei Italiani», XVII, n. 47, pp. 11-20.
Pinto S. (1974), *Romanticismo storico* catalogo della mostra (Firenze, La Meridiana di Palazzo Pitti, December 1973-February 1974), Florence: Centro Di, 1974.
Pinto S. (1992) *Il Museo del Museo, ovvero la Tutela del Museo*, «Il Museo. Rivista del Sistema Museale Italiano», n. 0, fasc. 59, pp. 25-31.
Pinto S. (1994), *Musei d'arte moderna tra progetto e destino: interrogativi di fine millennio*, in *Scritti in onore di Giulio Carlo Argan*, Scandicci: La nuova Italia, pp. 398–407.
Pinto S. (2003), *Geografia e storia nella luce della postmodernità* in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 7 March – 29 June 2003), Milan: Electa, pp. 32-37.
Pinto S. (2005a), *A mo' di introduzione, qualche nota di metodo. La successione degli ordinamenti, ovvero "il museo del museo"*, in *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le Collezioni. Il XX secolo*, edited by S. Pinto, Milano: Mondadori Electa, pp. 7-11.
Pinto S. (2005b), *«Quale modernità?» Un secolo di ordinamenti e dibattiti sullo Statuto contemporaneo e sulla sede*, in *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le Collezioni. Il XX secolo*, edited by S. Pinto, Milano: Mondadori Electa, pp. 15-45.
Pinto S. (2006), *Quale Ottocento?* in *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XIX secolo*, edited by E. Di Majo e M. Lafranconi, Milan: Electa, pp. 14-59.
Pinto S. (2009), *Stefano Susinno 1945-2002* in *L'Ottocento a Roma. Artisti, cantieri, atelier tra età napoleonica e Restaurazione*, edited by S. Susinno, Milan: Silvana Editoriale SpA, pp. 299-317.
Rossi S. (2014), *Intervista a Sandra Pinto*, in *Tendenze artistiche tra Italia e Francia: De Marchis alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e Sigma a Bordeaux, 1965-1968*, Documentary Appendix, Master's Degree Thesis, Università degli Studi Roma Tre, Dipartimento di Studi Umanistici, Degree Programme in Art History, supervisor B. Cinelli, academic year 2014-2015.

Susinno S (1976), *La pittura storica e letteraria dell'800 italiano dai depositi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna,* Rome: De Luca, pp. 8-18.
Vivaldi C. (1969), *Dopo la mostra alla Galleria d'arte moderna. Una polemica per Pascali*, «L'Avanti», 24 June, p. 5.
Vivaldi C. (1969b), *La polemica sullo scultore Pascali. Una lettera di Sandra Pinto e la risposta di Cesare Vivaldi*, «L'Avanti», 7 July, p. 5.

Sani B., Segni, suoni, parole. La neoavanguardia di Carla Vasio / Signs, sounds, words. Carla Vasio's neo-avant-garde
«Il capitale culturale», Supplemento n. 20 (2026), pp. 611-620
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/5386

# Segni, suoni, parole. La neoavanguardia di Carla Vasio

Bernardina Sani*

*Abstract*

Il saggio analizza il ruolo di Carla Vasio nel contesto della neoavanguardia italiana evidenziando il dialogo costante tra letteratura, arti visive e musica sperimentale. Attraverso opere, collaborazioni editoriali e relazioni con artisti e intellettuali del Gruppo 63, emerge una poetica fondata sull'irrazionale, sull'automatismo e sulla contaminazione tra linguaggi espressivi. Centrale è il rapporto con artisti come Achille Perilli, Gastone Novelli e Mario Schifano che contribuiscono a trasformare il libro in uno spazio visivo e sperimentale. Ricostruisce inoltre l'impegno femminista di Vasio e il suo interesse per la percezione, la descrizione e l'anamorfosi, intesa come metafora di una realtà plurima e sfuggente. Attraverso opere come *L'orizzonte* e *La più grande anamorfosi del mondo*, la scrittrice propone una nuova modalità di guardare il reale, superando la narrazione tradizionale in favore di una scrittura visiva, frammentaria e interdisciplinare.

This essay examines the role of Carla Vasio within the Italian neo-avant-garde, highlighting the constant interaction between literature, visual arts, and experimental music. Through her works, editorial collaborations, and relationships with artists and intellectuals connected to the Gruppo 63, Vasio's poetics emerge as deeply rooted in irrationality, automatism, and

* Già Professoressa Ordinaria di Storia dell'Arte Moderna e Storia della Critica d'Arte presso l'Università degli Studi di Siena, e-mail: bernardina.sani@hotmail.it.

the fusion of expressive languages. A key aspect of her work is the dialogue with artists such as Achille Perilli, Gastone Novelli, and Mario Schifano, who contributed to transforming the book into a visual and experimental medium. The article also explores Vasio's feminist engagement and her interest in perception, description, and anamorphosis as metaphors for a multiple and elusive reality. Through works such as *L'orizzonte* and *La più grande anamorfosi del mondo*, Vasio develops a new way of observing reality, moving beyond traditional narrative toward a visual, fragmented, and interdisciplinary form of writing.

Nel 2013, cinquant'anni dopo l'origine del *Gruppo* 63, Carla Vasio pubblica *Vita privata di una cultura* (Fig. 1); cronache che «vengono a riportare in vista situazioni e personaggi di un'epoca in cui si era progettato di rinnovare uno sconfortante presente cominciando dall'uso di altre parole, altri suoni, altri colori, altra vita»[1]. Rievoca esperienze private e collettive nella letteratura, nella musica e nell'arte: «Militanza culturale? Anche. Politica? Anche. Femminista? Certo che sì»[2]. A Palermo gli incontri del gruppo si svolgono vicino alle Settimane Internazionali di Nuova Musica dove Achille Perilli, Gillo Dorfles e Nello Ponente tengono una conferenza sulla pittura e nella Sala Scarlatti il *Teatro Gruppo '63* ha scene e costumi di Perilli[3]. Gli interventi sono raccolti da Alfredo Giuliani e Nanni Balestrini in *Gruppo 63. La nuova letteratura. 34 scrittori* nella collana Le Comete dedicata da Feltrinelli alla letteratura sperimentale [4] dove troviamo il racconto di Carla Vasio *I grandi riflessi*. Parole, semplici in apparenza, rappresentano una reazione femminile alla banalità della routine familiare. Nella copertina Gastone Novelli con rozzi segni primitivi (la poetica del 'segno che diventa pittura') interpreta i primordi del gruppo[5]. Solo Amelia Rosselli e Carla Vasio fanno parte del gruppo (Fig. 2), e questa è la presentazione:

> Carla Vasio è nata a Venezia, ha studiato a Roma dove risiede. Collaborazioni a "Il Punto" e "L'Esperienza moderna". Sta attualmente lavorando a un romanzo che s'intitolerà "L'orizzonte". Opere: *Il pescatore di miti*, poesie, con litografie di Perilli, edizione numerata 1957; *La foresta e la fine*, racconto, Grafica 1961; *Le centodue parole*, poesie, con litografie di Perilli, edizione numerata 1962[6].

A scuola scriveva poesie, come ricorda l'amica Rossana Rossanda[7]. «L'E-

[1] Vasio 2013, p. 10.
[2] *Ibidem*.
[3] Giuliani 1964a, pp. 426-431; Gozzi 1964, pp. 417-425; Rossi 2022.
[4] Giuliani, Balestrini 1964.
[5] Per la mostra di libri e documenti del Gruppo 63 vedi Colombo 2023. Tra la bibliografia su Novelli vedi Volpi 1963, Giuliani 1964b, Lo Monaco 2020, pp. 114-125.
[6] Giuliani, Balestrini 1964, p. 359.
[7] Rossanda ricorda il ginnasio a Venezia: «E trovai le prime vere amiche, Maria Teresa, la-Emma, Maria, molte dal cognome noto. Una, Carla Vasio, poetessa, è ora a Roma, bella come allora», Rossanda 2005, pp. 28-29.

sperienza moderna. Rivista di cultura contemporanea» di Perilli e Novelli è il crogiuolo della sua poesia e del racconto/romanzo breve[8]. Dal 1957 al 1959 coinvolge pittori, poeti, critici, musicisti ed è anche editrice e Vasio è presente nel flusso di pensieri dalla letteratura all'arte, dall'arte alla letteratura [9]. Perilli annuncia la rivoluzione dell'irrazionale: «Sotto il segno dell'irrazionale procede l'umanità e questo continuo scendere in profondità nel più profondo del più profondo, fino al più segreto io è parte importante della ricerca contemporanea, tesa a ricreare in nuove forme e in nuove immagini la mitologia del nostro mondo»[10] e i nuovi miti attraversano l'opera della scrittrice. Novelli pubblica *La macchina totem* con illustrazioni di Max Ernst e Picabia e Vasio la poesia *Entro i limiti del rosso* dove l'asimmetria dei versi dialoga col dipinto di Perilli. Tutti guardano a Dada e nel n. 2, agosto/settembre 1957, Vasio traduce un testo di Kurt Schwitters sui critici seguito da una nota biografica di Perilli: Schwitters è tra i preferiti di Angelo Maria Ripellino, che debutta sulla rivista come poeta. Il dialogo tra Vasio e Perilli riguarda l'automatismo, l'incoscienza, la gestualità e mentre *Poesia per Carla* (1957) di Perilli affianca la poesia di Ripellino [11],Vasio proclama la rivoluzione dell'irrazionale con *Frammento di delirio*, un testo che Nelo Risi e Fabio Carpi avevano avuto da uno psichiatra per il film del 1968: *Il Diario di una schizofrenica*. Vasio si chiede:

> Esiste un punto di coincidenza fra l'invenzione secondo un particolare gusto artistico e il monologo dello schizofrenico cioè fra un automatismo di scrittura in cui viene tuttavia controllata o perlomeno vagliata l'immagine in vista di una finalità espressiva, e un automatismo angoscioso e infrenabile dovuto alla effettiva dissociazione degli elementi costitutivi della personalità cosciente?[12].

Con «L'Esperienza moderna» pubblica due libri d'artista: *Il pescatore di miti* nel 1957 e *Le centodue parole* nel 1962[13]: «Le righe anomale della scrittura regolate da una necessità di rapporto fra suono e forma e significato, sono composte in nove pagine su spazi e altezze irregolari, assumendo nell'insieme l'andamento di una partitura musicale»[14]. Laureata in storia della musica, a Parigi fa ricerche su Debussy[15]e incontra Maurice Roche, scrittore e musicista;

[8] Casadei 2025.
[9] Perilli 1999, pp. 41-43.
[10] Ivi, p. 41.
[11] *Epistola al signor Perilli*, poesia di Ripellino. Vedi Nicastri 2005.
[12] «A Roma si era formata una enclave di junghiani. Ne fui ammessa andando, per diverso tempo, in analisi da Ernst Bernhard. Alla fine, Bernhard, che aveva avuto in cura Manganelli e Fellini, voleva che diventassi analista», Gnoli 2014.
[13] Nel 1950 Perilli fonda con Dorazio e Guerrini la Libreria-Galleria "L'Age d'Or". A Parigi La Hune aprì un anno prima. A Roma Vasio per alcuni anni gestisce insieme a Laura Laureati la Libreria dell'Oca.
[14] Vasio 2013, p. 42.
[15] Gnoli 2025.

ne condivide lo sperimentalismo visivo[16]. Nel 1961 Grafica edizioni d'arte, di Achille Perilli e Luciano Cattania[17], pittore di segni, di fumi, di composizioni di foglie, pubblica *La foresta e la fine* introdotto da un surreale assemblaggio di strumenti (Fig. 3). *Non un giorno ma adesso* di A. M. Ripellino ha copertina e disegni di Perilli e *Dialogo con l'ombra* di C. Vivaldi, ha la copertina di Perilli e cinque disegni di Turcato[18]. Il racconto di Vasio *I grandi riflessi* apprezzato da Alfredo Giuliani e Nanni Balestrini è la cellula germinale del romanzo *L'orizzonte,* pubblicato nel 1966 da Feltrinelli dopo il convegno del Gruppo 63, che a Palermo nel 1965 si affianca alla 5.a Settimana Internazionale Nuova Musica e alla mostra di pittura Revort 1 sull'arte oggettiva[19]. A proposito de *L'orizzonte,* Muzzioli osserva: «il descrivere soppianta il narrare […] lo sguardo come organo principale del testo»[20], riflesso degli indirizzi del Nouveau Roman, reso possibile da viaggi, incontri, traduzioni e tutte le forme della cultura francese frequentate da Vasio[21]. L'osservare e descrivere, fondamenti della storia dell'arte, appartengono alla scrittrice fino dall'università. Nel giugno del 1943 scrive per la rivista «Roma» un articolo sul tempietto di San Pietro in Montorio[22]. Parte da Argan, legge il Serlio e il Palladio, si scusa per non aver potuto consultare le prime edizioni, analizza il disegno e l'architettura del Bramante e riflette sull'antinomia tra «realtà empirica – quella "usuale" nello spettatore – e la realtà oggettivata nell'opera d'arte»[23], una premessa all'attività creativa che si forma dal 1943 agli anni Cinquanta. In *Vita privata di una cultura* c'è l'aprirsi alla Nuova musica, la scuola di Petrassi[24], Scelsi, Berio e Cathy Berberian, un quadro di frequentazioni amicali che mette da parte l'io. Nella copertina de *L'Orizzonte* (Fig. 4) Mario Schifano traccia strisce orizzontali e colori liquidi dal blu al verde e due trasparenti creature tra l'umano e l'arboreo, in sintonia tra scrittura e immagine, suggeriscono orizzonti. Schifano mette tra sé e la realtà uno schermo e come Vasio percepisce e scompone. Schifano è tra gli artisti della Galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis e Vasio ricorda:

[16] Vasio traduce *Compact* per la collana *Esempi* da lei diretta nella casa editrice Lerici, Roche 1969.

[17] Debenedetti 1989.

[18] Nel secondo numero de «L'esperienza moderna» (1957) un articolo di Vivaldi su Turcato; Fergonzi 2020, pp. 76-112.

[19] Mario Diacono cura la mostra *Revort 1. Documenti d'arte oggettiva in Europa*, con opere Barni, Ceroli, Pascali, Tilson e altri.

[20] F. Muzzioli, *Carla Vasio. L'orizzonte del presente*, L.U.N.A. | Libera Università Alternativa, https:// francesco muzzioli.com.

[21] Muzzioli 2011. Gli studi di Re sono fondamentali per il femminismo di Vasio. Re 2019, pp. 228-256.

[22] Vasio 1943, pp. 199-204.

[23] Ivi, p. 203.

[24] Petrassi, Vasio 1991.

sfogliando i cataloghi della Tartaruga si ritrova il meglio dello sperimentalismo italiano di quegli anni: Capogrossi, Fontana, Manzoni, Perilli, Novelli, Rotella, CY Twombly, Paolini, Accardi, Festa, Pascali, Schifano, alcuni più attivi e dissacranti, altri più devoti alla astrazione e alla logica[25].

Più tardi è tra i fondatori della cooperativa prove 10. «Scopo della nostra attività è pubblicare testi che difficilmente potrebbero interessare un editore industriale»[26] e «I dieci acquistano una vecchia stampante offset, affittano 'una specie di cantinone' e io ho funzioni di tecnico, di manovale e di stampatore»[27].

Stampano in offset quaderni con copertina di cartoncino grezzo e nel 1973 pubblicano L'anamorfosi *(un racconto gotico)* (Fig. 5) scritto da Vasio nel 1966[28]. La copertina, con cooperativa (in minuscolo) PROVE (in maiuscolo) e 10, grandissimo, uguale a quello del calendario Formosa, studiato da Enzo Mari per essere riutilizzato, rivela il coinvolgimento del designer che lotta contro il consumismo, contro il "Dio della merce", il sogno della gente. Vasio e Mari creano un libro di artista dal titolo *Romanzo storico* «scritto su di un solo grande foglio da appendere alla parete. Enzo Mari ideò la gabbia grafica»[29]. Forte è l'impegno femminista. C'è Adele Cambria con *Dopo Didone,* cronaca della sua gravidanza[30]. Nel 1970 Cambria si avvicina al collettivo di *Rivolta femminile* quando Carla Lonzi, Carla Accardi ed Elvira Banotti scrivono il manifesto di *Rivolta femminile*. Nel 1973 Cambria si associa a «Effe», rivista femminista e ne diviene direttrice responsabile[31]. C'è Gianna Ciao Pointer con *L'idoneità*, scrittrice e fotografa, perseguitata dal fascismo per il suo orientamento sessuale. Con *Donna che dorme* c'è Lucia Drudi, autrice di sceneggiature, traduce *La mia Africa* di Karen Blixen e nel 1982 su «Effe» pubblica il racconto Il *lungo solco. Alfabeta* di Cloti Ricciardi «dedicato alle compagne del movimento femminista romano e a tutte le donne» vede la luce nel 1975. 21 fotografie per ogni lettera dell'alfabeto commentano parole. «Immagini da cui cominciare a inventare nuove parole e parole da cancellare, eliminare, sostituire», scrive Ricciardi. «Altri suoni, altri colori, altra vita» dice Vasio[32]. Guardare il mondo da un punto di vista diverso, descrivere e non narrare è l'impegno di Vasio per una vita diversa. *L'Anamorfosi* in cui un uo-

[25] Vasio 2013, pp. 212-213.
[26] Ivi, p. 70.
[27] Ivi, pp. 69-78.
[28] Si legge: «Lido dei Pini, settembre 1966» e «Finito di stampare nel giugno 1973».
[29] «...realizzai un curioso "romanzo storico", scritto su di un solo grande foglio da appendere alla parete. Enzo Mari ideò la gabbia grafica. E quando il libro uscì ricevetti una telefonata da Italo Calvino» in Gnoli 2014.
[30] Sul femminismo, vedi Cambria 2010, p. 18.
[31] Per Carla Lonzi e *Rivolta femminile*, Iamurri 2016.
[32] Vasio 2013, p. 10.

mo e una donna, in una casa vicino al mare, parlano con gli extraterrestri, con antitesi spazio / extraspazio, logico / illogico, parte da una rappresentazione pittorica data dalla ricomposizione di un'immagine raccolta, per esempio, in uno specchio curvo. La cultura figurativa di Vasio è evidente, forse impressionata da *Anamorphoses ou perspectives curieuses* di Baltrusaitis [33]. Nel 2009, «Ristrutturato e riscritto, è diventato, un romanzo: *La più grande anamorfosi del mondo,* edito da Palomar nella collana cromosoma Y. In copertina l'anamorfosi del *Ritratto di gentiluomo* di Lorenzo Lotto» [34]. Crea il fabbricante di anamorfosi:

> Fabbricante è il termine che preferisco, perché un'anamorfosi non è soltanto un'opera d'arte: l'anamorfosi è una macchina visiva di alta precisione, in movimento. Per costruire un'anamorfosi bisogna seguire regole severe, applicarsi a difficili calcoli matematici, non eludere il progetto, inoltre non si possono ignorare i tempi successivi di manifestazioni delle immagini» «l'arte di comporre anamorfosi è basata sull'ambiguità e sull'inganno, restando segreta la visione finale finché non affiori a smentire l'invenzione primaria[35].

L'anamorfosi del *Ritratto di gentiluomo* di Lorenzo Lotto richiama il *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* di Giulio Paolini e la terza parte di *Vita privata di una cultura* recita: «*L'opera si mostra, ma non si dimostra.* Giulio Paolini»[36].

*Riferimenti bibliografici / References*

Balestrini N. (1966), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale: Palermo 1965*, Milano: Feltrinelli.

Baltrusaitis J. (1955), *Anamorphoses ou Perspectives Curieuses,* Paris: Olivier Perrin.

Cambria A. (2010), *Nove dimissioni e mezzo. La guerra quotidiana di una giornalista ribelle*, Roma: Donzelli.

Casadei A. (2025), *Aforismi e scritture brevi in una prospettiva stilistico-cognitiva*, «Enthymema», 37, pp. 107-120.

Colombo R., a cura di (2023), *60 anni del Gruppo 63. Libri rari, riviste, documenti inediti, voci*, catalogo della mostra (Pontremoli, Libreria Antiquaria), Milano: Pontremoli Editore.

Debenedetti E., a cura di (1989), *Alfa-Omega. Luciano Cattania. Opere dal 1952 al 1987,* catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi), Roma: De Luca.

[33] Baltrusaitis 1955.
[34] Vasio 2013, p. 71.
[35] Vasio 2009, p. 11.
[36] Vasio 2013, p. 187.

Fergonzi F. (2020), *Una polemica tra Francesco Arcangeli e Cesare Vivaldi sulla pittura moderna (1958-1960)*, «Studi di Memofonte», 24, pp. 76-112.
Giuliani A. (1964a), *Il teatro d'azione di Ken Dewey*, in *Gruppo 63. La nuova letteratura: 34 scrittori Palermo ottobre 1963*, Milano: Feltrinelli.
Giuliani A. (1964b), *Le radici dei segni*, in *Disegni di Gastone Novelli*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Arco d'Alibert, 10 febbraio-10 marzo (1964), pp. n.n.
Giuliani A., Balestrini N. (1964), *Gruppo 63 la nuova letteratura 34 scrittori Palermo ottobre 1963*. Milano: Feltrinelli.
Gnoli A. (2014), *Carla Vasio: "Ho fatto la guerra del Gruppo '63, ora vivo per dimenticare tutto"* «La Repubblica», 1° giugno.
Gozzi L. (1964), *Lo spettacolo di Palermo*, in *Gruppo 63. La nuova letteratura: 34 scrittori Palermo ottobre 1963*, Milano: Feltrinelli.
Iamurri L. (2016), *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia 1955-1970,* Macerata: Quodlibet.
Lo Monaco G. (2020), *«Tra figure, segni e parole: Achille Perilli, Gastone Novelli e il Gruppo 63»*, «Arabeschi», pp. 114-125.
Muzzioli F. (2011), *L'orizzonte del presente*, in C. Vasio, *L'Orizzonte*, a cura di M. Borrelli, con un saggio di F. Muzzioli, pp. 131-149.
Nicastri A. (2005), *Ars una. Artisti di Forma 1*, Avellino.
Perilli A., Novelli G. (1976), *Gastone Novelli*, Roma: La Nuova Foglio Editrice / Altrouno.
Perilli A. (1999), *"L'Esperienza moderna" (1957-1959)*, in *Gastone Novelli 1925-1968*, a cura di P. Vivarelli, catalogo della mostra (Trento, Palazzo delle Albere, 14 maggio-22 settembre 1999), Milano: Skira, pp. 41-43.
Petrassi G., Vasio C. (1991), *Autoritratto: intervista elaborata da Carla Vasio*, Bari-Roma: Laterza.
Re L. (2019), *Carla Vasio e il nuovo lavoro di Penelope: un orizzonte sperimentale e femminista*, «Italica», 96, 2, pp. 228-256.
Roche M. (1969), *Compact*, Lerici.
Rossanda R. (2005), *La ragazza del secolo scorso,* Torino: Einaudi.
Rossi M. (2022), *L'oggetto in movimento negli spettacoli astratti di Achille Perilli (1960-1965). La messa in scena come studio dell'avanguardia storica*, «Arabeschi», 19, pp. 172-186.
Vasio C. (1943), *Osservazioni sul tempietto di San Pietro in Montorio*, «Roma», 21, 6, pp. 199-204.
Vasio C. (1965), *La penitenza*, «Il Menabò 8», Torino: Einaudi, pp. 50-76.
Vasio C. (2009), *La più grande anamorfosi del mondo*, Bari: Palomar.
Vasio C. (2013), *Vita privata di una cultura*, Roma: Nottetempo.
Volpi M. (1963), *Perilli e Novelli*, «Avanti!», 12 febbraio.

*Appendice / Appendix*

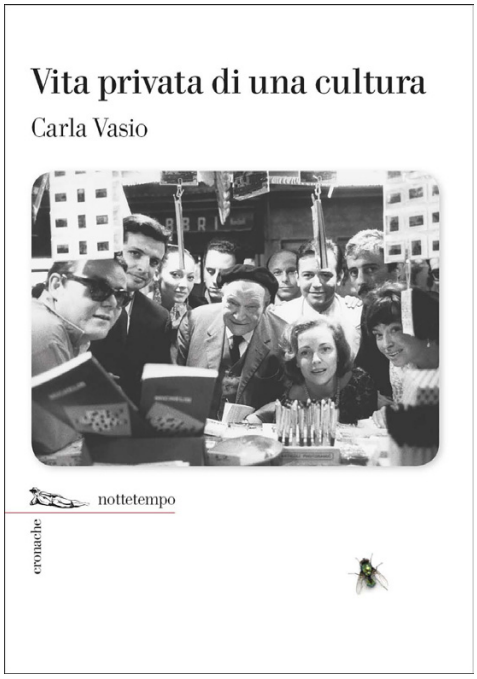



Fig. 1. C. Vasio, *Vita privata di una cultura*, Roma: nottetempo, 2013, copertina




Fig. 2. A. Giuliani, N. Balestrini, *Gruppo 63: la nuova letteratura: 34 scrittori: Palermo ottobre 1963*, Milano: Feltrinelli, 1964, copertina




Fig. 3. C. Vasio, *La foresta e la fine*, Roma, grafica, 1961, copertina

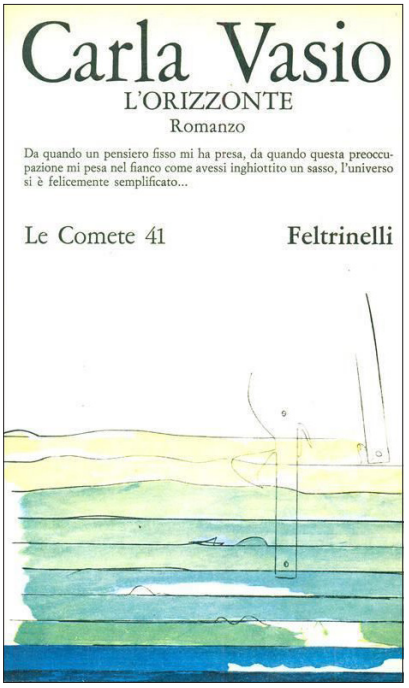



Fig. 4. C. Vasio, *L'Orizzonte*, Milano: Feltrinelli, 1966, copertina




Fig. 5. C. Vasio, *L'Anamorfosi*, Roma: cooperativa Prove 10, 1973, copertina

Dragoni P., La museologia: una storia scritta (prevalentemente) al femminile. I "manuali" in Italia nella seconda metà del '900 / Museology: A History Written (Primarily) by Women. "Textbooks" in Italy in the Second Half of the 20th Century
«Il capitale culturale», Supplemento n. 20 (2026), pp. 621-641
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/5180

# La museologia: una storia scritta (prevalentemente) al femminile. I "manuali" in Italia nella seconda metà del '900

Patrizia Dragoni*

*Abstract*

Il saggio analizza l'evoluzione della museologia nella seconda metà del Novecento, evidenziando il ruolo centrale delle studiose nel ridefinire il museo come istituzione culturale complessa. A partire dal secondo dopoguerra, il museo viene progressivamente interpretato non solo come luogo di conservazione, ma come spazio di produzione di significati e identità. Il contributo di Alma S. Wittlin segna un passaggio decisivo verso la valorizzazione della funzione educativa e sociale del museo. Negli anni successivi, la riflessione si amplia grazie alla New Museology e agli studi di genere, che mettono in discussione narrazioni e pratiche tradizionali. Le studiose italiane, tra cui Becherucci, Mottola Molfino e Lugli, contribuiscono in modo significativo alla sistematizzazione della disciplina. I loro lavori interpretano il museo come dispositivo dinamico, capace di mediare tra oggetti, pubblico e contesto sociale. Si afferma così una visione del museo come spazio di esperienza,

* Ordinaria di Museologia, storia della critica d'arte e del restauro, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della Formazione, dei Beni Culturali e del Turismo, piazzale Bertelli 1, 62100 Macerata, e-mail: patrizia.dragoni@unimc.it.

Dedico questo primo studio, inizio di un più ampio lavoro che sto conducendo, a Eleonora Bairati, maestra e amica che mi ha trasmesso la passione per la ricerca storica e l'analisi critica dei musei.

comunicazione e costruzione culturale. Nel complesso, emerge una traiettoria che conduce dalla museologia tradizionale a una prospettiva critica e sociale, ancora oggi in evoluzione.

The essay examines the development of museology in the second half of the twentieth century, highlighting the key role played by women scholars in redefining the museum as a complex cultural institution. From the postwar period onward, museums are increasingly understood not only as places of preservation but as sites of meaning-making and identity construction. Alma S. Wittlin's work represents a turning point in emphasizing the educational and social functions of museums. Subsequent debates are enriched by New Museology and gender studies, which challenge traditional narratives and practices. Italian scholars such as Becherucci, Mottola Molfino, and Lugli play a major role in shaping the discipline. Their contributions frame the museum as a dynamic device mediating between objects, audiences, and social contexts. This leads to a broader understanding of the museum as a space of experience, communication, and cultural production. Overall, the essay traces a shift from traditional museology to a critical and socially oriented perspective that continues to evolve today.

A partire dagli anni Settanta del Novecento, il museo è stato progressivamente analizzato non solo come luogo di conservazione e trasmissione del patrimonio, ma anche come spazio di costruzione simbolica in cui si definiscono gerarchie, identità e narrazioni storiche[1]. Specchio della società, in parallelo con la seconda ondata del femminismo, ha avviato anche una riflessione di genere che non si limitava a denunciare l'assenza delle donne nelle collezioni, ma riguardava il modo in cui l'istituzione museale organizzava lo sguardo, selezionava la memoria e legittimava determinati paradigmi culturali[2]. È così che, dall'incontro tra *gender studies*, storia dell'arte, antropologia culturale e *museum studies*, ha iniziato a svilupparsi l'approccio critico della museologia femminista, con l'obiettivo di decostruire le narrazioni dominanti e promuovere pratiche inclusive, interrogando il museo come luogo politico in cui si definiscono relazioni di potere, rappresentazioni e possibilità di riconoscimento e collocandosi dunque nel più ampio processo di democratizzazione dell'istituzione museale[3].

In dialogo con l'analisi critica della New Museology[4], proprio lo sguardo femminile di Elian Hooper-Greenhill[5] ha offerto strumenti per leggere il museo come luogo di produzione del sapere, aprendo un terreno metodologico fertile per l'analisi di genere delle pratiche espositive e curatoriali, in seguito

[1] Cfr. in merito Ribaldi 2005; Dragoni 2010.

[2] Cfr. Dragoni 2023.

[3] Per una analisi delle ultime tendenze del processo di democratizzazione del museo si veda Bodo, Cimoli 2023 con relativa bibliografia.

[4] Vergo 1989.

[5] Hooper Greenhill 1992.

istituzionalizzate in raccolte[6], pratiche trasformative[7], istituzioni museali dedicate[8], esposizioni[9], studi sulla dimensione organizzativa e professionale[10].

Anche se non sempre riferibili alla cornice femminista, le donne sono state inoltre tra le principali autrici di studi sul museo, sintesi che hanno ugualmente tracciato la trasformazione dell'istituzione nel tempo e in relazione al dibattitto promosso, dalla metà del Novecento, dalle principali associazioni di settore.

Nel 1949 Alma S. Wittlin pubblica *The Museum: Its History and Its Tasks in Education*[11], un'opera che si inserisce in un momento decisivo del dibattito museologico internazionale del secondo dopoguerra, segnato dalla ricostruzione delle istituzioni e dalla ridefinizione del ruolo pubblico del museo. Nato in un contesto ancora profondamente segnato dalle conseguenze del conflitto, il volume riflette il clima di rinnovamento promosso dai nuovi organismi internazionali, come UNESCO e ICOM — fondato nel 1946 — impegnati a favorire la cooperazione tra le istituzioni museali e a promuovere una visione del museo come strumento di crescita sociale, anche in risposta alla povertà educativa[12].

Muovendo dalle esperienze già consolidate in Inghilterra, Wittlin infatti attribuisce centralità alla funzione didattica del museo, che viene quindi concepito non solo come luogo di conservazione del patrimonio, ma come agente attivo nella formazione civica e culturale, in linea con le politiche orientate a garantire un più ampio accesso alla conoscenza, principi che avevano trovato espressione nella Dichiarazione Universale dei Diritti Umani.

In questa prospettiva, il suo contributo anticipa orientamenti che diventeranno centrali nel dibattito degli anni Sessanta e Settanta, segnando il passag-

[6] Sandford *et al*. 2010 è un riferimento perché mette insieme saggi e casi di studio su donne, genere e musei, includendo anche la dimensione LGBTQ+.

[7] *Ibidem* e, in chiave più operativa e ampia, Ashton 2017-18. In tali lavori il museo è analizzato non solo come luogo di rappresentazione, ma come campo di intervento trasformativo: le politiche di acquisizione, le strategie espositive, i linguaggi educativi e le forme di governance sono considerati ambiti in cui è possibile ridefinire le dinamiche di inclusione ed esclusione. La cornice teorica della museologia femminista si configura pertanto come un intreccio tra critica epistemologica e prassi istituzionale, in cui la decostruzione delle narrazioni dominanti si accompagna alla proposta di modelli museali più equi e pluralisti. In tale prospettiva, il museo non è solo oggetto di analisi, ma spazio di azione culturale e politica, chiamato a ripensare la propria funzione nella costruzione della memoria collettiva e delle identità sociali.

[8] Come il National Museum of Women in Art di Washington, aperto nel 1987, cui sono seguiti numerosi altri esempi.

[9] Per una analisi storica delle esposizioni promosse dalle donne in Italia rimando a Carrara, Dragoni 2022.

[10] Dall'analisi ICOM del 1990 a testi più ampi quali Baldwin, Ackerson 2017, che hanno evidenziato come le dinamiche di genere influenzino le carriere e le posizioni di leadership nei musei contemporanei.

[11] Wittlin 1949.

[12] Dragoni 2018.

gio dalla museologia tradizionale, focalizzata sulla collezione, a quella sociale del secondo Novecento. Questo approccio troverà piena affermazione negli anni '90, favorito sia dalla pubblicazione di nuovi studi sia dal crescente interesse verso i musei – spesso rinnovato o di nuova apertura – e dall'avvio dei primi percorsi formativi universitari dedicati al settore.

Esaminando qui i volumi firmati dalle donne, in Francia escono nel 1990 *Chefs-d'œuvre du musée d'Orsay* di Françoise Cachin[13], che anche se non costituisce una trattazione di carattere generale offre una interessante lettura del progetto Orsay: nascita di un museo moderno, architettura e identità curatoriale, e nel 1992 *L'Allégorie du patrimoine* di Françoise Choay[14], testo chiave sul concetto di patrimonializzazione e museificazione.

In Inghilterra nel 1992, stesso anno di uscita del sopracitato testo di Hooper-Greenhill, Susan M. Pearce dà alle stampe *Museums, Objects, and Collections: A Cultural Study*[15], ricostruzione della storia del collezionismo e del museo lette attraverso le relazioni tra oggetti, pratiche e significati sociali. Tre anni dopo Carol Duncan, in *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*[16] spinge ulteriormente la lettura culturale: l'istituzione museale è analizzata come "rituale" pubblico che civilizza, legittima, costruisce appartenenza e gerarchie (nazionali e di classe), ovvero come macchina simbolica. Alla dimensione dell'allestimento come linguaggio e ideologia è invece dedicato *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art* di Mary Anne Staniszewski[17], pubblicato nel 1998 come *Towards a New Museum* di Victoria Newhouse[18], edito invece a New York e impostato, oltre che sull'analisi architettonica, sulla lettura del museo come "macchina culturale" tardo-novecentesca.

Questi studi, che offrono una ricostruzione della complessità museale che va dalla storia istituzionale ai problemi culturali, dai dispositivi di sapere alla costruzione di senso, dall'esposizione dinamica alla museificazione, costituiscono il terreno sul quale, a partire dall'inizio del nuovo millennio, si è sviluppata una innumerevole bibliografia, che dà conto di come il museo, lungi ormai dall'essere un "tempio", sia sempre più al centro di un interesse e di una riflessione crescenti.

[13] Cachin 1990.
[14] Choay 1992.
[15] Pearce 1992.
[16] Duncan 1995.
[17] Staniszewski 1998.
[18] Newhouse 1998.

## 1. *I "manuali" italiani*

Anche in ambito italiano si sviluppa una riflessione museologica in cui le donne giocano un ruolo preminente, con la pubblicazione di una serie di volumi dati alle stampe nell'ultimo decennio del secolo scorso e che ancora, a più di trenta anni di distanza, costituiscono delle pietre miliari per la disciplina, dei veri e propri manuali anche se non sempre pensati a tale scopo. Partendo da una tradizione storicamente legata alla tutela e alla storia dell'arte, i loro testi si aprono, in coincidenza con l'evoluzione del dibattito internazionale, alle istanze critiche e sociali, contribuendo a interpretare il museo come dispositivo culturale e narrativo, aprendo spazi di interrogazione sulle modalità di costruzione del discorso espositivo e recependo le questioni relative alla rappresentazione, alla soggettività e alla pluralità delle memorie.

### *1.1 Luisa Becherucci,* Lezioni di museologia

Edito nel 1995, ancorché terzo in ordine di apparizione, il volume di Luisa Becherucci[19] rappresenta la prima sistematica raccolta di studi sul museo, frutto delle lezioni da lei tenute tra la fine degli anni'60 e gli anni'80 presso l'Università Internazionale dell'Arte, dove è stata la prima titolare, in Italia, della cattedra di Museologia. Allieva di Venturi e Toesca, direttrice dapprima del Museo di San Marco a Firenze e poi della Galleria degli Uffizi dal 1957 al 1969[20], con una serie di intellettuali riuniti intorno a Ragghianti, quali Molajoli, Minissi, Della Pergola, Marchini, Pallucchini, Detti, Salvini, Maetzke, Zampetti, era stata tra gli animatori del Convegno Internazionale di Museologia, svoltosi a Perugia nel 1955[21], primo organico tentativo di affrontare il museo come istituzione culturale complessa. Come affermato da Nadia Barrella, «dalla funzione educativa del museo ai problemi dell'allestimento, fino alla conservazione e catalogazione delle collezioni»[22], il convegno anticipò molti dei temi che sarebbero divenuti centrali nelle riflessioni del gruppo ragghiantiano, progressivamente indirizzate in un progetto formativo finalizzato a garantire una preparazione adeguata, sotto il profilo culturale e professionale, a quanti operavano nei musei. Tale esigenza, ravvisata da Ragghianti fin dal 1948[23] e avviata con la nomina dello studioso a Direttore dell'istituto di Storia dell'Arte all'Università di Pisa nel 1950, che gli aveva permesso di avviare una profonda revisione dei contenuti didattici dell'insegnamento universitario,

[19] Becherucci 1995.
[20] Sulla Becherucci si vedano De Benedictis 2008 e i testi introduttivi a Becherucci 1995.
[21] Dragoni 2017.
[22] Barrella 2026, p. 134.
[23] Gioli 2010.

trovò compimento tra il 1967 e il 1968, con l'attivazione dapprima dei "Corsi di cultura e integrazione in storia dell'arte", aperti anche a non universitari, e poi con la "Scuola speciale per storici dell'arte medievale e moderna e per conservatori di opere d'arte". Comparve qui, volutamente distinto da quello più tecnico di "Museografia", il nuovo insegnamento di "Museologia", affidato a Luisa Becherucci che lo mantenne anche quando, terminata la breve vita della scuola[24], venne istituita l'Università Internazionale dell'Arte (UIA) e, al suo interno, il Centro di Studi per la Museologia[25], che raccolsero e svilupparono l'eredità di quel precedente progetto formativo. Nella

> giustamente orgogliosa consapevolezza di stare gettando, da vera e propria pioniera, le basi di una nuova disciplina, che proprio con Lei assurgeva a dignità di scienza e che di lì si sarebbe proiettata a costituire il fulcro delle più nuove problematiche e prospettive culturali e sociali, una vera inedita dimensione della storia della civiltà artistica[26],

la Becherucci legge il museo come uno spazio aperto alle più diverse sperimentazioni scientifiche e didattiche, uno strumento duttile al servizio della conoscenza e della comunicazione della cultura, come già asserito in un articolo dedicato ai *Problemi dei musei italiani*, pubblicato su «L'Arte»[27] in quel 1968 che vedeva i musei, istituzioni borghesi, coinvolti nel clima delle rivendicazioni studentesche e come più volte ripeterà negli articoli redatti per la rivista «Museologia», organo di stampa ufficiale del centro[28] e nell'ambito delle sue lezioni.

Per dare a queste ultime una articolazione organica, la stessa Becherucci avrebbe voluto trasformare le dispense «in un vero e proprio Manuale di Museologia, arricchendole con i contributi di vari specialisti»[29], ma soltanto a cura di alcuni ex allievi saranno pubblicate postume come «gli incunaboli preziosi di una prestigiosa docenza [...] una base etica indispensabile e un punto di riferimento costante e insostituibile»[30].

Composto da cinque capitoli tematici, il volume presenta una prima parte tratta dalle lezioni tenute all'UIA, mentre gli ultimi due saggi sono corsi monografici tenuti successivamente presso il Perfezionamento di Storia dell'Arte dell'Università di Urbino nel 1976 e 1980.

Il primo capitolo, *La museologia, le sue origini e i suoi scopi*, risale al 1969 e costituisce una introduzione di carattere metodologico. Becherucci, sulla scorta

[24] Barrella 2026, in corso di pubblicazione.

[25] Per la storia dell'UIA cfr. il sito della Fondazione Ragghianti, <https://www.fondazione-ragghianti.it/>, e il numero monografico di Predella, Sudi su Carlo Ludovico Ragghianti, n. 28 consultabile on line: <https://old.predella.it/archivio/index600e.html?option=com_content&-view=section&id=11&Itemid=87>.

[26] Testi Cristiani 1995, p. 12.

[27] Becherucci 1968.

[28] De Benedictis 2008. pp. 65-66.

[29] Boralevi 1995, p. 16

[30] Baldini 1995, p. 8.

del convegno del '55, indica la museologia come una disciplina relativamente recente, che studia il museo come strumento di conoscenza e comunicazione culturale, definendone funzioni e metodi. Il museo non deve più limitarsi alla conservazione degli oggetti, ma svolgere una triplice funzione: conservazione, ricerca scientifica e divulgazione al pubblico. In questa prospettiva

> non deve intendersi come organismo statico, ma anzi nel suo perpetuo sviluppo, deve adeguarsi a queste esigenze seguendone l'evoluzione sia nel metodo di *presentazione* degli oggetti che esso raccoglie, che nelle *strutture di commento* destinate a chiarirne al pubblico la concreta entità. Ponendo, così, il pubblico in condizioni di apprezzare finalmente nella sua totalità il processo dalla materia alla tecnica, alla forma, di cui qualunque cosa esistente o creata dall'uomo è l'approdo e ricostruendo altresì il più ampiamente possibile il tessuto di relazioni nel quale gli oggetti si inseriscono ed esplicano la loro funzione[31].

Attraverso l'esposizione degli oggetti, il museo ricostruisce infatti il processo storico che collega passato, presente e futuro e, in linea con il pensiero di Ragghianti[32], promuove una educazione visiva, basata sull'esperienza diretta delle opere e non solo sulla conoscenza teorica, favorendo la comprensione dei fenomeni storici e consentendo al pubblico di sviluppare la capacità di giudizio e di apprezzamento della qualità. La museologia si configura quindi come disciplina autonoma, che Becherucci preconizza destinata ad articolarsi in ambiti specifici come architettura, didattica e sociologia del museo, in linea con la temperie culturale del tempo, che richiedeva una sempre più ampia partecipazione sociale.

Dopo una trattazione storica[33], che segue cronologicamente lo sviluppo del museo, dalle prime raccolte ai grandi musei dell'800 e che denota la conoscenza delle prime, organiche trattazioni sul museo[34], il tema del ruolo sociale dell'istituzione torna nel capitolo dedicato a *Il museo moderno*. Datato 1976, non nasconde la contraddizione coeva che vedeva, da una parte, una crescente diffusione e articolazione del modello e, dall'altra, «la *discussione* su di esso, discussione che in certi momenti è stata virulenta fino alla contestazione, alla negazione di una utilità del museo per la cultura e la società presente, ma che oggi sembra invece indirizzarsi, verso una radicale trasformazione, in rispondenza alle attuali esigenze»[35]. Queste critiche, emerse anche nel dibattito internazionale – come dimostravano ad esempio un'inchiesta promossa nel 1970 dal museo di Darmstadt e vari convegni dedicati alla museologia, dalla stessa Becherucci analizzati nelle pagine di «Museologia» – in Italia erano emerse

[31] Becherucci 1995, p. 23.
[32] Ragghianti 1974.
[33] *Dalla raccolta al museo* e *La nascita del museo*
[34] Cita apertamente Taylor ma è evidente la conoscenza di Bazin. Per una analisi si veda Dragoni 2018.
[35] Becherucci 1995, p. 55.

anche con le nuove politiche culturali che la studiosa, nuovamente in linea con Ragghianti il quale auspicava un ripensamento della struttura amministrativa dei musei, non può ignorare: la definizione di "beni culturali" elaborata dalla Commissione Franceschini e dai suoi atti, «un'obiettiva rassegna delle molte deficienze, ma altresì una vastissima serie di nuove proposte da parte di personalità di ogni ramo della cultura, della politica, comunque rappresentative dell'opinione pubblica»[36] e la successiva istituzione del Ministero dei Beni Culturali, nel quale «finalmente, l'unità dell'immane complesso viene ufficialmente riconosciuta, nell'aspettativa di nuove leggi dalle quali i musei vedranno ristabilita la loro funzione non solo di conservazione ma anche di promozione culturale»[37]. Parallelamente cita la nascita delle Regioni e l'idea di un museo legato al territorio, sostenuta da studiosi come Andrea Emiliani[38], che concepisce il museo come strumento per interpretare storicamente intere aree culturali e per coinvolgere attivamente il pubblico. In questa attivazione, «da passivo consumatore a consapevole collaboratore»[39], per la Becherucci passava la possibilità di rendere veramente il museo, «secondo l'intitolazione del celebre congresso tenuto a Roma nel 1971 il luogo di una vera e propria "esperienza sociale"»[40].

Ripensato quindi come luogo di educazione visiva e di formazione critica, capace di aiutare a comprendere le forme e i segni attraverso cui si esprime la civiltà, il museo non doveva limitarsi alla conservazione degli oggetti, ma diventare uno spazio dinamico di interpretazione storica e culturale. In questa prospettiva, il museo era visto come un organismo complesso e articolato che coordinava diverse conoscenze contribuendo alla costruzione della coscienza storico-sociale e dell'identità culturale delle comunità e delle città, organismi perpetuamente mutevoli, quasi fossero anche esse grandi mostre. In questa trasformazione Luisa Becherucci vedeva «il prossimo traguardo verso cui si muove la museologia moderna»[41] e non a caso nel 1980, stesso anno di datazione dell'ultimo capitolo del libro, esce, per i tipi di Garzanti, anche *Il museo. Storia e funzioni di una macchina culturale dal Cinquecento ad oggi* di Lanfranco Binni e Giovanni Pinna, con una forte impronta di carattere politico e sociale.

[36] Ivi, p. 73.
[37] *Ibidem*.
[38] Cfr. Emiliani 1974.
[39] Becherucci 1995, p. 73.
[40] Sul convegno cfr. Dragoni 2010.
[41] Becherucci 1995, p. 97.

### *1.2 Alessandra Mottola Molfino,* Il libro dei musei

Nato a seguito dell'esperienza di un viaggio-seminario negli Stati Uniti effettuato con l'ausilio dell'USIS presso la Smithsonian Institution (1984) e da un corso di Museologia tenuto al Politecnico di Milano tra il 1985 e il 1986 su invito di Fredi Drugman, *Il libro dei musei*[42] esce per Allemandi nel 1991 e si configura, per ordine cronologico di uscita, come il primo "manuale" a firma di una donna: Alessandra Mottola Molfino.

Di origine genovese, dopo la laurea e la specializzazione in Storia dell'Arte a Roma, conseguita con Giulio Carlo Argan, si trasferisce a Milano dove, dal 1973 al 1998 ha diretto il Museo Poldi Pezzoli.

Dopo i gravi danni causati dai bombardamenti del secondo conflitto mondiale e il pronto restauro degli anni'50, il museo necessitava di un riassetto che, senza perdere l'aspetto peculiare della casa-museo, lasciasse emergere le novità degli studi, l'attenzione al pubblico, i problemi, l'accessibilità, temi di attualità che Mottola Molfino riesce a integrare nel riassetto dell'istituzione che guida e che poi, dal 1992, sono divenuti centrali nella rubrica «Museomania» da lei tenuta per «Il Giornale dell'Arte» fino al 2008. Durante i lavori di riallestimento del museo, conclusi nel 1994 con la totale trasformazione del pianterreno, realizza numerose attività didattiche e mostre dalle tematiche fino ad allora inusitate[43], inserendo pienamente il museo nel clima di rinnovamento della città che Milano stava vivendo negli anni '80 e di cui diviene una figura di spicco, anche per l'interesse verso la moda.

È in questo clima, arricchito dalle esperienze condotte in America, che pubblica *Il libro dei musei*, organica trattazione in nove capitoli con un ricchissimo apparto iconografico, dedicati alla storia, al significato e al futuro dell'istituzione museale.

L'autrice sostiene che il museo d'arte sia un "documento globale" della storia della società, ovvero una forma culturale complessa che «rappresenta efficacemente la società, o il gruppo, la cultura e il gusto che lo hanno prodotto»[44]. Si tratta quindi una sorta di opera totale (*Gesamtkunstwerk*) che testimonia l'identità storica di una società. Attraverso una lettura che va dall'Illuminismo alla contemporaneità, distingue tra "musei della ragione" (nati con l'Illuminismo e legati a finalità educative e civiche) e "musei della colpa" dell'Ottocento, istituzioni che raccolgono opere sottratte ai contesti originari e spesso nate come gesto di legittimazione politica delle élite restaurate.

[42] Mottola Molfino 1991.

[43] A titolo di esempio si ricordano "Pizzi" (1977), "Miniature troubadour" (1978), "Moda italiana degli anni Trenta" (1980), "Gioielli" (1986), "La collezione di sculture di Federico Zeri" (1989), "Le muse e il Principe" sull'arte del Rinascimento alla corte di Leonello e Borso d'Este a Ferrara (1991).

[44] P. 9.

Riprendendo le teorie di Andrea Emiliani, l'autrice insiste poi sull'idea del museo come "opera chiusa"[45], ovvero un organismo storico da comprendere e rispettare nei suoi equilibri originari. Da qui la critica agli allestimenti spettacolari e all'eccessivo protagonismo dell'architettura. La museologia, più che una scienza autonoma, è per lei un insieme di storia e pratica, in cui ogni intervento (conservazione, restauro, esposizione) produce inevitabilmente un messaggio interpretativo:

> poiché in un museo ogni gesto che si compia (anche il più modesto e ignaro), per spostare un oggetto, per restaurarlo, per conservarlo, per etichettarlo, contiene una comunicazione, emette un messaggio diretto al pubblico, agli altri: il gesto dei museologo non è mai neutrale. La consapevolezza di potere, spostando anche solo un oggetto, spostare (e dunque cambiare o turbare) l'equilibrio di una possibile opera d'arte, di un documento storico globale, quale è l'opera museo, deve sempre sottendere a ogni operazione museologica e museografica. L'allestimento in un museo diventa, come ha detto Charles Saumarez Smith, un problema di epistemologia; con la continua interazione di significati di volta in volta apportati sia da curatori che dai visitatori[46].

Il suo sguardo, acutamente critico, avvia un discorso che prelude all'odierna idea di decolonizzazione dello sguardo. Per lei il museo, in quanto luogo mitico, ha assunto nel tempo dimensioni diverse, compresa quella di negazione della storia e va dunque studiato attraverso gli strumenti dell'antropologia.

Ma non cessa tuttavia di costituire un segno di stabilità:

> un'istituzione che negli anni 60 era data per morta è stata nel decennio successivo caricata di compiti di ogni genere e di supplenze culturali (alla scuola, all'università), diventando centro di ricerca, atelier, contenitore per mostre e manifestazioni effimere; luogo dove incontrarsi, sentire musica, mangiare, comprare. Anche l'attrazione per le mostre però oggi sembra declinare in favore dei musei; o meglio dei nuovi musei: restaurati, riordinati, «glamourizzati», resi, insomma, accessibili e godibili[47].

A tal fine, in linea con i numerosi *handbooks* di matrice anglofona, fornisce anche una serie di indicazioni necessarie per una corretta sistemazione del museo: la conoscenza, necessaria per la conservazione e perché le opere comunichino i loro messaggi: la luce, l'umidità relativa, l'inquinamento e in generale il monitoraggio ambientale, i laboratori di restauro e l'attenzione alla manipolazione. Di particolare interesse l'attenzione dedicata ai depositi, nonché avvertenze relative alla sicurezza e ai servizi al pubblico con l'indicazione di una serie di aspetti particolarmente graditi dai visitatori che risentono molto dell'esperienza americana condotta dall'autrice e che vanno dai gabinetti ai cartellini facili da capire e da leggere ai sedili, al negozio con molte cartoline,

[45] Cfr. Emiliani 1985.
[46] Mottola Molfino 1991, p. 130.
[47] Ivi, p. 10.

al punto di ristoro, al banco di informazioni, allo spazio di pronto soccorso e alla possibilità di noleggiare sedie a rotelle per i pubblici con disabilità motorie.

Guardando al presente e al futuro, Mottola Molfino individua proprio nel rapporto col pubblico il vero punto di riferimento del museo contemporaneo e analizza le diverse tipologie di visitatori e le loro aspettative, con un piglio che non tradisce una certa, voluta ironia: distingue infatti i gruppi e le scuole, i singoli – tra cui i "capolavoristi",

> quelli che fanno incetta delle opere più celebri e universalmente riprodotte e che quando giungono alla loro presenza si sentono riconfortati per aver rivisto un caro "parente": è l'effetto "agnizione". I *nazionalisti* cercano un effetto simile: vanno alla ricerca delle opere d'arte provenienti dal proprio paese. Gli italiani sono tra questi, e naturalmente sono tra i più soddisfatti. Gli *amatori* sono quelli che sanno tutto (o credono di saperlo); parlano e sdottorano ad alta voce; cercano e leggono tutte le informazioni disponibili. Una sottospecie (molto pericolosa) ha la tendenza ad additare e a toccare, o ad avvicinarsi talmente ai dipinti da far scattare gli allarmi: ma si offendono quando i custodi li sgridano. Alcuni di loro formano una tipologia molto fastidiosa: gli *scontenti*, che protestano sempre e criticano tutto, tormentano i custodi e vogliono scrivere le loro ingiurie sul libro delle proteste (un libro che i dirigenti del museo non leggono mai). Tra gli amatori ci sono anche i *cercatori d'estasi*, quelli che si dice rimangano poi vittime della "sindrome di Stendhal". All'opposto poi ci sono (ai bordi dei gruppi) quelli che non trovano alcun motivo di interesse e che parlano d'altro (di solito dei loro fatti personali). I *volenterosi* sono invece tanto convinti e motivati che appena entrano si pongono (e pongono) la domanda «da che parte si comincia?». I *diligenti* comprano la guida appena entrati e da essa non distolgono più lo sguardo. Alcuni di essi sono i *maratoneti*, quelli che vogliono vedere tutto (e ci riescono): ma poi ammettono di non aver visto nulla. Fa pena invece vedere i *non resistenti*, quelli che non hanno il fisico e che si accasciano continuamente sui sedili e cercano il ristorante. Molti però non resistono perché in effetti appartengono a un altro gruppo: le *vittime* o anche i *rimorchiati* (in una coppia uno dei due quasi sempre e tra questi), gli *sperduti* e i bambini (non saccenti). In ultimo ci sono gli addetti ai lavori. Io sono tra questi e non riesco a giudicarli come dovrei. Sono noiosi per il personale del museo e per i curatori perché criticano sempre i restauri e vorrebbero cambiare le attribuzioni dei cartellini. Quali sono le aspettative comuni a tutte le tipologie di visitatori? Accedere allo straordinario. Migliorare la propria cultura e di conseguenza il proprio livello sociale. Anche. Ma soprattutto fare tutto, e non perdere nulla di quello che il giro turistico prevedeva, per il quale si è pagato. Riportare a casa (per raccontarle a ad amici parenti) impressioni e osservazioni interessanti. Raggiungere quello che Gombrich (1966) ha chiamato l'effetto *delight* e anche l'«effetto iniziazione», cioè il passaggio a uno status migliore. Compiere il proprio dovere di turisti[48].

Dopo aver fornito anche ai musei qualche consiglio per andare incontro ai visitatori, dall'organizzazione di eventi alle "visite capovolte", pur riconoscendo l'influenza del modello americano – più attento ai servizi e alla comunicazione – sostiene che il futuro dei musei non stia in un modello unico, ma nella valorizzazione delle identità specifiche di ogni museo, capace di offrire esperienze culturali, critiche ed emotive diverse.

[48] Ivi, p. 170.

Riflessione importante nella museologia italiana, *Il libro dei musei* ha anticipato temi oggi centrali, come il ruolo attivo del pubblico e la dimensione interpretativa dell'allestimento, il pericolo della società dei consumi che stava affacciandosi e la necessità di non perdere di vista alcune teorizzazioni[49], come quella del "museo diffuso" proposta da Andrea Emiliani alla Commissione Covatta: un sistema di 22 musei e scuole, "luoghi protetti", "ecomusei" all'italiana, «parti di città e paesi nei quali case, palazzi, musei, chiese possano essere collegati in un sistema museale che conservi, protegga, informi, apra al pubblico monumenti e oggetti spesso ormai chiusi e in disuso per l'abbandono del culto e degli abitanti»[50]. Come la Commissione Covatta, questa idea non avrà alcun esito.

### *1.3 Adalgisa Lugli,* Museologia

Pubblicato nel 1992[51], tre anni prima della prematura scomparsa dell'autrice, il piccolo volume propone una riflessione storico-critica sulla museologia del secondo Novecento, interrogando il ruolo del museo nella società moderna e analizzandone trasformazioni, funzioni e contraddizioni. Il filo conduttore dell'opera, comune per gli altri già esaminati, è sempre l'idea che il museo non possa essere compreso se non come istituzione storicamente determinata, specchio della società che lo produce e luogo in cui si riflettono mutamenti culturali, politici ed economici.

Tuttavia l'impronta fortemente personale di Adalgisa Lugli, docente presso le università di Bologna, Udine e Torino, emerge da subito nel riferimento al concetto di meraviglia, più volte indagato dall'autrice nei suoi studi, fra tutti il notevole *Wunderkammer. Le stanze delle meraviglie*[52]. Come affermato da Bruno Toscano, difatti, l'attrazione per lo straordinario, punto di partenza e concetto familiare alla cultura storico-artistica del Novecento, diventa per lei un modo per intendere in profondità le diverse categorie dell'uomo, «impasto di volontà e di memoria, di appartenenza al passato ma anche all'attimo fuggente»[53] e dell'arte, verificandole e approfondendole.

In apertura, nel capitolo *Le ragioni del museo*, il museo viene infatti definito come uno degli ultimi luoghi della meraviglia nel mondo contemporaneo.

[49] Ai musei Alessandra Mottola Molfino ha dedicato numerosi altri testi, tra cui cito soltanto Mottola Molfino 2004 a e 2004b.

[50] Mottola Molfino 1991, p. 261.

[51] Lugli 1992.

[52] Lugli 1997.

[53] Toscano 2006, p. 11. Il volume, pubblicato postumo, raccoglie una serie di testi editi in varie forme o inediti, divisi per temi fra cui il museo. Qui sono numerosi scritti che trattano dell'esperienza condotta da Adalgisa Lugli presso i musei olandesi, di cui aveva approfondito la funzione didattica.

In una realtà urbana sempre più omologata, in cui le città tendono ad assomigliarsi e a diventare quasi invisibili agli occhi di chi le attraversa, il museo assume per Lugli una funzione simbolica crescente, poiché rappresenta la memoria e il passato di un luogo e diventa uno spazio privilegiato in cui il pubblico ricerca il diverso, l'eccezionale, ciò che non appartiene alla quotidianità: «Un luogo di curiosità, tuttora, in cui si può trovare qualcosa che non è nel mondo di tutti i giorni»[54]. Oltre a ciò, il museo si configura anche come uno spazio rituale: molti visitatori percorrono le sale senza osservare davvero le opere, come se la visita stessa costituisse un gesto simbolico rivolto a una sorta di divinità culturale. Questa interpretazione richiama alcune riflessioni teoriche fondamentali sul museo, tra cui quelle di Walter Benjamin, che aveva evidenziato il valore simbolico dell'oggetto museale, e di Jean Baudrillard, che, nel *Système des objects* aveva interpretato il museo come luogo di sacralizzazione dell'oggetto e di origine del culto feticistico nei confronti delle cose. In questa prospettiva il museo moderno appare particolarmente adatto alla società contemporanea, poiché comunica attraverso immagini e offre l'illusione di una comprensione rapida e sintetica della storia e della cultura. La visita ai grandi musei internazionali, come il Louvre, il British Museum o il Metropolitan Museum, produce infatti, per l'autrice, l'impressione di aver attraversato una sintesi completa della storia dell'arte, mentre mostre monografiche o tematiche dal titolo ampio consentono al pubblico di condensare conoscenze complesse in forme accessibili. Il museo diventa così una sorta di abbreviazione della realtà e contribuisce alla costruzione di quella che Lugli definisce una vera e propria "civiltà del museo", nella quale il passato viene monumentalizzato e reso disponibile al consumo culturale[55]

A partire da questa premessa, il volume analizza lo sviluppo della museologia contemporanea, nel secondo dopoguerra. Nel capitolo dedicato ai *Quarant'anni di museologia* viene infatti sostenuto che la disciplina nasce come risposta al nuovo rapporto tra museo, pubblico e società. La museologia non precede il museo, ma si sviluppa a partire dalle trasformazioni dell'istituzione stessa e dalle nuove funzioni che essa è chiamata a svolgere. In questo senso la museologia moderna rappresenta il punto di arrivo di un processo che prende forma quando il museo diventa un'istituzione pubblica e assume un ruolo centrale nella costruzione della memoria collettiva:

[54] Lugli 1992, pp. 9-10.

[55] «Quello che si può rilevare oggi è che, anche quando non si preoccupa minimamente di essere didattico, il museo riesce a trasmettere di sé un'immagine già pronta per l'uso, perché comunque rappresenta una scelta, un'abbreviazione rispetto al flusso continuo degli oggetti nella realtà. Tutto questo non può essere osservato che come una prova di quello che si diceva all'inizio. Il museo è entrato profondamente tra le maglie del mondo moderno occidentale, che ha costruito una vera «civiltà del museo», erigendo ovunque monumenti al culto del proprio passato o a un presente, per la scienza o l'arte contemporanea», Lugli 1992, pp. 15-16.

La museologia comincia a esistere quando il museo diventa quello che è oggi: lo specchio della società che lo esprime, di volontà politiche precise e insieme la sintesi di una delega collettiva nei confronti del tempo, del passato, del presente e del futuro. In realtà la museologia moderna, quella di cui si sono viste le origini recentissime e con la quale ci confrontiamo da questo secondo dopoguerra è già in nuce nel momento in cui si afferma il museo come istituzione pubblica. Nasce in seguito a un preciso assetto e funzione della forma di museo più vicina a noi[56].

Nonostante ciò, la disciplina rimane a lungo poco definita e quasi nascosta dietro il museo stesso, come dimostra la relativa scarsità di studi esplicitamente museologici. Tra le figure che contribuiscono alla definizione di questo campo di studi vengono citati Andrea Emiliani, Franco Russoli, Georges Henri Rivière e Peter Vergo.

In particolare Rivière viene ricordato per la celebre affermazione secondo cui le definizioni di museo, museologia e museografia sono destinate a mutare continuamente, sottolineando così il carattere dinamico e aperto della disciplina[57]. L'autrice utilizza questa immagine per sostenere che la museologia debba essere concepita come una sorta di carta geografica di un territorio ancora in evoluzione, i cui confini devono essere costantemente ridefiniti.

Un ruolo particolarmente importante nella museologia italiana viene attribuito a Franco Russoli, che aveva individuato nella conoscenza della storia del museo il fondamento della riflessione museologica[58]. La storia del museo consente infatti di comprendere la specificità delle istituzioni museali e di riconoscerne la diversità, soprattutto nel contesto italiano, caratterizzato da una forte complessità storica e territoriale. In questa prospettiva la museologia non coincide con la semplice progettazione di nuovi musei, ma implica una visione sistemica capace di mettere in relazione le diverse istituzioni di una città o di un territorio, favorendo una rete culturale coordinata.

Il volume affronta inoltre il tema della museografia e delle funzioni operative del museo contemporaneo, tra cui l'accessibilità delle collezioni, la chiarezza dell'esposizione, la leggibilità dei contenuti e la sicurezza delle opere. In questo ambito l'autrice sottolinea come il dibattito degli anni Ottanta sia stato profondamente influenzato dall'affermarsi del concetto di bene culturale, un concetto estremamente ampio che ha ampliato il campo della tutela e della valorizzazione del patrimonio. Sebbene tale concetto abbia contribuito a sviluppare nuove prospettive di studio e di intervento, esso ha anche finito per spostare l'attenzione dal museo verso una dimensione più generale del patrimonio culturale. Parallelamente si affermano nuovi modelli museali legati alle logiche economiche e turistiche, soprattutto nel contesto dei grandi musei costruiti

[56] Ivi, p. 27.

[57] «Tant que je vivrai, il y aura une nuovelle définition du musée, de la muséologie et de la muséographie», Rivière 1989.

[58] Su Russoli e il suo concetto di museologia si vedano Dragoni 2010 e Russoli 2017.

negli anni Ottanta. In questi casi il museo diventa un potente strumento di attrazione turistica e di sviluppo urbano, inserendosi in dinamiche economiche che coinvolgono sponsorizzazioni, politiche culturali e strategie di mercato. In questo scenario, per l'autrice, il museo rischia di perdere parte della propria autonomia culturale, trasformandosi in un elemento di un sistema più ampio dominato da interessi economici e turistici. Un altro tema centrale del volume riguarda il ruolo dell'oggetto e della collezione. Lugli osserva come, nella critica alla società dei consumi sviluppata tra gli anni Sessanta e Settanta, il museo sia stato interpretato come luogo di proprietà collettiva degli oggetti culturali, mentre il collezionismo privato è stato spesso oggetto di critica per il suo carattere di accumulazione individuale o di investimento economico. Il museo diventa così un'istituzione sulla quale si proiettano aspettative sociali e ideologiche molto forti. Tuttavia questa apparente apertura al pubblico non elimina le ambiguità del sistema museale. Il museo sembra voler abbandonare la propria dimensione sacrale, ma al tempo stesso rischia di trasformarsi in uno spazio di consumo culturale superficiale, nel quale l'esposizione delle opere assume forme simili all'esposizione delle merci. L'autrice parla a questo proposito di un vero e proprio "mercato delle illusioni"[59], nel quale anche l'edificio museale diventa oggetto di consumo simbolico e spettacolare. Di fronte a queste trasformazioni, l'autrice ribadisce l'importanza di alcuni principi fondamentali della museologia: lo studio approfondito della collezione, la comprensione dell'oggetto prima della sua musealizzazione e il rapporto con il contesto originario delle opere, temi già affrontati negli studi sulla storia del collezionismo di David Murray e Julius von Schlosser. Allo stesso tempo viene sottolineata la necessità di una comunicazione museale efficace, ma non invasiva, capace di accompagnare il pubblico senza sostituirsi all'esperienza diretta dell'opera. L'eccesso di apparati didattici rischia infatti di oscurare il rapporto diretto tra visitatore e opera d'arte, che rimane un elemento essenziale per la funzione culturale del museo. Il museo, infine, non dovrebbe limitarsi a trasmettere conoscenze erudite o nozionistiche,

> va comunque salvato il più possibile il contatto diretto con l'opera, molto accentuato e in senso estetizzante dal museo romantico, ma insostituibile se vogliamo che il museo si muova secondo un progetto di vera promozione di cultura, non erudita e nozionistico, e sia potente motore di Humanitas[60].

Nel complesso, il volume restituisce un'immagine del museo come istituzione complessa e contraddittoria, profondamente inserita nelle dinamiche della

[59] «il museo è diventato disponibile, all'apparenza. Sembra non avere più barriere sacrali davanti a sé. Non vuole essere più il luogo dell'astrazione, ma in realtà è diventato ambiente in cui si trasmette e si riceve una conoscenza superficiali. È il mercato delle illusioni», Lugli, p. 80.

[60] Ivi, p. 91.

modernità occidentale e costantemente attraversata da tensioni tra funzione culturale, dimensione simbolica e logiche economiche. La museologia emerge come una disciplina ancora in costruzione, chiamata a interpretare e a orientare queste trasformazioni senza perdere di vista il rapporto fondamentale tra opere, storia e pubblico.

## 2. *La fine del XX secolo. Altre letture femminili del fenomeno museale: Eleonora Bairati, Cristina De Benedictis, Cristina Acidini Luchinat*

Gli ultimi cinque anni del secolo vedono la pubblicazione di tre altri testi, diversi ma importanti per fornire maggiori strumenti alla comprensione dell'istituzione museo, della sua storia e delle sue funzioni.

Nel 1996, per Universale Electa-Gallimard, esce la traduzione di un volumetto redatto da Roland Schaer nel 1993, *L'invention des Musèes*, che in maniera succinta ma densa, tracciava l'evoluzione storica dei musei dall'Antichità, a partire dall'archetipo del *Mouseion* di Alessandria d'Egitto, all'epoca contemporanea. L'edizione critica de *Il museo. Tempio della memoria* – questo il titolo nella nostra lingua – viene affidata a Eleonora Bairati, docente di Museologia al tempo presso l'Università degli Studi di Macerata. Autrice di numerosi studi sul museo, di carattere storico e militante[61], Eleonora Bairati aggiunge al testo una sezione finale, *Testimonianze e Documenti*, che offre al lettore la possibilità di affiancare alla trattazione storica le fonti e di fornire così una lettura tematica di alcuni aspetti attraverso la voce dei protagonisti. Dalle raccolte di meraviglie alle spoliazioni e ai recuperi delle opere d'arte, dall'ordinamento delle collezioni all'istituzione dei biglietti di ingresso, dal territorio allo spazio, dai sensi alla memoria, dalle parole degli artisti alle critiche contro il museo questa sezione recupera una serie di testi che non solo rendono la lettura più interessante e preziosa, ma costituiscono anche una ricca mole di materiali da utilizzare nell'ambito dei corsi che sempre più ampiamente si andavano diffondendo in tutto il Paese, nelle università ma anche a seguito della nascita dei primi sistemi museali e, con essi, delle prime lezioni di formazione per gli operatori sul territorio. Non a caso due delle sezioni più interessanti sono quella dedicata alle professioni museali e, soprattutto, quella dedicata a *Il caso Italia*, dove non solo riprende il quadro del "problema museo" tracciato da Andrea Emiliani nell'ambito del censimento effettuato nel'91 da Daniela Primicerio, ma dedica un approfondimento a *Il caso Umbria*, portando all'attenzione il «progetto ambizioso incentrato su una rete di musei locali: la

[61] Per un elenco si veda Dragoni 2009.

"conservazione globale" dei beni culturali»[62] perseguito dalla Regione Umbria grazie al lavoro di Massimo Montella.

Di fonti e schede di approfondimento Eleonora Bairati si era già avvalsa, con Anna Finocchi, nella redazione del manuale *Arte in Italia*, edito per Loescher nella seconda metà degli anni'80[63] e che aveva avuto, per la ricchezza e la profondità di lettura, ampia diffusione presso i licei e le università. Proprio per Loescher, Bairati aveva iniziato anche la redazione di un manuale di museologia, in cui sistematizzare le dispense delle numerose lezioni tenute dapprima alla Statale di Milano, dove è stata allieva di Anna Maria Brizio, e poi a Macerata. Quel progetto, fermatosi per motivazioni personali dell'autrice, non si mai concretizzato, anche se, come ultima allieva di Eleonora, ne conservo i testi e spero di poterli portare, concludendoli, alla pubblicazione.

Certo è che le sue dispense sono comunque state la base per la redazione di altri testi tuttora in uso, come *Il museo nella storia* di Maria Teresa Fiorio, che ne riprende partizioni e riflessioni[64], senza tuttavia quella serie di apparati pensato da Bairati per contribuire a tracciare il contesto degli eventi.

Apparati che costituiscono invece la base del pionieristico lavoro condotto da Cristina de Benedictis in *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, edito per Ponte alle Grazie nel 1998[65], significativo contributo allo studio della formazione e dello sviluppo delle raccolte d'arte in Italia. L'autrice, anch'ella docente di Museologia all'Università di Firenze, analizza il fenomeno del collezionismo non solo come pratica culturale ed estetica, ma anche come espressione di dinamiche sociali, politiche ed economiche. Attraverso un'ampia indagine documentaria, De Benedictis ricostruisce le modalità con cui le collezioni si sono costituite e trasformate nel tempo, dedicando particolare attenzione al ruolo delle élite aristocratiche e delle corti nel promuovere la raccolta e la circolazione delle opere d'arte ed evidenziando l'importanza degli inventari, delle fonti archivistiche e della letteratura artistica come strumenti fondamentali per lo studio delle collezioni storiche. L'autrice adotta un approccio metodologico interdisciplinare, integrando storia dell'arte, storia sociale e storia culturale, consentendo di far comprendere il collezionismo come fenomeno complesso, strettamente legato alla costruzione del prestigio e dell'identità dei collezionisti e alla riflessione sul rapporto tra collezioni private e formazione dei musei pubblici.

In ultimo, nel 1999, a completare la conoscenza del modello museale d'oltreoceano già citato da Alessandra Mottola Molfino, viene dato alle stampe *Il museo d'arte americano. Dietro le quinte di un mito*, di Cristina Acidini Luchinat, che introduce nella riflessione italiana un'analisi comparativa dei modelli museali statunitensi, mettendo in luce le dinamiche culturali ed eco-

[62] Bairati 1996, p. 142.
[63] Bairati, Finocchi 1984.
[64] Fiorio 2011 e successive edizioni.
[65] De Benedictis 1998.

nomiche che hanno favorito la creazione di grandi collezioni pubbliche nonché le differenze tra sistema europeo e americano in termini di gestione, finanziamento e comunicazione. Il suo contributo dialoga implicitamente con il dibattito allora sempre più crescente sulla managerializzazione del museo[66] e sull'istituzione culturale come attore economico oltre che scientifico.

## 3. *Viatico per il nuovo Millennio*

Il Novecento, apertosi con l'invettiva futurista contro i musei, aveva finito per chiudersi con un inarrestabile sviluppo di queste istituzioni, che dalle funzioni di conservazione e esposizione avevano iniziato ad aprirsi alla società e al suo sviluppo. Le donne, che fossero direttrici di musei o docenti di museologia, ne avevano saputo analizzare, con tagli differenti a seconda dei propri interessi di studio, ma sempre critici e capaci di grandi sintesi metodologiche, storia, forma, funzioni e gestione, aprendo la strada a successive trattazioni, che da Maria Laura Tomea Gavazzoli[67] (2003) a Maria Cecilia Mazzi[68] (2005) e Maria Vittoria Marini Clarelli[69] (2005) sarebbero arrivate ai giorni nostri, con una produzione molto vasta che sarà oggetto di una successiva trattazione più ampia.

Nel loro insieme, come le colleghe di oltre confine, le figure analizzate hanno delineato una traiettoria che va dalla museologia storico-istituzionale alla svolta critica, dall'etica pubblica alla riflessione museografica, dalla sistematizzazione disciplinare fino all'apertura comparativa e gestionale. In relazione ai manuali internazionali, hanno fatto pertanto conoscere la museologia italiana del Novecento come non isolata, ma progressivamente integrata in un dialogo teorico più ampio, oscillante tra tradizione della tutela, critica culturale e professionalizzazione globale del museo contemporaneo.

Al tempo stesso ci permettono di riflettere, in un'epoca in cui, da molte parti, autorità e autorevolezza del museo sono messe pesantemente in discussione, sulla ciclicità di una serie di contestazioni e sul loro possibile superamento.

Già Luisa Becherucci avvertiva infatti che

> si manifesta in certi settori dell'opinione pubblica una vera e propria insofferenza, quasi che il museo, istituzionalmente, fosse un gravame inutile, un depositario di oggetti che attestano valori ormai superati, la proposta di modelli di comportamento culturale e sociale ai quali la società odierna non potrebbe più uniformarsi[70],

[66] Cfr. Dragoni 2010.
[67] Tomea Gavazzoli 2003.
[68] Mazzi 2005.
[69] Marini Clarelli 2005.
[70] Becherucci 1995, p. 55.

ma che resta tuttavia «al di là di ogni compartimentazione settoriale, elemento di quell'autocoscienza che è il fine ultimo della storia»[71].

*Riferimenti bibliografici / References*

Ashton J.A. (2017-18), *Feminism and Museums: Intervention, Disruption and Change*, 2 voll., Edinburgh: MuseumsEtc.
Bairati E., a cura di (1996), *Testimonianze e documenti*, in R. Schaer, *Il museo. Tempio della memoria*, Milano: Electa Gallimard, pp. 113-163.
Bairati E., Finocchi A. (1984), *Arte in Italia*, 3 voll, Torino: Loescher.
Baldini U. (1995), *Luisa Becherucci e la museologia. Ricordi e contributi*, in Becherucci 1995, pp. 7-8.
Baldwin H, Ackerson A.W., (2017), *Women in the Museum: Lessons from the Workplace*, New York: Routledge.
Barrella N. (2026), *«Museologia» (1972-1985): Una palestra aperta alla discussione*, «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», n. 33, pp. 129-156.
Becherucci L (1995), *Lezioni di museologia*, Firenze: UIA.
Becherucci L. (1968), *Problemi dei musei italiani*, «L'Arte», nn. 3-4, pp. 112-120.
Bodo S., Cimoli A.C. (2023), *Il museo necessario. Mappe per tempi complessi*, Busto Arsizio: Nomos edizioni.
Boralevi A. (1995), *Luisa Becherucci e la museologia. Ricordi e contributi*, in Becherucci 1995, pp. 12-16.
Cachin F. (1990), *Chefs-d'œuvre du musée d'Orsay*, Paris New York London: Abbeville ed.
Carrara E, Dragoni P., a cura di (2022), *Le donne storiche dell'arte tra tutela, ricerca e valorizzazione*, «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», supplemento n. 13.
Choay F. (1992), *L'Allégorie du patrimoine*, Paris: Seuil.
De Benedictis C. (1998), *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Firenze: Ponte alle Grazie.
De Benedictis C. (2008), *Luisa Becherucci e la museologia*, in *Presenze femminili nella cultura del Novecento*, a cura di De Benedictis *et al*,, Firenze: Centro Di, pp. 64-67.
Dragoni P. (2010), *Processo al museo. Sessant'anni di dibattito sulla valorizzazione museale in Italia*, Firenze: Edifir.
Dragoni P. (2017), *Storia dell'arte e museo: il confronto internazionale nel convegno di museologia del 1955 a Perugia*, in C. Galassi (a cura di), *Cri-*

[71] Ivi, p. 74.

*tica d'arte e tutela in Italia. Figure e protagonisti nel secondo dopoguerra,* Passignano sul Trasimento: Aquaplano, pp. 53-66.
Dragoni P. (2018), *Germain Bazin, il museo e la museologia*, Introduzione in G. Bazin, *Les temps des musées*, trad. italiana a cura di Patrizia Dragoni, Firenze: Edifir, 2018, pp. 7-27.
Dragoni P. (2023), *Museum in motion: collezioni di Ateneo e sfide di genere*, in A. Fermani, K. Giusepponi (a cura di) *Diversità, opportunità, inclusione*, Macerata: EUM, pp. 25-52.
Dragoni P., a cura di (2009), *Percorsi. Studi in onore di Eleonora Bairati*, Macerata: EUM.
Duncan C. (1995), *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums,* London/ New York: Routledge.
Emiliani A. (1974), *Dal museo al territorio*, Bologna: Alfa.
Emiliani A. (1985), *Il museo alla sua terza età. Dal territorio al museo*, Bologna: Nuova Alfa editoriale.
Fiorio M.T. (2011), *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Milano: Mondadori.
Gioli A. (2010), *Ragghianti, i musei e la museologia*, in «Predella», X, 28, pp. 87-110.
Hooper Greenhill E. (1992), *Museums and the Shaping of Knowledge*, London: Routledge.
Levin A.K., eds. (2010), *Gender, Sexuality and Museums,* London: Routledge.
Lugli A. (1992), Museologia, Milano: Jaka Book.
Lugli A. (1997), *Wunderkammer. Le stanze della meraviglia*, Torino: Allemandi.
Marini Clarelli M. V. (2005), Che cos'è un museo, Roma: Carocci.
Mazzi M. C. (2005), In viaggio con le muse, Firenze: Edifir.
Mottola Molfino A. (1991), *Il libro dei musei*, Torino: Allemandi.
Mottola Molfino A. (2004a), *L'etica dei musei*, Torino: Allemandi.
Mottola Molfino A. (2004b), *Il lavoro dei musei*, Torino: Allemandi.
Newhouse V. (1998), *Towards a New Museum*, New York: Monacelli Press.
Pearce S. M. (1992), *Museums, Objects, and Collections: A Cultural Study,* Leicester: Leicester University Press.
Ragghianti C.L. (1974), *Arte, fare e vedere*, Firenze: Vallecchi
Ribaldi C., a cura di (2005), *Il nuovo museo: origini e percorsi*, Milano: Il Saggiatore.
Rivière G. H. (1989), *La muséologie selon George Hernri Rivière*, Paris: Dunod.
Russoli F. (2017), *Senza utopia non si fa la realtà. Scritti sul museo (1952-1977),* Milano: Skira.
Sandford K., Clover D.E., Taber N., Williamson S. (2020), *Feminist Critique and the Museum. Educating for a Critical Consciousness*, Leiden: Brill.
Staniszewski M. A. (1998), *Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, MA: MIT Press.

Testi Cristiani M. L. (1995), *Luisa Becherucci e la museologia. Ricordi e contributi*, in Becherucci 1995, p. 12.
Tomea Gavazzoli M. L. (2003), *Manuale di museologia*, Milano: Rizzoli.
Toscano B. (2006), *Tre note per Adalgisa Lugli*, in A. Serra (a cura di), *Adalgisa Lugli. Arte e meraviglia. Scritti sparsi 1974-1995*, Torino: Allemandi, 2006, pp. 9-15.
Vergo P., eds. (1989), The New Museology, London: Reaktion Books.
Wittlin A.S. (1949), *The Museum: Its History and Its Tasks in Education,* London: Routledge & Kegan Paul Limited.

JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

*Direttori / Editors in chief*
Patrizia Dragoni, Pietro Petraroia

*Co-direttori / Co-editors*
Nadia Barrella, Fulvio Cervini, Alexander Debono, Stefano Della Torre, Giovan Battista Fidanza, Pierpaolo Forte, Borja Franco Llopis, Angelo Miglietta, Christian Ost, Tonino Pencarelli, Giuliano Volpe

*A cura di / Edited by*
Eliana Carrara, Patrizia Dragoni, Consuelo Lollobrigida, Ilaria Miarelli Mariani

*Testi di / Texts by*
Michele Amedei, Susanna Arangio, Erica Bernardi, Eliana Billi, Irene Boyer, Eleonora Caggiati, Laura Calvi, Eliana Carrara, Rosanna Carrieri, Matilde Cartolari, Elena Catra, Alessia Cecconi, Lucia Colombari, Laura Conconi, Elena Corradini, Alice Cutullè, Anna Maria D'Achille, Laura D'Angelo, Andrea Daffra, Margherita De Gennaro, Patrizia Dragoni, Alessandro Ferraro, Alžběta Filipová, Maria Clelia Galassi, Irene Gerogianni, Ludovica Girau, Laura Iamurri, Charis Kanellopoulou, Anna Kopócsy, Andrea Leonardi, Danilo Lupi, Angela Maderna, Maria Giovanna Mancini, Marta Mascardi, Fátima Medeiros, Margherita Melani, Martina Miorelli, Federica Muzzarelli, Martina Nastasi, Francesca Nucera, Maria Letizia Paiato, Vittorio Pajusco, Caterina Paparello, Valeria Raho, Rita Randolfi, Marina Righetti, Bernardina Sani, Marta Vitullo

http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index

**eum** edizioni università di macerata

ISSN 2039-2362