

ricerche di s/confine
oggetti e pratiche artistico / culturali



Mercato
Operatori, strumenti e luoghi
nell'Italia del Novecento
vol. VIII, n.1 (2017)



Mercato

Operatori, strumenti e luoghi nell'Italia del Novecento

Ricerche di S/Confine

DIRETTORE RESPONSABILE

Luigi Allegri

COMITATO DI DIREZIONE

Cristina Casero, Davide Colombo, Elisabetta Fadda, Roberta Gandolfi, Michele Guerra, Sara Martin, Alberto Salarelli, Vanja Strukelj, Federica Veratelli, Francesca Zanella

COMITATO SCIENTIFICO

Beatrice Avanzi (Musée D'Orsay), Roberto Campari (Università degli studi di Parma), Marco Consolini (Université Sorbonne Nouvelle), Giovanni Maria Fara (Università Ca' Foscari di Venezia), Giulia Crippa (Universidade de São Paulo), Frances Pinnock (Sapienza, Università di Roma), Luigi Carlo Schiavi (Università di Pavia)

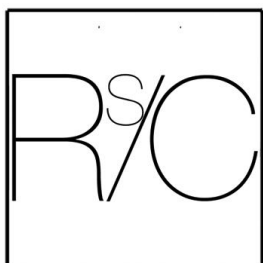
COMITATO DI REDAZIONE

Giulia Cocconi, Jennifer Malvezzi, Giorgio Milanese, Valentina Rossi, Marta Sironi
Caporedattori: Marco Scotti, Anna Zinelli

Periodico registrato presso il Tribunale di Parma, aut. n. 13 del 10 maggio 2010.

ISSN: 2038-8411

© 2017 – Dipartimento di Discipline Umanistiche, Sociali e delle Imprese Culturali
(Unità di Arte, Musica e Spettacolo), Università di Parma



ricerche di s/confine
oggetti e pratiche artistico / culturali

Vol. VIII, n. 1

(2017)

I

Editoriale

- | | | |
|-----|------------------|---|
| 1 | Clarissa Ricci | Breve storia dell'Ufficio Vendite de la Biennale di Venezia 1895-1972. Origini, funzionamento e declino |
| 21 | Davide Colombo | Un caso singolare: il mercato americano di Leonardo Cremonini durante gli anni Cinquanta |
| 46 | Alice Militello | L'editoria a supporto del mercato: la circolazione dell'arte italiana fra le pagine di <i>Art International</i> (1959-1963) |
| 62 | Sara Fontana | Banca di Oklahoma: le incredibili avventure di una finanza patafisica dal 1968 a oggi |
| 88 | Chiara Guerzi | Il tardogotico estense tra critica e mercato dell'arte |
| 118 | Giulio Zavatta | «Tiziano?», «Correggio?». Due expertises di Ludwig Baldass e Roberto Longhi nell'archivio di Antonio Morassi |
| 131 | Andrei Bliznukov | Ludovico Mazzolino alla prova del mercato d'arte, novecentesco e non solo |
| 139 | Valentina Rossi | Una breve indagine sul mercato dell'arte. Interviste alle tre direttrici delle fiere italiane di arte contemporanea: Ilaria Bonacossa, Adriana Polveroni e Angela Vettese |

www.ricerchedisconfine.info

Mercato

Operatori, strumenti e luoghi nell'Italia del Novecento



Federica Veratelli

Editoriale



Da tempo, la rivista *Ricerche di S/Confine* ambisce a divenire strumento di raccordo tra le diverse anime dell'Unità di Arte, Musica e Spettacolo del DUSIC (Dipartimento di Discipline Umanistiche, Sociali e delle Imprese Culturali) dell'Università di Parma. Attraverso un approccio multidisciplinare, l'interesse della rivista è volto alla creazione di mappe, che con uno sguardo attento al passato, siano in grado di veicolare inedite interpretazioni del presente in diversi ambiti delle scienze umane. Animato da queste premesse è anche questo ultimo numero, dedicato alla storia del mercato dell'arte in Italia.

Come testimoniato da una bibliografia complessa e stratificata, si tratta di un ambito ormai storicizzato e materia d'interesse sia per gli storici dell'arte — ai quali si apre un mondo di oggetti diversificato nelle forme e nei contenuti —, sia per gli storici *tout court*, della cultura, dell'economia, della legislazione, antropologi e sociologi, che ne osservano valori, modelli, significati e atteggiamenti. Alla complessità degli approcci — dalle declinazioni più ampie dei *consumption studies*, del mercato del lusso e nella sua accezione *global* —, corrisponde una moltiplicazione dei contesti, che emerge sin dalle analisi condotte sulla prima età moderna.

Come osserva Guido Guerzoni in *Apollo e Vulcano. I mercati artistici in Italia, 1400-1700* (2006), già le corti nord-italiane del Rinascimento costituiscono degli osservatori interessanti, in grado di evocare, non un'unica realtà, ma una costellazione di «organismi vivi», in grado di seguire l'evoluzione di molte variabili, da quelle anagrafiche a quelle politiche (Guerzoni 2006, p. 136). Ecco che l'uso della parola mercato declinato al plurale, *mercati*, si impone, sin dalla prima modernità, come condizione necessaria per inquadrare una pluralità di situazioni, «una *conventio ad includendum*, capace di ricomprendere fenomeni eterogenei, analizzabili con metodi che colgono gli elementi distintivi delle diverse forme di governo delle transazioni», oltre alla necessità di estendere il perimetro della ricerca a tipologie di beni e servizi che trascendono la classica triade delle *arti del disegno* vasariana: la pittura, la scultura

e l'architettura (Guerzoni 2006, pp. 30-31). Questo è vero più che mai per un'epoca come il Rinascimento a cui sono stati dedicati studi pioneristici, da Jardine 1996, Welch 2005 e O'Malley, Welch (ed) 2007, tutti debitori dell'analisi condotta da Richard A. Goldthwaite sul modello fiorentino (Goldthwaite 1993) e ai suoi intraprendenti operatori, artisti, artigiani e mercanti, pionieri nell'invenzione e nell'esportazione dei primi oggetti *made in Italy* (Belfanti, Fontana 2005; e da ultimi Guerrini, Brondi, Rainò ed 2016).

Ma il caso rinascimentale, sebbene interessante per svariati motivi, non si è rivelato l'unico tentativo di approccio eterogeneo ai mercati dell'arte come oggetti di studio in epoca storica. Dedicatari di volumi e numeri di riviste monografici, i mercati artistici attirano sempre più l'attenzione degli studiosi anche per secoli come il Seicento, il Settecento o l'Ottocento, i quali presentano scenari ugualmente ricchissimi e diversificati, in un dialogo sempre più serrato con le pratiche del collezionismo, della committenza, delle botteghe e della produzione "seriale". Le ricerche condotte su città significative, come Roma e Venezia, hanno permesso di indagare — attraverso le tracce conservate nelle fonti d'archivio e nella letteratura artistica — la fenomenologia dei mercati dell'arte in relazione ad una vasta tipologia di manufatti (Cecchini 2000), di agenti, mediatori e acquirenti (Lorizzo 2010; Gozzano 2015), senza dimenticare le forme della transazione e l'analisi dei prezzi (Coen 2010), l'esportazione su scala nazionale e internazionale (Capitelli G, Grandesso S & Mazzarelli C ed 2012).

Il Novecento — considerato nella sua interezza, e come anticamera del terzo millennio e non nella classica abbreviazione di Hobsbawm — si presenta ancora sotto molti aspetti inesplorato, come dimostra la rivista *Ricerche di storia dell'arte*, che al fenomeno del Surrealismo in rapporto al mercato ha dedicato l'ultimo numero (Nigro A ed 2017). Secolo denso di profonde trasformazioni, evoluzioni, crisi, crolli, speculazioni e sconvolgimenti, il XX è anche il secolo in cui lo sguardo agli oggetti del passato si colora di una nuova sensibilità storico-artistica, grazie all'affermazione della storia dell'arte come disciplina accademica. Proprio in Italia, il lungo e faticoso percorso verso la costruzione di un'identità nazionale, sembra passare irrimediabilmente anche attraverso questi oggetti, dei quali, integrati in collezioni pubbliche o private, si cerca di ridefinirne il valore in rapporto agli sconvolgimenti e a nuovi assetti politico-diplomatici in atto. Da ultimo, il caso della collezione di George Wurst ed Henrietta Tower — le cui vicende sono narrate attualmente in una mostra a Palazzo Venezia — rappresenta un esempio straordinario dei complessi intrecci che, all'alba del nuovo secolo, uniscono mercato antiquario, collezionismo e diplomazia internazionale, nei quali l'Italia si colloca come nazione chiave, punto di partenza e porto di approdo (Pellegrini E 2017 ed).

In questo vivace panorama storiografico, l'organizzazione attorno ad un numero

tematico sul Novecento ha imposto delle scelte. In linea con l'approccio interdisciplinare che da sempre la caratterizza, la rivista ha accolto otto proposte che permettono l'osservazione del fenomeno del mercato dell'arte in Italia e dell'arte italiana da vari punti di vista, ma sempre attraverso apporti originali e ricerche condotte su documenti inediti. Il senso di marcia di questo viaggio nel mercato dell'arte è scandito da tre "aggregatori tematici" (*operatori, strumenti, luoghi*), che guidano il lettore alla scoperta dei vari *case studies*.

Luoghi

La cronologia scandita dai contributi si apre sul finire dell'Ottocento fino a comprendere la contemporaneità, nel momento in cui, soprattutto negli ultimi anni, i rapporti tra arte e finanza, hanno ridisegnato le priorità del mercato artistico (Poli 2011). Proprio dalla contemporaneità trae spunto un'originale intervista a tre voci alle direttrici delle fiere italiane di arte contemporanea (Artissima, Art Verona e Arte Fiera) orchestrata da Valentina Rossi in forma di breve indagine. L'immagine della contemporanea fiera d'arte, rispetto alla sua nascita sul finire degli anni Sessanta, ne esce profondamente mutata e leggibile nella sua duplice essenza di "schiava" e "creatrice" del mercato, ma anche di luogo culturalmente significativo dell'informazione e dell'aggiornamento sulla ricerca artistica contemporanea, un primato spesso sottratto a gallerie e musei.

Prima dell'avvento, relativamente recente, delle fiere come *luoghi* indiscussi del commercio, la Biennale di Venezia con il suo Ufficio Vendite (1895-1972) costituiva un'eccezionale piattaforma internazionale. La storia di questa istituzione formulata da Clarissa Ricci attraverso documenti inediti provenienti dall'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale (ASAC) e dall'Archivio Gian Ferrari (Museo del Novecento), ne evidenzia il ruolo chiave nell'Italia del secondo dopoguerra, grazie alla direzione del mercante e gallerista Ettore Gian Ferrari (1908-1982). Sullo sfondo di problematiche istituzionali e l'espansione del sistema galleristico, lo sviluppo e il funzionamento di questo organo straordinario per il commercio (anche internazionale), è indagato dalle origini fino alla sua abolizione, che contrariamente alla convinzione corrente, non avvenne in seguito ai movimenti contestatori del '68, ma in seguito alla Riforma istituzionale del 1973.

Strumenti

Proprio alla realtà internazionale guarda il contributo di Davide Colombo, che analizza la fortuna critica e collezionistica del pittore Leonardo Cremonini (1925-2010) negli Stati Uniti, tra il 1952 e il 1964, attraverso la sua vicenda espositiva ricostruita grazie a documenti inediti. *Strumento* straordinario in questa vicenda è l'energica

attività pubblicistica della gallerista Catherine Viviano, che nel 1950 inaugura a New York una galleria dedicata all'arte italiana, intuendo le potenzialità culturali e commerciali di un "new Italian Renaissance", possibile solo dopo la fine dell'isolamento fascista e in linea con la nuova retorica della Guerra Fredda. Il caso Cremonini ci permette di osservare, per uno spazio di tempo definito, una contiguità tra crescita del collezionismo museale e privato e quello del valore commerciale delle sue opere.

Proprio nel complesso rapporto che lega tra loro domanda e offerta, si inserisce l'acuta analisi di Alice Militello sulle riviste specializzate, attraverso il caso della presenza italiana tra le pagine di *Art International*, in uno spaccato temporale che va dal 1959 al 1963. Nell'affascinante mondo della circolazione delle informazioni, grazie alla sua capacità di fagocitare e restituire notizie diverse, la rivista (1956-1985) getta un ponte tra le due realtà, quella americana e quella italiana, fungendo da termometro per la misurazione degli andamenti del mercato dell'arte e rivelandosi un efficace strumento di supporto, grazie al lavoro continuo di raccordo, tra artisti, galleristi e, soprattutto, collezionisti, come ben emerge tra le sue pagine.

Su uno *strumento*, fuori da ogni possibilità di catalogazione, si concentra l'interessante e singolare contributo di Sara Fontana, la quale ricostruisce le vicende legate all'operazione artistica denominata "Banca di Oklahoma", un'ironica società di capitale con sede a Lugano creata nel 1988 dal poliedrico Aldo Spoldi (Crema, 1950), all'apice dell'immaterialità finanziaria, con l'obiettivo di trasformare l'attività della ditta in operazioni estetiche. L'autrice ricostruisce la serie di metamorfosi che portano l'iniziale casa editrice Trieb, fondata da Spoldi nel 1968 e già tramite per l'acquisto di opere di Andy Warhol e Alighiero Boetti, a coniare (come "Banca di Oklahoma") i "Brunelli", monete d'artista di scambio reale firmate dallo stesso Spoldi e da altri per acquistare opere di giovani artisti, fino alle operazioni "finanziarie" più recenti, che risalgono al 2016, in un continuo, cinico e scanzonato scambio economico con le istituzioni. «Si tratta di rispondere al sistema dell'arte con la sua stessa voce scaltra, con i quattrini», avrà modo di affermare lo stesso Spoldi nel 1989.

Operatori

In tutti gli articoli, grande importanza riveste il sistema degli *operatori* del mercato dell'arte, un sistema che pullula di figure affascinanti e contraddittorie: artisti, collezionisti, mercanti, agenti, conoscitori, critici e storici dell'arte, galleristi, finanziatori, editori, direttori di fiere e case d'aste. Si tratta di figure, alcune modernissime ed emergenti, altre più antiche e solo in tempi recenti veramente "professionalizzate". È il caso del *connoisseur*, una tipologia di operatore catturata nei suoi esordi da Andrei Blizkunov attraverso il caso di Niccolò Renieri (Nicolas Régnier) e la preparazione di un'asta pubblica bandita a Venezia nel 1666. Il percorso tracciato da Blizkunov nel suo

saggio ripercorre l'andamento commerciale oscillante delle opere di Ludovico Mazzolino, il quale proprio nel Novecento viene scelto dallo storico dell'arte britannico Francis Haskell (1928-2000) come caso di studio per illustrare la caducità del gusto collezionistico e commerciale per certi *Italian Old Masters* (Haskell 1980).

Proprio su certa arte antica, "di nicchia", nella relazione che unisce le pratiche collezionistiche alle tendenze di mercato, il dialogo novecentesco tra critici, storici dell'arte, collezionisti ed antiquari si fa sempre più stringente, come indicato da Chiara Guerzi nel suo stimolante contributo sulla fortuna delle opere tardogotiche ferraresi di pittura e scultura, che ci regala cammei di *operatori* inediti, voci discordanti. Come quello dedicato ad un giovane Filippo de Pisis (1896-1956) attivo pubblicista sui giornali locali, preoccupato per l'assenza di adeguati canali di censimento per quelle opere ferraresi «ignorate» o «male classificate» in collezioni private che, nella noncuranza generale, passano dai privati ai mercanti, antiquari e rigattieri «e finiscono coll'andare miseramente disperse». Nel contributo di Guerzi, la storia del mercato si confonde con la storia della tutela del patrimonio artistico, facendo emergere l'altra faccia del mercato dell'arte novecentesco, quella più oscura.

Ma il Novecento è il secolo che vede la nascita della storia dell'arte come disciplina accademica e l'emergere di un nuovo *operatore* polivalente, lo storico dell'arte. Giulio Zavatta presenta due *expertise* inedite provenienti dall'Archivio-Fototeca di Antonio Morassi (1893-1976), storico dell'arte goriziano, ispettore prima presso la Soprintendenza di Milano (1928-1939) e poi Soprintendente alle Gallerie della Liguria (1939-1949), il quale all'interno del mercato nazionale e internazionale di opere di pittura italiana del periodo moderno, come molti suoi colleghi, svolse il mestiere di conoscitore. Dal suo ricchissimo archivio personale emergono vicende attribuzionistiche interessanti, come quelle qui presentate attorno ad opere attribuite a Tiziano e a Correggio. Attraverso lo *strumento* dell'*expertise* e del carteggio (tra cui si segnala un inedito longhiano), Zavatta ci illumina su una altra fase oscura del mercato dell'arte internazionale: quello nato dalle confische dei beni degli ebrei nella capitale austriaca, dove vediamo all'opera antiquari senza scrupoli come Ferdinand Nagler (1898-1980) e storici dell'arte del calibro di Ludwig Baldass (1887-1963), e dove l'arte italiana riveste, nell'immediato dopoguerra, ancora un ruolo di primissimo piano.

Riferimenti bibliografici

Belfanti, C M & Fontana G L 2005, 'Rinascimento e made in Italy', in *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, ed M Fantoni, vol. I: *Storia e storiografia*, Angelo Colla Editore, Venezia, pp. 617-636.

Capitelli G, Grandesso S & Mazzarelli C (ed) 2012, *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità (1775-1870)*, Campisano, Roma.

Cecchini I 2000, *Quadri e commercio a Venezia durante il Settecento. Uno studio sul mercato dell'arte*, Marsilio, Venezia.

Coen P 2010, *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo. La domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, Olschki, Firenze.

Goldthwaite R A 1993, *Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300-1600*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.

Gozzano N 2015, *Lo specchio della corte, il maestro di casa. Gentiluomini al servizio del collezionismo a Roma nel Seicento*, Campisano, Roma.

Guerrini A, Brondi B, Rainò M (ed) 2016, *Fatto in Italia. Dal Medioevo al Made in Italy*, cat. della mostra (Venaria Reale, Galleria Grande della Reggia, 19/03/-19/07/2016), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

Guerzoni G, *Apollo e Vulcano. I mercati artistici in Italia, 1400-1700*, Marsilio, Venezia.

Jardine L, 1996, *Wordly Goods, A New History of the Renaissance*, W. W. Norton and Co, London.

Haskell, F 1980, *Rediscoveries on Art: Some Aspects of Taste, Fashion, and Collecting in England and France*, Cornell University Press, Ithaca (NY).

Hobsbawm E J 1994, *The Age of Extremes. The Short Twentieth Century, 1914-1991*, Michael Joseph, London.

O'Malley M, Welch E S (eds) 2007, *The Material Renaissance*, Manchester University Press, Manchester and New York.

Lorizzo L 2010, *Pellegrino Peri. Il mercato dell'arte nella Roma barocca*, De Luca, Roma.

Pellegrini E 2017 (ed), *Voglia d'Italia. Il collezionismo internazionale nella Roma del Vittoriano*, Arte'm, Napoli.

Poli F 2011, *Il sistema dell'arte contemporanea. Produzione artistica, mercato, musei*, Laterza, Roma-Bari.

Nigro A (ed) 2017, 'Il sistema dell'arte nella Parigi dei surrealisti: mercanti, galleristi, collezionisti', *Ricerche di storia dell'arte*, n. 121.

Welch, E S 2005, *Shopping in the Renaissance. Consumer Cultures in Italy, 1400-1600*, Yale University Press, New Haven.



Clarissa Ricci

Breve storia dell'Ufficio Vendite della Biennale di Venezia 1895-1972. Origini, funzionamento e declino¹



Abstract

L'Ufficio Vendite della Biennale di Venezia ha rappresentato in Italia un importante esempio di piattaforma commerciale per l'arte. Con lo scopo di metterne in luce il ruolo pionieristico, il paper ne scandaglia il funzionamento mettendo a fuoco gli anni del secondo dopoguerra, quando il dipartimento fu diretto in maniera continuativa dal mercante e gallerista Ettore Gian Ferrari.

Un Ufficio Vendite fu presente alla Biennale dal primo giorno di esistenza della Biennale stessa (1895) fino alla Riforma istituzionale del 1973, nonostante siano in molti a credere che sia stato chiuso all'indomani della protesta studentesca del '68. A fare da sfondo l'espansione del sistema galleristico e le problematiche istituzionali della Biennale post fascista.

Alcuni nuovi documenti rinvenuti presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale (ASAC) e presso l'Archivio Gian Ferrari (Museo del Novecento) mettono in luce non solo il ruolo avuto dal dipartimento ma anche dei cambiamenti sia nelle vendite che nei compratori nell'arco di vent'anni.

The Venice Biennale Sales Department represent an important example of commercial platform in Italy. Aiming to shed light on its role as a predecessor and pioneer, the paper offers an overview of how sales were managed, investigating the decades following WWII, when the Sales Department was directed by the dealer and gallerist owner Ettore Gian Ferrari.

The Sales Department was part of the Venice Biennale from the very first day (1895) until the institutional Reform of 1973; although many mistakenly believe that it was closed after student protests in 1968. In the background there is the growing gallery system and all of the issues related to the post-Fascist era of the Biennale.

New findings from the Biennale's Historical Archives of Contemporary Arts (ASAC) and from Gian Ferrari's Archive (Museo del Novecento) highlight not only the key role that the Venice Biennale Sales Department played, but also the changes in sales and buyers over this 20 year post-war time span.



¹ Il presente testo è stato parzialmente presentato alla conferenza *The Art Fair TIAMSA's first Conference*, tenutasi presso Sotheby's, Londra 13-15 Luglio 2017.

Introduzione

Non ci sono dubbi circa il fatto che le fiere d'arte siano al centro del sistema del mercato dell'arte. Eppure analizzando la storia di queste manifestazioni si noterà quanto questo fenomeno sia recente; la prima in Europa è stata la fiera di Colonia [1967], seguita da Basilea [1969] e Parigi [1972], mentre in Italia il primato spetta a Bologna [1974]. In ciascuna di queste fiere le prime edizioni erano animate da un esiguo numero di gallerie ma nell'arco di poche edizioni le adesioni si decuplicarono. Nel caso della Germania e della Svizzera, la nascita delle fiere risponde ad una necessità specifica del sistema, che pur essendo sviluppato internazionalmente, soffriva di una dispersione territoriale dei propri agenti, gallerie e dealer (Herchenroder 1980); d'altronde le prime fiere nascono in città, che non rappresentano *hotspots* nel mercato internazionale dell'arte prima del 1990. La fiera quindi nasce per fornire una maggiore visibilità al mercato oltre che per offrire una piattaforma d'interscambio per poter sviluppare il proprio networking, aspetto che è alla base della struttura delle fiere d'arte (Morgner 2014).

Guardando al caso specifico italiano è importante sottolineare che una piattaforma internazionale per il mercato già esisteva prima della fine degli anni Sessanta ed era rappresentata dalla Biennale di Venezia con il suo Ufficio di Vendite. Una ricostruzione circa il funzionamento di questo dipartimento e un approfondimento intorno al declino di questo organismo, strategicamente centrale tanto alle attività espositive che commerciali del Paese, permetterà, come in un'analisi per carotaggio, di comprendere meglio la situazione del commercio artistico in Italia.

Questo testo, inoltre, si pone l'obiettivo di precisare una narrazione intorno al periodo di reggenza dell'Ufficio Vendite da parte di Ettore Gian Ferrari percepito come uniformemente positivo e di correggere la convinzione che l'Ufficio Vendite sia stato abolito insieme ai premi nel 1968 a seguito della contestazione.

Pur mancando studi approfonditi sull'Ufficio Vendite della Biennale², presso l'Archivio Storico (ASAC) è stato possibile reperire alcuni documenti che ne hanno chiarito il funzionamento e lo sviluppo, mentre presso l'Archivio Gian Ferrari, conservato al Museo del Novecento di Milano, è stato possibile desumere alcuni aspetti dell'attività di Ettore Gian Ferrari.

² Un importante passo in avanti nella comprensione del funzionamento dell'Ufficio Vendite è stato compiuto in occasione del convegno ideato e coordinato da Marie Tavinor *The Venice Biennale and the Art Market, the Venice Biennale as an Art Market: Anatomy of a Complex Relationship* (IESA e Royal Holloway University of London) svoltosi a Londra 3-5 febbraio 2016. Al convegno è seguito un ulteriore confronto con la giornata-studio organizzata da Francesca Castellani *London at Venice. La Biennale e il mercato. La Biennale come mercato* (Università Cà Foscari, Venezia) il 11 maggio 2016.

L'Ufficio Vendite delle origini (1895-1926)

L'Ufficio Vendite della Biennale di Venezia³ non nasce nella forma di un dipartimento a sé. Come dimostrano i verbali del consiglio comunale del 1893, fin dalla sua fondazione nel 1895, l'aspetto commerciale ne è parte integrante (Bazzoni 1962) avendo il dichiarato scopo di

giovare al decoro dell'arte e di creare un mercato artistico dal quale la città potesse ricavare anche un non lieve vantaggio (Di Martino 1995).

La Biennale è infatti in linea con il sistema ottocentesco di produzione e circolazione delle opere che trova la sua radice nel sistema dei Salòn francesi. In tali mostre l'artista vedeva consacrato il proprio status al quale seguiva anche un riconoscimento economico tramite vendite e commissioni (Negri 2011). Il modello dei Salòn non è l'unico al quale la Biennale si ispira. Essa si struttura anche in seguito ad altre esperienze di cui mette a sintesi gli aspetti salienti. Si veda la forma dello statuto che si modella sull'esperienza della secessione monacense (Donaggio 1995) mentre per le aspirazioni all'internazionalità, che furono centrali fin dall'inizio negli scopi della Biennale, a farle da guida c'è la fortunata esperienza delle expo (Jones 2010). La Biennale e le Fiere d'arte condividono dunque nei fatti i loro antecedenti (White e White 1965).

Le esposizioni della Biennale, come ai Salòn, non si affidavano per le selezioni ai *dealer* ma a una commissione, spesso costituita da artisti, che vagliava le opere che sarebbero state esposte e contestualmente vendute. Questa modalità di vendita diretta da parte dell'istituzione è il nodo entro cui va ricostruito il funzionamento e lo sviluppo dell'Ufficio Vendite della Biennale.

Le vendite delle opere avevano lo scopo di bilanciare i costi e quindi condividevano uno scopo assimilabile a quello del subappalto del bar-ristorante, o alle vendite dei cataloghi illustrati e delle fotografie (Castellani 2016).

Impropriamente nei primi anni della Biennale si potrà chiamare la sezione dedicata alle vendite "ufficio" in quanto, inizialmente, aveva dei tratti piuttosto artigianali, guidata dalle decisioni personali di chi lo gestiva, ossia il Segretario Generale Antonio Fradeletto.

Nelle edizioni del 1903 e del 1905 nell'organigramma dell'Esposizione stampato sui cataloghi compare, in qualità di "incaricato" dell'Ufficio Vendite, il nome di Vincenzo Tosi. Questa figura non è da considerarsi sostitutiva a Fradeletto, egli era

³ La prima denominazione di quella che oggi chiamiamo *La Biennale di Venezia*, fu *Esposizione Internazionale d'Arte*. Per coerenza generale e per una consuetudine invalsa nel linguaggio corrente si è scelto qui di chiamarla sempre "la Biennale di Venezia".

in realtà un funzionario che seguiva principalmente le pratiche di amministrazione e smistamento delle opere vendute, probabilmente anche con il compito di essere sempre presente presso il banchetto dell'Ufficio durante l'esposizione. Come si evince dalle memorie di Bazzoni, non era infrequente che un acquirente approcciasse direttamente un funzionario amministrativo presso la zona dedicata all'Ufficio Vendite (Bazzoni 1962) che strategicamente e, per tutta la sua durata, era collocato nei pressi della rotonda del Padiglione centrale, vale a dire, presso l'entrata pedonale dei Giardini.

Il mercato in Italia in questo periodo storico è ancora nella sua infanzia (Lamberti 1982) ed è quindi necessario guardare agli sforzi di Fradeletto nel promuovere le vendite, alla luce di un interesse non solo economico. Dal 1895 al 1910 il Segretario Generale si spende moltissimo per accrescere l'importanza della Biennale facendo delle vendite uno strumento politico e di marketing. Egli instancabilmente scrive per convincere istituzioni (anche straniere), personaggi illustri, direttori di museo, collezionisti a comprare presso la Biennale (ASAC, serie "Attività 1894-1944" Scatole nere, b. 18). Fradeletto intuisce che l'affermazione dell'istituzione veneziana poteva essere tale se essa fosse divenuta un appuntamento irrinunciabile per informarsi, promuovere e acquistare opere. Egli persegue l'obiettivo di rendere la Biennale, il centro propulsore dell'arte italiana e perché possa essere tale ne fa un luogo di legittimazione culturale (Rabitti 1995).

Questo sforzo personale, sostenuto da capacità diplomatiche (Donaggio 1988), farà della Biennale una maglia importante nella catena della produzione e circolazione artistica delle opere in Italia favorendone la musealizzazione, grazie anche ai trattamenti di favore riservati alle istituzioni arrivando ad applicare sconti fino al 50% sul prezzo iniziale. Nei registri delle vendite sono numerosi i musei, in particolare quelli nascenti di arte contemporanea in Italia, a comprare presso la Biennale⁴. Fino alla seconda guerra mondiale le istituzioni pubbliche rappresentano la maggioranza degli acquirenti (Gian Ferrari 1995). Fra tutte il caso più esemplificativo fu certamente il legame con la Galleria d'Arte Moderna di Cà Pesaro per la quale la Biennale costituiva inizialmente non solo il primo bacino di approvvigionamento per la collezione, ma ricopriva anche funzioni di segreteria (Scotton 2002).

È interessante a questo proposito capire come avveniva l'alienazione delle opere. Nonostante la lunga vita dell'Ufficio Vendite, il funzionamento rimase il medesimo per tutta la sua durata. Il prezzo era stabilito generalmente insieme all'artista al momento dell'invito o dell'ammissione all'esposizione tramite una scheda

⁴ Fra le varie istituzioni italiane si ricordano oltre la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e alla Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro a Venezia, quelle nascenti di Napoli, Ferrara, Milano, Torino, Trento, Bologna.

di notifica⁵ che riportava tutti i dettagli dell'opera esposta. La vendita avveniva durante il periodo dell'esposizione e conclusa dall'incaricato, che in mancanza di delegato poteva essere indifferentemente il Segretario o il Presidente - anche se nella pratica se ne occupava il Segretario Generale o un funzionario amministrativo se direttamente approcciato dall'acquirente. Conclusosi l'acquisto il cliente versava una somma variabile ma che corrispondeva generalmente a non meno della metà del prezzo dal momento che l'opera non poteva essere prelevata prima della fine della mostra. In un secondo momento l'amministrazione si occupava di completare le pratiche occupandosi del recupero crediti e della spedizione dell'opera al termine della manifestazione.

A partire dal 1912-1914 è Vittorio Pica ad occuparsi delle vendite, prima come Vice Segretario e poi, con la ripresa della manifestazione dopo la Prima Guerra Mondiale nel 1920 come Segretario Generale. In qualità di critico e storico dell'arte, egli intrattiene numerosi rapporti con i collezionisti, ma nonostante ciò si continua a vigilare che siano le istituzioni a comprare. Le strategie di legittimazione ma anche la mancanza in Italia di un collezionismo privato sviluppato (Poli 2011), resero le istituzioni protagoniste, anche se questa degli acquisti istituzionali è una storia tutta da indagare caratterizzata di ingenuità e arretratezze. Come ebbe a osservare Pallucchini:

È sintomatico che allora nessuno pensasse ad acquistare per le nostre Gallerie opere di Courbert, o di Renoir: si preferirono i Monticelli e gli Zuloaga (Pallucchini 1962).

La crisi dell'Ufficio Vendite e la necessità di una persona competente (1928-1942)

Alla fine dell'esposizione del 1926 Vittorio Pica si dimette. Ne prende il posto Antonio Maraini che vi rimarrà per tutto il periodo successivo fino l'interruzione della seconda guerra mondiale. In questo arco temporale l'Esposizione delle origini, lascia il passo ad un Ente Autonomo (Regio Decreto Legge 13 gennaio 1930 n. 33)⁶ che da un lato libera l'istituzione dal controllo e dagli attriti con l'amministrazione veneziana

⁵ Le schede di notifica sono fondamentali per stabilire i prezzi di partenza. Usate in maniera discontinua nel primo periodo, dal secondo dopoguerra in poi diventano uno strumento imprescindibile per l'Ufficio Vendite che deve sottostare ai prezzi indicati da artisti e galleristi. Inoltre la scheda di notifica costituisce uno strumento da impugnare nel momento in cui sorgono dispute intorno al prezzo convenuto con l'acquirente.

⁶ Il presente Decreto Regio si riferisce alla creazione dei due Enti Autonomi dello Stato: Biennale di Venezia e Quadriennale di Roma.

che si erano inaspriti alla fine degli anni '20, dall'altro la consegnano al controllo statale (De Sabbata 2006).

Dopo gli anni '30a seguito della crisi economica, le vendite subiscono una sensibile flessione senza riuscire per un intero decennio a rialzarsi (Gian Ferrari 1995). Le motivazioni per questa diminuzione, che coincidono con un primo sviluppo del sistema mercantile in Italia, potrebbero essere trovate da un lato nel fatto che la crisi economica lascia degli strascichi lunghi in Italia (Salvagnini 2000), e dall'altro che la politica artistica di selezione non risponde propriamente al gusto del tempo.

La mancanza di successo delle vendite già nel 1930, probabilmente convinse Maraini della necessità di incaricare qualcuno di competente in materia, tanto che nel 1932 affida il dipartimento a Luigi Scopinich. Il nome di quest'uomo, è rimasto sconosciuto per lungo tempo poiché non è riportato nei cataloghi,⁷ ma appare esclusivamente nei contratti e nei documenti amministrativi (ASAC, serie "Attività 1894-1944, scatole nere, b.75-79). Egli non riuscì nell'intento di risollevare le vendite tanto che l'anno successivo non fu riconfermato (Sala 2015). I documenti rinvenuti ci permettono di ipotizzare che non ci siano altri tentativi di subappalto da parte della Biennale per tutto il decennio successivo. È solo negli anni '40 che si affaccia l'idea di affidare al giovane gallerista, Ettore Gian Ferrari, la direzione dell'Ufficio Vendite.

Le motivazioni di questo nuovo tentativo sembrano avere connotati diversi da quelli che spinsero Maraini nel '32 a incaricare Luigi Scopinich. I tempi erano mutati e rispetto a quando all'inizio degli anni '30 le gallerie, a Milano per esempio, si contavano sulle dita di una mano (Salvagnini 2000), già alla metà degli anni Trenta si assiste al declino di alcune come la Galleria Pesaro e alla nascita di molte altre. Fra queste quella di Ettore Gian Ferrari «nuovo astro nascente del commercio» (Salvagnini 2000). Il crescere del panorama commerciale era stato anche sostenuto dalle politiche nazionali coordinate da Giuseppe Bottai. A cavallo degli anni '40, infatti, egli attuò una politica di promozione dell'arte contemporanea istituendo ad esempio, attraverso il ministero dell'Educazione Nazionale, un premio sia per le migliori collezioni d'arte contemporanea sia per le gallerie maggiormente impegnate nella sua diffusione (Tomasella 2001).

In coincidenza con questo interesse per la promozione economica del mercato italiano va visto l'incarico a Ettore Gian Ferrari.

Egli è in quel momento un neo gallerista e giovane mercante reduce da una buona riuscita delle vendite nel 1941 alla *III Mostra nazionale del Sindacato fascista*

⁷ Dal momento che neanche il nome di Gian Ferrari risulta nel catalogo del 1942 è possibile ipotizzare che sia una scelta dettata dall'intenzione di non concedere eccessiva autonomia ad una figura che di fatto doveva essere al servizio dell'Ente.

artisti (Campiglio, 2000). Egli comprende chiaramente l'opportunità che la Biennale offriva di allargare il proprio giro d'affari. Non a caso in una lettera del 1941 a Maraini lo chiama «l'ambito incarico». Dopo vari scambi con il segretario generale il 30 settembre 1941 (ADN/FGF, f. 124, 1941) Ettore Gian Ferrari si assicura la posizione a direttore dell'Ufficio Vendite. Nonostante si fosse in piena guerra mondiale, tanto che per ben due volte Gian Ferrari deve evitare la chiamata alle armi (Sala 2015), la sua prova è un successo e le vendite raddoppiano (ASAC, UF, reg 42).

L'Era Gian Ferrari (1950-1968)

La Biennale riapre i battenti al pubblico nel 1948 con l'obiettivo di tagliare i ponti con il fascismo e con l'intenzione di promuovere il modernismo europeo (Jachec 2007). La neo Repubblica Italiana cerca il riscatto politico, non senza scontri (Misler 1973) ed è innervata dal rivitalizzarsi del clima culturale.

Il segretario della Biennale è Rodolfo Pallucchini,⁸ storico dell'arte italiana che caratterizzerà le prime biennali del secondo dopoguerra con un aggiornamento artistico.

La prima esposizione del 1948, nonostante alcuni dissensi intorno alla mostra dell'Impressionismo (Bandera 1999) ebbe una risposta positiva. La volontà di tranciare totalmente con il passato aveva indotto a scegliere per la direzione dell'Ufficio Vendite una persona che non fosse implicata con la precedente gestione: il gallerista milanese Vittorio Emanuele Barbaroux (Sala 2015).⁹

Il risultato delle vendite però non fu positivo ed è forse grazie a questo dato che si riaprì una possibilità per Gian Ferrari di tornare alla Biennale. In una lettera riservata del 13 gennaio 1950 Bazzoni s'informava presso Gian Ferrari di una richiesta di collaborazione con la Biennale da parte dell'Associazione Nazionale fra le Gallerie d'Arte contemporanea,¹⁰ alla quale Gian Ferrari, sapendo che Barbaroux non era stato riconfermato risponde:

non le nascondo che io verrei con molto entusiasmo. Lei mi conosce e mi ha visto al lavoro; può essere sicuro che riprendendo costì il mio posto, farei unicamente gli interessi della Biennale con diligenza e imparzialità. (ADN/FGF, f. 289, 1950)

⁸ La prima scelta era ricaduta su Nino Barbantini, che declinò l'incarico (Pallucchini, 1962).

⁹ Sala riporta uno stralcio di una lettera di Bazzoni che dà le ragioni a Gian Ferrari di questa scelta: «Gli indirizzi dei nuovi organizzatori sono del tutto cambiati e in qualsiasi ramo essi desiderano avere piena libertà per quanto si riferiva al passato. Per quest'unica ragione anche nei suoi riguardi le cose sono mutate». (ADN/FGF, f. 289, 16 gennaio 1948, in Sala, 1995 p. 106).

¹⁰ All'inizio del 1949 Gian Ferrari costituisce insieme a Vittorio Emanuele Barbaroux e Guido Le Noci, l'Associazione Nazionale fra le Gallerie d'Arte Contemporanea con sede in Milano presso via Clerici 8 (ossia la sede della Galleria Gian Ferrari). Il Primo consiglio direttivo dell'associazione (1949-1952) era formato dai tre fondatori e aveva per sindaci: Carlo Cardazzo, Brino Grossetti e Stefano Cerirola. (ADF/FGF, f. 92. 1949).

Segue un periodo di discussioni al consiglio direttivo e di incertezza fra vari nomi che vengono avanzati, fra i quali oltre a quelli di Barbaroux e Gian Ferrari compare anche quello del meno noto Giovanni Silva. Gian Ferrari coglie il momento propizio perorando la sua causa attraverso lettere indirizzate a Rodolfo Pallucchini, Mario Novello e a Romolo Bazzoni, non perdendo mai l'occasione di illustrare le sue doti e sminuire i suoi avversari (Sala 2015). Dopo un'animata contrattazione e dopo aver sottoposto le sue condizioni economiche e accettando quelle della Biennale - di risiedere a Venezia durante tutta la durata della mostra e di sostenere a proprie spese la corrispondenza con acquirenti ed artisti, dato che l'Ente avrebbe fornito unicamente gli stampati per fissati e corrispondenza –all'inizio di maggio 1950 egli è incaricato della direzione dell'Ufficio Vendite (ADN/FGF, f. 289, 1950).

La XXV Biennale (1950) si iscrive sul solco dell'edizione precedente continuando mostre retrospettive sulle avanguardie europee e tentando un aggiornamento. In generale, per quanto riguarda la partecipazione italiana, c'era stato un certo equilibrio tra le partecipazioni di realisti e figurativi (Calvesi 1995). Dal punto di vista numerico espongono in totale 3342 opere circa¹¹ e i visitatori pur essendo in leggero calo non influenzarono negativamente le vendite che toccarono circa L. 60.000.000 (ASAC, UV, reg 45) per un totale di venduto pari a circa il 22,5% delle opere esposte. Un risultato ragguardevole se si considera la media dell'8-12% circa degli anni precedenti la seconda guerra mondiale.

Con questa prova Gian Ferrari confermava pertanto la sua abilità di mediatore che con il suo temperamento sempre bendisposto conquistava il rispetto di chi incontrava. Egli è stato, infatti, descritto come un uomo che amava l'arte, la difendeva e cercava di essere il più imparziale possibile, di apparire veramente il venditore che rappresentava tutti (Testori 1986; Rota 1995).

Questa descrizione è corroborata dall'analisi della corrispondenza di Gian Ferrari dalla quale si evince come si prodigasse a cercare compratori per tutte le tipologie di opere esposte. In particolare è da notare che egli intrattiene rapporti direttamente con gli artisti che a lui si raccomandano per le vendite (Sala 2015). L'entusiasmo di alcuni artisti a seguito di una buona compravendita evidentemente li predispone positivamente a rapporti con lui anche al di fuori dell'Ufficio Vendite come si evince dalla testimonianza di Aldo Salvadori in una lettera di ringraziamento

¹¹ I numeri riportati nei registri sono, in alcuni casi, diversi rispetto a quelli comunicati o trovati in altri documenti. Pertanto è necessario mantenere una contenuta approssimazione sulle cifre.

«appena sarò pronto, mi deciderò a fare la mia prima personale nella tua galleria» (ADN/FGF, f. 289, 1950).

Come spesso accade nella storia della Biennale quello che avviene in un'edizione non necessariamente viene riproposto all'edizione successiva, e ogni volta sembra quasi si debba ricominciare da capo. Di questo tipo fu certamente la storia della relazione di Gian Ferrari con la Biennale che ad ogni edizione e ad ogni cambio di guida si trovava a dover rinsaldare la propria posizione.

L'anno che più gli fu istruttivo in questo senso fu il testa a testa con il gallerista Carlo Cardazzo. Alla fine dell'edizione del 1950, intuendo che la sua posizione cominciava ad essere particolarmente ambita, tanto più che erano sotto gli occhi di tutti i successi e i vantaggi legati a questa posizione (Il Gazzettino di Venezia, 16 ottobre 1950), egli fornisce una memoria del suo lavoro come misura preventiva (ASAC, AV, ESP, b. 77).

Visto l'interesse per la carica, però, la Biennale decide di indire per la XXVI edizione una regolare gara che lo vide competere contro Cardazzo, Le Noci, Cairolì, Silva. Per vincere la licitazione Gian Ferrari si vide costretto a fare una proposta di percentuale molto contenuta, sfruttando una soffiata avuta da Bazzoni (ASAC, AMM reg 6).

Pur avendo vinto la gara ed essendo le vendite del 1952 andate abbastanza bene, Gian Ferrari era in difficoltà. Per vincere la licitazione del '52 aveva abbassato la percentuale allo 0,5%, lamentandosi ora di non riuscire a coprire le spese al vivo, esternando inoltre il timore che non gli sia garantito il posto.

Questa volta il compito dell'Ufficio Vendite si è presentato particolarmente difficile non solo a causa dei prezzi segnati dagli artisti, sensibilmente aumentati rispetto alle quotazioni correnti, ma anche e soprattutto per lo scarso materiale a disposizione. Infatti, circa il 65% delle opere esposte apparteneva a collezioni pubbliche o private (ASAC, AV, ESP, b. 77).

A queste note egli allega i risultati delle vendite dal 1928 in modo da fornire un confronto con il suo operato, oltre che documenti attestanti l'altrui stima, come la lettera di ringraziamento di Pallucchini alla chiusura della manifestazione e a stralci delle lettere di ringraziamento inviategli dagli artisti.

Fornire le memorie del proprio lavoro al termine della mostra è la modalità con cui Gian Ferrari, al termine di ciascuna edizione, mostra il proprio impegno e perora la sua candidatura alla direzione dell'Ufficio Vendite per la successiva edizione. Inoltre, in particolare per la prima metà degli anni '50 in cui gli accordi con l'Ente non sono chiari, egli si trova spesso a mettere in luce l'improprio guadagno a fronte dei

suoi successi. A gennaio del 1953 gli viene corrisposto un premio oltre che la riconferma per la XXVII edizione (ASAC, AV, ESP, 1953).

Nonostante i buoni risultati, i rapporti con la Biennale non sembrano migliorare, e l'edizione successiva risultò piuttosto faticosa per Gian Ferrari.¹² Nonostante avesse avuto conferma nel '53 del suo incarico, la concorrenza con Carlo Cardazzo, che si aggiudica la gestione del Padiglione del libro (ASAC, AV, ESP, 1953), è sempre acerrima.¹³ A pesare soprattutto l'andamento delle vendite che avevano subito una leggera flessione negativa e che si facevano tanto più brucianti, perché a settembre del 1954 non era stata ancora chiarita la sua posizione economica. (ASAC, AV, ESP, 17 settembre 1954). Egli non avanza le proprie condizioni, ma non manca di far notare la disparità di trattamento fra lui e il suo predecessore Barbaroux, al quale erano stati concessi molti privilegi fra cui l'alloggio (ASAC, AV, ESP, b. 77).

L'era Pallucchini stava volgendo al termine. Il 1956 fu pertanto l'ultima Biennale ideata dal critico, con il quale, è doveroso sottolineare, Gian Ferrari ebbe sempre un buon rapporto. Le missive, pur lamentando la continua necessità di chiarezza sulle percentuali, sono animate da un tono di cordiale e reciproca stima.

Con un nuovo contratto a scalare delle percentuali (ASAC, AV, ESP, b. 77), Gian Ferrari conseguì nella XXVIII edizione un ottimo risultato, che gli valse anche una lettera personale del neo presidente Com.te Massimo Alesi, il quale riferendosi alla relazione del consiglio d'amministrazione sulle attività dell'Ente nel 1956, nell'esprimergli il suo più vivo compiacimento per l'attività svolta, rivela un'importante cambiamento:

prima della guerra il 70% delle vendite si riferiva ad acquisti fatti da Enti Pubblici, da Gallerie, da Ministeri, dai Comuni e dalle varie Federazioni – mentre ora la situazione è del tutto mutata, essendo accertato che gli acquisti degli Enti Pubblici incidono soltanto per circa il 30% - tanto più ha trovato motivo di compiacermi dell'apporto da Lei dato al successo della Biennale. Non va poi dimenticato che fra le opere esposte, non meno di tre quarti non erano in vendita (ASAC, AV, ESP, b. 77, 11 febbraio 1957).

¹² Da notare che le preoccupazioni di ordine economico di Gian Ferrari sono anche alimentate dalla sua situazione personale. Egli, infatti, riceve lo sfratto dalla storica sede in Via Clerici 8, dalla quale è costretto a sgomberare all'inizio del 1955. Egli non riaprirà l'attività espositiva che nel 1959.

¹³ Gian Ferrari scrive ripetutamente per chiedere che fosse stata fatta una licitazione anche per la gestione del padiglione del libro. Egli si appella alla vicenda che lo aveva visto concorrere nel 1952 con gli altri galleristi (ASAC, AV, ESP, b. 77).

Il fatto che gli acquisti degli Enti pubblici incidessero meno di un tempo sulle vendite doveva essere un fatto che preoccupava Pallucchini. Come dimostra ad esempio la lettera del 1955 scritta a De Angelis, Pallucchini interpella direttamente i vari responsabili delle istituzioni solite approvvigionarsi di opere presso la Biennale chiedendo di garantire lo stanziamento per gli acquisti presso l'Ente (ASAV, AV, b.40, 30 luglio 1955). Forse proprio in virtù di questa graduale diminuzione delle istituzioni continua la pratica invalsa di vendere ad un prezzo ridotto le opere ai musei pertanto Gian Ferrari, rispetto alle proteste di Emilio Vedova, spiega a Palma Bucarelli: «D'altronde, Lei sa che a tutti gli artisti abbiamo dimezzato la loro richiesta» (ASAV, AV, b.40, 30 luglio 1956).

I documenti dell'Archivio Gian Ferrari, intrecciati con i documenti dell'ASAC permettono di capire il modo di procedere del Direttore dell'Ufficio Vendite con maggiore chiarezza. Gian Ferrari si prendeva la libertà di consigliare un artista piuttosto che un altro in base ai gusti e alle personalità degli acquirenti che accompagnava durante la visita. I prezzi non erano da lui stabiliti ma in alcuni casi, quando i rapporti diretti con gli artisti lo permettevano, cercava di raggiungere un accordo. Non sono rari i casi in cui Gian Ferrari scrive per chiedere l'adeguamento di un prezzo o la sua trattabilità. Le difficoltà certo non mancavano dato che lo strumento attraverso il quale veniva sancito un prezzo era la scheda di notifica, un documento essenziale, oltre che vincolante, per il lavoro dell'Ufficio Vendite.

L'ultima edizione di Pallucchini si concluse con diverse polemiche che in maniera più o meno insistente ricorrono per tutto il ventennio 1950-1960. Da una lato si rimprovera alla Biennale l'incapacità di dare voce al panorama internazionale e quindi di essere aggiornata e dall'altra di essere troppo legata alla realtà della politica interna (Di Martino 1995). Sarà, in effetti, questa situazione a innescare la crisi della Biennale (Jachec 2007) che, all'indomani della XXVIII edizione, generò come primo contraccolpo un convegno di studio, indetto dal Comune di Venezia, intorno alla necessità di cambiamento per la Biennale (Budillon Puma 1995). È evidente che l'ultima riforma del 1938 è inadeguata e che la mostra, sotto i colpi della crescente concorrenza - nel 1951 nasce la *Biennale di San Paolo* e nel 1955 la prima *documenta* di Kassel - necessita di una svolta artistica ed istituzionale.

Con una nuova gestione, che vede alle arti visive fino al 1968 Gian Alberto Dell'Acqua, Gian Ferrari deve farsi di nuovo strada cercando la fiducia della dirigenza, con l'insidia di una concorrenza sempre più agguerrita e numerosa.

Dal dopoguerra, ma in particolare a cavallo degli anni '50 - '60, fino alla sua chiusura, ogni anno la Biennale riceveva lettere da parte di galleristi, mercanti o

associazioni di categoria che cercavano di accaparrarsi quell'«ambito incarico» di Direttore dell'Ufficio Vendite.¹⁴

Nel 1958 Gian Ferrari si vede recapitare una lettera in cui il segretario generale Gian Alberto Dall'Acqua scrive:

sono pervenute, da parte di altri aspiranti a quell'Ufficio, spontanee offerte così vantaggiose per la Biennale, sotto l'aspetto economico, da non potermi esimere dal tenerne conto in stima di una decisione definitiva (ASAC, AV, ESP, b 77, 16 aprile 1958).

Nonostante la concorrenza, Gian Ferrari la spunta ancora ottenendo un discreto successo di vendite in un'edizione, quale fu quella del 1958 che tentava un rinnovamento invitando molti giovani artisti, sia italiani sia stranieri, apparendo come la più coerente fra quelle del dopoguerra dal punto di vista tematico nell'intento di indagare i temi del modernismo a livello internazionale (Jachec 2007). Premesse di aggiornamento importanti che permetteranno alla Biennale di promuovere l'Informale: nel '62 consacrando attraverso Fautrier, Hartung, Vedova e Consagra, e nel 1968 con una retrospettiva *Linee di ricerca: dall'informale alle nuove strutture* (Donaggio 1988).

In termini di vendita, anche l'edizione del 1960 fu una Biennale estremamente positiva. Peraltro per Gian Ferrari questo è un momento personalmente molto positivo. Mentre anno dopo anno, Gian Ferrari riesce a mantenere la sua posizione presso l'Ufficio Vendite, la sua attività andava verso il consolidamento. Il neo gallerista del 1942, lascia il posto negli anni '60 ad una figura di un mercante navigato. Dopo la chiusura per sfratto della storica sede della galleria di Via Clerici egli riapre nel 1959 in Via del Gesù con una florida attività espositiva che timidamente apre anche all'astrazione pur essendo egli più vocato al figurativismo del Novecento Italiano, ad una posizione per così dire «di centro» (Salvagnini 2000) con una passione nel riscoprire artisti poco noti (Rota 1995).

Il suo gusto personale sembra non interferisse con l'imparzialità necessaria al suo incarico. Come ricorda Gian Alberto Dall'Acqua egli doveva:

necessariamente spogliarsi dei suoi gusti personali e dei suoi interessi privati, non importava se la mondana signora gli richiedeva il pittore più in voga confondendo Caffè con Buffet [...] spiegava per "riempirmi di soddisfazione mi basta convincere

¹⁴ Fra le varie autocandidature, raccomandazioni o segnalazioni relative all'incarico alle vendite si annovera a titolo di esempio, quella di Pompeo Borra, dirigente dell'Art Club in favore del Enzo Pagani, proprietario della Galleria del "Grattacielo" di Legnano (ASAC, AV, ESP, b. 7, 1954).

uno scettico a saper guardare, un avaro ad acquistare, un indifferente ad appassionarsi all'arte del nostro tempo (Dall'Acqua 1995).

Nonostante questo inizio del decennio economicamente favorevole, le vendite di Gian Ferrari negli anni '60 subiscono flessioni. Come su un piano inclinato ogni anno le vendite sono sempre inferiori per toccare il punto più basso di tutta la manifestazione nel 1968.

Contemporaneamente l'arte esposta in Biennale subiva i doverosi mutamenti e la sua *vita* istituzionale diventava sempre più turbolenta. Mentre i movimenti internazionali più in voga, come l'arte astratta, nelle sue diverse forme, e la Pop Art, erano sempre più presenti, gli artisti italiani iniziavano a contestare un ordinamento da troppo tempo immutato. Inoltre lo sviluppo del sistema mercantile in Italia cominciava ad creare una reale concorrenza da parte delle gallerie, innescando di conseguenza situazioni di attrito con la Biennale.

La XXXII edizione della Biennale può essere facilmente presa come un anno simbolo per riassumere gli aspetti di un decennio intero. La Biennale del '64 passa alla storia per essere la Biennale che assicura l'affermazione della Pop Art in Italia e in Europa. Scatenò reazioni contrastanti, attraverso il Gran Premio insignito a Robert Rauschenberg. Un Premio che da un lato voleva mettere a tacere le polemiche di non essere al passo con i tempi, come aveva invece messo in luce la *Mostra dei Gran Premi* svoltasi a Cà Pesaro nel 1962, dall'altro rappresentava un tentativo di andare oltre le polemiche pro/contro l'astrazione legate all'Informale (Budillon Puma 1995).

Seppure questo premio coincise con uno sforzo di aggiornamento da parte della Biennale, facendosi promotrice di un'arte nuova, l'evento mise in luce anche quanto si fosse evoluto il mercato e il sistema dell'arte. Del Gran Premio a Rauschenberg in molti sottolinearono la strapotenza del mercato americano incarnato in questa occasione dagli intraprendenti galleristi Leo Castelli e Ileana Sonnabend, che fuori dai Giardini presso San Gregorio (l'ex consolato USA) allestirono una mostra collaterale degli artisti pop (Di Martino 1995). La vicenda quindi mette in luce come le gallerie stessero cominciando ad essere sempre più presenti e a interferire, attraverso il loro sostegno economico alle esposizioni, con la Biennale.

Se questa "intromissione" però fu in questo caso macroscopica, altre forme andavano delineandosi in maniera più sottile. Si veda ad esempio l'imbarazzo creatosi fra Gian Ferrari e la direttrice della Galleria Nazionale di Roma, Palma Bucarelli che nel 1964, contrariamente a quanto aveva sempre fatto, gestì

direttamente le vendite, spendendo meno della cifra precedentemente comunicata di L. 10.000 (ASAC, AM, reg. 15).

Osservando i documenti d'uso interno alla Biennale, si noterà quanto la situazione del sistema artistico italiano stesse cambiando. Ad esempio comincia a venir meno il rapporto diretto con l'artista. L'arte va verso una professionalizzazione e progressivamente diventa anche un bene finanziario.¹⁵

Inoltre i risultati delle vendite non sono particolarmente lusinghieri e tutto l'Ente soffre la crisi economica innescatasi nel '63¹⁶ tanto che Gian Ferrari si trova costretto a chiedere al responsabile dell'amministrazione di corrispondergli almeno il minimo spettantegli (ASAC, AV, b. 62, 1964).

Dal 1958 in poi le proteste intorno alla necessità di aggiornamento dell'Ente non cessarono ed esplosero, sull'onda del maggio francese e dell'occupazione dell'Accademia di Belle Arti a Venezia capeggiata da Emilio Vedova, nella storica protesta a Piazza San Marco il 18 giugno 1968. Stigmatizzata nel celebre gesto di Gastone Novelli che decise di girare le sue tele e di scrivere sul retro «La Biennale è Fascista», la protesta alla Biennale del 1968 innescò critiche e reazioni su ogni fronte.

In questo clima Gian Ferrari si trovava nella situazione di cercare di assicurare compratori circa la bontà dell'investimento ma anche gli artisti, in particolare gli italiani, circa la sicurezza nelle sale. I giorni dell'inaugurazione furono caratterizzati da una massiccia presenza delle forze dell'ordine per garantire l'ordine pubblico e da un'impressione di incompiutezza dal momento che molte mostre erano chiuse anche se sembra che le porte venissero aperte al passaggio della commissione giudicatrice per l'assegnazione dei premi (Di Stefano 2010).

Le vendite in un primo momento furono disastrose, complice anche il fatto che i Gran Premi vennero assegnati solo a ottobre, per poi recuperare verso la fine dell'edizione.

Furono proprio le difficoltà di questa XXXIV Biennale a convincere Gian Ferrari ad abbandonare il suo ruolo di Direttore dell'Ufficio Vendite. D'altronde le proteste avevano innescato il processo di Riforma e nel mirino dei contestatori c'erano i luoghi preposti alla mercificazione: i Premi e l'Ufficio Vendite (Martini 2011).

¹⁵ Non a caso già a partire dagli anni '50 sono presenti moltissimi gruppi bancari fra gli acquirenti presso l'Ufficio Vendite. A titolo di esempio citiamo alcuni fra quelli che comprarono presso la Biennale nel 1955 Banco Ambrosiano, Banco Nazionale del Lavoro, Banco popolare di Padova, Banco di Sicilia, Banco di Napoli, Cassa di Risparmio di Venezia (ASAC, UV, Atti, b. 25).

¹⁶ A novembre gli liquidano L. 2.000.000 ma la situazione economica non brilla dal momento che alcuni carteggi nello stesso mese, si rileva che non ci siano fondi neanche per pagare le spedizioni (ASAC, AV, b.62, 25 novembre 1964).

Dalle memorie di Gian Ferrari è possibile rilevare come egli analizzasse le mutate dinamiche del commercio artistico intorno ad una manifestazione dalle proporzioni internazionali come la Biennale, dove i collezionisti all'amore per «l'arte avevano sostituito quella per la speculazione» (Sala 2015) e dove gli artisti arrivavano con il proprio rappresentante commerciale (gallerista o storico dell'arte o puro economista che fosse), chiuso alle negoziazioni ed in difesa di un mero commercio che in realtà andava, secondo la visione di Gian Ferrari contro loro stessi (ADN/FGF, f. 546).

A sostegno di questa analisi è possibile citare ad esempio le lettere che Fabio Sargentini scrive alla Biennale facendo le veci di Pino Pascali chiedendo di cambiare la collocazione dell'opera (ASAC, AMM, reg 34). Quest'ultimo esempio mostra come la vendita diretta da parte della Biennale non sia più garantita.

La presenza delle gallerie inoltre è visibile anche semplicemente dalla pubblicità presente nel catalogo. Per tutti gli anni '50 la presenza delle gallerie nelle pagine pubblicitarie è assente o sporadica. Nel 1960 già sono presenti 8 pagine che poi

salgono a circa 18 negli anni '62-'66 per avere un picco nel 1968 dove toccano quota 39.

In un'intervista all'inizio della Biennale del 1968 Gian Ferrari rivela:

Ora però si diverte sempre meno perché i pittori a Venezia sono rappresentati dai mercanti, che vogliono agganciare il cliente direttamente, per tenerlo, eludendo la sua mediazione. Così questa sarà forse la sua ultima corvée (*Incontri, Gian Ferrari, L'Espresso*, giugno 1968).

Conclusioni

La contestazione studentesca che sconvolse i giorni dell'inaugurazione della Biennale del 1968 era numericamente di piccola entità (Di Stefano 2010) ma ebbe molta risonanza e soprattutto ebbe il merito di innescare una trasformazione dell'Ente di cui si discuteva da un decennio. Pertanto temi quali la necessità di rivedere i metodi di selezione, di ristrutturare gli edifici, di ripensarne la struttura amministrativa e dirigenziale furono messi a tema nell'ottobre dello stesso anno in un Convegno sulla Biennale (ASAC, AV, ESP, b. 154) che seguì la chiusura della mostra (Martini 2011).

Non potendo in breve tempo apportare una modifica istituzionale venne comunque deciso di non interrompere le attività espositive. In mano ad una

commissione la Biennale cercò di proporre per il 1970 una manifestazione fortemente caratterizzata dalla ricerca e dalla sperimentazione (Martini 2015).

A seguito delle riunioni del dicembre 1969 con i paesi partecipanti e gli esperti, vennero comunicate alla stampa oltre che i progetti¹⁷ anche le decisioni circa i temi scottanti dei premi e delle vendite.

Se i premi furono aboliti con l'intento «di superare un elemento di carattere competitivo e commerciale» restituendo «in tal modo all'Esposizione un carattere di ricerca», l'Ufficio Vendite venne invece mantenuto.

Al punto 5 del documento, variando il nome da "Ufficio Vendite" in "Servizio Vendite," ne vengono illustrate le ragioni:

Poiché esiste una situazione ben nota del mercato artistico, la quale tende a comprendere le esposizioni internazionale d'arte, ed ad avvalersi di esser per la più proficua quotazione dei valori degli artisti, il servizio vendite della Biennale è creato per stabilire per quanto possibile, una "zona franca", nella quale il rapporto fra l'artista e il pubblico sia diretto, con l'esclusione di qualsiasi intermediazione. Il servizio Vendite della Biennale è lo strumento più adatto, essendo organizzato da un Ente Pubblico, per favorire l'interessamento e l'acquisto di opere esposte da parte di istituzioni pubbliche, quali Musei, Scuole, Ministeri, etc., cui competono grandi responsabilità per l'educazione artistica moderna del pubblico e soprattutto dei giovani (ASAC, AMM, reg. 34, documento riservato, 1970)

Contrariamente a quanto normalmente ritenuto, con questo documento si chiarisce la volontà di proseguire le vendite ma cambiandone lo scopo. Se l'Ufficio Vendite nasceva, infatti, nel 1895 come parte integrante della struttura e come sostegno economico alla manifestazione, nel 1969 si propone come un servizio agli artisti per poterli proteggere da un mercato galleristico fagocitante e favorendo le acquisizioni da parte dei musei.

Sebbene uno studio circa "l'interferenza" delle gallerie nelle vendite sia ancora *in fieri*, è possibile tratteggiare almeno due modalità attraverso cui questo avveniva sia durante che dopo l'esposizione.

Come dimostrano le schede di notifica, a partire dagli anni '60 sempre più frequentemente le opere sono di proprietà delle gallerie che magari hanno

¹⁷ Le riunioni avvenute tra il 10-11 dicembre a cui avevano partecipato commissari e rappresentanti di 17 paesi, e 13-14 dicembre, alle quali hanno preso parte alcuni degli esperti della Biennale (Argan, Berger, Mahlov) riportano alla stampa alcune specificazioni e dettagli organizzativi della XXXV Biennale del 1970: l'indirizzo fortemente sperimentale della mostra, la presenza di commissioni speciali internazionali, il progetto degli "Ateliers" e degli stages e seminari.

un'esclusiva con un certo artista o che ne hanno prodotto l'opera. Sovente in questi casi l'opera non veniva messa in vendita. Questa pratica danneggiava le vendite della Biennale in due modi: da un lato diminuendo le entrate perché le opere in vendita erano sempre meno e dall'altro intaccandone l'autorità quando queste venivano vendute direttamente dalle gallerie alla fine dell'esposizione, quando l'opera poteva dirsi rivalutata, o addirittura durante l'esposizione in forma privata. L'accrescimento di opere non in vendita era aumentato anche a causa della tipologia di mostre, come quelle retrospettive realizzate tramite prestiti museali, che dal 1948 in poi si moltiplicano.

Questa situazione doveva essere particolarmente affannosa tanto da sentire l'esigenza di regolamentarla nel punto 5.3.:

per garantire il raggiungimento delle finalità [di vendita] di cui sopra, è indispensabile che almeno il 50% delle opere esposte nei padiglioni nazionali sia posto in vendita attraverso il Servizio Vendite dell'Esposizione (ASAC, AMM, reg. 34, documento riservato, 1970).

Nel 1970 andato via Gian Ferrari, l'Ufficio Vendite fu affidato ad un'altra gallerista milanese, Zita Vismara che ottenne però un risultato disastroso, cosa che può essere parzialmente giustificata, oltre che per lo scenario appena tratteggiato, anche per la presenza di numerosi progetti work-in-progress.

Migliore sarà invece la sua prova nell'edizione successiva del 1972 in cui le vendite ottengono un ottimo risultato. Di fatto però l'Ufficio Vendite non rispondeva più alla realtà commerciale dell'arte: il sistema dell'arte era cambiato. All'inizio della sua storia la Biennale segue il sistema ottocentesco di produzione e circolazione delle opere. Durante il Novecento questo sistema viene intaccato (Mainardi 1998) e le mostre degli indipendenti e delle avanguardie conquistano spazi di autonomia sia produttiva che espositiva. Le più interessanti mostre sperimentali avvenivano probabilmente proprio nelle gallerie che, insieme alle istituzioni culturali, diventano la *driving force* del sistema artistico (Altshuler 1994). Nel dopoguerra si afferma definitivamente un sistema che prevede che siano le gallerie a sostenere economicamente gli artisti.

La Biennale aveva cessato di essere una piattaforma diretta di scambio commerciale. Le si chiedeva di rinnovarsi, di trovare una nuova identità che non senza fatica cercò di trovare attraverso la Riforma del 1973 (Martini 2011).

Nel processo di trasformazione, chiamata a ridefinire il suo legame con il mondo mercantile (Ripa di Meana, 1974 in ASAC, AV, ESP, b. 210) la Biennale sceglie di chiudere l'Ufficio Vendite.

L'autrice

Clarissa Ricci è ricercatore presso l'Università IUAV di Venezia presso il quale intraprende uno studio intorno alle Fiere d'Arte in Italia. Clarissa ha completato il dottorato in "Teoria e Storia della Arti" presso la Scuola di Studi Avanzati in Venezia (SSAV) con una tesi sul display alla Biennale di Venezia (1993-2003). I suoi interessi spaziano dalla storia e metodologia dello studio delle esposizioni, con una particolare attenzione verso la Biennale di Venezia, al mercato dell'arte e alle sue implicazioni storiografiche. Ha curato un volume sulla Biennale *Starting from Venice. Studies on the Biennale* (Et.Al, Milan 2011) e co-curato con Cristina Baldacci *Quando è scultura* (Et.Al, Milan 2010). Ha inoltre scritto numerosi saggi, l'ultimo su Isamu Noguchi (in *Abstraction matters. Contemporary sculptors in Their Own Words*, Cambridge Scholar Publishing, 2018). Ha recentemente pubblicato alcune voci per i dizionari *Grove Art Dictionary* (Oxford University Press, 2018), and the *Art Market Dictionary* (De Gruyter, 2018). Inoltre è Editor della rivista accademica *On Biennials*.

e-mail: clarissaricci@yahoo.it

Riferimenti bibliografici

Altshuler, B 1994, *The Avant Garde in Exhibition. New Art in the 20th Century*, Harry N. Abrams, New York.

Bandera, MC 1999, *Le prime Biennali del dopoguerra. Il carteggio Longhi-Pallucchini 1948-1956*, Edizioni Charta, Milano.

Bazzoni, R 1962, *Sessant'anni alla Biennale di Venezia*, Lombroso Edizioni, Venezia.

Budillon Puma, P 1995, *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi, 1948-1968* Palomar

Calvesi, M 1995, 'Le Biennali dell'Avanguardia in Venezia' in AAVV, *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, Fabbri Editori, Milano.

Castellani, F 2016, *1895-1897: Market Practices and Strategies of the Venice Biennale during its First Editions*, (presentazione in corso di pubblicazione) in "The Venice Biennale and the Art Market, the Venice Biennale as an Art Market: Anatomy of a Complex Relationship, IESA, Londra.

Dall'Acqua, G 1995, 'Testimonianza', in Rota, *La Galleria Gian Ferrari 1936-1996*, Editore Charta, Milano.

De Sabbata, M 2006, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)* Forum Edizioni, Udine.

Di Martino, E 1995, *La Biennale di Venezia: 1895-1995: cento anni di arte e cultura*, Bruno Mondadori Editore, Milano.

Di Stefano, C 2010, 'The 1968 Biennale. Boycotting the exhibition: An account of three extraordinary days' in Ricci, C (ed) *Starting from Venice, Studies on the Biennale*, Et. Al edizioni, Milano.

- Donaggio, A 1988, 'La Biennale di Venezia, un secolo di Storia' *Art e Dossier*, n. 26, Giunti.
- Flores, M 2014, La crisi del 1973, Novecento.org, n.2, DOI: 10.12977/nov30
- Gian Ferrari, C 1995, 'Le Vendite alla Biennale dal 1920 al 1950. Appunti per una storia del gusto attraverso l'analisi del mercato' in AAVV, *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, Fabbri Editori, Milano.
- Herchenroder, C 1980, *Il mercato dell'arte*, Bompiani, Milano.
- Jachec, N 2007, *Politics and painting at the Venice Biennale 1948-1964, Italy and the Idea of Europe*, Manchester University Press, Manchester.
- Jones, C 2010, 'Biennial culture: a longer history', in Ricci, C (ed) *Starting from Venice, Studies on the Biennale*, Et. Al edizioni, Milano.
- Lamberti, MM 1982, '1870-1915: I mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti', *Storia dell'arte Italiana. Vol 7. Il Novecento*, Einaudi, Torino.
- Mainardi, P 1993, *The End of the Salon. Art and State in the Early Third Republic*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Martini, V 2011, *La Biennale di Venezia 1968-1978: la rivoluzione incompiuta*, tesi di dottorato, Università di Ca' Foscari, Venezia.
- Martini, V 2015, 1970, '1970: A biennale in Search of Itself', *The Exhibitionist Journal of Exhibition Making*, n. 11, July 2015.
- Mehring, C 2008, 'Emerging Markets: On the Birth of the Contemporary Art Fair' *Artforum*, 46 (8), pp. 332-9, 390.
- Misler, N 1973, *La via italiana al realismo. La politica culturale del PCI dal 1944 al 1956*, Mazzotta, Milano.
- Morgner, C 2014, The Evolution of the Art Fair, *Historical Social Research/Historische Sozialforschung*, Vol. 39, No. 3, (149), Special Issue: 'Terrorism, Gender, and History, State of Research, Concepts, Case Studies', pp. 318-336. Available from: <http://www.ssoar.info/ssoar/handle/document/39315>
- Negri, A 2011, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Bruno Mondadori editore, Milano.
- Pallucchini, R 1962, 'Significato e valore della "Biennale" nella vita artistica veneziana e italiana', *Venezia nell'Unità d'Italia* (Atti del convegno), Sansoni, Firenze.
- Poli, F 2011, *Il sistema dell'arte contemporanea, produzione artistica, mercato, musei*, Editori Laterza, Roma.
- Porro, C 1980, 'Il mercato dell'arte in Italia, in Herchenroder, C, *Il mercato dell'arte*, Bompiani, Milano.
- Rabitti, C 1995, 'Gli eventi e gli uomini: breve storia di un'istituzione', AAVV, *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, Fabbri Editori, Milano.

Ripa di Meana, C 1974, *Piano quadriennale di massima delle attività e delle manifestazioni (1974-1977)*, La Biennale di Venezia, Venezia.

Rosci, M 1986, 'Le grandi mostre di confronto nel secondo dopoguerra', Dragone P, Negri A, Rosci M (eds) *Il XX Secolo. Storia della pittura dal IV al XX secolo*, vol X, De Agostini, Novara,

Rota, T 1995, *La Galleria Gian Ferrari 1936-1996*, Editore Charta, Milano.

Sala, F 2015, *Un mercante per la Biennale: Ettore Gian Ferrari (1942-1968)*, Università degli Studi di Milano, tesi di laurea.

Salvagnini, S 2000, *Il Sistema delle Arti in Italia 1919-1943*, Minerva Edizioni, Bologna.

Scotton, F 2002, *Ca' Pesaro. Galleria Internazionale d'Arte Moderna*, Marsilio, Venezia.

Stringa, N 2014, 'Venezia '900: il secolo delle mostre xxe siècle : la Venise des expositions 20th century Venice: a century of exhibitions', *Laboratoire Italien*, 15/2014 Venise, p. 167-178 available from: <https://laboratoireitalien.revues.org/846>

Tomasella, G 2001, *Biennali di guerra. Arte e propaganda negli anni del conflitto (1939-1944)*, Il Poligrafo, Padova.

Vettese, A 1993, *Investire in Arte: Produzione, promozione e mercato dell'arte contemporanea*, Il Sole 24 Ore- libri, Milano.

White, H & White CA1965, *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, The University of Chicago Press, Chicago.

Fonti Primarie

Archivio Del Novecento, Fondo Gian Ferrari lista dei faldoni (ADN/FGF)

ASAC, Archivio Storico de La Biennale di Venezia,
Fondo Storico "Attività 1894-1944" Scatole nere;
Arti Visive Esposizioni (AV, ESP);
Arti Visive – serie precedente -(AV);
Amministrazione (AM);
Ufficio Vendite (UF)



Davide Colombo

Un caso singolare: il mercato americano di Leonardo Cremonini durante gli anni '50



Abstract

La fortuna critica e collezionistica di Leonardo Cremonini negli Stati Uniti tra il 1952 e il 1964 è costante e capillare, e si delinea come caso studio esemplare per comprendere specifiche caratteristiche dell'interesse americano per l'arte italiana fino all'inizio degli anni '60 e certe dinamiche del sistema espositivo e del mercato statunitense. Il saggio – grazie anche a una serie di documenti inediti provenienti da archivi americani che colmano lacune e correggono errori della biografia dell'artista – ricostruisce le vicende espositive di Cremonini favorite dall'intensa ed efficace attività pubblicistica di Catherine Viviano, che nel 1950 apre a New York una galleria dedicata all'arte italiana, e la crescita del collezionismo museale e privato che va di pari passo a quello del valore di mercato delle sue opere. In particolare, si cerca di evidenziare le ragioni sistemiche e quelle specificatamente legate all'opera di Cremonini che possano spiegare la rapida ascesa di questo suo successo nel mercato americano e il suo ancor più veloce crollo.

The good critical reception and collecting of Leonardo Cremonini's artworks in US between 1952 and 1964 is constant and widespread, and it is an exemplary study case of understanding specific features of American interest in Italian art until the early '60s and particular dynamics of US exhibit and art market system. Thanks to a series of unpublished archives records that fill gaps and correct mistakes in the artist's biography, the essay pieces together Cremonini's exhibit activities facilitated by the incisive and efficient dealer actions by Catherine Viviano, who opened a gallery dedicated to Italian art in New York since 1950. Moreover the text analyzes the development of collecting by museums and private collectors as well as the increase of the market value of Cremonini's artworks. Finally it aims highlight the systemic reasons and these in detail connected with Cremonini's artistic story, which can explain the rapid rise of his success in American art market and its even faster decrease.



Dal 1952 al 1964 l'America scopre Leonardo Cremonini; poi l'oblio. Per tutti gli anni '50 e lo scorcio del decennio successivo la fortuna critica e collezionistica di Cremonini negli Stati Uniti è costante e capillare: recensioni, apprezzamenti critici, esposizioni personali e collettive, e un solido mercato di importanti collezionisti privati e musei. Cremonini è un artista che, dopo l'iniziale formazione presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna dove è allievo di Alfredo Protti, Guglielmo Pizzirani, Farpi Vignoli e Luciano Minguzzi (1941-45), e l'Accademia di Brera (1945-50), è proprio all'estero

che ottiene i primi riconoscimenti: nel 1951, a Parigi, grazie a una borsa di studio del governo francese, dal 1952, a New York, a seguito del crescente interesse americano per l'arte italiana del Novecento e dei giovani pittori e scultori italiani innescato dalla grande mostra *Twentieth-Century Italian Art* organizzata al MoMA di New York dal 28 giugno al 18 settembre 1949, a cura di Alfred H. Barr, Jr. e James T. Soby (Soby, JT & Barr, AH Jr 1949; Bedarida 2012, pp. 147-169; Colombo 2017, pp. 102-109). Si tratta di un momento fondamentale per la ricezione del modernismo italiano all'interno del contesto internazionale, in cui si riconosce all'arte italiana del Novecento una propria storia, autonomia e carattere indipendenti da quella francese. Nell'immediato dopoguerra, sono l'idea di "italianità" e di una nuova "rinascenza" italiana possibile solo dopo la fine dell'isolamento fascista – concetto, questo, in realtà, ancora da approfondire in sede critica –, a veicolare l'interesse americano e diventano una consuetudine del dibattito artistico in Italia e negli Stati Uniti, che ha implicazioni culturali in senso allargato e politico-economiche. Un nuovo "Italian Renaissance" – possibile dopo la fine del fascismo e dopo la sconfitta del Partito Comunista Italiano alle elezioni politiche del 1948 e il ritorno della democrazia – è, infatti, a un aspetto centrale della retorica della Guerra Fredda.

Deus ex machina della fortuna americana di Cremonini è la gallerista Catherine Viviano, che, dopo essere stata assistente di Pierre Matisse per quindici anni, promuovendo l'arte francese negli Stati Uniti, nel 1949 rileva gli spazi della Julien Levy Gallery al 42 East 57th Street di New York, per aprire una propria galleria dedicata all'arte italiana. Sulla scia del successo della mostra *Twentieth-Century Italian Art* e grazie ai fitti rapporti con lo stesso Soby e con l'artista Corrado Cagli (ponte tra Italia e Stati Uniti), Catherine Viviano inaugura la propria galleria il 24 gennaio 1950 con la collettiva *Five Italian Painters*; fino al 18 febbraio, vi espongono Afro Basaldella, Corrado Cagli, Renato Guttuso, Ennio Morlotti e Armando Pizzinato (*Five Italian Painters* 1950; T 1950; Louchheim 1950). A seguire, si tengono una seconda collettiva di disegni e acquerelli (febbraio-marzo 1950) e le prime personali di artisti italiani dedicate a Mirko (aprile-6 maggio 1950) e Afro (15 maggio-9 giugno 1950).

Fino alla metà degli anni '60, Viviano ricopre un ruolo centrale nelle dinamiche espositive e collezionistiche americane che favoriscono un sempre più crescente e profondo interesse per l'arte italiana del Novecento. A differenza della situazione italiana – in cui si radicalizza la polarizzazione tra astrattisti e realisti – negli Stati Uniti, l'idea di "italianità", di un "new Italian Renaissance" va oltre le distinzioni prettamente stilistiche e linguistiche della produzione artistica. La stessa Viviano, infatti, nel corso degli anni propone mostre di Afro, Birolli, Cagli, Cremonini, Greco, Guttuso, Manzù, Minguzzi, Mirko, Morlotti, Pizzinato, Scialoja e Vedova.

Di Cremonini vengono organizzate cinque mostre personali nel 1952, 1954, 1957, 1960, 1962¹ e sue opere sono esposte in numerose collettive dedicate al confronto tra artisti italiani e americani. Questa attività espositiva e pubblicistica condotta dalla Viviano avvia un circolo virtuoso di esposizioni e vendite su tutto il suolo statunitense. È dopo la prima personale del gennaio-febbraio 1952 che Cremonini viene invitato a esporre con una certa regolarità al Carnegie International a Pittsburg (1952, 1955, 1958, 1964) e in diversi musei statunitensi. Così come dopo l'ultima personale dalla Viviano alla fine del 1962 e l'ultima partecipazione al Carnegie del 1964, non si hanno più tracce di mostre o di recensioni dedicate al lavoro di Cremonini su riviste specializzate come *Art News*, *Art Digest* o *Art & Architecture*, né su un quotidiano come il *New York Times* che ne aveva seguito con attenzione il percorso. Invece, è proprio nell'edizione della Biennale di Venezia del 1964 che per la prima volta a Cremonini viene dedicata una sala personale (Valsecchi 1964, pp. 110-111). Del resto il 1964 è un anno spartiacque. A metà degli anni '60, diversi artisti italiani che nel decennio precedente avevano avuto importanti riscontri di pubblico, critica e mercato anche in anticipo rispetto alla realtà italiana, tra cui lo stesso Cremonini e in particolar modo Afro (Drudi 2008, Colombo 2012a), si vedono essere sostituiti da nuove generazioni e nuove ricerche artistiche. Allo stesso tempo, è la spinta propulsore di un'idea di riscoperta di una nuova Italia che ormai viene meno, e d'ora in poi, l'attenzione americana per l'arte italiana si rivolgerà a ricerche specifiche, lette in funzione del contesto e del punto di vista statunitense.

Nel suo esordio alla Catherine Viviano Gallery dal 28 gennaio 1952, Cremonini espone alcune opere realizzate nell'ultimo biennio², tra cui l'olio su tela di grandi dimensioni *Donne e bambini in barca* (1950-51), che viene riconosciuto dalla critica statunitense come l'opera migliore presentata dal giovane artista italiano. La mostra viene recensita da Henry McBride sul numero di *Art News* del febbraio di quell'anno, che evidenzia la capacità di Catherine Viviano di proporre una parata senza fine di interessanti giovani artisti italiani, rappresentanti di un "nuovo rinascimento".

¹ La ricostruzione dell'attività espositiva e della ricezione critica di Cremonini negli Stati Uniti è stata spesso parziale, e anche nei cataloghi più recenti a lui dedicati (ed. Montrasio 2002; ed. Arensi, Buffetti 2008) vengono riportati i medesimi dati lacunosi o alcuni errori; difatti, la personale alla Viviano Gallery del 1960 non compare in nessuna pubblicazione retrospettiva. Le ricerche relative a questo saggio sono state possibili anche grazie al Terra Foundation Travel Grant 2014. Si ringraziano per la consultazione dei materiali d'archivio la Newberry Library, Chicago e l'Archives of American Art, New York e Washington DC.

² Alcune delle opere esposte: *Altalena*, 1949-50, olio su tela; *Donne e bambini in barca*, 1950, disegno; *Donna incinta*, 1950, inchiostro; *Donne e bambini in barca*, 1950-51, olio su tela; *Paesaggio veneziano*, 1950-51, olio su tela; *La donna e il gatto*, 1951, olio su tela; *Domatori di tori*, (1951), olio su tela; *Barca sulla spiaggia*, 1951, olio su tela; *I nuotatori*, 1951, olio su tela; *Tori macellati*, 1951, olio su tela.

By Henry McBride

The Ister John Sloan

The recent exhibition at our great museum of getting acquainted with the work of contemporary artists is illustrated in the group of paintings by the late John Sloan at Knoedler (Feb. 1-25), for this represents his latest period, a period devoted again to the subjects of the artist's earlier work, and more properly understood by them. They were thought to be laboriously over-stylized and too much occupied with technical matters; and this refusal of the artist to continue being historical - if historical to the world for such pictures as McKenley's *Bar-* - animated the collectors who wished him to go on perfecting the local scenes.

Now that they are seen together, twenty of them, they seem to justify themselves, and though it is true they are largely technical, being what artists call "studies," they suggest the thought "What not?" for certainly it could be no worse for John Sloan to be technical in his old age than for Rembrandt, who did make, after making nothing, no technical study for the lot of over-coming his technique upon them, and nobody ever reproached him. This point conceded, then it is easily seen that many of the early critics of the Sloan group still persist in these later things. The picture-making sense is there and the drawing, the feeling for form and the composition. The change most marked is the abandonment of brown. All these late Sloans are incidentally blonde, with all the pale pinks and blues and yellows of the Impressionists, touched up occasionally with a vivid bit of vermilion. Even those circular faces on the thighs and arms of the nudes which used to bother us so much now have a much more honest look just because of the support they get from twenty pictures. Oh is it that Pavel Tchelitchew has made the wire-wound forms fashionable? That is something to be looked into, perhaps.

The wild, wild West

It will be an unending disgrace for New Yorkers if the citizens do not at once and unanimously take heed of the Charles M. Russell Wild West paintings at Knoedler (Feb. 1-25), for they are the real thing,

a single priceless pictorial strand of some of the most thrilling moments in American history. They come from "The Milk," a famous scene in Great Falls, Montana, now owned and run by Kit Carson, the great, later taken over in 1901 by Wild Willie, a friend of Russell, and it was he who formed this collection. In a way it will be a pity ever to break the collection up and probably they should again be housed in some Montana museum to make it once more a place of pilgrimage. The scenes which we see in Hudson Square Garden and the Western Room of our museum are all very well in their way, but they cannot touch the awful and savage chaos of the Russell paintings. Such things as the *Desperate Stand*, of pioneers shooting springing from a barricade of dead horses; or *Offering a Trade*, in which the twisted wilderness, search the heart of the observer even now, so long after those tragedies have been paid for in human lives; but they have the air of experienced truth. And the *Holdup* in poor Bert Harris, with all the known frontier characters reacting their tales with such incredible aplomb that one does not want to order to laugh at them. In truth they do not hold up better in those days; and since it seems we must have holdups, it might be nice to revert to the Charles M. Russell pattern.

Cremonini of Italy

The latest renascence in Italy seemingly provides the Vittoria Gallery with an ascending parade of interesting new young painters, and it must be very gratifying to the vast Italian colony in New York to learn that the Old Country is still so lively and productive. The latest arrival, Cremonini, is not startlingly original; that is to say, he does not shock or offend or attempt to disabuse us of our previous ideas of what is or is not admissible in art, but on the other hand he seems quite aware of the liberties which have been granted to modernists and he has chosen intelligently and honestly such of their processes as are needed for the presentation of his own ideas. He has, in fact, more than a little of character; and if he

Leonardo Cremonini's *Woman and Child in Boat*: "quite aware of the liberties"

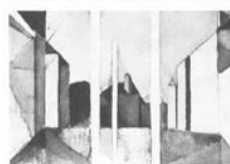


Leonardo Cremonini

Siamo lieti di presentare questo giovane pittore, che già si fa segnalare dal *Primo Bollettino* (*Domus*, n. 266) e che alla età di 26 anni conta una sicura carriera, una esperienza superata a Parigi, un riconoscimento a New York (mostre personali presso Catherine Viviano nel 1951).



Leonardo Cremonini: *Figure in Boat*, olio 1951 (210 x 100); *Donna e bambino in barca*, disegno 1951; *Paesaggio toscano*, olio 1951 (100 x 100); *La donna e il gatto*, olio 1951 (100 x 75).



Nella pittura di questo giovane, la preoccupazione maggiore è quella della costruzione: la grande figura, il gruppo delle figure e della barca, il paesaggio, sono uguali effetti di una costruzione che, come quella di un poliedro, prende attraverso delle linee, ma che, con un gioco naturalmente più complesso e più magico di quello della geometria, si articola: sfiora di un senso di vuoto e di tensione, di condanna tesa e di curva serrata. Figure e paesaggio sono ideati nello spirito del pittore (spesa di sincerità); le costruzioni egli prende con tenacia a riconoscere ed estrarre le forme che gli servono, contrattando un mondo riconoscibile non degli oggetti ma dal linguaggio. I suoi colori sono bellissimi, ponderosi ed eleganti, il disegno e l'impasto, capaci di grandi dimensioni.



Fig. 2. Lisa Ponti, 'Leonardo Cremonini', *Domus*, n. 269, aprile 1952. p. 35.

Fig. 1. Henry McBride, 'Cremonini of Italy', *Art News*, febbraio 1952, p. 48.

Di Cremonini si sottolinea che «he seems quite aware of the liberties which have been granted to modernists and to have chosen intelligently and honestly such of their processes and are needful for the presentation of his own ideas» (McBride 1952) (fig. 1). McBride riconosce nell'opera di Cremonini – caratterizzata da un'atmosfera severa ed emozionale – una certa vigoria e robustezza di modo, che è evidenziata anche da Stuart Preston sul *New York Times* del 3 febbraio 1952: «His bull-tamers, women and children are simplified in a cubist fashion, which employs the color changes of the flat planes to endow figures with massive substantiality and to build designs that can be read deep within the canvases» (Preston 1952a). La ricezione americana è in linea con le posizioni italiane, esemplificabili con il testo di Lisa Ponti pubblicato sul n. 269 di *Domus* dell'aprile 1952³ e riccamente illustrato⁴ (Ponti L 1952) (fig. 2). Lisa Ponti, recensendo con entusiasmo la personale di Cremonini dalla Viviano, apprezza la sincerità e la tenacia della sua ricerca, la propensione a creare un linguaggio che rappresenti un mondo riconoscibile attraverso un impianto capace di grandi dimensioni e una costruzione plastica e poliedrica più complessa della geometria e allo stesso tempo magica, carica di un senso di vuoto e di tensione; ciò, grazie anche a colori poderosi ed eleganti. In effetti, a breve distanza dai suoi esordi, Cremonini elabora un linguaggio personale che negli anni successivi verrà affinato, ma che già ora presenta tutte le caratteristiche portanti: la capacità di riconoscere e astrarre le forme del reale e fare di esse gli elementi costruttivi e compositivi della tela, spesso in un appiattimento dei piani che conduce anche a esiti quasi astratti; lo schiarimento della tavolozza a favore di pennellate quasi liquide e di toni chiari e luminosi, di una luminosità metafisica, che sarà il punto d'arrivo delle opere più mature.

Grazie all'accoglienza positiva dell'opera di Cremonini e al lavoro pubblicistico della Viviano, disegni e dipinti dell'artista entrano nelle prime collezioni museali e private statunitensi. Il disegno *Maternity* del 1951⁵ viene acquistato da Paul Joseph Sachs, partner di Goldman Sachs e Associate Director, nonché uno dei sette membri fondatori, del Fogg Art Museum dell'Università di Harvard dal 1929 al 1945, che a questo museo verrà donato nel 1965. Le due tele già presentate nella personale alla Viviano Gallery – *Seesaw* (1950) e *Boat on the Beach* (1951), vengono esposte al Carnegie International dal 16 ottobre al 14 dicembre 1952 e qui acquistate dallo stesso

³ Il nome di Cremonini era già apparso sul n. 266 di *Domus* in un articolo di Gio Ponti dedicato al Premio Borletti che coinvolse 162 giovani artisti (Ponti G 1952); l'opera *I domatori di tori* dell'artista bolognese (riprodotta nell'articolo) era rientrata nella cinquina finale proposta dalla giuria, da cui sarebbe risultato vincitore il nome di Ajmone.

⁴ Nell'articolo di Lisa Ponti, tra le opere riprodotte, figura anche *Figure in barca* [Donne e bambini in barca], 1950-51, pubblicato in *Art News*, febbraio 1952.

⁵ Cremonini, *Maternity*, 1951, inchiostro su carta, 32,4 x 24,9 cm, Bequest to Fogg Art Museum (19659, object number 1965.374 (Cfr. Cfr. *Memorial Exhibition: Works of Art from the Collection of Paul J. Sachs Given and Bequeathed to the Fogg Art Museum Harvard University*, Fogg Art Museum, Cambridge, 15 novembre 1965-15 gennaio 1966; MoMA, New York, 19 Dicembre 1966-26 febbraio 1967).

Carnegie Institute e dalla Albright-Knox Art Gallery di Buffalo⁶. Al Carnegie, Cremonini espone anche *The Slaughterhouse*, riprodotta nell'articolo dedicato da Belle Krasne alla rassegna americana su *Art Digest* del 1 novembre 1952. La Krasne, che non lesina critiche a Washburn – direttore del Carnegie Institute –, considera l'opera di Cremonini un pigro esercizio, un pensiero che ha bisogno di essere sviluppato (Krasne 1952) (fig. 3).



Fig. 3. Belle Krasne, 'Pittsburg's Carnegie forges an International art', *Art Digest*, vol. 27, n. 3, novembre 1952, p. 7.

Oltre alle collettive *Drawings* (maggio 1952), *Contemporary Drawings* (ottobre 1952) e *Contemporary Italian and American painters* (ottobre 1952) presso la Viviano Gallery recensite su *Art Digest* e sul *New York Times*⁷ – vale la pena ricordare una

⁶ Cfr. lettera di C. Viviano a P. Schweikher, 25 novembre 1952, MMS Arts Club-1 box 46 folder 619, Newberry Library Archives, Chicago. L'opera *Boat on the Beach* viene acquistata grazie al Room of Contemporary Art Fund (RCA 1952.2).

⁷ La collettiva *Drawings* propone 26 disegni di tre giovani artisti americani – Jo Rollo, Carlyle Brown e Joseph Glasco – e di tre artisti italiani – Leonardo Cremonini, Marino Marini e Renzo Vespignani. Cremonini espone, tra gli altri, i disegni *Seated Woman* (1952) della collezione di Mr. And Mrs. Eisendrath, un disegno appartenente alla collezione di Mr. D. Daniels e *Bull Tamer* (1952) riprodotto nell'articolo di Chris Ritter su *Art Digest* (Ritter 1952), che ne apprezza l'attento modellato e una certa somiglianza con i cavalli di Marini nell'insistenza sull'unità plastica e nella sensibile capacità di rappresentare uomini e animali con un tratto a penna che allude a un'ampia gamma di colori. La mostra è brevemente recensita anche da Howard Devree sul *New York Times* del 14 maggio 1952: anch'egli sottolinea la forte componente scultorea delle figure di Cremonini (Devree 1952). Sempre sul *New York Times* (12 ottobre 1952), Stuart Preston recensirà la mostra *Contemporary Italian and American Painters*, con opere di Afro Basaldella, Cremonini, Emilio Vedova, Ruvolo, Carlyle Brown. Di

serie di collettive organizzate a Chicago, che, all'inizio degli anni '50, mostra una particolare attenzione per l'arte e il design italiano⁸.

Dal 23 ottobre al 14 dicembre 1952 l'Art Institute organizza l'ampia collettiva *Contemporary Drawings from 12 countries* a cura di Carl O. Schniewind, curatore della collezione di stampe e disegni del museo; la rappresentativa italiana è costituita da Afro, Birolli, Cagli, Consagra, Corpora, Cremonini, Marini, Mirko, Moreni, Morlotti, Music, Prampolini, Santomaso, Turcato e Vespignani⁹. I prezzi delle opere in vendita, rivelano come Cremonini si sia velocemente inserito nel mercato statunitense con quotazioni di un certo valore. Difatti, se ancora non raggiunge i livelli delle opere di Afro – *Villa Fleurent*, 1952, 69,21 x 87,61 cm, 200 \$ – e di Marini – *Horse and Rider*, 1951, 43,18 x 33,97 cm, 165 \$; *Horse and Rider*, 1951, 47,62 x 33,02 cm, 140 \$; *Horse and Rider*, 1951, 49,84 x 34,60 cm, 140 \$ –, i due artisti italiani più quotati in America grazie al lavoro di Catherine Viviano e di Curt Valentin, tuttavia compete con artisti quali Mirko, Prampolini, Santomaso e Vespignani, che già da due-tre anni sono presenti sul mercato artistico americano. Anzi, tenuto conto delle ridotte dimensioni dei disegni di Cremonini esposti in questa occasione e prestati dalla Viviano Gallery, rispetto a quelli degli artisti sopracitati, si può constatare l'ottima partenza dell'artista bolognese anche da un punto di vista economico: Cremonini, *Bather*, 1951, 36,83 x 16,51 cm, 100 \$ e *Cat*, 1950, 19,05 x 34,09 cm, 100 \$; Cagli, *Composition*, 1950, 69,85 x 99,69 cm, 150 \$ e *Penelope*, 1950, 66,04 x 47,94 cm, 100 \$; Mirko, *The Crowd*, 1952, 50,80 x 70,16 cm, 120 \$, *Evocation*, 1952, 49,53 x 37,14 cm, 100 \$ e *Tumults*, 1952, 50,16 x 70,48 cm, 120 \$; Prampolini, *Composition*, 35,87 x 50,48 cm, 100 \$ e *Composition*, 50,48 x 35,87 cm, 100 \$; Santomaso, *Corte del Remer*, 1950, 49,84 x 68,58 cm, 100 \$, *The Mower*, 1950, 70,16 x 50,48 cm, 100 \$ e *Country Rhythms*, 1952, 50,16 x 69,85 cm, 100 \$; Vespignani, *Hay Stack*, 1951, 38,10 x 53,97 cm, 120 \$ e *Pesant*, 1951, 43,81 x 27,62 cm, 100 \$. Allargando lo sguardo a livello internazionale, se evidentemente Cremonini non è al livello di nomi come Blume, Calder, Gabo, Graves, Matta, O' Keeffe e Steinberg, regge bene il confronto con i giovani americani Frascioni, Lazzari, Peterdi e Smith e con i coetanei europei Baumeister, Bazaine, Hartung, Butler, Dubuffet, Paolozzi e Sutherland.

Cremonini apprezza la tela Seesaw, «fresh in out look, perfect in formal balance and appealing in sentiment» (Preston 1952).

⁸ Si vedano *Italy at work. Her renaissance in design Today*, grande mostra itinerante (New York, Chicago, San Francisco, Portland, Houston, St. Louis, Toledo, Buffalo, Baltimore, Providence, 1950-53) organizzata dall'Art Institute di Chicago, dove si tenne dal 15 marzo al 13 maggio 1951, e 6 *Young Artists* organizzata grazie alla collaborazione della Viviano Gallery e del MoMA e tenutasi presso The Renaissance Society at The University of Chicago dal 15 ottobre al 14 novembre 1950.

⁹ La mostra venne poi allestita al Toledo Museum of Art, al Wadsworth Atheneum (Hartford), al San Francisco Museum of Art al Los Angeles County Museum, al Colorado Springs Fine Arts Center e al J.B. Speed Art Museum (Louisville). In catalogo sono riprodotti i disegni di Marini (in copertina), Consagra e Guttuso (ed. Schniewind 1952).

Sempre a Chicago, si tiene dal 4 al 25 marzo 1953 presso l'Arts Club *An Exhibition of Italian Painters* – Afro, Birolli, Cremonini, Morlotti e Vedova¹⁰ – organizzata grazie alla collaborazione di Catherine Viviano (fig. 4). La gallerista, infatti, è ormai uno dei punti di riferimento per l'arte italiana negli Stati Uniti e a lei si rivolgono molte istituzioni e musei che intendono allestire mostre di arte italiana contemporanea. L'Art Club – che già durante gli anni '20 e '30 aveva ospitato mostre di arte italiana¹¹ e nell'immediato dopoguerra aveva presentato la personale di *Corrado Cagli. From Cherbourg to Leipzig. Document and Memoires* (7-31 maggio



Fig. 4. Catalogo della mostra *An Exhibition of Italian Painters* all'Arts Club di Chicago dal 4 al 25 marzo 1953.

¹⁰ In una prima ipotesi l'elenco degli artisti prevedeva i nomi di Afro, Ajmone, Birolli, Cassinari, Cremonini, Morlotti, e Vedova (e forse Guttuso e Morandi); cfr. lettera di C. Viviano a P. Schweikher, 25 novembre 1952, MMS Arts Club-1 box 46 folder 619, Newberry Library Archives, Chicago.

¹¹ Cfr. *Exhibition of Black and White by Contemporary Italian Artists*, organizzata dal Dipartimento di Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione, sotto gli auspici della Italy America Society: The Whitney Studio, New York, 11-25 novembre 1926; The Arts Club, Chicago, 17-27 febbraio 1927 (MMS Arts Club-1 box 5 folder 115, Newberry Library Archives, Chicago); *Contemporary Italian Paintings*, organizzata dalla Comet Art Gallery, Detroit Institute of Arts, Detroit, marzo 1938; The Art Club, Chicago, 4-19 aprile 1938 1927 (MMS Arts Club-1 box 23 folder 386, Newberry Library Archives, Chicago).

1946)¹² – contatta la gallerista newyorkese nel maggio del 1951 sulla scia della mostra di arte italiana dell'autunno precedente presso la Renaissance Society, volendo offrire un ulteriore approfondimento sul tema senza cadere in una replica. Le vicende organizzative, che prospettavano la realizzazione della mostra per il febbraio 1952, si dilungano e si intrecciano con richieste medesime avanzate dal Colorado Springs Fine Arts Center. La mostra dei giovani pittori italiani, infatti, avrà la prima tappa a Colorado Springs a febbraio, per poi essere trasferita a Chicago¹³. La circolazione delle mostre sul territorio statunitense assumerà sempre più un ruolo determinante per favorire una diffusione capillare della conoscenza della produzione artistica americana e internazionale, tanto da essere “istituzionalizzata” dal MoMA grazie a un Department of Circulating Exhibitions molto attivo o dalle attività dell'AFA, American Federation of Arts. Questo sistema favorisce così anche la costituzione di una solida rete di collaborazioni tra musei, gallerie e collezionisti.

In *An Exhibition of Italian Painters* Cremonini espone *Bather s*, di proprietà del Colorado Springs Fine Arts Center, e *City*, della collezione di Mr. and Mrs. Marshall Sprague, sempre di Colorado Springs; in vendita, invece, sono *Man carrying meat*, 1952, 50 x 69 cm, 600 \$ e, soprattutto, un'altra versione di *Seesaw*, 1949-50, 135 x 172 cm, 1200 \$; un prezzo che stacca l'opera di Cremonini da quelle (anche di pari dimensioni) di Birolli, Morlotti e Vedova¹⁴, sebbene per tutti gli artisti sia riscontrabile un generale incremento del loro valore di mercato da un anno all'altro. Prendendo, infatti, come parametro di riferimento Afro, se un'opera importante e di grandi dimensioni come *Giardino d'infanzia*, 1951, 175 x 200 cm, veniva messa in vendita durante la sua personale presso la Viviano Gallery dal 17 marzo al 12 aprile 1952 al prezzo di 400\$ (così come altre tele di pari dimensioni)¹⁵, opere più piccole quali *La Rusalka* (1951) e *Klavoline* (1951), vengono proposte a *An Exhibition of Italian Painters* all'Arts Club per 700 e 850 \$¹⁶.

Tra il 1953 e il 1954 altre collettive in cui sono presenti opere di Cremonini si tengono presso la Nebraska University Art Association (marzo 1953), presso la Viviano Gallery (maggio 1953, ottobre 1953, dicembre 1953-gennaio 1954, maggio 1954, settembre 1954)¹⁷, la Downtown Gallery (febbraio 1954)¹⁸ e il Walker Art Center di Minneapolis (23 maggio-2 luglio 1954)¹⁹; senza dimenticare la nota esposizione di opere di “soggetto americano” commissionate ad artisti italiani da Helena Rubenstein²⁰.

¹² Su questa mostra si veda D. Colombo, *Geometria non-euclidea e quarta dimensione nello scambio intellettuale tra Charles Olson e Corrado Cagli* (Colombo 2013).

¹³ Si veda la corrispondenza tra l'Art Club, il Colorado Springs Fine Arts Center e la Viviano Gallery, MMS Arts Club-1 box 46 folder 619, Newberry Library Archives, Chicago.

¹⁴ Cfr. lettera di C. Viviano a P. Schweikher, 25 novembre 1952, MMS Arts Club-1 box 46 folder 619, Newberry Library Archives, Chicago.

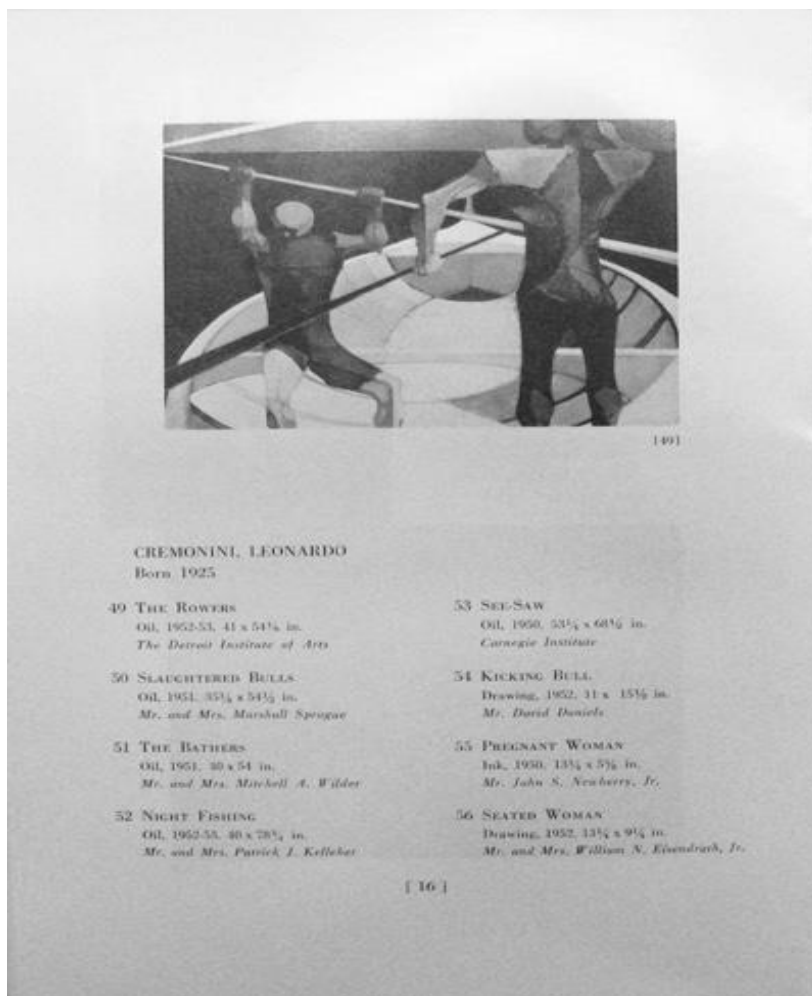


Fig. 5. Opere di Leonardo Cremonini nel catalogo della mostra *Contemporary Italian Art. Painting, Drawing, Sculpture* presso l'Art Museum di St. Louis dal 13 ottobre al 4 novembre 1955.

¹⁵ Cfr. lettera di C. Viviano ad Afro, 24 marzo 1952, Archivio Afro, Roma, ora pubblicata in Drudi 2008, pp. 106-108.

¹⁶ Cfr. lettera di C. Viviano a P. Schweikher, 25 novembre 1952, cit.

¹⁷ *Modern Italians and Americans*, Catherine Viviano Gallery, maggio 1953: Vedova, Birolli, Cremonini, Mirko, Glasco, Sage, Ruvolo, Loran (cfr. Louchheim 1953); *Group exhibition*, Catherine Viviano Gallery, ottobre 1953: 8 opere di grandi dimensioni di Brown, Sage, Glasco, Cremonini, Vedova, Afro, Ruvolo, Morlotti (cfr. Devree 1953); *Watercolors and Drawings of Ischia*, Catherine Viviano Gallery, dicembre 1953-gennaio 1954; *Group Exhibition* (Afro, Cremonini, Mirko, Ruvolo, Brown, Glasco, Sage, Lora, Jenkins), Catherine Viviano Gallery, maggio 1954 (cfr. *About Art and Artists* 1954); *Group Exhibition* (Glasco, Cremonini, Afro, Rosenthal), Catherine Viviano Gallery, settembre 1954 (cfr. Devree 1954);

¹⁸ *International Exhibition under 40*, Downtown Gallery, febbraio 1954.

¹⁹ *Reality and Fantasy 1900-1954*, Walker Art Center, Minneapolis, 23 maggio-2 luglio 1954 (Arnason 1954): Cremonini, *The Cat in Love*, 1952, prestato dalla Viviano Gallery.

²⁰ La mostra *Twenty Imaginary Views of the American Scene by Twenty Young Italian Artists* (Afro, D'Assia, Burri, Caffè, Canevari, Caruso, Clerici, Cremonini, Falzoni, Fazzini, Gentilini, Lepri, Mirko, Mosca, Muccini, Pagliacci, Music, Colombotto Rosso, Russo, Vespignani) fu realizzata grazie all'intermediazione di Irene Brin e Gaspero del Corso e venne esposta a Capri, alla Galleria l'Obelisco a Roma e a casa Rubenstein a New York nell'ottobre 1953 per una raccolta fondi per il Hospitalized Veterans Music Fund (cfr. Schiaffini 2014, pp. 171-173).

Il 1954 è anche l'anno della seconda personale di Cremonini dalla Viviano (dal 12 gennaio 1954) a cui seguirà la personale alla Frank Pearls Gallery di Beverly Hills (agosto 1954) e la prima personale in Italia presso la Galleria dell'Obelisco (dal 2 dicembre 1954). Nelle opere esposte dalla Viviano, l'isola di Ischia è il tema comune dominante: rematori, nuotatori e pescatori che sembrano appartenere a un mondo misteriosamente distaccato, come visto attraverso il vetro di un acquario. Come ha ben evidenziato Stuart Preston sul *New York Times* del 17 gennaio 1954, l'artista ha raggiunto un soddisfacente equilibrio tra forma pittorica e contenuto poetico, tra una gioiosa sontuosità cromatica e una costruzione formale con cui si integra perfettamente, data da grandi piani piatti che si muovono gli uni sugli altri costruendo così presenze monolitiche, quasi architettoniche (Preston 1954). Questa plasticità scultorea, infatti, è la qualità propria della pittura di Cremonini che con maggiore lucidità viene e verrà, anche negli anni successivi, sottolineata dalla critica più attenta; le doti pittoriche di Cremonini sono doti da scultore: saper dare volume, dimensione e spazio alle cose. Tanto che in una didascalia lunga in accompagnamento a tre opere dell'artista – *Donna seduta* (1953), *L'uomo che porta la carne* (1952) e *La rematrice* (1952) – pubblicata nel n. 295 di *Domus*, giugno 1954, addirittura si auspica che l'artista possa darsi alla scultura ('Cremonini' 1954). L'anno successivo si susseguono importanti momenti espositivi: il Carnegie International a Pittsburg, la mostra *11 Contemporary Italians* al Museum of Fine Arts di Huston, e, soprattutto, *Contemporary Italian Art. Painting, Drawing, Sculpture* presso l'Art Museum di St. Louis (13 ottobre-4 novembre 1955) e poi alla University Art Gallery di Minneapolis²¹ (fig. 5). La mostra – a cura di William N. Eisendrath, Jr., Assistant Director del museo – propone 177 opere di 34 artisti (ed. Eisendrath 1955)²²; da un lato, risente inevitabilmente dell'impostazione della mostra *Twentieth-Century Italian Art* tenutasi al MoMA nel 1949, dall'altro, si apre alle generazioni più giovani che in pochi anni hanno ottenuto un certo successo e riconoscimento critico negli Stati Uniti. Questa collettiva offre una prima occasione per fare il punto sul mercato statunitense di Cremonini. Le otto opere esposte appartengono sia a collezioni museali – Detroit Institute of Arts e Carnegie Institute – sia a importanti collezionisti privati, tra cui figure di primo piano come Patrick Joe Kelleher e John S. Newberry, Jr.²³.

²¹ A Minneapolis verrà inviata la metà delle opere. La mostra venne proposta anche all'Arts Club di Chicago con cui in precedenza era stata organizzata la mostra *Five Italian Painters*; cfr. lettera di W.N. Eisendrath a Mrs. Alfred P. Shaw, 6 luglio 1955, MMS Arts Club-5 box 1 folder 17, Newberry Library Archives, Chicago.

²² In mostra sono esposte opere di Afro (9), Birolli (6), Burri (3), Caffè (2), Cagli (5), Campigli (4), Capogrossi (3), Caruso (4), Cassinari (7), Consagra (2), Corpora (5), Cremonini (8), Fazzini (3), Francesconi (3), Greco (6), Guttuso (4), Manzù (5), Marini (11), Mascherini (2), Mirko (5), Morandi (11), Morlotti (6), Mosca (3), Muccini (6), Music (6), Pagliacci (7), Pirandello (7), Pizzinato (6), Salvatore (1), Santomaso (4), Scipione (1), Sironi (6), Vedova (4), Vespignani (9).

²³ Opere di Cremonini: *The Rowers*, 1952-53, Detroit Institute of Arts; *Slaughtered Bulls*, 1951, Mr and Mrs. Marshall Sprague; *The Bathers*, 1951, Mr. and Mrs. Mitchell A. Wilder; *Night Fishing*, 1952-53,

L'attenzione di Newberry è rivolta in particolare al lavoro grafico di Cremonini, il cui disegno, negli Stati Uniti, viene messo in parallelo con le modalità di Giorgio Morandi. Della collezione Newberry fanno parte anche una *Maternity* (1950) che verrà donata al Detroit Institute of Art nel 1965²⁴ e *Head of a Woman* (1954) – una testa quasi alla Modigliani – che, invece, viene donata al MoMA di New York nel 1960²⁵. È, infatti, una pratica diffusa tra i collezionisti americani donare le proprie collezioni o parti di esse a più musei. Lo stesso MoMA, proprio nel 1955, aveva acquistato una tela di Cremonini, *Enamored Tomcat* del 1952, esposta con altre 51 opere nella mostra *Recent Acquisitions to the Museum of Modern Art's Collection*, dal 30 novembre 1955 al 22 febbraio 1956²⁶. Inoltre una litografia di Cremonini – *Slaughterhouse*, 1953 – entrerà nelle collezioni del MoMA nel 1965 grazie al Law Foundation Fund²⁷.

La collezione di arte italiana di Patrick Kelleher denota una particolare attenzione e conoscenza dell'arte italiana ed europea, favorita dal soggiorno di due anni presso l'American Academy in Rome grazie al Prix de Rome, ottenuto dopo aver conseguito il Ph.D in Arte e archeologia a Princeton nel 1947. Proprio durante la permanenza italiana, Kelleher strinse rapporti con il sostrato artistico romano e in particolar modo con Afro, con cui nacque una sincera e lunga amicizia e stima reciproca, tanto che Kelleher nel biennio 1959-60 lavorerà a una prima idea di catalogo ragionato dei dipinti dell'artista e presenterà la sua sala personale alla Biennale di Venezia nel 1960²⁸. L'attenzione per l'arte europea lo porterà a ricoprire il ruolo di Curator of European Art presso il Nelson-Atkins Museum of Art di Kansas City dal 1955 al 1959, mentre dal 1960 al 1972 sarà direttore del Princeton University Art Museum. Infatti, *Night Fishing*, 1952-53 – opera di grandi dimensioni (105 x 199,5 cm) esemplificativa del linguaggio di Cremonini –, esposta alla mostra dell'Art Museum di St. Louis e appartenente alla collezione Kelleher, verrà donata dal critico d'arte all'Art Museum dell'Università di Princeton nel 1969²⁹. Alla stessa istituzione già nel 1962 era stata donata un'altra tela

Mr and Mrs Patrick J. Kelleher; *See-Saw*, 1950, Carnegie Institute; *Kniking ulls*, 1952, Mr. David Daniels; *Pregnant Woman*, 1950, Mr. John S. Newberry, Jr; *Seated Woman*, 1952, Mr. and Mrs. William Eisendrath, Jr.

²⁴ L. Cremonini, *Maternity*, penna e inchiostro su carta, Detroit Institute of Art, Bequest di John S. Newberry, numero d'ingresso: 65.180.

²⁵ L. Cremonini, *Head of a Woman*, inchiostro su carta, Museum of Modern Art, New York, John S. Newberry Collection, numero d'ingresso: 374.1960.

²⁶ Cfr. comunicato stampa n. 101, MoMA Archives, New York. L'opera verrà esposta anche nella mostra tematica *Birds and Beasts from the Museum of Modern Art*, tenuta sia alla Country Art Gallery, Westbury, 3 dicembre 1960-8 gennaio 1961; cfr. comunicato stampa n. 129a e n. 138, MoMA Archives, New York.

²⁷ L. Cremonini, *Slaughterhouse*, litografia, Museum of Modern Art, New York, Law Foundation Fund, numero d'ingresso: 152.1965..

²⁸ Cfr. Colombo 2012b, pp. 108-109.

²⁹ L. Cremonini, *Night Fishing*, 1952-53, Princeton University Art Museum, Princeton, Gift of Mr. And Mrs. Patrick J. Kelleher, y 1969-105.

di Cremonini, *L'uomo che porta la carne* (1957-58), da parte di Stanley J. Seeger, Jr.³⁰. Seeger, uno dei principali collezionisti americani d'arte italiana, proprio a Princeton aveva conseguito il Master of Fine Arts degree nel 1956 e dall'1 al 31 giugno 1961 aveva esposto la propria collezione nella mostra *The Stanley J. Seeger Jr. Collection*, presentata in catalogo da un testo di Kelleher (ed. Kelleher 1961). La collezione – oltre a un circoscritto nucleo di opere egizie, africane e precolombiane – proponeva opere del secondo Novecento, e in particolare dipinti, disegni e sculture di un folto numero di giovani artisti italiani: Afro, Dino Basaldella, Birolli, Burri, Corpora, Cremonini, Francesconi, Marini, Minguzzi, Mirko, Morlotti, Pizzinato, Vedova, Viani³¹. Si potrebbe dire, una mostra di arte italiana. E in effetti era stata l'arte italiana a spingerlo al collezionismo a partire dal 1953, in occasione del suo soggiorno fiorentino per un anno come studente del compositore Luigi Dallapiccola. Se Afro è l'artista a cui Seeger è maggiormente legato tanto da mettere insieme velocemente la più grande raccolta di dipinti dell'artista romano in mani pubbliche o private, anche verso Cremonini mostra una sensibile attenzione. In mostra vengono esposte 11 opere di Cremonini realizzate tra il 1951 e il 1957, tra olii, disegni e gouache³². Ma non sono le uniche. Per esempio, alla terza personale di Cremonini presso la Viviano Gallery (11 febbraio-9 marzo 1957), Seeger aveva acquistato anche *Bulls Butchered and Strung* (1953). Invece, sarà in occasione della quarta personale di Cremonini dalla Viviano (18 ottobre-16 novembre 1960) che il collezionista comprerà le già citate opere *Ragazzi che giocano* (1956-57), *La giostra di notte* (1956-57), *Cielo, terra e mare* (1956-57), *L'uomo che porta la carne* (1957-58) e *Studio per La giostra di notte* (1956) (fig. 6).

³⁰ L. Cremonini, *L'uomo che porta la carne*, 1957-58, Princeton University Art Museum, Princeton, Gift of Stanley J. Seeger Jr.

³¹ Artisti presenti nella mostra *The Stanley J. Seeger Jr. Collection*: Afro (19 opere), Dino Basaldella (3), Beckmann (9), Birolli (9), Burri (2), Corpora (1), Cremonini (11), Dave (10), Francesconi (1), Glasco (29), Hoflehenner (1), Klee (1), Lanyon (8), Marini (1), Minguzzi (1), Mirko (4), Moore (1), Morlotti (1), Pizzinato (1), Rice (4), Rollo (7), Rosenthal (1), Sage (1), Smith (2), Sutherland (1), Trajan (2), Vedova (2), Viani (1), Viviano (3), arte egizia (1), arte precolombiana (23), arte africana (3).

³² Opere di Cremonini: *Gatti insieme*, 1952 olio su pergamena; *Case rosse*, 1951-52, olio su tela; *Una donna*, 1953, olio su tela; *Le chat noir*, 1954, olio su tavola; *La giostra di notte*, 1956-57, olio su tela; *Cielo, terra e mare*, 1956-57, olio su tela; *L'uomo che porta la carne*, 1957-58, olio su tela; *Cuore di agavi*, 1954, inchiostro su carta; *Due gatti*, 1956, gouache su pergamena; *Studio per La giostra di notte*, 1956, gouache su carta; *Studio per Cielo, terra e mare*, 1957, gouache su carta.



Fig. 6. Leonardo Cremonini, *Studio per La giostra di notte* (1956) e *La giostra di notte* (1956-57), pubblicate nel catalogo della mostra *The Stanley J. Seeger Jr. Collection*, The Art Museum, Princeton University, 1-31 giugno 1961.

La terza personale di Cremonini presso la Viviano Gallery dall'11 febbraio al 9 marzo 1957 (*Cremonini 1957*)³³ precede due importanti collettive – *Italy. The New Vision* (World House Galleries, New York, dal 23 marzo 1957)³⁴ e *Trends in Watercolors Today: Italy-USA* – diciannovesima esposizione biennale di acquerelli –, a cura di John Gordon, con un'introduzione critica di Lionello Venturi (Brooklyn Museum, 9 aprile-26 maggio 1957)³⁵ – e inaugura un anno particolarmente favorevole per l'artista nella ricezione critica e nel mercato, anche grazie alla presenza a New York dello stesso artista. Difatti, a differenza di quanto divulgato dalla letteratura critica

³³ Opere di Cremonini nella mostra presso la Viviano Gallery: 19 dipinti: *Women Asleep in the Moonlight* (poi in Collezione Rubin), *Cats Fighting*, *Mother and Child*, *Mother and Child on the Beach*, *Bathing Amongst The Rocks* (acquistata da Seeger), *Mother and Child*, *Vegetable Matter*, *The Herd*, *Machine* (acquistata da D.G. Whitcomb), *The Kites*, *Rocks in the Night*, *Cliffs of Ischia*, *Tree*, *Black Cat*, *The Balconies of Italy* (acquistata dalla Viviano), *Cats on the Night*, *Horses Whinnying*, *Head of Bull*, *Night Fishing*; 6 gouaches; 10 disegni.

³⁴ Artisti presenti nella mostra *Italy. The New Vision*: Ajmone (2), Afro (2), D'Arena (1), Borsato (3), Bueno (2), Burri (1), Campigli (6), Cantatore (2), Capogrossi (4), Cremonini (2), Foppiani (10), Gentilini (5), Gubellini (2), Licata (2), Lucatello (2), Morandi (15), Music (6), Pirandello (1), Reggiani (1), Saetti (3), Santomaso (4), Sbisa (2), Sironi (2), Tancredi (1), Vespignani (1), Zorza (2); Calò (1), Consagra (6), Conte (2), Fazzini (2), Greco (3), Manzù (2), Marini (2), Martini A. (1), Martini Q. (2), Mascherini (2), Negri (1), Pomodoro (2), Ramous (1) (ed. Krakusin 1957).
Cremonini: *Bulls Butchered and Strung*; *Pietà*, 1954.

³⁵ La mostra propone 133 acquerelli di 55 artisti italiani, tra cui Afro, Birolli, Buggiani, Burri, Capogrossi, Colla, Corpora, Cremonini, Dorazio, Mirko, Morandi, Moriconi, Music, Nuvolo, Perilli, Reggiani, Rotella, Santomaso, Scialoja, Tancredi e Vedova, accanto ad americani quali Calcagno, D'Arista, Davis, Ernst, Francio, Frascioni, Glasco, Gottlieb, Grillo, Hultberg, Okada, Stamos, Tobey e Vicente (ed. Gordon 1957).

che ha sempre negato un viaggio di Cremonini negli USA, l'artista è a New York in occasione della sua terza personale dalla Viviano nel 1957, come la gallerista scrive in alcune lettere a Luciano Minguzzi: «ed ora è qui Leonardo Cremonini di cui ho la mostra in galleria»³⁶. La mostra viene recensita positivamente sul *New York Times* del 17 febbraio da Howard Devree (Devree 1957) e su *Art News* del marzo successivo, con un'attenta analisi formale del linguaggio espressivo di Cremonini, di cui vengono sottolineate le fonti e tecniche antiche e "artigianali" e gli effetti lirici e misteriosi (T 1957). Ma, soprattutto, si rammenta che nel mese di febbraio viene pubblicata su *Arts [Art Digest]* un'ampia ricostruzione del percorso e della ricerca artistica di Cremonini da parte di William Rubin – ripubblicata anche nel cataloghino della mostra – accompagnata da un ricco apparato fotografico a colori di grande impatto (Rubin 1957)³⁷. Un testo che segna e indirizza la lettura critica di Cremonini anche negli Stati Uniti. È Rubin, infatti, a contestualizzare il lavoro dell'artista bolognese nella tradizione culturale e visiva italiana. Il critico d'arte insiste nel riconoscere nelle caratteristiche del linguaggio di Cremonini un carattere specificatamente ed esclusivamente italiano: la monumentalità senza tempo è un particolare tratto mediterraneo e ha affinità con la pittura di Giotto e di Piero della Francesca, inoltre è connaturata con l'esperienza della realtà paesaggistica italiana, così come l'evocazione di una luce bianca pura ed enigmatica è qualcosa che si può vedere solo in Italia; il suo metodo pittorico – sovrapposizione anche di dieci strati di vernice che danno alla superficie pittorica vibrazione e luminosità – è il risultato di una profonda meditazione e di un lungo periodo di gestazione, e deriva direttamente da due fonti dell'arte italiana, il classicismo e la tradizione artigianale. Per questo, sostiene Rubin, dalla pittura di Cremonini emerge una quiete e un senso di partecipazione a un ordine cosmico più ampio che trascende l'attualità del tempo e dello spazio. Le sue immagini vanno oltre l'esperienza diretta del dato reale e materiale, vivono di un tempo assoluto (fig. 7).

Tra i nuovi collezionisti, vale la pena di rammentare Mr. Joseph H. Hirshhorn – uno dei più grandi collezionisti americani – che nel 1957 acquista da Catherine Viviano quattro tele, ora parte della collezione dell'Hirshhorn Museum and Sculpture Garden di Washington DC: *Mother and Child* (1956), *The Kites* (1956), *Two Bulls* (1952-53) e

³⁶ Lettera di C. Viviano a Luciano Minguzzi, 23 febbraio 1957, Catherine Viviano Gallery Papers, Series 1: Artists' Files, Box 2, folder 48, Archives of American Art, Washington DC. Si veda anche la lettera del 4 aprile 1957 (Catherine Viviano Gallery Papers, Series 1: Artists' Files, Box 2, folder 48, AAA, Washington DC): «Caro Luciano, non ti ho dimentica e avrei voluto scriverti prima, ma sono stata così occupata che proprio non ho avuto un minuto di tempo con le mostre, la visita di Cremonini ecc. ecc.».

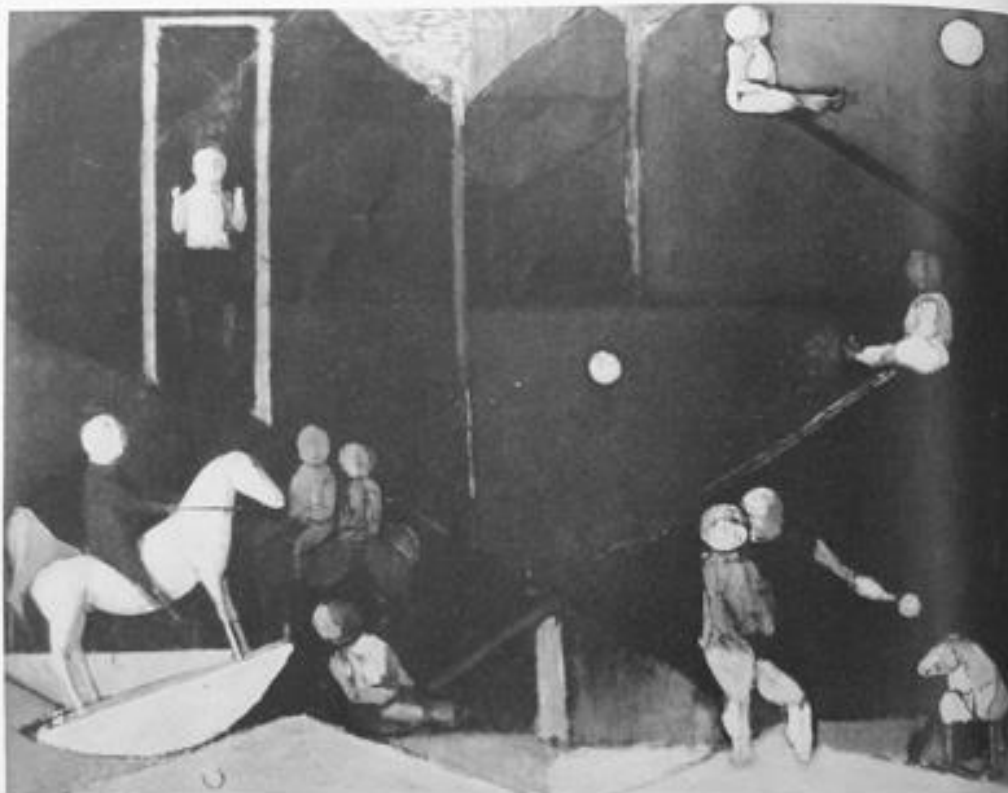
³⁷ A corollario del testo, sono pubblicate le seguenti immagini: *Seesaw*, 1950, Carnegie Institute; *The Red Roofs*, 1951; *Machine*, 1955-56; *Cliffs at Ischia*, 1952; *Cliffs at Ischia*, 1955-56; *Fallen Bulls*, 1952; *Bulls Butchered and Strung*, 1953; *Bather*, 1952; *Mother and Child*, 1956; *Balconies of Italy*, 1953-55.

una tela di grande qualità come *Bathers Amongst The Rocks* (1955-56)³⁸. Un altro importante collezionista statunitense particolarmente attento all'arte italiana è Joseph Pulitzer Jr. (Hecker 2017, pp. 127-132), che proprio nel 1957 (e poi ancora nel 1958) espone la sua collezione al Fogg Art Museum dell'Università di Harvard. Nipote del famoso reporter Joseph Pulitzer ed editore del *St. Louis Post-Dispatch*, tra il 1951 e il 1968 Pulitzer Jr. acquista dipinti, sculture e opere su carta di numerosi artisti italiani. Pulitzer aveva iniziato a collezionare opere d'arte giovanissimo, quando, ancora studente di Harvard, acquistò le sue prime opere, tra cui il primo pezzo davvero importante, *Elvira Resting at a Table* (1919) di Modigliani, guidato quasi istintivamente da un intenso feeling con l'arte del XX secolo; progressivamente si mosse maggiormente verso la contemporaneità e in particolare verso la produzione artistica americana del secondo dopoguerra³⁹. La sua collezione viene presentata per la prima volta al pubblico al Fogg Art Museum dal 16 maggio al 15 settembre 1957 e poi l'anno successivo. L'esposizione – organizzata grazie al prezioso contributo di Knoedler (dove la mostra era stata allestita dal 9 aprile al 4 maggio 1957) – è l'occasione per dare inizio alla catalogazione di una collezione privata secondo uno standard che poi sarà applicato dal Fogg Museum in più occasioni. Charles Scott Chetham, amico e sodale di Pulitzer, pubblica un primo volume dedicato alla collezione dei Pulitzer – *Modern Painting, Drawing & Sculpture: Collected by Louise and Joseph Pulitzer, Jr.* – , a cui se ne aggiunge un secondo l'anno seguente e un terzo nel 1971, con contributi scritti dello stesso Pulitzer. Sia nel 1957 sia nel 1958, di Cremonini viene esposto l'inchiostro su carta *Three Women and a Child* (1954) (fig. 8), a cui viene dedicata una scheda nel secondo volume della collezione; un testo che ribadisce i concetti chiave della lettura dell'opera dell'artista bolognese: solidità volumetrica e monumentalità in genere associata alla scultura, solennità e dignità, costruzione compositiva data da un assemblaggio di forme che descrivono un solido volume, e uno stile sofisticato che risente dei modelli di Morandi e di Moore, ma che ha una vigoria tutta personale (*Modern Painting, Drawing & Sculpture: Collected by Louise and Joseph Pulitzer, Jr* 1958).

³⁸ Opere di Cremonini presso l'Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington DC: *Mother and Child*, 1956, olio su lino, 120 x 100,43 cm, Gift of J.H. Hirshhorn (1966), accession number: 66.1006; *The Kites*, 1956, olio su lino, 48,6 x 69 cm, Gift of J.H. Hirshhorn (1966), accession number: 66.1007; *Two Bulls*, 1952-53, olio su tela, 105,1 x 140,3 cm, Gift of J.H. Hirshhorn (1966), accession number: 66.1008; *Bathers Amongst The Rocks*, 1955-56, 88,9 x 145,4 cm, Gift of J.H. Hirshhorn (1966), accession number: 66.1009. A queste tele è da aggiungere *Le Trait*, 1967, incisione su carta, 41,5 x 31,8 cm, The Joseph H. Hirshhorn Bequest (1981), accession number: 86.1279.

³⁹ Si veda *Oral history interview with Joseph Pulitzer by Dennis Barrie, 1978 January 11*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, New York.

CREMONINI



Seascape (1954), collection Carolyn Davidson

*Featured at the Viviano Gallery,
his canvases present a timeless repose
derived from classic Italian craftsmanship.*

BY WILLIAM RUBIN

"I love these rugged forms," said Cremonini holding some sea shells to the light, "it is because they contain within them an order which for me becomes an architectural line." A group of his best past artworks is the basis for an afternoon on the isolated rock cliffs and beaches of Brittany, the sea filled with mineral and vegetal specimens of every form and description seem to reveal the collection covering the walls. Outside these same inscrutable shapes were vast large as the magnificent weathered cliffs of the Breton shore line, then some enigmatic shapes which Tanguy so loved—and which he re-created so differently. A great calm pervades the life which Cremonini and his wife lead in this isolated place, so close to the rugged side of Tristan's castle and so remote from hectic urbanism, a calm which honors the search for a meditative order that is the sign of his classicism.

The spirit of timeless monumentality which marks every

Fig. 7. William Rubin, 'Cremonini', Arts, febbraio 1957, p. 28.



Fig. 8. Leonardo Cremonini, *Three Women and a Child* (1954), catalogo della mostra *Modern Painting, Drawing & Sculpture: Collected by Louise and Joseph Pulitzer, Jr.*, Fogg Art Museum, Harvard University, 1958.

Due anni dopo, il 1960 si dimostra essere un altro anno molto intenso per Cremonini, con una fitta sequenza di mostre personali alla Galleria del Milione (gennaio 1960), alla Galleria Galatea a Torino (febbraio 1960), la Galerie du Dragon e la Galerie Lachoché (marzo-aprile 1960) e, per la quarta volta, presso la Viviano Gallery dal 18 ottobre al 17 novembre 1960 (*Leonardo Cremonini* 1960) (fig. 9). E, soprattutto, inizia a invertirsi la tendenza: la mostra alla Galleria del Milione è la seconda personale di Cremonini in Italia e la terza – dopo quella alla Hannover Gallery di Londra nel 1955 – in Europa. Inizia quel processo di riduzione della presenza del lavoro di Cremonini negli Stati Uniti a favore di un avanzamento nel contesto europeo. Lo stesso Marco Valsecchi, così esordisce nella sua presentazione nel catalogo del Milione: «Non è comune che un nostro pittore, e un giovane per giunta, possa elencare una serie fortunata di esposizioni in America (dove per altro non è mai stato)» – informazione in realtà errata, come è stato dimostrato in precedenza – «una lunga lista di collezioni private e pubbliche e un’invidiabile bibliografia critica, e per contro sia poco noto in patria. In effetti questa è la prima mostra personale che Leonardo Cremonini allestisce a Milano, dove pur ha vissuto e studiato» (Valsecchi 1960).

In effetti nel 1960, un evento espositivo chiude il cerchio di un percorso iniziato dieci anni prima. Nel 1960 il MoMA organizza la mostra *Arte Italiana del XX Secolo da Collezioni Americane*, tenutasi a Palazzo Reale di Milano dal 30 aprile al 26 giugno 1960 e alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma dal 15 luglio al 18 settembre 1960 (Colombo 2017, pp. 102-109). L’esposizione è pensata come dimostrazione degli effetti positivi dati dalla mostra *Twentieth-Century Italian Art* del 1949 nell’apprezzare, comprendere e collezionare l’arte moderna italiana negli Stati Uniti, mostrando al pubblico italiano importanti lavori di artisti moderni italiani appartenenti a collezioni private e pubbliche americane, MoMA incluso (ed. Soby 1960). In mostra vengono esposte 192 opere di 44 artisti e il percorso espositivo segue l’impostazione della mostra del 1949: si va dal futurismo e dalla scuola metafisica (delle cui opere le collezioni americane sono molto ricche) alle figure di Modigliani e Morandi, ad artisti attivi durante gli anni ’20 e ’30 (Campigli, De Pisis, Sironi, Casorati, Pirandello, Magnelli, Scipione, Martini) ai “giovani” del secondo dopoguerra (Afro, Burri, Capogrossi, Cremonini, Guttuso, Scialoja, Vedova; Vespignani, Marini, Manzù, Mirko, Minguzzi, Fontana). Di Cremonini vengono esposte quattro opere: la nota *Altalena* (1950) del Carnegie Institute, una *Pietà* (1953-54) di N. Richard Miller, *Donne addormentate al chiaro di luna* (1956-57) della collezione Thomas Blake di Dallas e *Bagno tra le rocce* della collezione Hirshhorn. Una sequenza che ben illustra il percorso dell’artista.

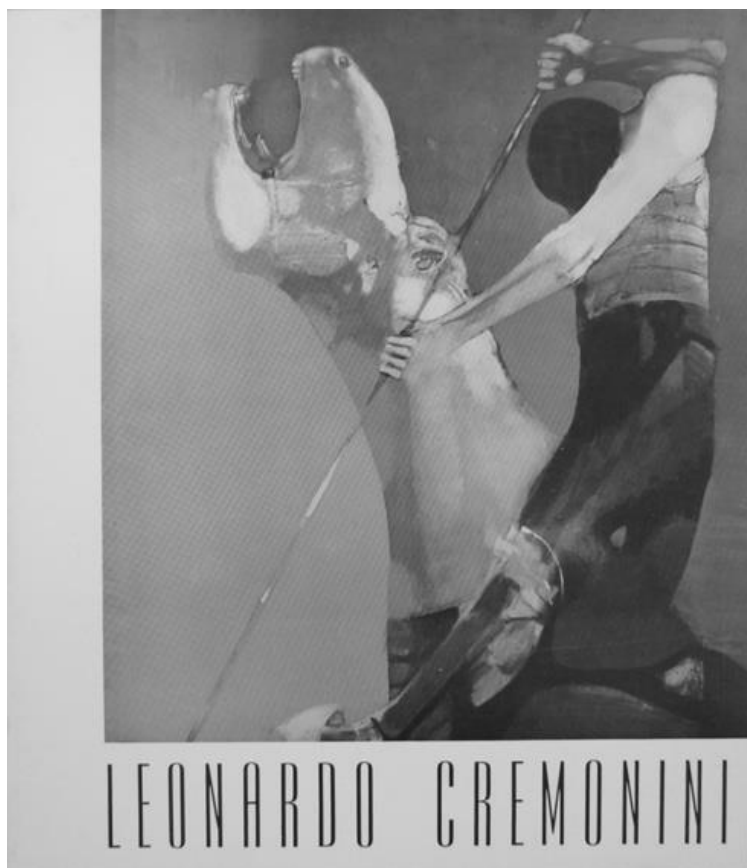
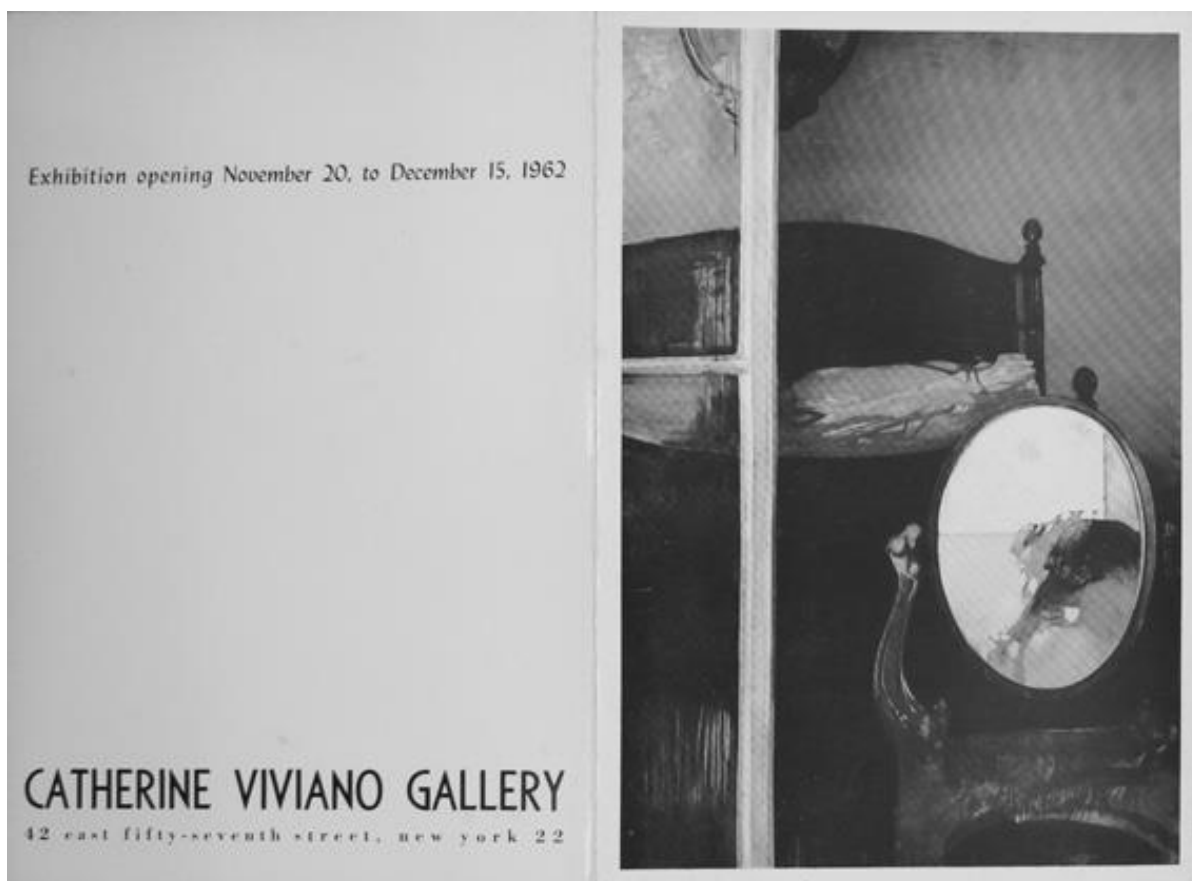


Fig. 9. Catalogo della mostra *Leonardo Cremonini* alla Catherine Viviano Gallery, New York, dal 18 ottobre al 17 novembre 1960.

Fig. 10. Catalogo della mostra *Leonardo Cremonini*, Catherine Viviano Gallery, 20 novembre-15 dicembre 1962.



Il mercato delle opere di Cremonini negli Stati Uniti si è sviluppato nel giro di pochi anni e raggiunge l'apice proprio alla fine degli anni '50. È piuttosto indicativo un documento stilato in preparazione della personale alla Viviano Gallery alla fine del 1960⁴⁰, in cui vengono elencate le collezioni museali che posseggono opere dell'artista bolognese, ma, soprattutto, i collezionisti privati; una lunga lista di nomi, tra cui emergono importanti collezionisti americani d'arte (anche o in particolar modo italiana): i Sig. e Sig.ra Lee Ault, i Sig. e Sig.ra Henry Billings, Joseph Hirshhorn, Patrick Kelleher, Franklin Kissner, i Sig. e Sig.ra Phyllis Lambert, John Newberry, William Rubin, Stanley Seeger, Mitchell Wilder, Thomas Woods. A questi sono da aggiungere anche David Whitcomb, Giancarlo Menotti, i Sig. e Sig.ra Marshall Sprague, i Sig. e Sig.ra William Eisendrath Jr., N. Richard Miller e Paul Joseph Sachs.

Se nella personale del 1960 viene esposto un numero abbastanza corposo di opere – 21 dipinti e 9 disegni⁴¹ – e il catalogo presenta ben 9 opere illustrate, invece, nell'ultima mostra dalla Viviano, dal 20 novembre al 15 dicembre 1962, sono esposte solo 19 opere, soprattutto del biennio 1960-61⁴² e il catalogo è ridotto a un piccolo pieghevole (fig. 10). Per di più, entrambe le mostre non nascono a New York, ma, in buona parte, vengono trasferite alla Viviano Gallery dall'Europa (Italia e Francia). Anche la partecipazione a mostre collettive su suolo statunitense si riduce sensibilmente: nel settembre 1960 la collettiva inaugurale della stagione espositiva presso la Viviano Gallery, l'anno seguente la mostra *Selection of Works from the Art Collection* della Sheldon Memorial Art Gallery a Lincoln, in Nebraska, e nel 1964 il Carnegie International.

Ora è il mercato francese a prevalere – grazie alla stabile permanenza di Cremonini a Parigi e agli effetti di ritorno del successo americano –, così come francesi

⁴⁰ Cfr. Biografia di Cremonini, s.d. [estate 1960], Catherine Viviano Gallery Papers, Series 1: Artists' Files, Box 1, folder 84, AAA, Washington DC.

⁴¹ Opere di Cremonini esposte alla quarta personale presso la Viviano Gallery: dipinti: *Ragazzi che giocano* (1956-57) (acquistata da Menotti), *La giostra di notte* (1956-57) (acquistata da Seeger), *Cielo, terra e mare* (1956-57) (acquistata da Seeger), *Canne fumarie* (1957), *Pietrificazione vegetale* (1957), *I cani e le ossa* (1957), *Conversazione* (1957-58), *L'uomo che porta la carne* (1957-58) (acquistata da Seeger), *Panarea* (1958), *Vegetazione invadente* (1958), *Far niente tra le pietre* (1958-59), *I cani che si staccano* (1958-59), *Donne di un balcone* (1958-59), *Terra aperta e bruciata* (1958-59), *L'uomo e il cavallo* (1958-59), *Le bagnanti tra le pietre* (1958-59), *I montoni tra i fichi d'india* (1959) (acquistata da John B. White), *Corposità vegetale* (1959), *Gli animali uccisi e portati via* (1959), *Rocce vulcaniche* (1959), *Maternità* (1959); disegni: *Conversazione* (1956), *Donne alla spiaggia* (1956), *La giostra di notte* (1956) (acquistata da Seeger), *Donna che riposa* (1958), *Maternità* (1958), *Donna che si copre al sole* (1958), *Donne e bambini al mare* (1958), *I cani che si staccano* (1958), *Corposità vegetale* (1959).

⁴² Opere di Cremonini: *Il caldo della strada* (1955-60), *Vecchi muri di Parigi* (1958-59), *Fra le pietre al mare* (1959-60) (acquistata da W.B. Dixon Stroud), *Montoni aperti* (1959-60), *Le pietre nella bassa marea* (1960), *Le crepe tra le pietre* (1960), *Paesaggio di lava* (1960), *Piante grasse* (1960), *Panarea* (1960), *L'ulivo tra i fichi d'india* (1960-61), *La passeggiata al belvedere* (1960-61), *Camera aperta al mare* (1960-61), *L'uccisione del vitello* (1961), *Tensioni vegetali* (1961), *Un volto nello specchio* (1961), *Il gioco della luna* (1961), *Donna alla finestra* (1961), *Paesaggio in una stanza* (1961), *Vegetazione invadente* (1961).

o europee sono le sedi delle mostre personali e collettive in cui l'artista espone. Difatti, diverse delle opere presentate alla Viviano Gallery nel 1962 verranno poi acquistate da collezionisti francesi, e presso la gallerista americana rimarrà a lungo invenduto un nucleo di 25 disegni e una stampa realizzati tra il 1951 e il 1959, fino a quando nel 1970, a seguito della decisione di Catherine Viviano di chiudere la galleria, verrà restituito all'artista⁴³.

Negli anni '60, progressivamente, vari fattori concorrono alla "scomparsa" dell'opera di Cremonini dal panorama americano: la fine dell'attenzione americana per l'arte italiana nel suo complesso, cioè in quanto "italiana"; un'attenzione più specifica per determinate ricerche artistiche più avanzate e lette dal punto di vista statunitense; l'inversione ormai acquisita dei rapporti di forza tra il panorama artistico americano e quello europeo a favore del primo; un linguaggio artistico, quello di Cremonini, che, pur modificatosi nel tempo, risulta minoritario rispetto alle nuove ricerche dominanti negli Stati Uniti e non solo; un'evidente crescita delle occasioni espositive di Cremonini e del mercato collezionistico in Europa, certamente anche grazie a quanto già avvenuto in America; una letteratura critica che legge l'opera di Cremonini sempre più in chiave esistenziale⁴⁴.

Tuttavia questo non precluderà totalmente a Cremonini il mercato americano. Alla singolarità della sua fortuna critica e collezionistica degli anni '50 negli USA, corrisponde, negli anni successivi, un'altrettanto singolare circostanza: a partire dagli anni '80 il collezionista americano William Louis-Dreyfus inizia ad acquistare opere di Cremonini a Parigi, dando vita a un'amplessima e articolata raccolta. Ad oggi, presso la William Louis-Dreyfus Foundation sono presenti ben 104 opere di Cremonini dal 1951 al 2008, tra dipinti, disegni, gouache, incisioni e serigrafie, parte delle quali è stata recentemente esposta nella mostra *Leonardo Cremonini (1925-2010). Timeless Monumentality: Paintings from The William Louis-Dreyfus Foundation* presso il Fairfield University Art Museum dal 4 novembre 2016 al 4 marzo 2017 (ed. Wolk-Simon 2016).

L'autore

Davide Colombo è Ricercatore di Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Università degli Studi di Parma dal 2015, dopo essere stato Assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Milano. Per diversi anni si è occupato di organizzazione di mostre, progetti di ricerca e curatoriali, produzione di opere e di editoria d'arte collaborando con varie istituzioni italiane e straniere. È stato borsista della Terra Foundation for American Art nel 2014 e dall'anno successivo partecipa al progetto "Art in Translation: The Reception of US Art in European Art Writing in the Cold War Era" a

⁴³ Cfr. Lettera di Catherine Viviano a Leonardo Cremonesi, 3 dicembre 1970, Catherine Viviano Gallery Papers, Series 1: Artists' Files, Box 1, folder 85, Archives of American Art, Washington DC.

⁴⁴ Si veda come esempio il testo di Valsecchi per la sala personale di Cremonini alla XXXII Biennale di Venezia (Valsecchi 1964, pp. 110-111).

cura di I. Boyd Whyte e C. Hopkins (University of Edinburgh). Sempre dal 2015 collabora con il CIMA, Center for Italian Modern Art di New York.

Negli ultimi anni ha curato la mostra *Eugenio Carmi. Appunti del nostro tempo. Opere storiche. 1957-1963* (Museo del Novecento, Milano, 2015-16) e ha co-curato con C. Stephens (Tate Gallery) la mostra *Henry Moore* (Terme di Diocleziano, Roma, 2015-16) e con B. Cinelli la mostra *Manzù. Dialoghi sulla spiritualità, con Lucio Fontana* (Castel Sant'Angelo, Roma e Museo Manzù, Ardea, 2016-17).

Ha recentemente pubblicato la monografia *Lucio Fontana e Leonardo da Vinci. Un confronto possibile*, Scalpendi, Milano 2017.

e-mail: davide.colombo@unipr.it

Riferimenti bibliografici

Soby, JT & Barr, AH Jr 1949, *Twentieth-Century Italian Art*, cat. mostra, MoMA, New York.

Five Italian Painters 1950, cat. mostra, Catherine Viviano Gallery, New York.

T, R1950, 'Five italian painters', *Art News*, New York, vol. XLVIII, n. 10, pp.49-50.

Louchheim, AB 1950, 'Italian Art Opens New Gallery Here', *New York Times*, 28 gennaio, p.11.

Ponti, G 1952, 'A proposito del Premio Borletti', *Domus*, Milano, n. 266, pp. 49-50.

McBride, H 1952, 'Cremonini of Italy', *Art News*, New York, pp. 48, 54.

Preston, S 1952, 'Centennial Exhibition', *New York Times*, New York, 3 febbraio, p. X9.

Preston, S 1952, 'Chiefly Modern', *New York Times*, New York, 12 ottobre, p. X0.

Ponti, L 1952, 'Leonardo Cremonini', *Domus*, Milano, n. 269, p. 35.

Krasne, B 1952, 'Pittsburg's Carnegie forges an International art', *Art Digest*, New York, vol. 27, n. 3, pp. 7-8.

(Ritter 1952)

Ritter, C 1952, 'Drawing Lessons', *Art Digest*, New York, vol. 26, n. 16, p. 15.

Devree, H 1952, 'Modern Museum Shows New Talent', *New York Times*, New York, 14 maggio, p. 32.

Schniewind, CD (ed.) 1952, 'Contemporary Drawings from 12 Countries (1945-1952)', The Lakedis Press, Chicago.

Louchheim, AB 1953, 'Galleries Holding Round-ups of Art', *New York Times*, 23 maggio, p. 9.

Devree, H 1953, 'New Gorup Shows', *New York Times*, New York, 11 ottobre, p. X12.

'About Art and Artists' 1954, *New York Times*, 8 maggio 1954, p. 12.

Devree, H 1954, 'About Art and Artists', *New York Times*, New York, 28 settembre, p. 27.

Arnason, HH (ed.) 1954, 'Reality and Fantasy 1900-1954', Walker Art Center, Minneapolis.

Preston, S 1954, 'Gallery Variety', *New York Times*, New York, 17 gennaio, p. X11.

'Cremonini' 1954, *Domus*, n. 295, p. 33.

Eisendrath, WN (ed.) 1955, 'Contemporary Italian Art', *Bulletin of the City Art Museum of St. Louis*, vol. XL, nos. 4-5, 1955.

Rubin, W 1957, 'Cremonini', *Arts*, pp. 28-33.

Cremonini, 1957, Catherine Viviano Gallery, New York.

Devree, H 1957, 'Landscape Variety', *New York Times*, 17 febbraio, p. X16.

T, P 1957, 'Leonardo Cremonini', *Art News*, marzo, p. 11.

Krakusin, AR (ed.) 1957, *Italy. The New Vision*, World House Galleries, New York.

Gordon, J (ed), *Trends in Watercolors Today: Italy-USA*, Brooklyn Museum of Art, New York.

Modern Painting, Drawing & Sculpture: Collected by Louise and Joseph Pulitzer, Jr 1958, Cambridge, Fogg Art Museum-Harvard University Press, Cambridge, vol. II, pp. 203-204 e fig. 120.

Soby, JT (ed.) 1960, *Arte Italiana del XX secolo da collezioni americane*, Silvana Editoriale d'Arte, Milano 1960.

Leonardo Cremonini, 1960, Catherine Viviano Gallery, New York.

Canaday, J 1960, 'Art: Running the Gamut', *New York Times*, New York, 21 ottobre, p. 36.

Valsecchi, M 1960, 'Leonardo Cremonini', in *Cremonini, Bollettino della Galleria Il Milione*, Milano, n. 49.

Canaday, J 1960, *Art: Running the Gamut*, *New York Times*, New York, 21 ottobre, p. 36.

Kelleher, PJ (ed.) 1961, *The Stanley J. Seeger Jr. Collection*, Princeton, The Art Museum Princeton University.

Leonardo Cremonini, 1962, Catherine Viviano Gallery, New York.

Valsecchi, M 1964, 'Leonardo Cremonini', in *Catalogo XXXII Biennale di Venezia*, Venezia, pp. 110-111.

Leonardo Cremonini, 1979, Grafis, Bologna.

Cremonini. Opere dal 1953 al 1985, 1986, Grafis, Bologna.

Montrasio, A 2002, *Cremonini*, MontrasioArte, Monza.

Arensi, F, Buffetti, A (ed.) 2002, *Leonardo Cremonini. 1945-1950. Gli anni di Brera*, Allemandi & C., Torino.

Drudi, B 2008, 'Afro da Roma a New York', Gli Ori, Prato.

Colombo, D 2012, schede di opere di Afro, in Belli, G (ed.) 2012, *Afro. Il periodo americano*, Electa, Milano.

Colombo, D 2012, 'Negro che taglia l'erba', in Belli, G (ed.) 2012, *Afro. Il periodo americano*, Electa, Milano.

Bedarida, Raffaele, 2012. 'Operation Renaissance: Italian Art at MoMA, 1940-1940', *Oxford Art Journal*, vol. 135 no. 2, June, 147-169.

Colombo, D 2013, 'Geometria non-euclidea e quarta dimensione nello scambio intellettuale tra Charles Olson e Corrado Cagli', *L'Uomo nero*, Milano, anno X, pp. 167-197.

Schiaffini, I 2014, 'L'arte sullo sfondo de L'Italia esplode: Irene Brin e i primi anni della galleria L'Obelisco', in Palma, C (ed) 2014, Irene Brin, L'Italia esplode. Diario dell'anno 1952, Viella, Roma, pp. 171-173.

Wolk-Simon, L (ed.) 2016, *Leonardo Cremonini. Paintings and Drawings from The William Louis-Dreyfus Foundation*, The William Louis-Dreyfus Foundation, New York 2016.

Colombo, D 2017, '1949. Twentieth-Century Italian Art a MoMA di New York', in Tedeschi, F 2017, *New York New York. La riscoperta dell'America*, Electa, Milano, pp. 102-109.

Hecker, S 2017, 'Attorno al collezionismo dell'arte italiana del dopoguerra in America. Il ruolo di Joseph Pulitzer Jr', in Tedeschi, F 2017, *New York New York. La riscoperta dell'America*, Electa, Milano, pp. 127-132.



Alice Militello

L'editoria a supporto del mercato: la circolazione dell'arte italiana fra le pagine di «Art International» (1959-1963)



Abstract

Il mercato dell'arte è un sistema formato da diversi componenti: artisti, galleristi, critici, collezionisti, musei, fiere; regolato da un rapporto tra domanda e offerta. Una delle parole chiave che lega questi elementi insieme è l'informazione o, meglio, la circolazione delle informazioni. L'editoria di settore gioca un ruolo complementare nella promozione delle arti visive, grazie anche alla capacità di fagocitare e stratificare notizie diverse, culturalmente e geograficamente. In tal senso, «Art International» è tra le riviste che ricopre un ruolo di primo piano: caldeggia fortemente il rapporto con il mercato, attraverso uno stretto sodalizio con le gallerie, il collezionismo e la critica. L'articolo si propone di fornire un regesto della presenza dell'Italia all'interno delle pagine del mensile, tra il 1959 -1963: la tipologia, le opere pubblicate, le collezioni a cui appartengono; gli artisti, le gallerie, che in «Art International» trovano visibilità internazionale, grazie all'utilizzo di contenuti idiomatically diversi dall'italiano.

The art market consists of several elements: artists, galleries, critics, collectors, museums and fairs, etc. It is regulated by a system of supply and demand. One of the keywords that links these items together is the information or, better, the flow of information. Art publishing plays a complementary role in the promotion of visual arts, thanks to the ability to collect and spread a huge amount of news; different from a cultural and geographic point of view.

«Art International» is one of the magazines that has a leading role in the relationship with the market, through a close association with galleries and collecting. The paper aims to provide a slice of the Italian presence within the pages of the magazine, between 1959 and 1963: works, collections to which they belong; artists, galleries; supporting their international visibility, thanks also to the use of different languages.



Premessa

Il mercato dell'arte è un sistema piuttosto articolato, che ruota attorno ad una serie di attori e fattori, anche sociali, culturali e congiunturali, che agiscono con e su di esso, scandendone il ritmo: che può tradursi in brusche impennate o cadute libere; riconoscimenti immediati o tardivi. Nel sistema economico dell'arte possono entrare in gioco strutture pubbliche e private, dinamiche personali e collettive: strategie e documenti, non sempre verificabili a prima vista. C'è l'artista, il mercante e il critico; c'è

l'artista e il gallerista, la casa d'asta, la fiera; c'è l'artista e il collezionista, il museo o qualsivoglia istituzione interessata ad investire nel comparto; c'è soprattutto il pubblico.

Una delle parole chiave che lega tutte queste componenti insieme è l'informazione o, meglio, la circolazione delle informazioni. In tal senso, l'editoria di settore gioca un ruolo complementare nella promozione delle arti visive, grazie anche alla capacità di fagocitare e stratificare notizie diverse, culturalmente e geograficamente. Le riviste specializzate, sul tema del mercato, svolgono anch'esse un ruolo di supporto non indifferente alla diffusione delle tendenze stilistiche, all'esercizio visivo delle immagini e delle opere. A tal proposito è sufficiente citare in Italia il caso di «Flash Art», attiva in questo senso già dal 1967, e successivamente nella sua versione internazionale; o le statunitensi «Art in America» e «Art News», tra le più accreditate a suffragare l'arte del proprio paese. (Poli 2009; Zorloni 2001). Su un doppio binario, invece, opera «Art International» (1956-1985), la quale prova a raccontare l'arte americana ed europea, a fungere da ponte tra le due. Raccoglie le suggestioni provenienti da un continente all'altro, da una capitale artistica all'altra, mutando la sua fisionomia in un contenitore miscelaneo di culture; ibridando i sistemi di comunicazione: le copertine, le pubblicità, le recensioni e le critiche. E lo fa in momento delicato: di riassetto del comparto europeo, messo in ombra dalla competitività a stelle e strisce. «Art International» risponde ad una fruizione specifica: di cultori della materia; caldeggia fortemente il rapporto con il mercato, attraverso uno stretto sodalizio con la filiera delle gallerie e del collezionismo.

La cornice editoriale

«Art International» non è altro che l'estensione di una precedente rivista o, meglio, di un bollettino intitolato: «European Art This Month», nato nel 1956. La storia editoriale dei due periodici è, innanzitutto, la storia personale di James Arthur Fitzsimmons, fondatore e unico direttore di entrambi sino alla data della sua morte: avvenuta nel 1985.

Come scrive Henriette Levillain, *«l'histoire littéraire d'une revue n'est pas moins délicate à faire que l'histoire d'une oeuvre ou la biographie d'une personne. Elle est en effet le résultat de plus de hasards et de coïncidences que de véritables déterminations et de programmes»* (Levillain 1993). Ed è probabilmente un azzardo ciò che muove James Fitzsimmons nel 1956 a creare una rivista tutta sua, dopo anni di esercizio critico presso altri periodici. È decisamente un azzardo abbandonare gli Stati Uniti, in rapida ascesa al potere economico e culturale, per l'Europa, alle prese con la ricostruzione post bellica. È un ulteriore azzardo la scelta di risiedere in una regione defilata, com'è al tempo la Svizzera, ed insediare la redazione della rivista prima a

Zurigo e poi a Lugano. Eppure Fitzsimmons persegue il suo disegno per quasi trent'anni.

Egli nasce a Shangai nel 1919 da genitori di origini americane. Il lavoro del padre costringe il nucleo familiare a trasferirsi in diversi paesi. In una intervista rilasciata da Fitzsimmons al «The New York Times», si ricorda che egli «*is always been interested in everything Chinese*» (Chance Encounters Leads to Art Journal 1975). Questo legame ombelicale con l'Oriente è un dettaglio che colpisce positivamente sia Clement Greenberg, sia Dore Ashton la quale, nel suo personale ricordo del collega, lo commenta in questi termini: «*When I got to know Jim better, I discovered the exotic fact that he had been born in China. Perhaps that is why I always think of him as a sage*» (Ashton et al. 1988). Le curiosità verso l'Oriente trovano conferma anche sulle pagine di «Art International», dove viene dato spazio alle collezioni del Levante, con numerose riproduzioni fotografiche e qualche copertina dedicata.

Fitzsimmons compie i suoi studi universitari negli Stati Uniti ma il suo contenitore biografico è costellato da esperienze di natura diversa. Prima di posizionarsi sul ruolo di editore, passa dall'attività di fotografo a quella di pittore; poi di critico per il magazine «The Art Digest», in quegli anni fortemente orientato a sostenere l'Espressionismo astratto; e poi per «Arts&Architecture». Grazie al lavoro di cronista per le due riviste, entra in contatto con numerosi operatori del settore: artisti, critici e galleristi. Per un combinato disposto di ragioni professionali e personali nel 1954 viaggia sempre più spesso per il continente europeo, sino scegliere di insediarsi in Svizzera, con l'artista ungherese Vera Haller (1910-1991), sua ultima compagna di vita. Nel corso di una trasferta a Parigi, come inviato per la rivista californiana «Arts&Architecture», contempla l'idea di dare vita ad una creatura editoriale tutta sua, le cui spiegazioni trovano sfogo nella pagina inaugurale di «European Art This Month». Egli sente l'esigenza di dare voce al fervore artistico e culturale riscontrato nel Vecchio Continente durante il Secondo dopoguerra. L'idea di realizzare uno strumento simile gli sovviene nella primavera del 1956, con lo scopo di agevolare il fruitore dell'arte, immaginando di sollevarlo dalla farraginoso ricerca e messa in ordine delle decine di comunicazioni parcellizzate sugli eventi; e di fornire uno strumento rapido e aggiornato sugli accadimenti culturali e mondani tra musei, gallerie ed aste. A chiusura del fondo, Fitzsimmons chiarisce la linea editoriale che intende perseguire:

European Art This Month is a magazine of factual information, not a journal of opinion. Even though the reader may detect signs of the editor's presence here and there (sounds of heavy breathing, large foot-prints, etc.), we aim to keep ourselves and our correspondents out of the factual reports we publish. But this page, the editorial page, will be our pressure value. Here we will praise, censure, discuss, criticize, let off

steam – in short, express ourselves. Thus forewarned, the reader who finds, the views and the personality displayed here to be less than enchanting can skip this page and press forward into the resolutely sober interior of the magazine. (Fitzsimmons 1956)

Avvolto da una copertina gialla, con il formato di un quaderno, il primo numero contiene, appunto, una serie d'informazioni e brevi note sulle esposizioni sparse per l'Europa: una lista di eventi e personalità degne di nota in cui rientra una casistica variegata di notizie. Un capitolo concerne le aste che si svolgono in Europa, suddivise per città e luogo, con le opere battute e il calendario. Un altro spartito è dedicato alle collezioni di alcuni musei, dove si dà spazio alla natura delle opere esposte; alle caratteristiche dell'istituzione e del suo contenuto; ad eventuali attività espositive ad esse connesse. A queste ulteriori note, si aggiunge una lista in ordine alfabetico delle uscite editoriali, alcune delle quali commentate. Il primo numero, infine, si completa con il calendario delle mostre di varia natura, suddiviso anch'esso per stato e per città.

C'è una testimonianza importante che aiuta a comprendere l'entusiasmo, ma anche il carattere energivoro delle sue ambizioni: un carteggio tra Fitzsimmons e la gallerista Catherine Viviano¹, alla quale preannuncia il suo disegno e la prega di inserire la pubblicità di «EATM» all'interno della regolare comunicazione da galleria. La missiva contiene anche alcuni dettagli sulla visita di Fitzsimmons alla Biennale di Venezia, e diversi apprezzamenti nei confronti di artisti italiani, come: Afro, Santomaso, Vedova e Sergio Saroni, alcuni dei quali nel raggio della Viviano. La lettera è datata 20 agosto, senza l'indicazione dell'anno che possiamo supporre corrispondesse al 1956. Nel plico di documenti che concerne la corrispondenza tra i due è custodito quello che dovrebbe essere il primo annuncio della nascita imminente di «EATM», da diffondere ai contatti della Viviano.

Per convincere i suoi fruitori, Fitzsimmons fa leva su alcuni aspetti. Innanzitutto l'unicità e diversità del suo prodotto («*A Magazine unlike others in its field*»); l'intento: cioè offrire al lettore una panoramica informativa su tutta l'attività artistica europea in maniera concisa, aggiornata e ad un prezzo ragionevole. Inoltre l'editore si premura di spiegare la sostanza del prodotto: «*the announcements and catalogues of more than 1000 museums and galleries, the reports of its correspondents; the contents of 75 newspapers and magazines, printed in a dozen countries and languages*»². A queste lettere seguono altre informative da parte del fondatore della rivista sul prezzario degli

¹ Catherine Viviano (1889-1992), allieva/assistente di Pierre Matisse negli anni '30, quando arrivò negli Stati Uniti, aprì la sua galleria nel 1949 sulla 42 East 57th Street in New York City. È stata lei ad introdurre negli USA artisti come Afro Basaldella, suo fratello Mirko, Renato Birolli, Leonardo Cremonini, e Luciano Minguzzi. La galleria chiuse nel 1970 ma lei continuò ad occuparsi di arte come collezionista e consulente.

² La lettera rientra nel materiale depositato agli Archives of American Art, Smithsonian Institution, *Catherine Viviano Gallery records, 1930-1990*, Fishman, Marvin L. - Fitzsimmons, James L., 1952-1976, undated, bulk 1949-1978, box 4.

spazi pubblicitari, ma il primo responso verificabile da parte della gallerista è del 10 dicembre 1957, in cui riconosce quanto «EATM» fosse diventato interessante.

In effetti, numero dopo numero, le cose cambiano parecchio. C'è una persona però, forse più delle altre, che indirizza la rivista in una certa direzione: una figura che entra in gioco nell'ottobre del 1956, nel lavoro ed anche nella vita di Fitzsimmons. Una personalità autorevole che si muove nell'ombra, ma che può dirsi maieutica per la sua esperienza di editore, come risulta evidente dalle lettere redatte tra il 1956 e il 1964 (Peppiatt 2006). Questo profilo corrisponde al pittore Jean Dubuffet, all'epoca già un artista di risonanza mondiale, che "sotto banco" affianca, consiglia; difende le scelte di un Fitzsimmons ancora in erba nel campo della carta a stampa, alla ricerca di un proprio auditorio, soprattutto in Europa. L'artista francese è tra i primi a chiedere di abbonarsi alla rivista, addirittura anticipando l'immissione ufficiale del primo numero nel settore dell'editoria. Gli sforzi profusi da Fitzsimmons, per fare circolare la notizia dell'uscita imminente del periodico, evidentemente funzionarono se Dubuffet si adopera immediatamente per riceverlo.

Se l'operazione di Fitzsimmons scaturisce dal desiderio di dare voce al fervore artistico e culturale riscontrato nel Vecchio Continente durante il Secondo dopoguerra e di consegnarlo negli Stati Uniti; ben presto l'Europa artistica sente l'esigenza di ricevere le medesime informazioni dall'America. Già nelle ultime due uscite di «European Art This Month» del 1957, la linea editoriale inizia ad evolversi più velocemente; applicandosi sempre di più nello scambio di informazioni tra le due culture. Probabilmente questo cambio di marcia risente anche delle pressioni di Dubuffet, il quale non manca di porre l'amico di fronte ad alcuni nodi importanti da districare: il problema della lingua utilizzata: l'onnipresente idioma anglosassone, ed il titolo della rivista.

Fitzsimmons decide di aprire deliberatamente il campo a nuovi canali di ricerca e di crescita, dando vita ad un altro corso della rivista: più completo geograficamente e più sensibile culturalmente. A partire dal 1958, infatti, il lettore si trova a maneggiare un oggetto che si presta non solo al compito precipuo di una rivista, cioè quello divulgativo; ma a fungere da ponte tra i vari nuclei geografici dell'arte, in particolare tra i due grandi blocchi dell'Europa e degli Stati Uniti, mettendo in atto una comunicazione polifonica, in base alla localizzazione e agli interessi.

Il processo di internazionalizzazione porta con sé alcune conseguenze, che seguono la linea "dubuffetiana". In effetti, su quello che viene cifrato come Volume II, n. 1, all'apice del fascicolo, campeggia un nuovo titolo: «Art International», che parimenti sovrasta e affianca lateralmente un timido ma rassicurante «Formerly European Art This Month», per segnare la continuità con il recente passato. A spiegare la scelta interviene lo stesso editore con questa nota: «*The new name, ART*

INTERNATIONAL, is justified and was necessitated by our decision, taken in response to the demand of European readers, to devote a considerable amount of space to art activities in the United States» (Fitzsimmons 1958).

Se il cambio d'intestazione concorre alla buona riuscita di un prodotto editoriale; il successo o l'insuccesso sono decretati parimenti dai contenuti, dall'autorevolezza dei collaboratori ma, soprattutto, dalla capacità di rinnovamento, d'imbastire relazioni e dalla facoltà della rivista di provvedere dall'esterno al proprio sostentamento finanziario. In «Art International», ma già «European Art This Month», il connubio con l'ambito commerciale è particolarmente sentito, anzi entrambe ne fanno un punto di forza per la sopravvivenza, insieme alle sottoscrizioni e alle donazioni. D'altronde esse risentono di uno stretto rapporto con gallerie: Fitzsimmons ne è un assiduo frequentatore negli anni della militanza su «A&A», non risulta così improbabile pensare che egli avesse instaurato rapporti confidenziali con molti galleristi o collezionisti. Anche in questo senso, un posto di riguardo - come collettore di rapporti umani - spetta a Dubuffet, il quale si adopera per l'amico al fine di ottenere finanziamenti sotto forma di vendita di spazi pubblicitari ai rappresentanti del mercato dell'arte («*Quand je serai à Paris je ferai pression sur Cordier pour qu'il se montre un peu plus généreux*»), alle gallerie; e con grande enfasi definisce questa come la linea migliore, insieme ad altri tipi di elargizione, per dare sostegno economico al *magazine* («*Je pense que c'est avec les abonnements et les insertions publicitaires que vous pourrez financer peu à peu de mieux en mieux la revue*») (Peppiatt 2006).

Ed è proprio Dubuffet, al cambio radicale del formato di «Art International» del 1959, a congratularsi per la nuova struttura; ad apprezzare la forte presenza della pubblicità, sottolineando quanto questa scelta fosse appetibile per il lettore e sintomo di internazionalità: «*Votre dernier numéro était très bon. [...] je crois qu'il n'y a aucune revue d'art qui en ait tant. Et toutes ces insertions sont vivantes et intéressantes: elles doivent certainement bien intéresser les lecteurs, et elles soulignent le caractère international de votre organe*» (Peppiatt 2006).

In conclusione, oltre ai suggerimenti dell'artista Dubuffet, dalle lettere rintracciate con la Viviano, ma anche corrisposte con alcuni artisti, emergono varie strategie di *marketing ante litteram* applicate dall'editore, per diffondere i suoi progetti editoriali, attrarre numeri e restituire la fiducia accordata attraverso un prodotto denso di supporti informativi e conoscitivi, distribuito capillarmente per i due blocchi continentali. Prima per «EATM» e poi per «AI», infatti, Fitzsimmons è solito chiedere ai suoi interlocutori di metterlo in contatto con almeno altre venti persone, così da inoltrare loro una copia promo del *magazine* e il biglietto da visita; al fine di accrescere gli abbonamenti, l'acquisto di spazi pubblicitari e la diffusione del giornale.

Cronache dall'Italia (1959-1963)

Da questa breve parentesi storica sulla gestazione di «Art International» appare chiaro che il 1959 consegna al destinatario un oggetto completamente rinnovato che perdura, con poche varianti, nei due decenni successivi: sino al 1979. Il raggio dei contenuti si allunga esponenzialmente al suo contenitore, concedendo maggior respiro anche al comparto delle mostre e degli artisti provenienti dall'Italia. La cultura visiva nazionale rappresenta, sin dagli esordi di «EATM», uno spaccato di rilievo nel *mare magnum* delle comunicazioni provenienti dall'Europa. Sin dalle prime pagine, a dettare la linea sul piano critico ci sono: Umbro Apollonio, per gli aggiornamenti bibliografici; Giuseppe Marchiori, tra le firme più longeve e stabili; e, a seguire, Gillo Dorfles. A questi tre nomi si alternano numerose altre voci critiche italiane³; e alcune presenze straniere in grado di leggere i fatti che si verificano nel nostro paese.

Sfogliando gli indici, al netto delle recensioni passate sotto *Letter from*, purificati dalla trattazione dell'arte moderna o medievale, dei passaggi connessi alle manifestazioni internazionali dell'arte; gli argomenti trattati presentano un carattere miscelaneo. Spesso il pretesto è dato dal calendario delle esposizioni, che rappresenta l'occasione per aprire il discorso ad una ricognizione più ampia sulla poetica di un artista; soprattutto, deriva dalla volontà della galleria di riferimento di sponsorizzare la propria scuderia; utilizzando la stessa rivista come una ulteriore *chance* di visibilità. Sul piano quantitativo, un occhio di riguardo è dato agli artisti dal profilo internazionale più che avviato.

Ad inaugurare l'anno 1959 c'è una mostra di Corpora ospitata a New York. Si tratta della prima personale negli Stati Uniti, alle gallerie Kleemann, introdotto in catalogo da un testo di Lionello Venturi. In contatto con Il Milione sin dal 1934, quindi con le ricerche portate avanti da Licini, Belli e altri; nello spazio milanese Corpora ha la sua prima mostra nel 1939. Dopo gli anni della guerra, entra in confidenza con Renato Guttuso, con il quale fonda il gruppo *Fronte nuovo delle Arti*, sotto la spinta del dirigismo culturale del PCI, che si oppone al gusto della pittura tonale allora dominante; ma Corpora se ne distacca successivamente. Un primo riconoscimento autorevole al suo operato giunge nel 1948 alla Biennale di Venezia, fortemente sostenuto da Marchiori; ma il vero passaggio di qualità lo compie dopo il 1954, smarcandosi dalla forma e dal rigore compositivo tradizionale. *Metamorfosi* del 1958 è il dipinto che meglio esemplifica questo passaggio verso il conseguimento della maturità. Ne è una prova ulteriore la suddetta mostra *newyorkese*, in seno alla quale Corpora dimostra di non cedere acriticamente al fascino della modernità: un'esposizione che si rivela di grande successo. I lavori proposti, come indica Marchiori, non presentano alcun

³ Tra di esse si possono citare: Fagiolo dell'Arco, Enrico Crispolti, Maurizio Calvesi, Daniela Palazzoli, Giulio Carlo Argan, Tommaso Trini, Filiberto Menna.

rigurgito di matrice picassiana o matissiana, e «*il dominio delle forme, tanto evidente in questi suoi quadri del 1958, esclude l'azzardo delle scritture automatiche o il gesto orgoglioso tradotto nelle macchie informali*» (Marchiori 1959). Nell'articolo compaiono alcune immagini delle opere dell'artista: *Il Mostro* (1954), i cui crediti d'immagine sono concessi dalla Galleria Pogliani di Roma, una delle presenze costanti nella sezione degli annunci pubblicitari; e *Metamorfosi* (1958).

Dopo Corpora, in ordine cronologico è la volta di Santomaso, anch'egli traghettato a New York e letto ancora una volta da Giuseppe Marchiori. La fluidità narrativa dell'autore avvia il lettore alla produzione di quegli anni ispirata al viaggio in Polonia, ai temi della Rotta e del Canale di Leme, giudicata più matura «*per la raggiunta unità dello stile che non consente pause di vuoto nella organizzazione spaziale*». In lui trova terreno fertile la cultura moderna, dal primo Kandinsky a certi aspetti dell'arte non figurativa che in quegli anni si propone sulla scena, finalizzata «*a determinare la propria visione in immagini assolute, concluse in ogni particolare, senza margini casuali*» (Marchiori 1959). L'artista si presenta a New York con un gruppo di opere che, «*nella luce limpida della poesia, giustificavano quella nuova via, indicata da Argan; tra gli estremi del fanatismo e del conformismo*». Marchiori aggiunge che Santomaso appartiene, in virtù di una classificazione alquanto arbitraria, alla cosiddetta «*generazione di mezzo*», nella sua ricerca passata e attuale può considerarsi «*un pittore che non ha tradito, sicuro della strada intrapresa, nella quale si riconosce in nuove forme, la forza perenne del sentimento, che soverchia tutti gli equivoci razionali, tutte le insidie del tecnicismo sperimentale*» (Marchiori 1959).

Un anno dopo l'esposizione a New York interviene anche Umbro Apollonio. A proposito dell'artista veneziano, anch'egli ribadisce l'appartenenza di Santomaso alla «*generazione di mezzo*», mantenutasi fedele all'ordine, lasciando al paradigma linguistico un potenziale in divenire. Il fatto che l'artista guardasse alla storia non è un elemento di demerito; poiché egli ne riconsegna una versione propria; portando avanti applicazioni istruttive di alcuni problemi che si andavano dibattendo: «*istruttive nel senso che le ha coinvolte in quell'armonia cromatica ed in quell'equilibrio compositivo che formano la struttura per così dire tradizionale d'ogni opera che si proponga di durare oltre una semplice stagione*» (Apollonio 1960). Ad accompagnare il testo ci sono opere per lo più coeve ma di provenienza diversa, soprattutto da collezioni private. Come indicano le didascalie delle immagini, si possono notare: *Doublescytho* (1958), che rientra nella collezione ginevrina Albert Skira; *Tempi Di Spagna* (1959), pezzo della collezione Di Tella di Buenos Aires; *Pietra Secca* (1959), acquisto della collezione di James P. Goodwin (New York); e *L'ora Dei Grilli* 1960, promosso dalla Galleria Pogliani.

Facendo un passo a ritroso nel 1959, Apollonio è anche l'autore di una recensione sulla presenza di Emilio Vedova in Polonia⁴, degna di menzione perché ripercorre alcune letture apparse sulla stampa dell'epoca, testimonianze di un ritorno mediatico molto favorevole. Apollonio rilegge le cronache proposte da Stanislaw Ledochowski sul «Wspulczesnoc» di Varsavia, il quale considera Vedova un pittore *«del tutto estraneo alla severità protestante dell'intellettualismo astratto-geometrico»*; e di Ursula Czartoriska, sul «Tygodnik Zachodni» di Pozan, la quale constata come nell'opera dell'artista fosse *«insita la certezza che la pittura non è più un'arte rappresentativa che abbia il compito di riprodurre l'aspetto visivo delle cose, ma un mezzo d'espressione, un qualcosa insomma come la scrittura, più precisamente un'identità di segni con le varie vicissitudini della vita...»* (Apollonio 1959). Le opere dell'artista presenti in mostra sono accompagnate dalle parole dei critici italiani Argan, Marchiori e Juliusz Starzinski, direttore del Museo d'Arte Moderna di Varsavia.

Qualche mese dopo la lettura di Vedova⁵ passa sotto la lente sempre attenta di Marchiori. Il testo si apre con un bilancio degli anni a partire dal secondo dopoguerra. Nell'opinione dell'autore, Vedova non è mai stato un pittore freddo e calcolatore. Egli, *«nel labirinto delle poetiche moderne, non ha mai smarrito il senso delle origini, il suo è un filone autentico, in cui ogni esperienza si giustifica, alla luce della verità spirituale, che ravviva le più mutevoli e complesse espressioni di un'esistenza "divorata e divorante"»* (Marchiori 1959). Un'opera come *Presenza* (1958-1959) interpreta, meglio di ogni altra, quella tensione dello spirito, che si esprime nel quadro coi rossi, coi neri, coi verdi, con fragorosa violenza, come un'esplosione. La qualità di Vedova, per Marchiori, risiede nella sua perpetua aderenza ai semplici mezzi della pittura, per qualificarsi dentro le categorie più vistose dell'arte moderna.

Procedendo nella disamina dei casi italiani su «Art International», un esempio di vero e proprio *marketing* è quello che appare sulle pagine della decima uscita, a cavallo tra il 1959 e il 1960, dove – oltre a comparire l'annuncio di una imminente mostra alle Kleeemann Galleries su Mastroianni - poco più avanti si rintraccia anche un articolo riguardante il medesimo artista proposto da Apollonio. Nel testo, il critico avalla la capacità del suo soggetto di avere superato lo *«spirito meccanico»*, pur mantenendo nei suoi lavori una determinata efficacia plastica ed emotiva (Apollonio 1959-1960). *Gli amanti*, bronzo del '59, così come *Sviluppo di figura* del '56, *Sviluppo*

⁴ Si è trattato della prima esposizione di un pittore non figurativo, allestita nel Palazzo delle Esposizioni «Zacheta», con 40 dipinti e 40 pastelli, dal 1936 al 1958.

⁵ Il testo pubblicato è inframezzato da numerose immagini: *Spazi inquieti*, 1957 (Collezione Brücher Dumont); *Immagine del tempo* (1959); *Interno di una chiesa Valdese* del 1936, che riporta l'indicazione di collezione privata; *La Miniera* (1950) (Viviano Gallery, New York); *Sbarra mento*, 1951 (Collezione Peggy Guggenheim, Venezia); *Dal ciclo della protesta* No. 7., 1953 (Collezione Cavellini di Brescia); *Presenza*, una tempera del 1958 (Galleria Blu); *Document* (1958), parte della collezione Festa di Vicenza.

di testa del 1958, *Composizioni* del '58; e *Giano Bifronte*, sono tutte riproduzioni sponsorizzate dalle due gallerie di riferimento: le già nominate Pogliani e Kleeemann.

Il numero estivo del 1960 è costellato da tre riferimenti al panorama visivo nazionale. Il primo ad essere menzionato è Spazzapan⁶ il quale, con le opere di metà anni '50, raggiunge la volontà - già manifestata nel 1935 - di volersi esprimere «*col puro canto del colore*»: una maturità toccata attraverso la sofferenza e il dolore; una energia rinnovatrice *in fieri* infranta dal sopraggiungere della morte (Marchiori 1960).

Il secondo è un articolo celebrativo su Renato Birolli, deceduto poco prima, ancora una volta firmato da Marchiori, con un'immagine di *Incendio d'alberi*, del 1957 (Galleria Il Segno, Roma); la citazione successiva, infine, è su Scanavino, firmata da Umbro Apollonio.

Un'altra operazione scopertamente commerciale la si rintraccia nel terzo numero del 1961, che presenta non solo la copertina firmata da Roberto Crippa, con un riferimento alla sua coeva mostra alla Galleria del Naviglio di Milano; ma anche un articolo in francese firmato da Alain Jouffroy. L'autore della recensione mette in luce lo stile e, al contempo, l'eccentricità, l'aggressività e la violenta disinvoltura delle opere di Crippa. Il testo si esprime visivamente attraverso le immagini, tutte concesse dalla Galleria Schwarz, di: *Hotel Rendezvous* del 1959, *Personaggio* del 1960; *Poeta* del 1960; *Sono Morto innocente* (1960) e *Ore drammatiche* del 1960.

Nella cerchia dei nomi italiani trattati rientra quello di Enrico Baj, attraverso le parole di Gualtiero Schönenberger. Si tratta di un articolo in riferimento alla mostra tenuta dall'artista alla Galerie Raymond Cordier. L'autore mette a confronto Max Ernst con Baj, accomunati dalla sontuosità della materia, alleata ad una visione favolosa, rispondente ad un'idea barocca insita nella loro arte. L'autore evidenzia anche la comunanza di elementi con Dubuffet, per la capacità di creare personaggi che non agiscono, ma che ugualmente manifestano la loro essenza; in Baj, però, la provocazione, l'aspetto grottesco, sono il frutto di una posizione intellettualistica messa di fronte alla tecnica. Soprattutto la vera caratteristica di quest'ultimo è di essere «*très latin, méditerranéen dans sa démarche*» (Schönenberger 1961). Nell'articolo compaiono alcuni riferimenti alle gallerie milanesi: Blu e il Naviglio, alle mostre rispettivamente tenute nel 1958 e nel 1960. Tra le opere pubblicate vi sono: *Petit personnage aux miroirs* (1960), presenti nella Collection Dotremont Bruxelles; *I Fidanzati* (1960); *General with Trumpet* (1960); *Come ero bello quando ero giovane* (1960), nella collezione G. Burton Tremaine, Meriden, Conn; *Il Generalissimo* (1959); *Shouting General*; *The Lady with Pearls* 1959 (Collection William et Noma Copley, Paris). Si precisa che tutte le illustrazioni sono pubblicate in collaborazione con la

⁶ L'articolo è accompagnato da opere come: *Composizione geometrica n. 2* del 1924 (Galleria Il Segno); e *Tra cielo e mare* del 1957, (Galleria Pogliani, Roma).

galleria Schwarz di Milano. Nel caso di Crippa e di Baj la lingua utilizzata è il francese ed è probabile che in questo modo lo spazio cercasse di incrementare un pubblico e un collezionismo straniero del proprio giro di artisti.

Schwarz è una delle realtà espositive onnipresenti sulle pagine della rivista; soprattutto negli anni a seguire è portatrice di un tipo di comunicazione maggiormente elaborata sul piano grafico, rispetto ad altre più tradizionali ed asettiche, che si limitano ad elencare i soggetti o a proporre immagini delle mostre. Schwarz più spesso gioca tra i nomi degli artisti promossi ed un corredo visivo che si rinnova ciclicamente, attraverso l'uso di una grafia *pop* o l'innesto di una cornice in grado di inglobare il tutto; vestendo un messaggio dichiaratamente commerciale con un altro pezzo di creatività e di sperimentalismo proprio delle personalità in mostra. Una strategia che più avanti altre gallerie italiane avrebbe seguito, come l'Attico di Fabio Sargentini tra il 1967 e il 1968. D'altronde sono anni in cui la stessa rivista prova a mettersi al pari con altre concorrenti più spinte sul fronte avanguardistico, in grado di ibridare con maggiore determinazione i contenuti ed il corredo visivo.

Procedendo ancora nel senso di una disamina interna del periodico, un altro degli artisti italiani più spesso decifrato da lenti straniere è Alberto Burri. È il caso di Egon Vietta, il quale lascia la sua traccia in tedesco, trattando l'artista di origini umbre a partire proprio dal suo luogo di provenienza: Città di Castello; e trovando alcuni raffronti anche con artisti internazionali, come Dubuffet, Pollock e Riopelle.

Burri è ulteriore oggetto d'interesse della storica Françoise Choay. L'articolo⁷ si riferisce in particolar modo alla mostra tenuta alla Galerie de France⁸, che dà contezza del repertorio di materiali impiegati da Burri in opere come: *Sacco* del 1953 e *Nero rosso* (1955). Choay osserva che a segnare la comunanza tra lavori come *Ferro 1959*, *Ferro 1961* e *Plastica 1960*, *Nero Plastica*, vi è la quasi totale sparizione della pittura, declassata a funzioni di servizio, cioè per dare uniformità alla superficie che lo ricopre; o per isolare o denaturare elementi; o, ancora, per colmare le crepe dovute alla combustione.

⁷ Le opere tracciate nella rivista sono: *Ferro 61* (Galerie de France, Paris); *Combustione E4, 1960* (Galleria Blu); *Grande Ferro E 59* (Galleria Blu); *Ferro 58, 1958* (Galleria Blu); *Combustione bianco nero, 1960* (Galleria Blu); *Legno nero 61* (Galleria Blu); *Nero Legno 61, 1961* (Galleria Blu); *Legno 617* (Galerie de France, Paris). Da notare come le immagini di proprietà della Galleria Blu fossero in b/n e quelle della parigina Galerie de France invece a colori. Da alcuni carteggi tra Fitzsimmons, artisti e galleristi, sappiamo come questa differenza fosse, in realtà, dovuta ad un prezzario diverso e a discrezione dello sponsor di turno.

⁸ La Galerie de France era una importante fonte di foraggiamento per «Art International», come mette in chiaro lo stesso Fitzsimmons a Dubuffet. Il nuovo formato avrebbe comportato anche una rivoluzione sul piano commerciale, stravolgendo le tariffe pubblicitarie e gli abbonamenti. In questa lettera, datata 16 gennaio 1959, egli allega una copia della missiva ricevuto dalla Galerie de France e si dice convinto che avesse stipulare altri cinque o sei contratti della stessa natura economica si sarebbe potuto applicare con più impegno sulla qualità della rivista e respirare anche sul piano finanziario (Peppiatt 2006).

Scorrendo gli indici di «Art International», oltre a Burri, l'altra testa di serie è indubbiamente Lucio Fontana. Soggetto ricorrente, attraverso la copertina dedicata nel numero 9 del 1960; ma anche attraverso le parole di Paul Oliver (1962), o per via delle sue stesse dichiarazioni con la ripubblicazione del *Manifesto Bianco* del 1946 (Spazialismo). E, ancora, *l'ultimo Fontana* riecheggia nel pezzo monografico di Gillo Dorfles, l'anno successivo, in cui si mette in evidenza la fase creativa dominata dalla ricerca di forme curve, sferiche, *ovolari*: pittoriche e plastiche. Dorfles riconosce, tra i postulati dello «spazialismo» di Fontana, la sua propensione a prevedere il futuro: cioè un'arte non più vincolata al «quadro da cavalletto» o alla «statua» vera e propria, ma un'arte libera di svolgersi nello spazio, in tutte le dimensioni dell'universo, attraverso i mezzi espressivi e comunicativi (Dorfles 1963).

Nel medesimo numero il nome di Fontana risuona ben altre due volte, prima via Giorgio Marchiori e poi grazie a Giorgio de Marchis, a proposito di *alcuni aspetti dell'arte contemporanea all'Aquila*. Il capoluogo abruzzese è la scenografia della rassegna al plurale e multiforme organizzata da Enrico Crispolti, che include tra gli altri gli *Omaggi* a Cagli e Fontana; nonché alcuni esempi che documentano «l'impegno delle nuove generazioni in Italia». Tanta carne al fuoco, come scrive Marchiori, ma senza piglio storiografico, ricca di contrastanti motivi: una mostra che non offre «ancoraggi comodi» per giungere a delle soluzioni prefabbricate. Marchiori affina la penna soprattutto su Cagli e Fontana. Rispetto al primo, egli osserva come Crispolti sia riuscito a compiere un lavoro che consente di fare molti opportuni confronti in campo europeo e di rivedere la posizione dell'artista, spesso passato in secondo piano dalla critica italiana per la spregiudicata indipendenza del suo temperamento e delle sue ricerche. Definito *enfant terrible* di quella generazione, la sua ricerca è sempre stata aperta e pronta, e andava «risolutamente per la propria indipendentissima via» (Marchiori 1963). In merito a Fontana, ne sottolinea il riconoscimento da parte della critica universitaria che si è mossa nei suoi confronti ai primi segni di considerazione internazionale, così come accaduto per Burri. Marchiori, prendendo in prestito le parole di Crispolti, puntualizza su quanto lo spazio per l'artista fosse ormai «il 'mezzo' ultimo del suo intervento espressivo» (Marchiori 1963).

Sui medesimi soggetti pone l'accento anche De Marchis. Di Cagli sottolinea l'assenza dei lavori appartenenti all'attività svolta a Roma nell'anteguerra, la lacuna del periodo delle *Metamorfosi*, in favore di una vasta presentazione della sua opera più recente. Più ampia, invece, è l'esposizione che concerne Fontana; ma De Marchis si dice non intenzionato ad entrare nel merito sul piano critico, sottomettendo quest'ultimo ai giudizi ben più approfonditi di Calvesi. Egli osserva, però, che «in questo accrochage di Aquila, data l'assenza di una chiara ragione critica [...] non risultano ben chiari il significato e la funzione avuti da Fontana nello svolgimento

dell'arte contemporanea italiana fino ai suoi più recenti aspetti post – informali» (De Marchis 1963).

Buona parte delle uscite successive del 1963 sull'arte italiana si abbandonando a dibattiti su manifestazioni collettive riguardanti: mostre, biennali ed altri eventi effimeri; tralasciando invece le considerazioni monografiche più spinte degli anni precedenti. Non è raro, inoltre, rintracciare nella rivista alcune considerazioni sulle collezioni, più o meno pubbliche. A testimonianza ancora dell'attenzione prestata da «Art International» al mondo del mercato e, soprattutto, del collezionismo, scorrendo le numerazioni si possono scovare alcuni articoli dedicati ad esso. È il caso della raccolta Maremont, descritta da Sam Hunter, il quale mette in chiaro la versatilità e l'eterogeneità delle opere acquistate, che spaziano da un punto ad un altro dei continenti, rispondente anche ai cambiamenti sociali, culturali e radicali occorsi nel ventennio di raccolta (Hunter 1961).

Un'altra argomentazione sul collezionismo, tra le altre, è proposta da Giuseppe Marchiori, curatore di una mostra sulla pittura straniera nelle collezioni italiane, che dibatte in generale sul fenomeno ancora circoscritto dell'interesse nazionale per l'arte fuori confine. Un'esposizione che ambisce a disegnare il carattere del collezionismo, interpretato come eredità positiva del mecenatismo. Seguendo il discorso di Marchiori: *«il collezionismo moderno si è imposto come una realtà estetica, economica e sociale, insostituibile nel mondo di oggi, retto dalle libere istituzioni democratiche»*. Il collezionista *«ha nel mercante un efficace sostegno, un consigliere di assoluta fiducia»*; egli deve mediare tra l'affermazione di valori assoluti e la prospettiva individuale (Marchiori 1961).

In conclusione alle considerazioni fatte sopra, la scelta di operare sullo spaccato temporale che va dal 1959 al 1963 trova la sua ragione innanzitutto nella logica: data la vita piuttosto lunga di «Art International». In secondo luogo, la decisione di fare ricadere l'inizio della trattazione dal 1959, e non dal 1956, deriva dalla rivoluzione delle variabili esogene ed endogene del periodico, già spiegata nella ricostruzione storiografica della rivista. In terzo luogo, l'intervallo cronologico a cavallo tra il '50 e il '60 per il panorama artistico nazionale è ricco di significati. Sono anni in cui l'Italia si ridesta dall'isolamento culturale; anni segnati da un passaggio generazionale forte; dal raggiungimento della maturità di alcune esperienze e realtà; da una ridistribuzione degli equilibri dell'arte tra Milano, Roma e Torino. È sufficiente prendere il caso di quest'ultima che riesce a rompere con il clima casoratiano e ad avallare le ricerche di Moreni o a recuperare criticamente e commercialmente figure come Spazzapan. A metà degli anni '50, inoltre, prendono piede le ricerche informali, grazie anche ad una espansione dei circuiti espositivi internazionali, alimentati dalle azioni dei privati.

In assenza delle istituzioni, sono soprattutto le gallerie a giocare un ruolo di primo ordine. Il Milione, tra il '56 e il '57, porta avanti le ricerche di Bendini, Merz e Saroni, solo per citarne alcuni; nel 1954 inaugurano la galleria Schwarz e Apollinaire. Oltre agli spazi, ci sono figure simbolo come quella di Carlo Cardazzo, allora considerato il più importante mercante d'arte del mondo: avere una personale a Il Naviglio era motivo di grande orgoglio per gli artisti. Sono anni caratterizzati anche dal potere d'acquisto e dalla lungimiranza di soggetti come Achille Cavellini che durante questo periodo sceglie di rivoluzionare la sua collezione, sino a quel momento ferma alla cultura italiana e francese degli anni '40.

In definitiva, anche dal regesto delle presenze italiane sulle pagine di «Art International» si può decifrare con maggiore chiarezza la *mission* della rivista: cioè di essere un oggetto palesemente votato ad un pubblico di addetti ai lavori, di cultori della materia, per lo più: artisti, galleristi e collezionisti. La creatura di Fitzsimmons è uno strumento che nasce per sostenere l'attività dell'intero l'apparato di cui si nutre il mondo dell'arte: i suoi sistemi e i suoi dispositivi più potenti. Se le fiere, le aste e le gallerie, sono più spesso spazi dedicati al confronto e alla vendita diretta delle opere; le riviste - come «Art International» - offrono una ulteriore vetrina per i suoi sovvenzionatori, una palestra visiva per gli artisti; oltreché una fonte di formazione per il vorace mondo del collezionismo; grazie anche alla vivacità dei commentatori. In altre parole, «Art International» appartiene a quella tipologia di periodici che funge da termometro per misurare gli andamenti del mercato dell'arte; da specchio per riflettere l'avvicinarsi delle tendenze estetiche; fornendo all'articolato panorama del commercio di settore un supporto di primo piano, per veicolare le informazioni utili ad avallare un tipo di ricerca piuttosto che un altro.

Nel caso specifico di «Art International», che ha fatto del travaso culturale ed internazionale la propria bandiera, le molteplici pagine dedicate all'arte italiana, proposta in varie letture e in diverse lingue ne hanno agevolato l'uscita dai confini nazionali, movimentando e direzionando i flussi d'attenzione dell'Europa e degli Stati Uniti anche verso di essa.

Gli esempi riportati sopra tentano di mettere in luce la strategia di comunicazione portata avanti dagli spazi espositivi per supportare e veicolare - attraverso l'impianto cartaceo - i propri artisti; talvolta suggerita dalla premura dello stesso Fitzsimmons. Un piano strutturato almeno su due livelli: fatto di esplicite inserzioni pubblicitarie; e di un tipo di sponsorizzazione più velata, operata dalla trattazione del soggetto e dal corredo visivo di accompagnamento. La stessa presenza o meno delle riproduzioni, l'utilizzo del b/n o del colore, erano determinati dalla possibilità o meno della galleria o del collezionista di provvedere alla loro retribuzione. Inoltre, la dichiarazione del mittente, nella didascalia, avvalorava la forza dei mezzi economici e supportativi dello spazio

espositivo di riferimento. A chiudere il cerchio di questo impianto promozionale interveniva la critica, fondamentale per dare sostanza anche alla più scoperta operazione promozionale percepita all'interno della rivista, che consentiva di corroborare le ragioni del mercato, attraverso una proposta culturale aggiornata e autorevole.

L'autrice

È Dottore di ricerca in Storia dell'Arte presso l'Università di Parma. Nel 2012 ha conseguito il diploma di Specializzazione in Beni storico artistici all'Università di Udine.

Attualmente è assistente alla presidenza della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon. Nel corso degli anni ha lavorato come curatrice indipendente; ha collaborato con gallerie, associazioni e amministrazioni pubbliche nell'organizzazione di mostre e progetti d'arte pubblica.

e-mail: alice.m83@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Apollonio, A 1959, 'Mostra di Emilio Vedova in Polonia', *Art International*, vol. III, n. 3-4, p. 43.

Apollonio, A 1960, 'Presenza nel tempo di Santomaso', *Art International*, Vol. IV, n. 2-3, p. 66-69.

Apollonio, A 1960, 'Scanavino', *Art International*, Vol. IV, n. 6, p. 74.

Ashton, D et al. 1988, A Tribute to James Fitzsimmons, Editor and Publisher (1919-1985), *Art International*, Winter, pp. 42-47.

Candela, G, Benini, M (ed) 1997, *Produzione e circolazione dell'informazione nel mercato dell'arte*, Clueb, Bologna 1997.

Catherine Viviano Gallery records, 1930-1990, bulk 1949-1978. Box 4, Fishman, Marvin L. - Fitzsimmons, James L., 1952-1976, undated, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

Catherine Viviano Gallery records, 1930-1990, bulk 1949-1978. Box 9, Folder 65, *Art International*, 1958-1966, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

'Chance Encounters Leads to Art Journal', *The New York Times*, 1975.

Choay, F 1961, 'Par delà l'image et le symbole: Alberto Burri', *Art International*, Vol. V, no. 5-6, pp. 30-32.

Y. Chevrefils Desbiolles, Y, Froissart, R (ed) 2011, *Les revues d'art. Formes, stratégies et réseaux au XX siècle*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.

De Marchis, G 1963, 'Aspetti dell'arte contemporanea a l'Aquila', *Art International*, Vol. VII, n. 9, pp. 37-39.

De Marchis, G 1963, 'La IV Biennale di San Marino', *Art International*, Vol. VII, n. 7, pp. 52-54.

De Marchis, G 1963, 'Un'ipotesi neo-concreta', *Art International*, Vol. VII, n. 7, pp. 54-55.

Dorfles, G 1963, 'L'Ultimo Fontana', c, n. 9, pp. 50-51.

Grazioli, E (ed) 2006, *Arte dal 1900: modernismo, antimodernismo, postmodernismo*, Zanichelli, Bologna, 2006.

Cioffi, R, Rovetta, A (ed) 2007, *Percorsi di critica: un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento: atti del Convegno, Milano, 30 novembre-1 dicembre 2006*, Università Cattolica del Sacro Cuore, V&P, Milano.

Fawcett, T, Phillpot, C (ed) 1976, *The Art press: two centuries of art magazines*, The art book company, London.

Fitzsimmons, J 1956, 'EnVoi, Apologia, Acknowledgement', *European Art This Month*, vol. 1, n. I, p. 1.

Froissart, R. 2008, 'Recherches actuelles autour des périodiques', *Perspective*, vol. III, n. 3, pp. 462-468.

Hunter, S, 'The Maremont Collection', *Art International*, Vol. V, n. 5-6.

Levillain, H. 1993, 'Philippe Soupault et La Revue européenne', *Europe*, n. 769, p. 105.

Marchiori, G 1959, 'Corpora a New York', *Art International*, Vol. III, n. 1-2, pp. 49-50.

Marchiori, G 1959, 'Pitture di Santomaso a New York', *Art International*, Vol. III, n. 3-4, pp. 70-71.

Marchiori, G 1959, 'Vedova ieri e oggi', *Art International*, Vol. III, n. 8, pp. 47-53.

Marchiori, G 1960, 'Luigi Spazzan', *Art International*, Vol. IV, n. 6, pp. 53-54

Marchiori, G 1960, *La pittura straniera nelle collezioni italiane*, Pozzo, Torino.

Marchiori, G 1963, 'Aspetti dell'arte contemporanea a l'Aquila', *Art International*, Vol. VII, n. 9, 1963, pp. 33-36.

Olivier, P 1962, 'Lucio Fontana', *Art International*, Vol. VI, no. 2, pp. 37-40.

Peppiatt, M (ed) 2006, *Jean Dubuffet, James Fitzsimmons: Correspondance 1956-1964*, Echoppe, Paris.

Poli, F 2009, *Il sistema dell'arte contemporanea: produzione artistica, mercato, musei*, GLF editori Laterza, Roma.

Vettese, A 2012, *L' arte contemporanea: tra mercato e nuovi linguaggi*, Il Mulino, Bologna.

Schönenberger, G 1961, 'Les métamorphoses de Baj', *Art International*, Vol. V, n. 4, pp. 42-45, 91.

Sciolla, G C (ed) 2003, *Riviste d'arte fra Ottocento ed età contemporanea*, Skira, Milano.

Vietta, E 1959, 'Alberto Burri', *Art International*, Vol. III, n. 8, 1959, pp. 32 -34.

Zorloni, A 2011, *L'economia dell'arte contemporanea. Mercati, strategie e star system*, Franco Angeli, Milano.



Sara Fontana

Banca di Oklahoma: le incredibili avventure di una finanza patafisica dal 1968 a oggi



Abstract

L'articolo ricostruisce le vicende legate all'operazione artistica "Banca di Oklahoma", un'ironica società di capitale (prima S.r.l. e poi S.p.a.) con sede a Lugano costituita dall'artista Aldo Spoldi (Crema, 1950) nel 1988, all'apice dell'immaterialità finanziaria, con l'obiettivo di trasformare l'attività della ditta in operazioni estetiche. Già nel 1968 Spoldi aveva fondato la casa editrice Trieb, che fu il tramite per l'acquisto di opere di Andy Warhol e Alighiero Boetti. Ora "Banca di Oklahoma" batte moneta realizzando i "Brunelli", multipli d'artista firmati dallo stesso Spoldi e da Piero Gilardi, Mario Schifano, Bertozzi & Casoni e altri per acquistare opere di giovani artisti (Stefano Arienti, Umberto Cavenago, Salvatore Falci e molti altri). Nel 1996 la società per azioni si evolve in un progetto didattico all'Accademia di Brera a Milano, dove Spoldi insegna, e produce personaggi virtuali che nel 2007 diverranno il comitato scientifico della neonata Accademia dello Scivolo, un'associazione finanziata anche con gli interessi maturati sull'acquisto di titoli in Borsa su materie prime come acqua e boschi e che nel 2016 ha emesso delle obbligazioni decennali e trentennali e ha coniato una nuova carta moneta, il "Tallero Vascavolano".

The article reconstructs the events related to the artistic operation "Banca di Oklahoma", an ironic venture capital company (first S.r.l. and then S.p.a.) based in Lugano founded by the artist Aldo Spoldi (born in Crema, 1950) in 1988, the apex of financial immateriality, with the aim of transforming the company activities in aesthetic operations. Already in 1968 Spoldi had founded the publishing house Trieb, who was the vehicle for the purchase of works by Andy Warhol and Alighiero Boetti. Now "Bank of Oklahoma" beats coin realizing the "Brunelli", multiples by artists, signed by the same Spoldi and by Piero Gilardi, Mario Schifano, Bertozzi & Casoni and others to buy works by young artists (Stefano Arienti, Umberto Cavenago, Salvatore Falci and many others). In 1996 the company evolved into an educational project at the Brera Academy in Milan, where he teaches, and produces virtual characters that in 2007 will become the Scientific Committee of the newly formed Accademia dello Scivolo, an association also financed by the interest earned on the purchase on the stock exchange of securities on raw materials such as water and forests and that in 2016 issued ten-year and thirty-years bonds and coined a new paper money, the "Tallero Vascavolano".



«Il grande teatro di Oklahoma vi chiama!»

«[...] Il grande teatro di Oklahoma vi chiama! Vi chiama soltanto oggi, soltanto una volta! [...] Tutti sono i benvenuti! Chi vuol diventare artista si presenti! Noi siamo il teatro che può utilizzare tutti, ciascuno al proprio posto! [...]» (Kafka 1994).

Così recita il manifesto del “Grande teatro” di Oklahoma che attrae anche l’ingenuo Karl Rossmann, protagonista inconsapevole e perseguitato senza colpa dell’incompiuto *America* di Franz Kafka. È un’invenzione rimasta nebulosa ma che nel tempo ha affascinato, per il suo registro assurdo e surreale, artisti diversi, da Federico Fellini a Jean-Marie Straub e Danièle Huillet fino a Martin Kippenberger.

Anche Aldo Spoldi [Crema, 1950¹] vi fa esplicito riferimento quando nel 1974 decide di avviare quel complesso progetto collettivo, in verità già annunciato da frammentarie esperienze precedenti, che inizialmente prende il nome di “Teatro di Oklahoma”. È una prima pattuglia di studenti e docenti che risponde all’invito dell’artista e si presenta nell’aula di Alik Cavaliere all’Accademia di Brera, assumendo anche i ruoli di personaggi immaginari (oggi si chiamerebbero Avatar). Nel 1988 il “Teatro di Oklahoma” si trasforma in Banca di Oklahoma, un’ironica società di capitale (prima S.r.l. e poi S.p.a.) che si avvale della produzione di multipli d’artista detti ‘Brunelli’ per acquistare opere di giovani artisti. Anche se la società viene liquidata nel 1993, gli azionisti ancora oggi operano all’interno dei meccanismi avviati. Infatti nel 1996 nasce il progetto didattico “Cristina Show”, lanciato all’Accademia di Brera dove Spoldi ormai insegna, e nel 2007 viene fondata l’Accademia dello Scivolo, finanziata attraverso materie prime, che come ultimo atto, nel 2016, ha emesso obbligazioni decennali e trentennali e ha coniato una nuova carta moneta, il “Tallero Vascavolano”.

Questo articolo tenta di ricostruire la storia completa di questa sequenza di metamorfosi, a cominciare dalla fondazione, nel lontano 1968, della casa editrice Trieb. Esso quindi si spinge ben oltre i limiti cronologici effettivi della Banca di Oklahoma (1988-1993), recuperandone le origini e accennando agli sviluppi successivi, fino ad oggi. È un percorso che si articola nell’arco di quasi un lustro e che spesso obbliga l’autore a districarsi tra informazioni prodotte ad arte, nella consapevolezza che ogni tappa meriterebbe un approfondimento adeguato.

¹ Aldo Spoldi si è formato al Liceo Artistico Beato Angelico e all’Accademia di Belle Arti di Brera a Milano. Pittore, scultore, musicista e scrittore, è stato docente all’Accademia di Brera fino al 2016. Nel corso degli anni Settanta si è accostato al teatro e alle arti visive, rielaborando il concettualismo con una pittura animata da una sottile ironia, densa di riferimenti letterari ma sempre alleggerita da un registro giocoso. Nel 1974 costituisce il Teatro di Oklahoma e nei primi anni Ottanta partecipa alle principali rassegne che delineano il nuovo corso della produzione artistica contemporanea. Nel 1986 pubblica il volumetto *Oh bella ciao!*, con la prefazione di Filiberto Menna, in cui raccoglie i suoi aforismi ironici e affilati, testi grazie ai quali aveva da poco ricevuto, da Enrico Baj e dal Collegio di Patafisica, la nomina a “Commentatore squisito”. Nel 1988 trasforma l’umanistico Teatro di Oklahoma in Banca di Oklahoma e per mezzo di quest’ultima nel 1996 produce come progetto didattico alcuni personaggi virtuali fra i quali l’artista Cristina Show, il fotografo Met, il filosofo Andrea e il critico Angelo e nel 2007 fonda l’Accademia dello Scivolo.

Le origini: la casa editrice Trieb e il volume *Teatro di Oklahoma*

Le origini dell'impresa di Aldo Spoldi affondano nel decennio compreso tra il 1968 e il 1978, quando la sua attività si divide tra la sperimentazione pittorica in studio e le azioni realizzate con la "Banda del Marameo" nelle piazze di Lodi, Cremona, Bergamo e Milano, sempre attentamente pianificate e comunicate [fig. 1].



Fig. 1: Performance della *Banda del Marameo* per le vie della città, Crema, 1968. I componenti della banda in azione sono Giorgio Bettinelli, Fabio Granata, Loredana Parmesani, Elio Spoldi.

Tale attività è stata spesso liquidata come "periodo d'esordio", ma in realtà essa contiene le premesse della poetica e delle operazioni che l'artista svilupperà nei decenni successivi, fino a oggi. Una sintesi efficace della ricerca svolta in questo decennio è contenuta nel multiplo d'artista *Ben venga maggio...*, tirato in venti esemplari, che nel 1978 funge da catalogo dell'omonima personale di Spoldi alla Galleria Il Diagramma di Milano² [fig. 2] e [fig. 3]. Fondamentale, in questi anni, è la

² Per queste precisazioni ringrazio Mina Tomella, conservatore dell'Archivio dell'Accademia dello Scivolo nonché autrice di una tesi di laurea magistrale presso l'Università degli Studi di Pavia dedicata all'attività di Aldo Spoldi negli anni Sessanta e Settanta: *Aldo Spoldi 1968-1978*, relatore Paolo Campiglio, correlatore Sara Fontana, A.A. 2015-2016. Una tesi che, grazie alla consultazione dell'Archivio Aldo Spoldi e all'utilizzo di nuove fonti finora trascurate dalla letteratura sull'artista quali la

molteplicità dei linguaggi e dei mezzi espressivi utilizzati: fotografia, performance, pittura, scultura, scrittura, musica e suono risultano amalgamati da un senso vivo dello spettacolo, sul filo d'intrecci narrativi fantastici e su un registro giocato tra il serio e il beffardo. I modelli prediletti sembrano essere Marcel Duchamp, le invenzioni irriverenti delle avanguardie di inizio secolo, poi travasate nelle esperienze neoavanguardiste *ante litteram* di Piero Manzoni (nel 1959 Manzoni viene ritratto da Ugo Mulas mentre con l'artista francese Jean-Jacques Lebel dà vita all'alfabeto dei gesti, incluso il gesto del marameo), quindi Andy Warhol e Joseph Kosuth e infine sperimentazioni trasversali come il situazionismo e la patafisica, che tendono ad amplificare lo statuto del quadro, trasformando un racconto puramente visivo in un'azione complessa e pluridisciplinare. Un altro elemento cardine è la necessità di uno pseudonimo dietro al quale possano mascherarsi insegnanti, studenti, artisti, critici e professionisti, in una sorta di gruppo goliardico. Anche il giocoso scambio economico con le istituzioni, motore primario della Banca di Oklahoma e della successiva Accademia dello Scivolo (la quale, come vedremo, nel 2014 arriverà a scambiare un pezzo di terra nel cremasco con una scultura dell'artista), già si affaccia nel *Verbale di contravvenzione* notificato a Spoldi il 9 maggio 1971 da un vigile urbano del Comune di Crema: la ragione addotta è il fatto che egli schernisce i passanti con il gesto del "marameo", ma in ogni caso una copia della multa, serigrafata da Fernando De Filippi, viene acquistata dagli stessi vigili cremaschi.

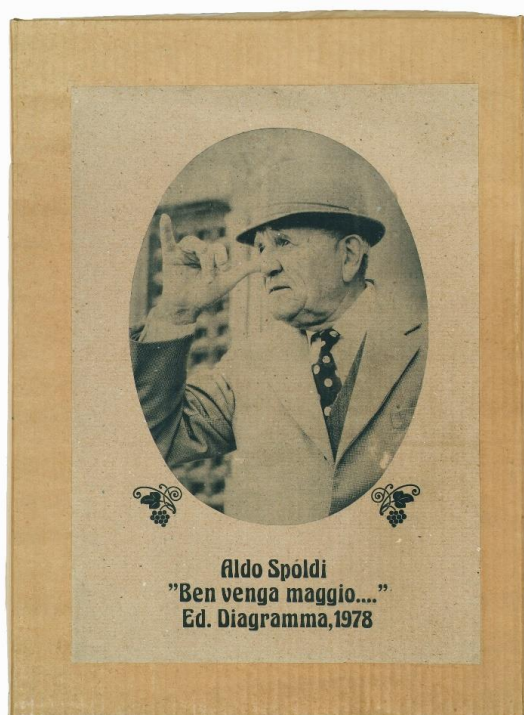


Fig. 2: Il multiplo d'artista *Ben venga Maggio....*, 1977-1978.

serie *Disegni e Incisioni* del 1967 e i quadri del 1968-1969 raggruppati con il titolo *Il Naso. La Banda del Marameo*, preludio ai quadri a frammenti posteriori al 1978, getta una nuova luce sulla lunga carriera artistica di Spoldi.

Questa cartella sviluppa uno studio sui lavori di Robert Rauschenberg. Inoltre paga il debito, in quegli anni all'ordine del giorno, alla rivolta anti-edipica. Con quegli anni condivide maliziosamente le facili speranze e le illusioni votate alla prassi immediata: il figlio che scappa di casa.

A Rauschenberg deve l'interesse per i materiali urbani, a Reich-Marcuse il recupero del perverso e del gioco, figlio esso stesso della legge. Credo che esista del desiderio nelle gomme da masticare. Per esempio il viaggio sul ponte di Brooklyn.

Edipica era la pittura, lo spazio del dipingere, la suddivisione delle belle arti in generi. Edipico era il vecchio, il poliziotto, l'avvocato ai quali questo lavoro è dedicato: un'ingiusta cattiveria, una maleducazione estetica.

Perché pubblicarla oggi? Per cattiva memoria, unicamente per cattiva memoria. Cattiva memoria che, come scrive Nietzsche, ha il vantaggio di far godere diverse volte delle stesse cose come se fosse la prima volta.

Elementi nuovi sono qui contenuti: la scelta delle fotografie, la stampa in offset, l'opera che diviene pubblicazione, il titolo, i tagli delle immagini.

Contro Jean-Paul occorrerebbe dire che il ricordo non è il paradiso dal quale non possiamo venir cacciati.

Per quanto riguarda gli scritti sono dedicati al non-senso che, come si sa, è imparentato con il senso. Mia intenzione era di usare la scrittura come abito: una performance che sia contemporaneamente caricatura dell'uomo dotto, dell'uomo politico, dell'intellettuale.

Figura, quest'ultima, presa eccessivamente sul serio da qualche anno a questa parte.

« Delvio Crespiatico ». Fa parte di una cartella di ritratti non portata a compimento nella pubblicazione. Come ritratto è eseguito secondo gli schemi di una cattiva teoria della conoscenza: quella che fa dire all'altro il proprio discorso.

Un metodo come un altro per padroneggiare ciò che rimane del soggetto.

Infine, « Occupazione della Galleria San Fedele ». E l'occupazione non autorizzata della galleria durante l'inaugurazione della Rassegna San Fedele 1971-1972 per mezzo della lettura di un testo di economia politica romanzata.

Fig. 3: Il multiplo d'artista *Ben Venga Maggio...*, 1977 – 1978.

Fin dal 1968, insieme a Loredana Parmesani e con la collaborazione di Pio Capodiferro e Annamaria Beccaria, Spoldi fonda la casa editrice Trieb, che stampa con tecnica offset la rivista omonima [fig. 4], divulgata all'interno dell'Accademia di Brera tra il 1973 e il 1977 e, nel 1975, il volume *Teatro di Oklahoma* [fig. 5], portavoce dell'omonimo gruppo, che raccoglie le opere di vari artisti presentati dal critico d'arte Patrizia Gillo e viene distribuito dalla Galleria Banco di Brescia, diretta da Massimo Minini (ed. Spoldi 1975). Con queste prime esperienze "studentesche", che già implicano una riflessione di carattere economico, si consolida l'identità di questo gruppo eterogeneo, nato dalla trasformazione della scapigliata Banda del Marameo. Nascono intorno a Trieb i personaggi virtuali di prima generazione: Patrizia Gillo, curatore e redattore della rivista Trieb, il cui nome s'ispira evidentemente a Gillo Dorfles; Giorgio Thompson, psichiatra e amante della fotografia, un ruolo quest'ultimo che passerà in seguito nel personaggio del fotografo Met Levi; Laura Quarti, romanziere. La strategia finanziaria della casa editrice è semplice e diretta: pubblica e distribuisce manifesti, l'omonima rivista studentesca e, soprattutto, libri che nell'arco di breve tempo rivaluta a un prezzo dieci volte superiore [fig. 6]; inoltre essa comincia ad acquistare opere di artisti contemporanei come Andy Warhol (la serigrafia *Campbell's soup cans*) e Alighiero Boetti (*La Quadratura del dieci*), un'operazione che diverrà un'abitudine nella successiva esperienza della Banca di Oklahoma.



Fig. 4: Rivista "Trieb", nuova serie, n. 2, 1975, redattrice Patrizia Gillo (numero redatto da Aldo Spoldi con Pio Capodiferro).

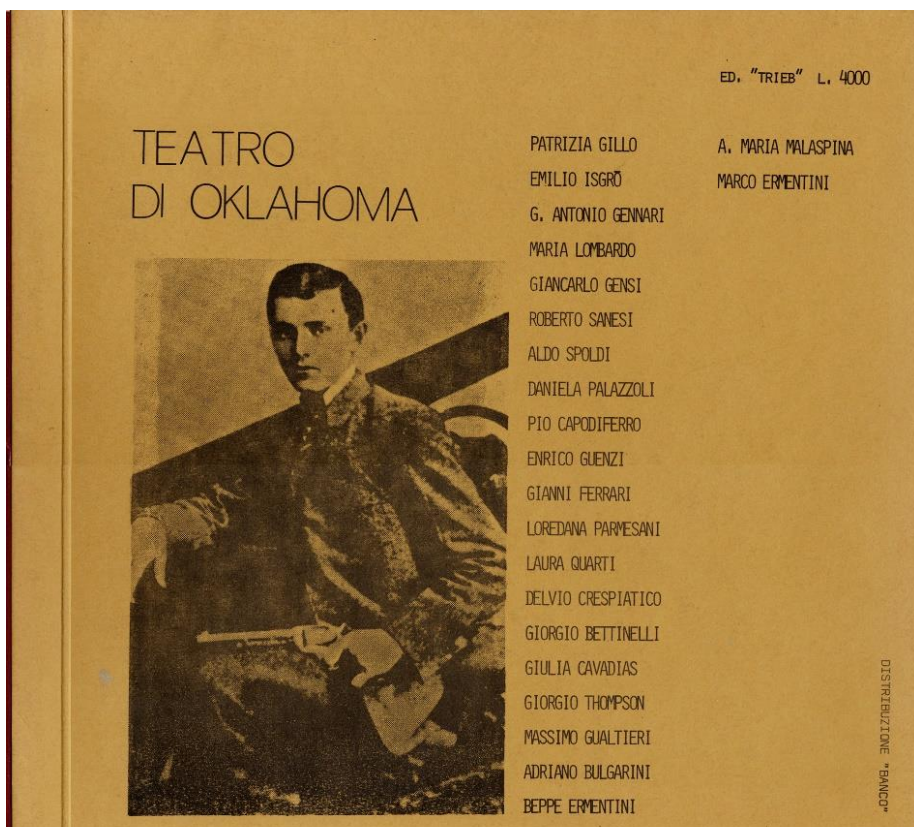


Fig. 5: *Teatro di Oklahoma*, a cura di Aldo Spoldi, edizioni Trieb, Roma 1975.

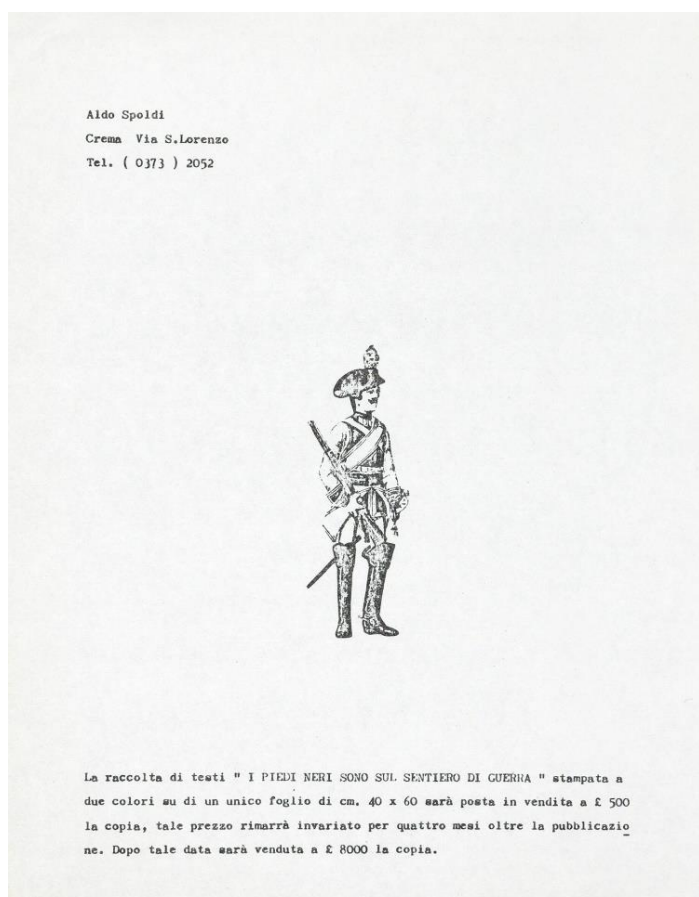


Fig. 6: *I piedi neri sono sul sentiero di guerra*, 1968-1972, edizioni Trieb, 400 esemplari.

La più compiuta contestualizzazione del Teatro di Oklahoma e della mostra allestita nel febbraio 1977 alla Galleria Il Diagramma di Luciano Inga-Pin, con la collaborazione del designer Elio Fiorucci per gli abiti, di Met Levi per l'abbozzo delle fotografie e di Giorgio Colombo per gli scatti fotografici,³ si deve proprio a un personaggio virtuale, Patrizia Gillo, la quale sottolinea la contemporaneità di quel progetto con le riflessioni sulla nascita del sistema dell'arte (cita in proposito i recenti *Arte e sistema dell'arte* di Achille Bonito Oliva e *Produzione artistica e mercato* di Francesco Poli) e il suo anticipo rispetto alla pubblicazione di testi sul postmoderno quali *La condizione postmoderna* di Jean-Francois Lyotard, del 1979, giustificando l'insofferenza di Spoldi verso la Body Art e l'Arte Concettuale, all'epoca dominanti la scena artistica:

Le opere della mostra 'Whisky Quiz' trasformano, cuciono e intessono le tele di Support /Surface e di Daniel Buren, gli strumenti della pittura, l'arte analitica, la tautologia di Kosuth, per farlo diventare un abito alla moda grazie a Elio Fiorucci [...] Un vestito che copre il corpo nudo dell'Abramović e l'erotismo di Vettor Pisani, che ironizza sull'arte filosofica e politica di Joseph Beuys e sull'incomunicabilità di Agnetti, trasformando l'impero dei sensi di Nagisa Ōshima in impero comico. Anticipa e rende possibili, a metà degli anni Settanta, i movimenti della "transavanguardia", dei "nuovi nuovi", della "pittura teatrale", dell'"arte mia", della "pattern painting", della "new image" americana, del "magico primario", della "pittura colta" e del pullulare di piccoli e grandi movimenti che da quel momento in avanti prendono forma e che creano il clima della condizione postmoderna degli anni Ottanta. A tutti loro contrappone una sensibilità teorica e formale più costruttiva, mettendo in risalto la forza spettacolare dell'immagine e il modo stupefacente con cui può essere ricostruita dopo la sua messa in crisi. Un'immagine che passa sempre attraverso il rigoroso gioco del concetto (Gillo 2015, s.p.).

1988-1993: la "Banca di Oklahoma"

Quelle immagini in bianco e nero, volutamente fredde e stereotipate, chiudono idealmente il periodo concettuale di Spoldi e aprono la fase volta al rinnovamento del medium più caldo della pittura, in singolare coincidenza con l'affermazione, a livello istituzionale, della Pittura Analitica o Nuova Pittura: nell'arco del 1978 l'artista espone dapprima un gruppo di disegni in bianco e nero distribuiti con ordine sulle pareti, poi quadri a pastello dalla struttura frazionata ma interamente colorati. In questi ultimi entrano in scena quelle figure stilizzate e arcaizzanti, campite su superfici piatte e

³ La mostra *Teatro di Oklahoma: Whisky Quiz* era stata allestita nel febbraio 1977 alla Galleria Il Diagramma di Luciano Inga-Pin ed è stata ricostruita filologicamente nel 2014 da Loredana Parmesani presso la Galleria Antonio Battaglia di Milano, su commissione dell'Accademia dello Scivolo. Nel 2015 la mostra è stata presentata nella sezione *Back to the Future (1975-1985)* ad Artissima (Torino).

compatte, che animeranno i suoi racconti degli anni Ottanta, fino all'immagine "coordinata" di Banca di Oklahoma e delle sue successive trasformazioni, pur singolarmente personalizzate dall'intervento di un grafico professionista.

Questo percorso pittorico bidimensionale si articolerà nell'arco di un decennio, attraverso tappe critiche ed espositive oggi assolutamente storicizzate⁴, e toccherà l'apice con due opere liriche di particolare bellezza, *Enrico il Verde*, rappresentata nel 1987 alla Rotonda della Besana a Milano, e *Capitan Fracassa*, composta nel 1989 su invito del Museo Luigi Pecci di Prato, nelle quali riemerge il legame con le avanguardie e si misura il distacco rispetto alla pittura dei Nuovi Nuovi, del Magico Primario e della Transavanguardia.

La quotidiana constatazione di come, nel clima eclettico e citazionista degli anni Ottanta, la cattiva pittura venga strumentalizzata dal sistema dell'arte e considerata solo in funzione del suo valore economico spinge Aldo Spoldi a intraprendere un'operazione ironica e critica sul mercato dell'arte. D'altra parte, fin dai suoi esordi, l'artista non è mai stato tenero verso il sistema, come si legge nei suoi aforismi: «La critica? Un'opera si fa sempre beffa della critica. Davanti alla critica un'opera si comporta come il diavoletto di Cartesio davanti al cogito: sempre esterno, sempre sghignazzante» (Spoldi 1985).

Nel 1988, vent'anni dopo che Andy Warhol ha definito il business come la miglior forma d'arte e la 'Business Art' come il gradino subito dopo l'arte, riprendendo il gruppo culturale "Teatro di Oklahoma" di dieci anni prima, Spoldi costituisce la "Banca di Oklahoma", un'impresa che si inserisce nel sistema artistico come un intruso utilizzando le medesime strategie economiche messe a punto dalla nostra società capitalista occidentale⁵. "Banca di Oklahoma" batte moneta realizzando i cosiddetti "Brunelli", multipli d'artista dal formato di grosse monete rotonde, un po' patafisiche, firmati dallo stesso Aldo Spoldi e da vari artisti italiani.

I primi Brunelli, creati nel 1988 in una tiratura di cento esemplari ciascuno (eccetto quello dei Plumcake, di venti esemplari), sono di materiali e dimensioni diversi: quello di Piero Gilardi è in gommapiuma, quello dei Plumcake è in vetroresina, quello di Spoldi in terracotta e quello di Bertozzi & Dal Monte Casoni in ceramica, prodotto dalla

⁴ Ricordiamo, tra le altre, *Dieci anni dopo. I Nuovi Nuovi*, a cura di Francesca Alinovi, Roberto Daolio, Renato Barilli, Bologna, 1980; *Nuova immagine/New Image. Una generazione (e mezzo) di giovani artisti internazionali*, a cura di Flavio Caroli, Milano, 1980; *Magico Primario*, a cura di Flavio Caroli, Ferrara, 1981; *Una generazione postmoderna*, a cura di Renato Barilli, Fulvio Irace, Francesca Alinovi, Genova, 1982-1983.

⁵ Le vicende della Banca di Oklahoma sono state ricostruite nel 2013 allo Studio Vigato di Milano, a cura di Patrizia Gillo, e nel 2016 al Museo Civico di Crema e del Cremasco nella mostra *Banca di Oklahoma di Aldo Spoldi 1988-1994*, a cura di Loredana Parmesani e Patrizia Gillo. Sono state inoltre oggetto di un numero monografico del giornalino "Accademia dello Scivolo" (*Banca di Oklahoma*, dicembre 2013) e di numerosi articoli sulla stampa nazionale e internazionale firmati, tra gli altri, da Nicolas Bourriaud, Fulvio Carmagnola, Elisabetta Cristallini, Helena Kontova, Marco Senaldi e Marc-Olivier Wahler.

Cooperativa Ceramica di Imola [fig. 7]⁶. Nel 1989 vengono realizzati altri due Brunelli in ceramica firmati da Bertozzi & Casoni, mentre Vittoria Chierici, accostando singole lettere estratte da alcuni manifesti storici delle avanguardie artistiche, compone in un dipinto il lettering per la Banca di Oklahoma, la quale lo adotterà come timbro e come logo. Altri Brunelli, tra cui quelli di Maurizio Arcangeli, Umberto Cavenago, Mario Schifano ed Enrico Baj⁷, restano allo stadio di prototipo.



Fig. 7: Banca di Oklahoma, "Brunelli" di Aldo Spoldi (1988), Piero Gilardi (1988), Bertozzi & Dal Monte Casoni (1988).

⁶ Per *Enrico il Verde* di Spoldi la Cooperativa Ceramica di Imola realizza sei grandi sculture in ceramica, ma l'attrazione di Spoldi verso questo medium si era già manifestata nel 1984 con *Pierino Porcospino*.

⁷ Anche Enrico Baj, che fin dagli anni Sessanta a Parigi era entrato nel Collège de Pataphysique e nel 1982 aveva pubblicato per i tipi di Bompiani il volume *Patafisica, la scienza delle soluzioni immaginarie*, fornisce il prototipo del suo "Brunello" raffigurante un tipico "Generale", dal quale tuttavia, per motivi tecnici, non può essere ricavata la serigrafia.

L'idea di emettere delle monete d'artista, anticipando quello che sarebbe stato il sistema finanziario dell'arte, viene teorizzata nel pamphlet *Qui comincia l'avventura del Signor Bonaventura*, firmato dall'artista e presidente della Banca di Oklahoma Aldo Spoldi e approvato presso la Galleria Guido Carbone a Torino. Una sequenza di tredici fogli rossi formato A4, con stampati in bianco altrettanti *statements*, è la risposta burlona di Spoldi alla tautologia e alla referenzialità di Joseph Kosuth. L'autore rileva le affinità tra il sistema dell'arte e il mondo globalizzato, e il relativo avallo da parte dell'economia e della finanza, citando Hegel e Paperon de' Paperoni. Ecco l'asserzione forse più cinica: "Si tratta di rispondere al sistema dell'arte con la sua stessa voce scaltra, con i quattrini" (Spoldi 1989).

Fra i visitatori della mostra di Torino ci sono pure Alvisé Chevallard, il gallerista Cesare Manzo, Piero Gilardi, che arriva in galleria su un'auto carica di cento brunelli e li trasborda su quella di Spoldi, Luciano Fabro, di cui Spoldi era all'epoca assistente all'Accademia di Brera, e infine molti artisti più giovani tra i quali Umberto Cavenago, Pierluigi Pusole, Bruno Zanichelli.

È quindi a Torino che l'intero meccanismo si mette in moto. Alvisé Chevallard, tramite la finanziaria d'arte Leasarte, offre alla Banca di Oklahoma una cospicua sponsorizzazione in lire e così il primo Brunello, disegnato da Aldo Spoldi e realizzato da Bertozzi & Casoni, serve all'acquisto di un disegno di Pinot Gallizio (Alba 1902-1964), artista situazionista, inventore nel 1958 della cosiddetta "pittura industriale". Con l'artista di Alba, Spoldi condivide sicuramente l'ispirazione favolistica della pittura e la costante tensione alle provocazioni culturali. Ma anche l'avventura della Banca di Oklahoma, a ben vedere, rivela più di una tangenza con concetti e pratiche situazioniste quali il gioco, la comunicazione, l'arte senza opere o il consumo immediato e collettivo dell'evento. Senza dimenticare il *détournement* innescato dall'idea di "pittura industriale", una sorta di ossimoro tra creatività e serializzazione, implicante la critica all'autorialità.

I "Brunelli" rappresentano una moneta di scambio reale, oltre che simbolico, per acquistare opere di giovani artisti destinate al costituendo Museo di Oklahoma [fig. 8], oltre che per costruire automobili da corsa e altri prodotti dotati di un plusvalore estetico: ogni esemplare di moneta viene scambiato al prezzo di mercato di un multiplo di dimensioni analoghe (a titolo di esempio, il multiplo "Brunello" di Piero Gilardi veniva venduto a Lit. 800.000, quello di Spoldi a Lit. 600.000 e quello dei Plumcake a Lit. 500.000); parallelamente, viene realizzata anche un'opera in due esemplari intitolata *Blue Chips* in due versioni, rossa e gialla [fig. 9]. Grazie ai "Brunelli", nell'arco di poco meno di due anni vengono acquisite opere di numerosi artisti italiani e internazionali, una selezione delle quali verrà esposta in alcune mostre organizzate in Italia e all'estero nei primi anni Novanta. Si tratta di nomi in gran parte già noti: Joseph Beuys,

Maurizio Cattelan, Stefano Arienti, Umberto Cavenago, Enrico Baj, Marcello Maloberti, Vittoria Chierici, Marco Mazzucconi, Tecnotest Srl, Pieluigi Pusole, Joseph Kosuth, Corrado Levi, Carlo Ferraris, Maurizio Arcangeli, Bruno Zanichelli, Salvatore Falci, Luis Frangella, Carlo Guaita, Ingold Airlines, Servaas & Zn, Massimo Kaufmann, Premiata Ditta, Alfredo Pirri, Carlo D'Angelo, Robert Longo, Mark Kostabi, Jiri Georg Dokoupil, Annemarie Niebbering, Bertozzi & Dal Monte Casoni, Nokubo Majerna, Mario Dellavedova, Alessio Franzoni, Wal, Gianni Colombo, Mimmo Rotella, Salvo, Luigi Ontani, Mario Schifano [fig. 10]. In pratica Oklahoma Srl acquista opere di altri e le presenta nel sistema artistico sotto il proprio marchio. La Società, secondo Loredana Parmesani, spinge a fondo la logica del ready made di Duchamp, in modo che esse acquisiscano un “grado superiore di artisticità”: «[...] L’opera d’arte lo diventa due volte: la prima nel momento in cui l’artista l’ha fatta, la seconda quando, divenuta patrimonio della Società, essa la propone nuovamente con la propria firma» (Parmesani 1993b)⁸.



Fig. 8: Banca di Oklahoma, marchio del Museo Oklahoma.



Fig. 9: Banca di Oklahoma, *Blue Chips*, 1988.

⁸ Sulla crisi dell'identità dell'artista e dell'autorialità dell'opera, ma anche sui limiti della riflessione concettuale, torna Aldo Spoldi (Spoldi 1993b). Utile ma praticamente introvabile è invece: Luigi Grazioli, *La Banca di Oklahoma. Dizionario Enciclopedico*, Edizioni Bacacay, 1991.



Fig. 10: A terra, opere di Corrado Levi (*Shangai*, 1989), Marcello Maloberti (*Solitario*, 1989).

Dal “patabusiness” di Oklahoma Srl alla Società per azioni “BDO Ltd”

Sono gli anni in cui l’arte corre verso il business: in borsa si gioca con titoli e azioni puramente astratti e l’immaterialità finanziaria tocca i suoi massimi vertici. Nel 1990 viene istituita la società legale Oklahoma Srl⁹, regolarmente iscritta alla Camera di Commercio: la sua mission è quella di tradurre ogni fase della propria attività burocratica in un’operazione estetica che sia in grado di finanziare la proliferazione dell’arte, incluse le rassicuranti fotografie del Consiglio di Amministrazione. La sede legale e la direzione sono a Crema e il capitale sociale, pari a Lit. 20.000.000, deriva dalla vendita delle opere scambiate con i “Brunelli”. Il suo compito principale è dunque quello di riprodurre la propria economia manageriale, ma in maniera patafisica e

⁹ Ne fanno parte Aldo Spoldi, il collezionista Giovanni Rossi, l’avvocato Sergio Fiori e il commercialista Vittorio Belviolandi.

grossolana: lo statuto, i marchi, gli estratti conto, le fatture, le bolle di consegna, i biglietti da visita e perfino l'assegno dello sponsor Leasarte [fig. 11], evidente richiamo all'Assegno Tzanck di Duchamp che fu il primo esempio di scambio economico parodistico, vengono così riprodotti serigraficamente, spesso dopo essere stati ingranditi, e trasformati in opere d'arte a tutti gli effetti.



Fig. 11: Oklahoma S.r.l., Assegno, 1990.

Le finalità dello statuto, che nel 1990 viene esposto allo Studio Casoli, richiamano quelle dell'Istituto Patafisico, deviate però in chiave postmoderna e manageriale. A proposito della firma delle opere, il presidente e amministratore Spoldi dichiara: «Perché non firmo le opere della Società? Ma è evidente. Non c'è nulla di più ingenuo della firma. È soprattutto la firma che ha dato vita al problema dei falsi, al contrario del contratto che davvero dà maggiori garanzie» (ed. Parmesani 1993a, p. 131). Ciò non stupisce pensando che l'artista cremasco ha da poco allestito una mostra allo Studio Marconi di Milano intitolata *La guerra dei bottoni*, nello sforzo di dare forma e concetto alla scanzonatura e al cuccù.

La nuova Srl dichiara la sua aspirazione ad essere un "patabusiness" che fa il verso al sistema dell'arte ed estende la propria azione a importanti settori del mondo reale - Museo, Scuderia, Cantina, Assicurazioni, Biciclette ed Editoria - con una serrata sequenza di collaborazioni con aziende vere e proprie che in questa sede, per questioni di spazio, posso solo elencare. [fig. 12]



Fig. 12: I marchi di Oklahoma S.r.l. (1988-1993) e la bicicletta "Oklahoma Arlecchina". Veduta della mostra *Banca di Oklahoma di Aldo Spoldi 1988-1994*, Crema, 2016 e Stefano Arienti (*Senza titolo*, 1988).

Nel 1990 nasce Oklahoma Srl Scuderia, una vera e propria scuderia composta da ingegnere, fabbro, carrozziere, decoratore, finanziatore e supervisore critico¹⁰, che produce automobili da corsa ed elabora un apposito marchio. Delle quattro auto prodotte nel 1990 [fig. 13], che la critica ha definito come "giocattoloni patafisici", le prime tre vengono battezzate con il nome di "Barone Rosso", ammiccante alla celebre Testa Rossa della Ferrari, e la quarta con il nome di "Volpaia GT", in omaggio al Castello di Volpaia in cui apparve nella mostra *Da zero all'infinito*, a cura di Giacinto di Pietrantonio e Loredana Parmesani. Qui assume importanza un aspetto già presente nei lavori degli esordi, ossia il ruolo degli sponsor, i quali entrano direttamente nel lavoro, facendone parte a tutti gli effetti in maniera palese. Come è stato detto, gli sponsor «interessano per il contributo economico, e quindi come partecipazione effettiva alla realizzazione dei progetti, ma soprattutto come immagine: il logo dello sponsor sulla macchina è un po' come la pennellata di Cézanne che costruisce la mela, come i santi nei polittici... [...]» (Grazioli 1990). [fig. 14] Sempre nel 1990, grazie all'operazione Oklahoma Srl Cantina, la Bottega dei Vasai di Corso San Gottardo a Milano produce e distribuisce centottanta bottiglie in ceramica, con un'etichetta e un

¹⁰ Giovanni Rossi, Renzo Nidasio, Gianpiero Polla, Vittorio Beltrame, Luigi Koelliker, Giorgio e Giò Marconi, Loredana Parmesani.

packaging appositamente studiati da Luigi Piola. L'anno dopo, in occasione della mostra *Int. Fi\$h-Handel Servaas & Zn.* allo Stedelijk Museum di Amsterdam e in collaborazione con il broker assicurativo Assieb del gruppo Nikols di Milano, nasce Oklahoma Srl Assicurazioni: una grande tela plastificata riproduce l'atto assicurativo della "Balena" di Servaas & Zn. esposta al museo. In una conversazione del maggio 1991 fra Servaas, Res Ingold e Spoldi, quest'ultimo ricorda: "La sua mostra consisteva nell'esporre una balena trasportata dalla Ingold Airlines e così mi ha chiesto se potevo assicurare il tutto. La cosa mi ha entusiasmato. Un oggetto d'arte trasportato da un artista-società e assicurato da una società-artista. Oggetto, trasporti e servizi, tutto all'interno del concetto dell'arte. Fantastico" (ed. Parmesani 1993a, p. 133).

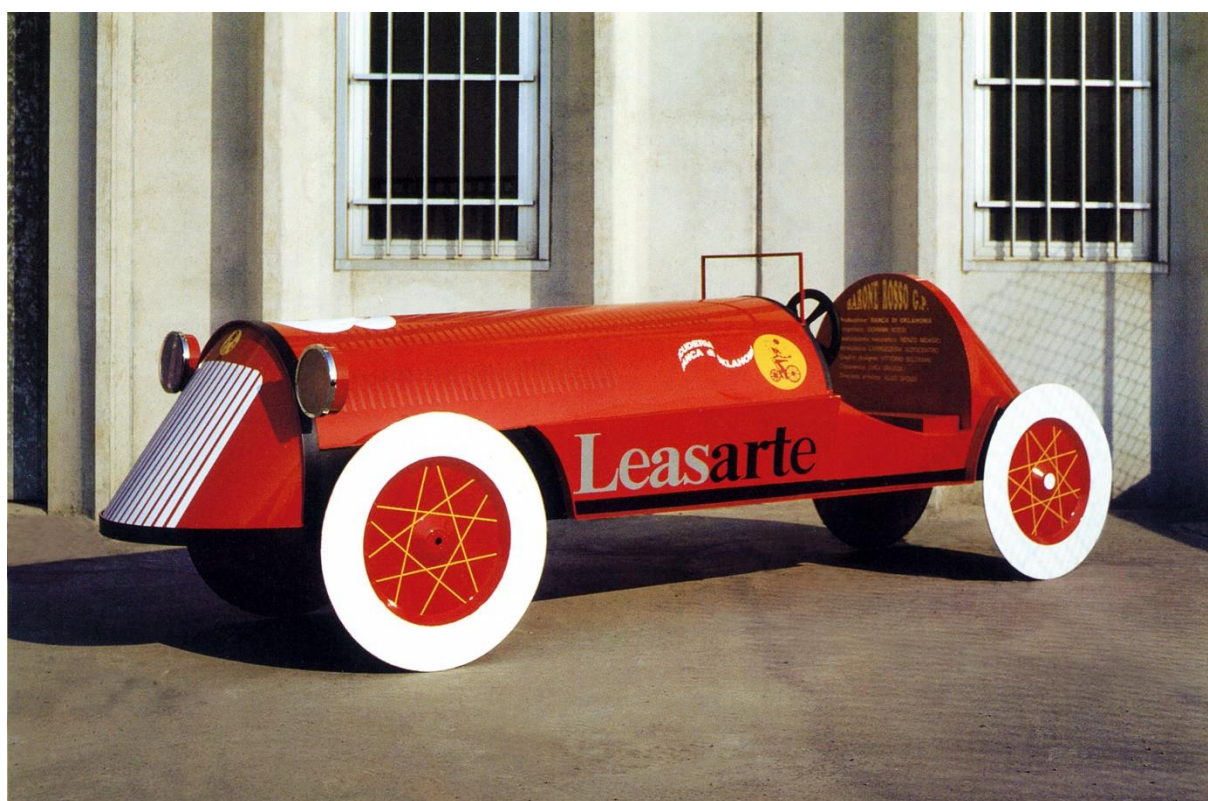


Fig. 13: Scuderia Banca di Oklahoma, *Barone Rosso GP*, 1990.



Fig. 14: Banca di Oklahoma, *Buono sconto*, 1990.

In seguito alla ripresa dei contatti con Luciano Inga-Pin, presso la cui galleria si concentrano allora numerose altre ditte-artista (Alessandro Giana, Name Diffusion, Oklahoma Srl, Premiata Ditta Sas, Tecnotest), Oklahoma Srl si associa con Gallery Srl, rappresentata da Milli Gandini, e le due società insieme danno vita a quella che è stata definita “una scalata di creatività ironicamente manageriale”, poi confluita nella mostra itinerante *Take over* (termine inglese che significa letteralmente “La scalata” e, nel linguaggio della finanza, assorbimento di una società da parte di una o più altre). In questa occasione Oklahoma Srl intende produrre una grande scultura in lamiera verniciata di rosso a forma di fischietto, con impresso il marchio di Alessandro Giana e con il lettering di Carlo Buzzi; Marco Cingolani s’impegna a realizzare l’immagine pubblicitaria e Maurizio Cattelan, personalmente o tramite la Cooperativa Romagnola Scienziati¹¹, a riprodurre il tutto serigraficamente.

Un’altra avventura di Oklahoma Srl è l’ideazione di quattro prototipi di bicicletta realizzati in collaborazione con la ditta Bianchi, in realtà un telaio unico con quattro possibilità: Corsa, Trekking, Sport, Arlecchina. Il progetto originario prevedeva di industrializzarli e di produrre un numero limitato di esemplari da distribuire in Italia attraverso la galleria di Luciano Inga-Pin e all’estero tramite la Galleria Torch ad Amsterdam. Le scherzose dichiarazioni di Spoldi relativamente a questa operazione non lasciano margini di dubbio: «Ho cercato di riattivare la ruota di bicicletta di Marcel Duchamp, di riportare la bella ruota nella vita quotidiana, di ridarle un uso inevitabilmente patafisico. [...]» (Spoldi all’autore, 23 marzo 2017).

¹¹ La Cooperativa Romagnola Scienziati è un’organizzazione immaginaria fondata da Cattelan nel 1989, la cui principale attività era quella di pubblicare su vari giornali italiani il seguente spot: “Il tuo voto è prezioso. Tienitelo!”.

Infine nel 1992, grazie alla gallerista Bianca Pilat e al critico d'arte Achille Bonito Oliva, la Oklahoma Srl realizza per la Coca Cola il prototipo di una panchina metallica denominata "Oklahoma Srl La panchina da Sponsor". In seguito nasceranno circa dieci esemplari destinati a nuovi sponsor, fra i quali la ditta Ilco.

La vulcanicità delle iniziative di Oklahoma Srl è una nuova proiezione dell'apparente disordine da sempre regnante nello studio di Spoldi, studio che fin dai primi anni Ottanta l'artista descrive come un luogo del caos - bottiglie senza tappo, tubetti senza coperchio, bitume al vento, segatura ovunque - precisando però quale sia il suo desiderio: «Vorrei che un'opera raccogliesse in sé gli umori di tutti i materiali dello studio elaborati secondo un certo ordine» (Spoldi 1985). D'altra parte, uno degli imperativi categorici della società da lui fondata è stato, fin dalle origini, "fai ciò che vuoi!", uno slogan implicito nel manifesto del kafkiano "Teatro di Oklahoma" e ripreso, come è stato acutamente notato, nel capitolo finale di *La s-definizione dell'arte* di Harold Rosenberg, uno degli studi basilari sull'arte moderna (Carmagnola & Senaldi 1993, pp. 81-84).

Dopo l'esordio presso la Galleria Carbone di Torino, Oklahoma s.r.l. viene accolta in vari spazi in Italia e all'estero, tra i quali nel 1990 lo Studio Casoli a Milano, nel 1991 Placentia Arte a Piacenza (Perretta 1991), nel 1993 Torch Galerie ad Amsterdam (con Ingold Airlines e Int. Fi\$H-Handel Servaas & Zn.) e il Museo Civico di Crema. L'esperienza si conclude nel 1993 con la Biennale di Parigi e con la mostra *Business Art-Art Business* al Groninger Museum, dove in una sala monografica vengono presentati i prototipi di Oklahoma Srl Biciclette Bianchi. Quest'ultima rassegna riunisce per la prima volta numerosi gruppi internazionali che lavorano sul marketing, la pubblicità e i vari aspetti commerciali dell'arte, da sempre al centro degli interessi dei due curatori, Frans Haks e Loredana Parmesani (Haks & Parmesani 1993). Haks, direttore del museo olandese dal 1978 al 1995, dichiara di aver optato per il sintagma "Business Art" nonostante la connotazione negativa, proprio nel solco degli epiteti storici dei movimenti più rivoluzionari (Haks 1993)¹².

Il 1993 segna probabilmente per Oklahoma Srl l'apice del successo: fervono le trattative per una personale al PAC di Milano e anche alla Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo. Nonostante ciò la società viene messa in liquidazione e le opere, sia quelle prodotte sia quelle acquistate, sono a rischio di entrare nel mercato. Perciò la società lascia in comodato una parte della sua collezione al Museo Civico di

¹² Tra i precursori dei vari indirizzi della Business Art, fautori in diverso modo di organizzazioni con finalità commerciali, Frans Haks cita alcune esperienze imprescindibili: Andy Warhol e la sua Factory; l'artista olandese Peter Engels, che nel 1964 crea la sigla EPO (Engels Product Organization) con cui allestisce una mostra delle sue opere recenti; Daniel Spoerri, che nel 1963 converte temporaneamente la galleria parigina J in ristorante; Joseph Beuys, fondatore dell'Organizzazione per la democrazia diretta attraverso il referendum; il tedesco Hans Haacke e il collettivo canadese N.E. Thing Co.

Crema. Spoldi, introducendo il catalogo edito per l'occasione, si addossa la responsabilità del fallimento di quella che scherzosamente definisce una "bricconata culturale", anche se rassicura che per quattro anni Oklahoma Srl "ha vissuto senza debito alcuno: pochi danari ma tanta meta-finanza" (Spoldi 1993a).

Nel dicembre 1994, un anno dopo il fallimento della Oklahoma Srl, grazie al giovane finanziere Daniele Bevacqua, Spoldi riesce a trasformare il fallimento della ditta nel coronamento di un progetto che è da sempre il sogno di tutte le ditte-artista¹³: la costituzione di una Società per azioni con scopi estetici oltre che finanziari. La "BDO Ltd" ha sede a Lugano e ne fanno parte anche Loredana Parmesani, Monica Marongiu e la Banca svizzera Valorinvest; essa si propone di vendere le azioni serigrafate disegnate da Aldo Spoldi (sostitutive del patafisico Brunello) e di produrre i nuovi "Personaggi virtuali". È l'epoca in cui l'artista cremasco sta lavorando a una sequenza di figure animate per la coreografia dell'opera-balletto *Il Circo*, commissionatagli dalla Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" di Milano e messa in scena alla Galleria Marconi nell'autunno 1994 in occasione della mostra *Il museo degli umoristi*. Qui una moltitudine di artisti e collezionisti, tutti gravitanti intorno allo Studio Marconi, intrecciano le proprie vicende sulle pareti della galleria, occupando oltre cento metri quadrati di pittura. Il passo è breve alla produzione di sculture viventi immateriali, esito ultimo della neonata società finanziaria.

L'artista virtuale (Cristina Show) e l'Accademia dello Scivolo

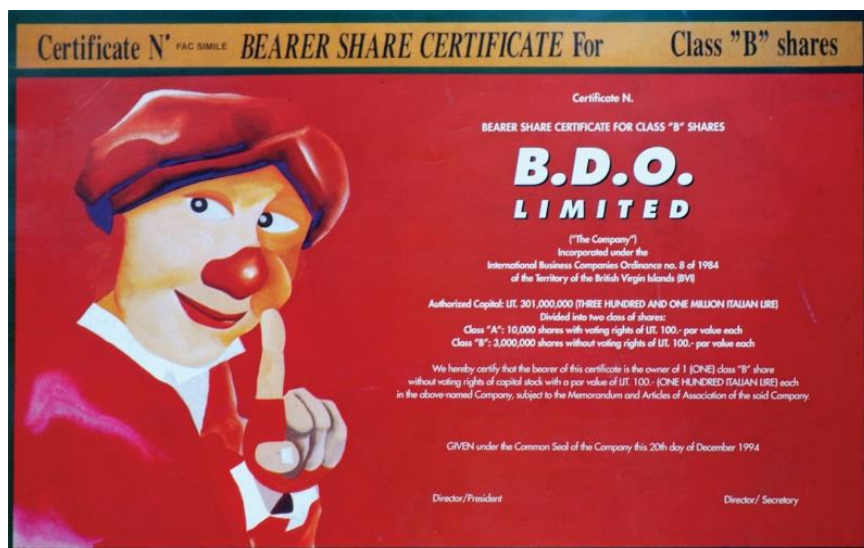
Nel 1996 la Società BDO Ltd emette un bando di concorso rivolto agli studenti del corso di Tecniche dell'Incisione all'Accademia di Belle Arti di Brera, dove Spoldi insegna, al fine di creare l'artista virtuale Cristina Show [fig. 15]. È interessante rileggere le prime righe che introducono il tema: «Si tratta di progettare un soggetto artista che oltre ad essere un prodotto sia anche in grado di produrre, capace cioè non solo di essere un'opera bella ma anche di fare aumentare il PIL. Questo è un progetto tecnico, che ha come modello compositivo il progetto di Maastricht e come modello di stimolo la Venere di Milo» (BDO Ltd 1996). L'evoluzione di BDO Ltd in un progetto didattico genera, oltre all'artista Cristina Karanovic, personaggio eclettico e multiforme, altri personaggi virtuali, dotati di una propria identità e fisionomia, che si sommano a quelli già apparsi nei lavori degli anni Settanta, quali il fotografo Met Levi, il filosofo Andrea Bortolon e il critico d'arte Angelo Spettacoli. Progettata sui parametri di Maastricht e finanziata con il FIB30, Cristina Show è un'artista virtuale e multimediale,

¹³ Il volume di riferimento per il fenomeno delle società-artista, di cui Oklahoma Srl con la sua "comicità strategica" è stata tra i capofila, resta: ed. Parmesani 1993a. Il fenomeno delle organizzazioni d'impresa è stato inoltre oggetto nell'ultimo decennio di una ricerca internazionale commissionata dall'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, in cui ad esempio "Agricola Cornelia S.p.a.", fondata da Gianfranco Baruchello nel 1973 alla periferia di Roma, emerge tra le prime realtà apparse sulla scena artistica.

che si avvale di tecnici e professionisti, oltre che della creatività degli studenti, per produrre immagini, oggetti e performances che spaziano in vari ambiti del sistema dell'arte. Come spiega il piccolo libro d'artista progettato nel 1999 da alcune studentesse dell'Accademia di Brera per un esame di calcografia e poi divenuto il catalogo generale delle prime opere dell'artista Cristina Show, quest'ultima «[...] è impegnata nella progettazione di oggetti di uso quotidiano [...] ricavati dal suo corpo virtuale. [...] I temi che Cristina Show affronta, e che fanno esplicitamente richiamo alle ricerche del Bauhaus, vorrebbero ribaltare la logica del *ready made* di Duchamp che va dall'utile al bello per passare dal bello al quotidiano» (Cristina Show 1999).

Nell'anno accademico 2000-2001 Cristina Show raggiunge gli obiettivi che si era proposta alla sua nascita. Prodotta attraverso le tecniche dell'incisione, della pittura, della scultura e del design, ha assunto l'identità di un soggetto-artista ricercato dall'industria (Icas, Azienda vinicola Torre Fornello, Cavalli elettroerosioni, B.G.S. Torino, Citroën Italia, B.d.O. Ltd). Viene accolta dal sistema dell'arte italiano (Fondazione Ambrosetti arte contemporanea, Galleria Care/of a Milano, Cittadellarte-Fondazione Michelangelo Pistoletto a Biella, Museo Marino Marini a Firenze, Flash Art Museum a Trevi) e da quello internazionale (Italienska Konstnärere in Svezia, New York University di New York, Columbus Center di Toronto, Frank V. de Bellis Collection di San Francisco, *XV Biennale di Parigi* del 2006). È oggetto di vari interventi critici ed è all'origine della pubblicazione di alcuni volumi¹⁴.

¹⁴ Aldo Spoldi, *Cristina Show, frammenti di vita* (2001); Aldo Spoldi, *Lezioni di educazione estetica. Manuale per divenire artisti* (2002) e Aldo Spoldi, *Lezioni di filosofia morale. L'arte di diventare diavoli* (2004), editi da Skira in collaborazione con Fondazione Ambrosetti Arte Contemporanea. A questi si aggiunge: *Cristina Show. Happy Stage. Arte Architettura Industria*, a cura di Marco Ermentini, Icas, Crema 2001.



Per la realizzazione di incisioni a tecnica calcografica

Bando di Concorso

La Società BDO Ltd con sede in Lugano (CH) Via Cantonale 16 indice un concorso per la realizzazione di incisione a tecnica calcografica a cui possono partecipare allievi dell'Accademia di Belle Arti di Brera iscritti al Corso di Tecniche dell'Incisione per l'anno accademico 1996 - 97.

Finalità del concorso e modalità

Il concorso si propone di premiare le migliori incisioni che interpretino al meglio il tema proposto. Le incisioni dovranno essere realizzate secondo qualsiasi tecnica calcografica con dimensioni minime di cm. 120 x 60 e consegnate entro il 30 maggio 1997.

Tema del concorso

Ai partecipanti viene richiesto di interpretare, sotto la guida dell'insegnante, il seguente problema artistico:

"Si tratta di progettare un soggetto artista che oltre ad essere un prodotto sia anche in grado di produrre, capace cioè non solo di essere un'opera bella, ma anche di fare aumentare il PIL. Questo è un progetto tecnico, che ha come modello compositivo il progetto di Maastricht e come modello di stimolo la Venere di Milo.

La finalità è quella di riportare la tecnica da telos a strumento. Il progetto di Maastricht deve porsi al servizio del bello, così come il canone greco fu al servizio della Venere.

Provvisoriamente abbiamo pensato per questo soggetto al nome di Cristina e al cognome di Show: Cristina Show vorrebbe essere la mezzanotte del Postmoderno.

L'ora in cui le maschere, che il Postmoderno voleva senza volto, devono invece mostrare la loro vera faccia.

Dietro queste maschere attualmente c'è ancora il nulla. Per questo invitiamo gli studenti dell'Accademia di Belle Arti di Brera a lavorare a questo nulla nello stesso modo in cui il fiore, nella canzone di De André, ha saputo lavorare il letame. Siamo infatti convinti che il trattato di Maastricht nasca come correttivo alle strategie performative del Postmoderno, dove gli inflazionati significanti sono abituati a fluttuare senza senso e senza concetto.

Improvvisamente, d'un lampo e quasi non notato, il sapere performativo, il mondo della tecnica, mosso da una perdita di credibilità dice: Alt!

Di botto, l'apparenza, la maschera, il simulacro si vestono da vigile e, con tanto di paletta in mano, bloccano i significanti, spingono l'inflazione all'in giù e, ricollegando così le parole alle cose, fondano il finanziamento non più sul debito, ma sul mondo del lavoro. Non si può più credere a quelli che non mostrano il volto adducendo come scusa che non ce l'hanno. In una situazione così fatta, il virtuale assomiglia di più ad un evasore che a un soggetto che ha perso il grande racconto o ad un significante che ha perso il significato".

Modalità della decisione

Gli elaborati verranno giudicati da una commissione composta da tre membri scelti da BDO che giudicheranno secondo criteri insindacabili ancorché miranti ad una effettiva valutazione artistica degli elaborati stessi. La decisione verrà adottata entro 30 giorni della data di consegna e comunicata direttamente ai vincitori a mezzo raccomandata AR. Partecipazione al concorso. Questo concorso è riservato agli allievi iscritti al corso di Tecniche dell'Incisione dell'Accademia di Belle Arti di Brera.

Proprietà degli elaborati

Gli elaborati consegnati rimarranno di proprietà di BDO e non verranno in nessun caso restituiti.

Termini e modalità di consegna elaborati

Gli elaborati (matrici e fogli) potranno essere inviati presso la sede di BDO a mezzo plico raccomandato e assicurato presso la sede di Lugano e dovranno pervenire entro il 30 maggio. E' previsto il ritiro degli elaborati presso i docenti del Corso: in tal caso saranno considerati validi gli elaborati consegnati entro e non oltre il 30 maggio.

Premi

Ai primi due elaborati, selezionati dalla Società BDO Ltd, (che rimarranno di proprietà della società che ha indetto questo concorso, matrici e fogli) verranno assegnati i seguenti premi:

Primo premio:

Lire 600.000

Secondo premio:

Lire 400.000

Fig. 15: BDO Ltd, Azione costituita con la Banca di Lugano Valorinvest, 1994; *Bando di concorso* per gli studenti dell'Accademia di Belle Arti di Brera, 1996.

Nel 2007, all'indomani dello scoppio della terribile crisi finanziaria dei *subprime*, Aldo Spoldi progetta l'Accademia dello Scivolo, un'associazione che ha sede nel suo studio di Bagnolo Cremasco, è finanziata con gli interessi maturati sull'acquisto di titoli in Borsa sulle materie prime (ETC ed ETF su acqua e boschi) ed è mossa dal motto "Qui non si lavora, si gioca". Nata dall'esigenza di dare vita a un mondo nuovo e più concreto, in risposta alla spericolata speculazione finanziaria e alla conseguente recessione mondiale, questa nuova unione affonda le sue origini nel "Teatro di Oklahoma" del 1974 e nei personaggi virtuali di prima e seconda generazione, che ne costituiscono ora il comitato scientifico. Anche gli eventi e le mostre promosse dall'Accademia dello Scivolo sembrano porsi, senza soluzione di continuità, nel solco delle azioni ideate da Spoldi almeno tre decenni prima. Basti pensare all'allestimento nel 2012 della tournée di un camper concepito come un microsystema dell'arte, che include artista, critico, collezionista, museo, pubblico e teatro e aspira ad essere un'opera aperta, un teatro ambulante tra le piazze dell'Italia¹⁵. Renato Barilli, curatore dell'evento, lo definisce «Un Carro di Tespi capace di accogliere l'intera pittoresca consorte di una Commedia dell'arte rimessa a nuovo secondo parametri adatti ai nostri tempi» (Barilli 2012).

Due anni dopo, come già anticipato all'inizio, Spoldi si spinge a scambiare il carro-scultura *Il mangiatore di mondi*, da lui realizzato in collaborazione con il carrista Luca Bertozzi per il Carnevale di Viareggio del 2011, con un terreno di proprietà del Comune di Bagnolo Cremasco detto "Vascavolano", ceduto in uso all'Accademia dello Scivolo per i prossimi quarant'anni. Con il proposito di ridare vita a questa terra, sono scaturiti intorno ad essa tre progetti architettonici distinti ma comunicanti, ideati rispettivamente da Marco Ermentini, Michel Ferrari e Angelo Galvani¹⁶.

L'atmosfera parodistica e provocatoria, da cabaret, delle prime opere liriche, in cui si fondevano pittura, parole, luci, rumorismi, giochi di prestigio e una fragorosa "musica-risata", si respira anche in questa realtà nuova fatta di personaggi virtuali e progetti reali, in un ibrido di generi e di persone concreti e immaginari. Lo spirito arguto di Spoldi e la sua inesauribile capacità di manipolare le parole, le immagini e le storie gli consentono di muoversi liberamente dentro e fuori dalla pittura e dalla scultura, dall'azione e dal teatro, proiettando di volta in volta la sua figura magra e allampanata nei personaggi più candidi e terribili del suo immaginario. La disseminazione nello spazio dei pannelli pittorici, secondo equilibri arditi e precari, sembrava anticipare quella frammentazione di una personalità "reale", e ormai delineata nella sua

¹⁵ Le tappe della tournée sono: Accademia di Brera a Milano, Galleria Vigato a Bergamo, Carnevale di Viareggio, Galleria Frittelli a Firenze, Villa Celle a Santomato di Pistoia, Albereta di Marchesi a Erbusco.

¹⁶ Lo scambio viene formalizzato ufficialmente in occasione della mostra *Una terra per una scultura*, allestita a Bagnolo Cremasco.

inafferrabilità, nei personaggi virtuali di seconda generazione, tutti altrettanto “reali” e poliformi. A ciò non è estraneo il ruolo della cornice, che per Spoldi non è mai un elemento secondario ma ha funzione di regista, imponendo la sua logica alle figure e alla narrazione sciolta. L’autorialità è negata, o comunque rimessa in discussione, e Spoldi non si stanca di ripetere che i personaggi virtuali non sono degli “alter ego”, ma degli “altri io”.

L’ultimo capitolo di questa riflessione sul sistema dell’arte, in particolare sui suoi aspetti economico finanziari, è costituita dall’erezione di una scala di oltre dodici metri di altezza, costituita da birilli colorati, al Castello di Rivara, in contrapposizione ideale alla discesa a diciannove metri di profondità da poco compiuta dall’Accademia dello Scivolo per scavare un pozzo nella terra cremasca detta Vascavolano. Nel cuore del Canavese la scuola di Bagnolo aveva promesso che avrebbe cominciato a discutere sul debito pubblico di Scivolandia e a progettare una propria Banca Centrale che potesse emettere una nuova cartamoneta, il “Tallero”, per il futuro Stato dei Balocchi. Tre mesi dopo, a Lugano, emetterà infatti una nuova moneta giocattolo, “una moneta scultura indicizzata sull’acqua del pozzo di Vascavolano”, il “Tallero Vascavolano” [fig. 16] e [fig. 17], accompagnato da obbligazioni decennali e trentennali [fig. 18] e da altri strumenti monetari internazionali che ne rafforzano la presenza nel mercato finanziario. Qui “[...] la cultura dell’arte si attiva come opera in grado di risultare motore di un’economia fondata sullo scambio di valori, tra quello dell’acqua e quello del denaro, affermandosi ispirazione produttiva [...]” (Del Guercio 2016).

Il “Tallero”, a differenza dell’Euro, è convertibile in acqua del pozzo, ma secondo l’Accademia dello Scivolo Euro e “Tallero” non sono nemici, bensì fratelli, dato che uno è complementare all’altro.



Fig. 16: *Tallero #1*, a cura dell'Istituto Centrale dell'Accademia dello Scivolo, 2016 (fronte).



Fig. 17: *Tallero #1*, a cura dell'Istituto Centrale dell'Accademia dello Scivolo, 2016 (retro).



Fig. 18: *Obbligazione artistica P.O. a 30 anni*, a cura dell'Istituto Centrale dell'Accademia dello Scivolo, 2016.

L'autrice

Sara Fontana è storica e critica dell'arte contemporanea, curatrice e pubblicista indipendente. Si è specializzata in Storia dell'Arte Contemporanea all'Università Cattolica di Milano, dove ha poi conseguito un dottorato di ricerca. È professore a contratto di Storia dell'Arte Contemporanea presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali (Cremona) dell'Università degli Studi di Pavia. I suoi contributi riguardano in particolare la pittura e la scultura italiane del XX secolo, con studi monografici e ampie ricognizioni territoriali in area lombarda. Ha svolto lavori di catalogazione e di archiviazione (Archivio Fausto Melotti, Archivio Umberto Milani, Archivio Francesco Messina). Come curatrice indipendente, collabora da anni con enti pubblici e gallerie private.

e-mail: sarafontana56@yahoo.it

Riferimenti bibliografici

Barilli, R 2012, *Per una nuova commedia dell'arte, quando l'arte è davvero mobile*, in "Accademia dello Scivolo", I, n. 0, p. 3.

BDO ltd 1996, *Bando di concorso. Per la realizzazione di incisioni a tecnica calcografica*, Accademia di Belle Arti di Brera, Milano.

Carmagnola, F & Senaldi, M 1993, 'In the loop: nel luogo dell'indecidibilità', in L. Parmesani, (ed.) 1993a, *Arte & Co. Dal concetto all'avviamento*, Giancarlo Politi Editore, Milano.

Cristina Show, 1999, Accademia di Belle Arti di Brera, Milano.

Del Guercio, A 2016, 'La Conferenza di Presentazione di Aldo Spoldi', in *Aldo Spoldi. Il Tallero coniato dall'Accademia dello Scivolo*, catalogo della mostra, Lugano, Five Gallery, dicembre.

Gillo, P 2015, 'Dal Teatro di Oklahoma al Circolo Pickwick', *Giornale dell'Accademia dello Scivolo. Teatro di Oklahoma: Whisky Quiz - 1977*, Galleria Antonio Battaglia, Artissima, Torino, s.p.

Grazioli, L 1990, *Banca di Oklahoma. Finanza*, "Ipso Facto", n. 5, settembre, s.p.

Haks, F 1993, 'Resa dei conti', in *Banca di Oklahoma. Comodato*, Centro Culturale Sant'Agostino, Crema, Edizione Oklahoma srl, Crema, pp. 7-17.

Haks, F & Parmesani, L 1993, *Business Art – Art Business*, catalogo della mostra, a cura di Frans Haks e Loredana Parmesani, Groninger Museum, Groningen, Flash Art Books, Milano.

Kafka, F 1994, *America*, Newton Compton, Roma, p. 183.

Parmesani, L (ed.) 1993a, *Arte & Co. Dal concetto all'avviamento*, Giancarlo Politi Editore, Milano.

Parmesani, L 1993b, 'Oklahoma Museum', in *Banca di Oklahoma. Comodato*, Edizione Oklahoma srl, Crema, p. 26.

Perretta, G 1991, 'Tutta una economia', in *Banca di Oklahoma s.r.l.*, Edizioni Placentia Arte.

Spoldi, A (ed.) 1975, *Teatro di Oklahoma*, edizione Trieb, Roma.

Spoldi, A 1985, ['Aforismi'], in *Aldo Spoldi*, ed. R Barilli, "Maestri contemporanei", Vanessa edizioni d'arte, Milano.

Spoldi, A 1989, *Qui comincia l'avventura del Signor Bonaventura*, Galleria Guido Carbone, Torino, Edizioni della Banca di Oklahoma.

Spoldi, A 1993a, ['Introduzione'], in *Banca di Oklahoma. Comodato*, Edizione Oklahoma srl, Crema, p. 5.

Spoldi, A 1993b, 'Oklahoma srl – Leasarte spa a proposito di un naso da sponsorizzare', in *Banca di Oklahoma. Comodato*, Edizione Oklahoma srl, Crema, pp. 31-36.



Chiara Guerzi

Il tardogotico estense tra critica e mercato dell'arte



Abstract

Nel contributo si discutono alcuni casi di dispersione del patrimonio culturale del tardogotico ferrarese e si indaga, da un lato, il percorso collezionistico e di mercato vissuto da tali manufatti tra Otto e Novecento, sino all'approdo nelle attuali sedi, dall'altro, più in generale, il contesto culturale cittadino e le ragioni che hanno contribuito al grave depauperamento del tessuto storico-artistico prerinascimentale. Questa perdita di opere d'arte è dovuta all'imperare di un gusto per le opere dei secoli d'oro della cosiddetta *Officina ferrarese*, ma anche alla distruzione di importanti siti e contesti del Medioevo estense avvenuta già nel corso del Sei e del Settecento. In netta controtendenza e in anticipo sui tempi, in quanto a monte della storica *Mostra della pittura ferrarese* del 1933 (capitolo determinante per l'avviarsi della rivalutazione degli artisti attivi agli "albori del Rinascimento"), dovrà essere citato il percorso di studio, presso l'ateneo bolognese, del giovane Filippo de Pisis e la sua ancora più precoce attività di pubblicista. Uno dei pochi momenti di risarcimento alla limitata sensibilità mostrata dalla città verso i propri "primitivi" sarà, nella seconda metà del Novecento, l'opera di acquisti per la propria collezione messa in atto dalla Cassa di Risparmio di Ferrara.

In the present contribution are examined some cases of the dispersion of the Ferrarese historic and artistic heritage of the late-gothic age and the pedigrees of these works of art in the 19th and 20th centuries till their arrival to the present day locations. In more general sense are analysed the cultural climate of Ferrara and the reasons for this heavy impoverishment of the artistic contexts of the age preceding the Renaissance one. This loss of the works of art is due to the dominating taste for the golden ages of the so-called *Officina ferrarese* and, also, to the destruction or dismantling yet during the 17th and 18th centuries of the waste majority of the Medieval Ferrarese monumental complexes. In clear countertendency and anticipating the times (as long before the legendary exhibition *Mostra della pittura ferrarese* – Exhibition of the Ferrarese painting – of 1933, the determinant factor to reevaluate the pre-Renaissance artist of the school of Ferrara), must be considered the scholarly career at the Bologna University of the young Filippo de Pisis and his much more precocious journalistic activity relative to the themes here examined. One of the rare moments of the partial compensation to this limited sensibility of Ferrarese *milieu* to the proper "primitives" is the worthy activity in acquisition of the works of art by the local Bank – the Cassa di Risparmio di Ferrara in the second half of the 20th century.



Oggetto del presente contributo è la disamina di alcuni casi di collezionismo, dispersione e riacquisizione, tra Otto e Novecento, di opere del tardogotico ferrarese, il cui recupero critico venne avviato concretamente con i presupposti teorici a monte

della mostra del 1933, come si evince pure da un articolo di Nino Barbantini dello stesso anno (16 Marzo) edito sulla rivista *Nuova Antologia*:

«L'alta statura di Cosmé ha nascosto ai nostri occhi coloro che furono prima di lui, ma è certo che egli non fu precisamente, e come si suol ritenere che sia stato, il fondatore della scuola ferrarese. È vero invece che si inquadra, col suo genio decisivo e colla sua molteplice esperienza, in una tradizione locale, la quale si era iniziata fino allo scorcio del Trecento ed era venuta costituendosi lungo i primi decenni del secolo XV. Antonio Alberti, di cui si volle all'Esposizione il polittico di Urbino con la firma e la data 1439, restò ferrarese anche se visse lontano dalla sua patria, tardo parente dei frescanti trecenteschi, come rivelano il rosso acceso delle sue carnagioni e il tipo solido della "Madonna" e del "Bambino Gesù" col testone e la gagliardia che già gli aveva dato il frescante anonimo di Sant'Andrea, e che gli ridarà, naturalmente a suo modo, Francesco del Cossa» (riedito in: Barbantini 1953, p. 71).

I casi-studio presi in considerazione [fig. 1-22] - propri di quella "tradizione locale" che secondo Barbantini era andata forgiandosi senza interruzione dal principio del secolo XIV - rispetteranno una cronologia che va dalla fine del Trecento ai primi quattro decenni del Quattrocento: periodo che per l'appunto coincide con il regno di Nicolò III d'Este (1393-1441). Per queste opere, per lo più dipinti, si darà conto di qualche precisazione riguardante i passaggi collezionistici e di mercato, cercando di inserire le loro vicende nel quadro più generale della diffusione, avviatasi già tra Sette e Ottocento, del cosiddetto "gusto dei primitivi"; programmaticamente verranno tralasciati i casi più noti ed eclatanti relativi ai capolavori della scuola ferrarese della seconda metà del Quattrocento, le cui vicende possono essere dedotte dai lavori sul collezionismo locale tra Ottocento e Novecento: dal recente lavoro di Marcello Toffanello (2011) si può indietreggiare sino allo studio, uscito postumo nel 1998, di Emanuele Mattaliano sulla collezione Costabili (Mattaliano 1998), la più importante quadreria ferrarese dell'Ottocento e non solo, ma soprattutto sino alla mostra del 1996 *La leggenda del collezionismo. Le quadrerie storiche ferraresi* (Agostini, Bentini & Emiliani 1996); ancora, dai lavori di stampo documentario curati da Grazia Agostini e Lucio Scardino (Agostini & Scardino 1997) e da quest'ultimo e Antonio Torresi (Scardino & Torresi 1999), per arrivare allo studio monografico sulla collezione ottocentesca di Antonio Santini (Scardino 2004). È ben noto come, quest'ultima, gremita di primitivi ma non imponente come la Costabili per numero e qualità di pezzi, sia stata venduta nel 1904 dal figlio di Antonio, Enrico Santini, all'antiquario Filippo Tavazzi di Roma malgrado gli sforzi di mediazione di Adolfo Venturi per far sì che si concretizzasse l'acquisizione da parte del Municipio ferrarese (per le lettere del Venturi: Varese 1972; per le vicende della dispersione: Scardino 2004, pp. 79-80); mentre con la morte senza discendenza del marchese

Umberto Strozzi Sacrati (13 novembre 1982) iniziava la dispersione inesorabile delle ultime parti della collezione avviata a Ferrara, attorno alla metà dell'Ottocento, da Massimiliano Strozzi, che a sua volta aveva acquistato la collezione di dipinti dell'antiquario ferrarese Ubaldo Sgherbi (Marcolini 2005, p. 48). Sono proprio i lotti provenienti da questa collezione, assieme a quelli derivanti dalle alienazioni delle raccolte Vendeghini Baldi e Massari, a costituire le fonti di approvvigionamento privilegiate per gli acquisti messi in atto dalla Cassa di Risparmio di Ferrara sin quasi dai tempi della fondazione (1838). Nel tempo, infatti, gli acquisti di arte antica dell'Istituto, come affermato da Jadranka Bentini (Bentini 1988, p. 132), sono stati «non certo solo frutto di occasioni più o meno allettanti o vantaggiose», ma altresì sospinti dal voler ricostruire «possibili nuclei collezionistici locali dispersi o in via di dispersione».

In questo senso costituisce quasi un *unicum* l'acquisto nel 1972 di una delle rare opere di scuola ferrarese dell'inizio del secolo XV: lo strappo d'intonaco con la *Crocifissione e i santi Girolamo e Stefano* (Fioravanti Baraldi 1984, pp. 95-97) del Maestro di Casa Pendaglia [Ferrara, Pinacoteca Nazionale, inv. 21/1107; fig. 1]; l'affresco, già a decorazione di una nicchia votiva originariamente provvista pure di profili e colonnine tortili in cotto, venne presentato nel 1959 dalla Galleria Ferrari di Ferrara alla Biennale dell'Antiquariato di Firenze e beneficiò di una certa risonanza sia sulla stampa specialistica, con un inserto pubblicitario della rivista *Arte figurativa* (1959, n. 5, p. 14) [fig. 27], che generalista locale, con alcuni flash sul *Resto del Carlino* ('Prezioso Affresco' 1959) e sulla *Gazzetta Padana* ('Antiquari ferraresi a Firenze' 1959; cfr. *infra* Appendice 4); a questa fortuna di certo avrà giovato anche l'iscrizione al catalogo di Antonio Alberti, stimato come il campione della stagione prerinascimentale a Ferrara. La pittura, era stata rinvenuta e asportata durante i restauri del 1943 di una dimora privata di via Boccacanale, che un tempo doveva coincidere con la residenza dell'antica famiglia gentilizia dei Perondoli, i cui membri nel Quattrocento facevano parte dello stretto *entourage* di Nicolò III (Griguolo 2015). Un anno dopo vengono donati al comune di Ferrara gli altri due strati d'intonaco – la sinopia e il doppio dell'affresco – che nel frattempo erano stati recuperati dall'immobile (Varese 1979). Del resto, come aveva asserito Francesco Arcangeli in una lettera del 1972 (28 luglio) indirizzata all'Istituto bancario (Fioravanti Baraldi 1984, p. 97), il dipinto - che contestualmente veniva dal critico rivendicato ai pittori operativi in Palazzo Pendaglia che Donato Zaccarini (1914) aveva enucleato per primo - appare «esemplare assai notevole della pittura del tardo gotico ferrarese, così rara a reperirsi».

E in effetti non sono molti i pezzi tardogotici che vengono acquisiti dalla Cassa di Risparmio di Ferrara negli anni seguenti. Nel 1973, mediante l'acquisto di un

secondo nucleo di opere dell'antica collezione Massari¹, entrano in Pinacoteca, sia la relevantissima tavoletta del Maestro della Pietà Massari con i *Santi Francesco d'Assisi, Giacomo e Antonio abate* [fig. 2], precedentemente transitata nelle collezioni di Giuseppe Saroli e poi in quella Lombardi² dove veniva ascritta a Giotto alla pari dell'opera compagna con il *Cristo in Pietà tra la Vergine e san Giovanni* (Agostini & Scardino 1997, n. 75 p. 256 «due quadretti di Giotto rapp[resentan]ti Santi»; nn. 1-2 p. 263) [fig. 3], che a sua volta era stata donata alla Pinacoteca nel 1952 forse dal duca Massari, ma anche la *Madonna dell'Umiltà* (con l'*Annunciazione* ripartita nei due oculi superiori) del prolifico Maestro del Trittico di Imola (*alias* Antonio Orsini) [fig. 4]; quest'ultima, di certo uno dei vertici della produzione del pittore, a sua volta la si rintraccia nella collezione Saroli-Lombardi dove veniva accreditata niente meno che alla mano di Cimabue³. Tralasciando il discorso relativo alle attribuzioni antiche, come al solito incentrato sulle personalità-icona della scuola toscana, per i due ritagli oggi ascritti all'anonimo Maestro della Pietà Massari, verrà speso dapprima il nome di Antonio Alberti da parte di Arturo Droghetti (1901) e di Nino Barbantini (1910), riconoscendo quindi l'impronta ferrarese delle opere, ma anche quelli di Pisanello e di Giovanni da Modena, rispettivamente da parte di Adolfo Venturi (1933) e di Roberto Longhi (1934): giudizi che hanno il pregio di rilevare l'altissima qualità delle opere e il tono eterodosso e internazionale che ne contraddistingue lo stile. Va da sé che l'acquisto della tavoletta con i *Quattro Santi* del Maestro della Pietà Massari [fig. 2] da parte dell'istituto di credito sarà stato sospinto non solo dall'estrema qualità e dalla riconosciuta rarità di manufatti spettanti ai primordi del Rinascimento ferrarese, ma soprattutto dalla presenza in Pinacoteca Nazionale di un'opera della stessa mano; la provenienza delle due tavolette da un medesimo complesso, prospettata già da Barbantini (1918, pp. 17-18), verrà sostenuta con convinzione da Serena Padovani nel 1974 all'interno di una più ampia ricognizione sul tardogotico estense; in questo lavoro, per le due tavolette, veniva accolta l'ipotesi attributiva di Longhi e si prospettava la loro provenienza da un complesso «eseguito [dal maestro] a o per Ferrara» (Padovani 1974, p. 4), andando quindi ad avallare l'idea dell'influenza della cultura di Giovanni da Modena nell'ambiente estense della prima metà del Quattrocento, considerata anche la presenza di opere dell'artista a Carpi.

Certo è che con questi acquisti degli anni Settanta della Cassa di Risparmio, che nel 1984 depositerà stabilmente la propria collezione presso la locale Pinacoteca

¹ Un primo lotto di 47 dipinti era stato acquistato nel 1961 da Maria Cristina Massari Zavaglia.

² Ci si riferisce di solito alla collezione Saroli-Lombardi, perché il primo nucleo di opere collezionato da Giuseppe Saroli (1779-1873) passò al genero Riccardo Lombardi (1831-1898), che a sua volta provvide ad implementarla; alla sua morte l'ingente raccolta venne venduta da Alessandro Morelli Condolmieri, cugino ed erede della famiglia, al duca Galeazzo Massari (Agostini & Scardino 1997, pp. 253-286).

³ «Cimabue Giovanni – Tavola alta Metri 0,52 larga Metri 0,35. Madonna col Bambino in piedi sulle ginocchia» (Agostini & Scardino 1997, n. 202 p. 274).

di Palazzo dei Diamanti, viene sopperita la carenza di opere provenienti dal collezionismo privato cittadino nel museo, basti pensare che, per iniziativa d'acquisto dal Municipio ferrarese, erano giunte, nel 1874, solo quattordici opere della ricchissima collezione Costabili; mentre risalgono solo al 1974 e al 1976, rispettivamente, i legati delle collezioni Vendeghini-Baldi e Magrini (Bentini 1984; Scardino & Torresi 1999, pp. 39-43). Varrà la pena di ricordare che è con il legato dell'avvocato Mario Baldi (Ferrara, 1906-1973; per il verbale di deposito e pubblicazione del testamento olografo: Agostini & Scardino 1997, pp. 304-306), ultimo erede di Enea Vendeghini, che entra in Pinacoteca la tavola con la *Madonna con il Bambino* di Gentile da Fabriano [fig. 5], la cui provenienza da Ferrara, benché non dimostrata con il reperimento di fonti di prima mano, rimane altamente probabile (De Marchi 1992, pp. 57, 91 nota 63); stilisticamente affine alle opere dipinte dal pittore al momento dell'approdo in laguna nel corso del primo decennio del Quattrocento (Christiansen 1982, p. 90; De Marchi 1999, pp. 35-36), la tavola, che potrebbe costituire la parte residua di un'ancona destinata all'importante complesso di origine trecentesca di Santa Maria dei Servi (Guerzi in Laureati & Mochi Onori 2006, pp. 136-139) di Ferrara, rimane il perno per la comprensione della precoce penetrazione delle novità gentiliane tra i pittori estensi, primo tra tutti il Maestro G.Z. (*alias* Michele Dai Carri), ma anche il grande anonimo responsabile della decorazione nella cosiddetta Camera dei falconi di Palazzo del Paradiso.

Bisogna a questo punto ricordare che già nel 1916 Filippo de Pisis lamentava l'assenza di adeguati canali di raccolta o studio-censimento per quelle «opere appartenenti a collezioni private, che troppo spesso perché ignorate o male classificate passano da privati nelle mani dei mercanti e finiscono coll'andare miseramente disperse»; poco oltre, con ancora maggiore sensibilità e lungimiranza, de Pisis chiude il paragrafo asserendo: «non è d'uopo trascurare le grandi cose per le piccole, ma voglio porre in chiaro come anche queste opere minori siano di molta importanza per lo studio e per la conoscenza dell'arte nostra» (Tibertelli de Pisis 1916b; cfr. *infra* Appendice 3; un estratto dell'articolo si trova edito in: Scardino 1997, n. 26 p. 68). Non sarà quindi un caso che l'artista, tra il 1920 e il 1921 (si era trasferito a Roma solo nel 1921: Scardino 1997, p. 35), si prodighi su incarico del Ministero della Pubblica Istruzione per la realizzazione di un catalogo delle opere d'arte di Ferrara e provincia (Zanotto 1996, p. 122; Scardino 1997, pp. 35-36), dando così seguito a quell'attività di critico che il pittore aveva consolidato discutendo, nel novembre del 1920 presso l'ateneo bolognese, la tesi di laurea – *La pittura ferrarese dalle origini agli albori del secolo XV* – relatore Iginio Benvenuto Supino (Pisa, 1858-Bologna, 1949), secondo quanto stabilito da Ezio Raimondi (1985). Quindi la scelta dell'argomento - cui di certo non potrà essere stata parte accessoria il raggio di

interessi del relatore che dal 1908 deteneva la cattedra di Storia dell'arte medievale e moderna presso l'ateneo bolognese - dovrà essere intesa come parte integrante del rapporto speciale che de Pisis aveva con le testimonianze del passato, tanto da apparirci oggi come il giusto corollario alla sua precoce attività di pubblicista⁴. Di questo parla in modo definitivo la messa a punto di un linguaggio pittorico estremamente sperimentale che trattiene, sempre e comunque, un forte richiamo alla cultura umanistica e rinascimentale; l'amore di de Pisis per la storia locale fu assoluto, tanto da trasformarsi nel serbatoio privilegiato da cui attingere per le composizioni figurative (su tali argomenti: Lopresti 1996). Certo è che la consapevolezza della perdita di un patrimonio locale ingente cominciava a farsi strada negli ambienti intellettuali più aggiornati e, quindi, ben si capisce del motivo per il quale la mostra del 1933 avesse l'ambizione di configurarsi proprio come un momento di risarcimento (Toffanello 2000, pp. 35, 58 nota 73) a valle di quella emorragia di opere che portò all'alienazione di molti cimeli del patrimonio storico artistico ferrarese conseguentemente alla dispersione delle collezioni d'arte private, come denunciato da de Pisis in netto anticipo sui tempi. Del resto, come già notato (Toffanello 2000, p. 19), le stesse mostre d'arte locali di fine Ottocento si presentavano come occasioni per l'esposizione di pezzi poi da alienare sul mercato antiquario; tant'è che non è da escludersi che posteriormente all'Esposizione provinciale del 1877 sia uscita, dalla raccolta del collezionista ed esperto d'arte ferrarese Giuseppe Villetti⁵(1831-1884), la bandinella processionale con *Cristo risorto con un gruppo di confratelli*, datata 1423, che oggi si conserva al Museo di Nižnij Novgorod in Russia [Gosudarstvennij Khudozhestvennij Muzei; inv. 675-Ж; fig. 6]. Infatti, secondo quanto già rilevato da chi scrive (Guerzi 2014, pp. 378-379, in part. note 70-71), l'opera potrebbe essere riconosciuta in quella esposta nella relativa sezione dedicata all'arte antica («n. 20. Giuseppe Villetti. *Cristo Risorto*, d'ignoto autore, del 1423»; *Esposizione provinciale di Ferrara 1877*, p. 21). La tavola

⁴ Sin dai tempi della tesi di dottorato conosco, su segnalazione di Lucio Scardino, il lavoro di laurea di Filippo de Pisis, il testo del quale sto portando avanti l'edizione critica assieme a Maria Cristina Bandera, come ho avuto modo di relazionare al Convegno Internazionale AATI del 2015 (Università per gli Stranieri di Siena, 22-26 giugno) - "La pittura Ferrarese dalle origini agli albori del secolo XV": per l'edizione critica della tesi di laurea (1920) di Filippo Tibertelli de Pisis - nell'ambito del Panel: «L'influenza dei "Primitivi" nella cultura italiana del Novecento», a cura di Mara Nerbanò (Accademia di Belle Arti di Firenze). L'occasione mi è gradita per ringraziare l'Associazione per Filippo de Pisis di Milano, cui ho segnalato il lavoro ricevendone la liberatoria per l'edizione critica.

⁵ La figura di Giuseppe Villetti "industriante", come definito dal catalogo del 1877, alla pari di quella del figlio Aldo - nato a Ferrara nel 1852 che a sua volta intraprenderà la professione di rigattiere - è stata vagliata dalle ricerche di Lucio Scardino (si veda: Agostini & Scardino 1997, pp. 297 nota 23; Scardino & Torresi 1999). Non si sa molto dell'attività di Giuseppe, ma è evidente che doveva avere accesso alle collezioni locali; sappiamo, per esempio, che verrà incaricato, il 6 gennaio 1874, di stimare la collezione del defunto Giuseppe Saroli († 30 ottobre 1873) su mandato della figliastra di questi Carolina Morelli Condolmieri (Agostini & Scardino 1997, pp. 255-256; 279 nota 24). La tavola oggi nel museo russo sembrerebbe una tra le poche opere esposte nella rassegna - degli ottantatré numeri di catalogo che componevano la sezione di Arte Antica - spettanti al periodo qui considerato.

opistografa - a quanto desumibile dai lacerti sul verso di una maestosa figura di Dio Padre entro alone luminoso - potrebbe forse configurarsi come lo stendardo della stessa confraternita dei Battuti neri di Ferrara, dal momento in cui, seppur con cautela a causa della mancata visione dal vero dell'opera, il brano con il nugolo di confratelli in preghiera ai piedi del Cristo risorto, oggi quasi completamente abraso (a causa di una troppo spinta pulitura?), parrebbe trattenere ancora minuscoli residui di pigmento nero forse da riconnettersi al colore originario delle cappe; in questo modo ben si spiegherebbe la vicinanza stilistica e iconografica con l'affresco dipinto dal Maestro G.Z. (*alias* Michele Dai Carri), a modo di tavola d'altare, nell'oratorio dell'Annunziata, sede della confraternita dei Battuti neri o della Buona Morte. L'opera pervenne nel 1909 al Museo di Belle Arti di Mosca (futuro Museo Puškin) per donazione dell'importante collezionista di primitivi italiani Mikhail Sergheevič Schekin, che fu console russo a Trieste e la cui collezione fu molto apprezzata da Lionello Venturi (Markova 2002, I, pp. 6-7; Venturi 1912, pp. 3-4); già attribuita a Beato Angelico nella collezione moscovita di Schekin, si deve ad Andrea De Marchi (De Marchi 1992 (ed. 2006) p. 106 n.89) la restituzione dell'opera al corpus del pittore ferrarese.

Tuttavia se a grandi linee la griglia di interpretazione critica definita da Barbantini si è rivelata di grande lungimiranza, vero è che per gli sviluppi del tardogotico ferrarese la vicenda di Antonio Alberti si è dimostrata di assoluto secondo piano, dal momento in cui il prolifico pittore ferrarese parrebbe avere lavorato soprattutto in ambito centroitaliano, come prontamente ribattuto da Roberto Longhi (1934, pp.12-14) a ridosso della mostra. Infatti, mentre Antonio di Guido di Giovanni Recchi, originario di Badia Polesine nei pressi di Rovigo (come recentemente precisato: Negroni 2002), risulta trasferito a Urbino (dove è attestato dal 31 agosto 1418 e dove anche prende moglie per la prima volta), a Ferrara è operativo il cosiddetto Maestro G. Z. - ossia il documentato pittore ferrarese Michele Dai Carri - la gran parte delle opere del quale veniva appunto ritenuta porzione del catalogo dell'Alberti. Si deve ancora a Zaccarini (1914) la circoscrizione dell'attività dell'anonimo e la rivendicazione del ruolo trainante per il contesto estense; sorvolando sul capitolo dell'apprendistato dell'Alberti⁶, probabilmente da non riconnettersi al contatto con il «Pittore del Crocefisso G.Z.» come pure voleva Zaccarini, varrà la pena di ribadire, seguendo l'impostazione critica di quest'ultimo, che il *name-piece* del gruppo - ossia la tavola con il *Thronus Gratiae* della

⁶ Appare difficile da credere che, come supposto (Giuliani 2009), possa essere nato negli anni Settanta del Trecento e che, quindi, lo si possa riconoscere nell'Antonio da Ferrara responsabile della realizzazione del polittico posto, il 24 marzo 1397, sull'altare maggiore («altare grande») del Duomo di Ferrara (Franceschini 1993, I, n. 104; Guerzi 2007-2008, p. 351).

Pinacoteca Nazionale di Ferrara⁷ [inv. 73; fig. 7] – «ci dimostra un maestro che pur operando nei primi anni del Quattrocento, se non negli ultimi del secolo precedente, già si è staccato dal convenzionalismo dei predecessori, che apre nell'arte ferrarese una nuova via» (Zaccarini 1914, p. 170). Fatto più importante è che Zaccarini individua il legame stilistico esistente tra quest'opera e la tavola con la *Vergine con il Bambino in trono, un santo Vescovo e Pietro dei Lardi* [New York, Metropolitan Museum of Art; inv. 65. 181. 5; fig. 8]: opere che ad oggi costituiscono, assieme all'affresco con la *Resurrezione* dipinto per la confraternita dei Battuti neri di Ferrara [Oratorio dell'Annunziata], i cardini della ricostruzione del catalogo spettante al presunto Michele Dai Carri.

La tavola oggi a New York, già nella collezione Costabili⁸, è certamente uno degli esempi più eclatanti di opere del primo Quattrocento transitate sul mercato internazionale tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del secolo seguente. Zaccarini non ebbe modo di stimarla dal vero ma solo in riproduzione («ci fu offerta, appunto in questi giorni [nei quali stava lavorando al suo contributo], la fortunata occasione di poter ammirare la fotografia di una tavoletta già appartenente alla Quadreria Costabili»; Zaccarini 1914, p. 170), perché a quel tempo la tavola si trovava - all'incirca dal 1904 - a Parigi presso l'antiquario di origini ferraresi Renato Avogli-Trotti (Ferrara 1875 – Parigi 1946); Trotti l'aveva forse acquisita a seguito dell'alienazione della collezione Costabili presso la ditta milanese di Giulio Sambon (27-29 aprile 1885, n. 22; Scardino & Torresi, 1999, p. 19), che a sua volta aveva ricevuto l'incarico di vendita da Angelo Genolini⁹; se a grandi linee i passaggi collezionistici della tavola, ex-voto del notaio ferrarese Pietro dei Lardi come ben appuntato da Giacomo Bargellesi (1955), sono abbastanza ben delineabili dacché compare (1838) nella collezione del marchese Giovanni Battista Costabili (Zeri & Gardner 1986, p. 72; Mattaliano 1998, p. 34, fig. 3 p. 77), parrebbe non trovare riscontro la notizia della provenienza dall'abbazia di Pomposa (riportata dal primo catalogo della collezione ferrarese a cura di Camillo Laderchi: 1838, I, p. 24 n. 3). Posteriormente al passaggio nella galleria di Place Vendôme¹⁰ di Avogli Trotti l'opera

⁷ L'opera reca nei due angoli in basso due marchi – evidentemente due *signum mercatoris* - con le lettere capitali G e Ç (da sciogliersi in Z), che però Zaccarini (1914, p. 170) poneva in relazione al «segno di un prelato committente». La lettura di Zaccarini emendava definitivamente la decodificazione delle lettere come «G. G.» in passato ritenute in relazione alla sigla del pittore, poi riconosciuto nel fantomatico Galasso Galassi; ugualmente quest'ultima ipotesi verrà confutata dallo studioso per ragioni di cronologia dal momento in cui Galasso altri non poteva essere che il più giovane e documentato Galasso di Matteo Piva.

⁸ Dove veniva ascritta a Galasso Galassi.

⁹ Genolini, solo l'anno prima, aveva acquistato il blocco della collezione dal marchese Alfonso (Maioli & Orsi 1998, pp. 25-27).

¹⁰ Stando a quanto asserito da Luigi Bellini (1959, pp. 247, 269), che specifica della prassi del collega di celare, nella sala d'esposizione, «i quadri italiani dai nomi famosi [...] sotto tendaggi di velluto rosso».

transita nella collezione londinese di Robert Langton Douglas (1864-1951), dove presumibilmente rimase sino al 1924, quando, per il tramite di Paul J. Sachs, verrà acquisita da Arthur Lehman per la sua collezione (Virch 1965, pp. 18-22). Del possesso effettivo dell'opera da parte di Langton Douglas si deduce da una lettera da Assisi di Frederick Mason Perkins del settembre 1925, come mi precisa Keith Christiansen. La presenza dell'opera nella collezione Lehman viene attestata da un'immagine riproducente un ambiente della sua residenza dove la tavola giace appesa a una parete[fig. 28]. Sarà Adele L. Lehman a donarla nel 1965 al Metropolitan Museum in memoria del marito.

Il legame tra la tavola oggi al Metropolitan e la *Trinità* della Pinacoteca di Ferrara [fig. 7-8], in seno alla mostra del 1933, non viene quindi riconosciuto («ma questa relazione, anche a giudizio di Adolfo Venturi, non sussiste» specifica Barbantini—(ed) 1933, p. 20), malgrado venga ammessa la spiccata individualità dell'anonimo autore della *Trinità*. La provenienza di quest'ultima, giunta nella Pinacoteca nel 1837 per donazione dalla collezione della famiglia Armari¹¹ di Ferrara, può essere ripercorsa solo per sommi capi, malgrado la si possa annoverare tra i rari casi di opere tardogotiche musealizzate già al momento della costituzione della Pinacoteca Civica¹². È da sempre citata e ritenuta una “primizia” dell'arte ferrarese dei primi decenni del Quattrocento; lo stesso Pisis non manca di ricordarla facendo prontamente riferimento alle recenti ipotesi di lavoro di Zaccarini (Tibertelli de Pisis 1916a; Scardino 1997, p. 64 n. 15; cfr. *infra* Appendice 2).

Ridimensionato l'apporto di Antonio Alberti è il presunto Michele dei Carri a divenire la personalità cardine per la comprensione del tessuto artistico della Ferrara di Niccolò III d'Este, ed è grazie al suo operato che vengono mediate tra i pittori locali le novità gentiliane, secondo la ricostruzione avviata da Andrea De Marchi (1987) e come ben evidenziato dal citato affresco con il *Cristo Risorto* dipinto per la confraternita dei Battuti neri entro il secondo decennio del secolo. Le sue opere, come appunto la tavola del Metropolitan Museum, lasciano ben intuire il rapporto con un altro protagonista del tardogotico padano: lo scultore Jacopo della Quercia¹³ che fu attivo a Ferrara sin dal 19 settembre 1403 e con il quale il pittore ebbe modo di collaborare nella decorazione della cappella di Virgilio di Boezio Silvestri da Rovigo già in Cattedrale. Se le circostanze di questa impresa sono ampiamente studiate

¹¹ Provenienza da sempre riportata in sede critica, ma, a quanto mi risulta, non verificata con il reperimento di documenti relativi alla donazione e alla stessa collezione.

¹² L'atto di costituzione ufficiale della Pinacoteca risale al 1837: Bentini 1981, p. 14.

¹³ Questi aveva terminato nel 1407 la *Madonna con il Bambino* (Ferrara, Museo della Cattedrale) che un tempo era il fulcro dell'arredo della cappella di Santa Maria Alba, di patronato di Virgilio di Boezio Silvestri da Rovigo, già esistente in cattedrale e il cui apparato pittorico venne successivamente espletato dal Dai Carri.

risultano meno note, perché di recente messa a fuoco (Cavazzini & Galli 2007, pp. 13-14; Marguerite in Seidel & all. 2010, pp. 108-109), quelle relative alla *Madonna con il Bambino* [fig. 9] in legno policromo eseguita dallo scultore tra il 1430 e il 1435, ossia diversi anni dopo la realizzazione dell'apparato decorativo della cappella Silvestri. Proveniente forse dalla carmelitana chiesa di San Paolo dove la attesta Cesare Barotti (1770, p. 88), la monumentale scultura viene acquistata dal Louvre nel 1896, forse per volere dell'allora direttore Louis Courajod, dall'antiquario parigino Stéphane Bourgeois, che asseriva, a suo turno, di averla acquistata dal già arcivescovo di Ferrara cardinale Luigi Giordani (1822-1893).

Parlando delle opere uscite dalle botteghe di quegli artisti che contribuirono alla diffusione del linguaggio tardogotico, in maniera più o meno accentuata allineati su scelte stilistiche dipendentidall'opera del presunto Dai Carri, non potrà non saltare agli occhi la penuria di loro opere presenti nelle sedi museali, soprattutto in quelle del territorio locale. Al di là dei pezzi provenienti dallo smembramento di polittici e ancone, per i quali rimane molto da fare al fine della comprensione dei contesti originali, la produzione locale pare contraddistinta dalla copiosa creazione di piccoli altaroli e anconette destinati alla devozione privata, nei quali, ancora a metà secolo, verranno reiterati schemi e iconografie messi a punto alcuni decenni prima. Le stesse fonti ferraresi, del resto, avvallano l'idea di un contesto artistico brulicante di figure di pittori e decoratori di medio livello atti alla produzione degli oggetti più svariati su richiesta della corte e delle famiglie dell'*entourage*; tant'è che, ancora durante i regni di Leonello e Borso, accanto a una produzione stilisticamente più allineata sulle novità rinascimentali, se ne doveva mantenere viva una dal gusto più compassato atta ad assecondare le richieste di una committenza dalla sensibilità artistica non sempre aggiornatissima. Si spiegherebbero in questo modo sia il credito goduto da Antonio di Cristoforo Orsini da Venezia (*alias* Maestro del trittico di Imola¹⁴) negli ambienti più vicini alla corte, sia i nutriti cataloghi di opere di formato ridotto, disperse nelle più svariate sedi museali o in misconosciute raccolte private, ascritte, per esempio, al Maestro dell'Adorazione di Ferrara o al Maestro delle Anconette Ferraresi (Zappasodi in Sgarbi 2017, pp. 30-33).

Dalla fiorentina bottega cittadina del presunto Orsini, lungamente documentato in ambito estense, uscirono molte opere destinate alla devozione privata, che rientrano a pieno titolo in questo discorso, ma delle quali si fatica a reperire memoria di passaggi collezionistici e/o di vendita. È un caso praticamente unico quello, già citato

¹⁴ La proposta di identificazione del Maestro del trittico di Imola con il documentato pittore Antonio di Cristoforo Orsini da Venezia la si deve a Massimo Ferretti (1995, p. 73, nota 4). È stata accolta da più parti, anche da chi scrive (Guerzi 2007-2008, pp. 145-230); di alcune conclusioni si è già dato conto (Guerzi 2009; 2010), ma l'argomento sarà oggetto di una trattazione specifica di prossima pubblicazione.

in apertura, incarnato dalla *Madonna dell'Umiltà* [Ferrara, Pinacoteca Nazionale, inv. 20/11001; fig. 4], che, già nella collezione di Riccardo Lombardi (1831-1898) e poi in quella del duca Galeazzo Massari Zavaglia (1841-1902), sarà acquistata dalla Cassa di Risparmio di Ferrara nel 1961 e depositata in Pinacoteca nel 1972. Le attribuzioni antiche dell'opera hanno spaziato da Cimabue a Duccio, dalla "maniera greca" ad Antonio Alberti (Agostini, Bentini & Emiliani 1996, p. 190 n. 81), finché Serena Padovani (1976) non l'ha riportata nel catalogo del Maestro del Trittico di Imola, alla pari di molte altre opere stilisticamente confrontabili transitate sul mercato d'arte novecentesco.

Non molto differente dovette essere la produzione delle botteghe del Maestro di Casa Pendaglia e del Maestro delle storie di San Giovanni Evangelista, malgrado si sia più edotti sul tenore del loro operato grazie alla sopravvivenza di opere dal carattere monumentale. Rientrano in questa produzione le due valve dipinte recto e verso, recanti rispettivamente *Sant'Antonio abate* e *santa Margherita* [fig. 10-11] e *san Cristoforo* e la *Crocefissione* [fig. 12-13], comparse presso la galleria parigina di Giovanni Sarti (Guerzi in *Italian Masterpieces* 2015, pp. 84-90; Guerzi in Sgarbi 2017, pp. 26-30). Opere certe del Maestro di Casa Pendaglia, tali due tavolette dovevano costituire le antine di un piccolo trittico, forse reliquiario, dalla fattura molto semplice ed essenziale; per noi, quindi, vista la penuria di simili opere superstiti diventano esempio praticamente unico di tutta una messe di manufatti dal tono minore attestati dai documenti dei quali si è sopra accennato. All'apice di questo discorso dovrà essere posta la tavola con la *Madonna dell'Umiltà e Annunciazione* (ripartita nei due oculi in alto) di ubicazione ignota [fig. 14], recentemente transitata sul mercato antiquario con un'iscrizione ad Antonio Alberti (Londra, Bonhams, 7 dicembre 2011, lot. 36) formulata ancora da Roberto Longhi, ma che è da considerarsi lavoro del probabile Michele Dai Carri (Guerzi 2007-2008, pp. 91-92). Non è dato sapere come questa tipica tavoletta destinata alla devozione privata sia arrivata a Parigi nella galleria di George Wildenstein, che poi la rivendette il 14 settembre 1951, stando a quanto si apprende da una nota appuntata sul retro di una immagine custodita nella Fototeca di Bernard Berenson (Scatola, Veronese XIV-XV centuries). Reimportata in Italia la si trova nella Galleria Celestini di Milano che, come riportato dal catalogo Bonhams del 2011 («with Galleria Celestini, Milan, from whence acquired by the present owner in 1960»), a sua volta la aliena attorno al 1958, come confermato da una lettera inviata a Luigi Coletti da Gerardo Celestini (cfr. *infra* Appendice 5). Da datarsi probabilmente alla fine del terzo decennio del Quattrocento, la piccola tavola (62x45 cm) si configura come il modello dal quale discenderanno, almeno sino alla

metà del secolo, molti prodotti di ambito estense¹⁵[fig. 4], sia per la tipologia dell'Annunciazione ripartita nei due compassi in alto, sia per il fitto uso di incrostazioni in pastiglia rilevata in corrispondenza del fondo, ma soprattutto per la tipica struttura ad arco su colonnine tortili che inquadra la composizione.

Questa rara anconetta pare incarnare, alla pari di quanto potrebbe dirsi per le più diffuse opere del presunto Antonio Orsini, quel tipico prodotto di fascia media che, nella prima metà del Novecento, riusciva a catturare gusto e aspettative d'acquisto dell'alta e media borghesia europea e non solo, ma che oggi, al contrario, pare non trovare più un'adeguata platea di acquirenti. Va da sé che interrogare gli inventari delle raccolte locali dei secoli XIX e XX a proposito di queste opere appare oltremodo sconcertante, ma è dato presumere che, seppur nascoste nella genericità delle descrizioni inventariali, nelle collezioni locali non dovessero mancare esemplari ascrivibili al momento qui considerato o a al pieno Trecento, al di là dei pochi casi noti. Di certo - vista la dispersione cui furono soggetti i manufatti spettanti ai secoli più remoti - appare lecito supporre che l'eventuale loro immissione nel mercato dell'arte avvenisse senza suscitare particolari scalpori, dal momento in cui si trattava di opere ancora ben poco recepite e praticamente non seriate in sede critica. Del resto l'incertezza attributiva cui è soggetta l'arte antica è uno dei fattori che, da sempre, ha determinato per il settore specifico una mole d'affari contenuta rispetto a quella connessa al mercato dell'arte contemporanea, secondo quanto ribadito in un'intervista da Ludovica Trezzani (Bortolotti 2012). Bisogna poi dire che, a livello locale, complice il gusto neorinascimentale e neo-estense che infondeva il clima culturale cittadino, si è sempre preferito guardare ad altri secoli per la valorizzazione del patrimonio storico-artistico; e, in fondo, non sarà inutile ribadirlo, la stessa esposizione del 1933 da cui si è partiti aveva trovato ragione nel novero delle celebrazioni per il IV centenario della morte di Ludovico Ariosto, per definizione icona del mondo poetico rinascimentale. È poi grazie all'intervento di Adolfo Venturi che la stessa mostra viene pensata sin dalle origini come un momento di riflessione, secondo quanto attesta la ben nota lettera del 27 Aprile 1932 che, «il più grande conoscitore dell'arte ferrarese», indirizza al podestà di Ferrara Renzo Ravenna. Questi, infatti, esplicita che il progetto di esposizione, a suo giudizio, doveva prestarsi «non solo a raccogliere opere belle e storicamente importanti, ma anche tali da permettere di chiarire e risolvere i problemi» (la lettera è riportata integralmente in: Padovani 1954, pp. 382-383; mentre la prima citazione la si trova nello specifico a p. 381).

¹⁵ Come già notato da Serena Padovani che legava l'opera al *corpus* di Antonio Alberti (Padovani 1975, pp. 19 nota 39, 40).

Prima di concludere vale la pena di ricordare che, all'inizio del secolo, alla pari di quando accaduto a molte opere mobili, prendono la via del mercato molti cimeli di pittura murale recuperati da chiese e palazzi, malgrado la benemerita attività di tutela e restauro messa in atto della Società Ferrariae Decus sin dalla fondazione (1906). È, per esempio, grazie all'attività di quest'ultima associazione e per interessamento di Barbantini stesso, che, nel 1932, verranno recuperati da una cappella di San Domenico gli affreschi con le *Storie di san Giovanni Evangelista* [fig. 15], che in seno alla mostra dovevano andare ad incrementare la sezione dedicata all'epoca tardogotica, ma soprattutto esplicitare l'influenza di Pisanello sulla pittura ferrarese del tempo (Toffanello 2000, p. 35). L'esposizione di questo grande affresco, recuperato mediante la ripartizione dell'intero in due sezioni di strappo, in seguito depositate nella locale Pinacoteca (dove tuttora si conservano; inv. 29-30), avvia il recupero del catalogo dell'anonimo pittore, oggi denominato appunto Maestro delle Storie di san Giovanni Evangelista, ma all'epoca della mostra del 1933 definito come "Frescante verso il 1440" («un ignoto ferrarese sottomesso alla tradizione gotica e che lascia supporre di avere conosciuto l'opera del Pisanello»: Barbantini 1933, pp. 18-19). La produzione dell'anonimo, fortemente dipendente dalla lezione dell'ipotetico Dai Carri, parrebbe scalarsi tra secondo e quarto decennio del Quattrocento. Ad un momento antecedente rispetto agli affreschi già in San Domenico - realizzati forse non anteriormente al 1438 per via dei dati di costume in linea con la moda degli anni del Concilio - si dovrà scalare il polittico con *Storie di sant'Antonio abate* [Firenze, Museo Stefano Bardini; inv. Comune 88; fig. 16], ascritto al catalogo dell'anonimo da Mauro Minardi (2007, pp. 188; 2011, pp. 245-260, tav. 33 p. 73), che, con cautela, ne rivendica la provenienza dal monastero di Sant'Antonio in Polesine (Minardi 2011, p. 260), dove l'attività dell'anonimo è ampiamente documentata. Nulla però è dato sapere delle vie percorse dal polittico dacché dovette uscire da Ferrara e approdare a Firenze nella collezione di Arnaldo Corsi (1853-1919), antiquario appassionato di pittura gotica e fondi oro (Giachetti 2011, p. 33); il polittico lo si può vedere esposto già al tempo del primo allestimento della raccolta (1939) posteriormente al lascito della stessa al Comune di Firenze, come attestato dall'immagine riprodotta da Sonia Chiodo (2011, fig. 2 p. 16).

Sorte ben diversatoccò agli affreschi - l'uno con il *Battesimo di Cristo* e l'altro con l'*Incoronazione della Vergine* (Collezione privata) [fig. 17-18] – pubblicati da Federico Zeri (1988) come opera del Maestro del Trittico di Imola e con una generica asserzione di provenienza ferrarese. Secondo quanto appuntato da chi scrive (Guerzi 2009) i due strappi un tempo erano posti a decorazione di un ambiente, forse l'ospedale dedicato a San Giovanni, facente capo al sito gerosolimitano della Santissima Trinità, ubicato tra le vie Boccaleone e Cortevvecchia e la cui sorte nefasta

inizia al tempo delle soppressioni napoleoniche. Gli affreschi vengono recuperati attorno al 1913, secondo la memoria di un articolo del 10 ottobre 1915 apparso sul periodico *La Domenica dell'Operaio* (cfr. *infra* Appendice 1). Stando al cronista, i lacerti, ritrovati in un ambiente al piano superiore del citato sito (soppresso nel 1798 e poi oggetto di vendita da parte «dall'agente dei beni nazionali francesi») - «furono trasportati in tela nel 1913 e acquistati da un Generale, per un suo Castello in Piemonte»: notizia che, malgrado contrasti con le date dell'acquisto riportate da Zeri nel 1988¹⁶, non potrà essere posta in dubbio vista la perfetta coincidenza dei soggetti e delle circostanze del rinvenimento. Allo stesso modo finì sul mercato internazionale del Novecento il bassorilievo con il *Thronus Gratiae* un tempo sull'altare maggiore della medesima chiesa della Trinità e oggi conservato a Berlino [Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, inv. Nr. 2968; cm 164x117; fig. 19], dacché, appunto, lo si acquista sul mercato bolognese attorno al 1905 per Kaiser Friedrich Museum (Schottmüller 1933, p. 113); ivi per volere del direttore di allora, Wilhelm Bode, giace collocato al centro di una gremita parete di rilievi rinascimentali secondo quanto testimoniato da un'immagine con prove di allestimento parietale di mano dello studioso (Niemeyer Chini 2009, p. 184 fig. 72). Stando a quanto riportato da Gualtierio Medri, l'opera venne trafugata al momento della demolizione della chiesa «e portata non si sa dove»¹⁷ (Medri 1963, tav. 117). Opera di grande importanza per la ricostruzione in fieri del panorama della scultura ferrarese della seconda metà del Quattrocento, si configura come lavoro di artista ferrarese attivo verosimilmente tra settimo e ottavo decennio (Stemp1992, vol. I p. 33, vol. II fig. 44; Guerzi 2009, pp. 307-309; Marco Pizzo – 2007, pp. 91, 108 - ne propone un avvicinamento alla bottega di Nicolò Baroncelli), ma anche come esempio di quella grave e capillare fuoriuscita di opere dal contesto cittadino tra la fine dell'Otto e l'inizio del Novecento. Coincidenza vuole quindi che a distanza di poco tempo due dei più importanti Musei europei – appunto Louvre e il Kaiser-Friedrich-Museum – ricerchino e riescano ad accaparrarsi due importanti pezzi di scultura ferrarese che il territorio per cui furono creati non seppe proteggere, facendoci ben comprendere il valore del monito di de Pisis: “sarà il caso di raccogliere e ordinare giudiziosamente tante opere che abbiamo in città nascoste e in continuo pericolo di ... partenza” (cfr. *infra* Appendice 3).

¹⁶ «Dove furono portati, verso il 1860, da un conte Avogadro, forse Tancredi Avogadro Lascaris di Torino, morto nel 1875».

¹⁷ Di certo nel 1787 la scultura era sull'altare, secondo quanto riportato da Antonio Frizzi (Frizzi 1787, p. 105): «Ivi è un Padre Eterno con Gesù in Croce, e lo Spirito S. tutto di terra cotta in rilievo, da mirarsi solo per la grande antichità». Questa frase ci fa ben comprendere il punto di vista di Frizzi (uno dei padri fondatori della storiografia ferrarese), evidentemente incentrato sull'idea di vetustà di un oggetto, rispetto a quello che in seguito guiderà nella ricerca di opere gli emissari dei musei e gli antiquari, per i quali queste sculture incarnavano un ideale estetico ed erano perciò degne di essere esposte nei grandi Musei.

In chiusura varrà la pena di richiamare il caso contrario di recupero in extremis di un'opera, quale il rilievo della *Trinità con Annunciazione* [Ferrara, Seminario Arcivescovile; fig. 20] già nel «retro del coro della chiesetta di S. Giustina sulla via Garibaldi», secondo quanto attestato sempre da Filippo de Pisis (1916), che, datandola alla metà del secolo XV, non mancava di ribadire il legame iconografico con la tavola di stesso soggetto della Pinacoteca di Palazzo dei Diamanti, come si è già accennato; la terracotta, tolta dai muri della chiesa poco prima della vendita del complesso di pochi anni fa (Giovannucci Vigi 2009, pp. 116-117), è stata depositata presso il Seminario Arcivescovile, dove ne è stato immediatamente curato il restauro che ha cercato di recuperare la policromia cui accennava de Pisis. È relativamente recente la restituzione del rilievo al catalogo di Michele di Niccolò di Dino (Galli&Cavazzini 2007, p. 22, figg. 38-40), plastificatore di origini fiorentine, per questo comunemente chiamato Michele da Firenze, che fu lungamente attivo in città e per la corte; il marchese Nicolò III gli demandò tra l'altro, tra il 1439 e il 1440 (Galli&Cavazzini 2007, p. 20), la realizzazione dell'ancona in terracotta, poi andata distrutta alla pari dell'imponente complesso, per la chiesa di Santa Maria degli Angeli ubicata a fianco della delizia suburbana di Belfiore. Ancora, nella stessa collezione del Seminario si conserva poi parte delle opere provenienti dalla citata novecentesca collezione di Mario Magrini (Ferrara, 1884-1964; per un elenco delle opere: Scardino& Torresi 1999, p. 42), il cui pezzo più rilevante è indubbiamente il quattrocentesco *Crocefisso* [fig. 21] in terracotta policroma che da solo basterebbe ad inaugurare un museo e che sarà oggetto di un mio prossimo contributo. Ivi giace poi, semidimenticato, uno dei pochissimi lacerti di pittura murale trecentesca, quale il *Vir Dolorum* [fig. 22-23] che si conservava una tempo su un altare dalla chiesa di Santa Apollonia; recuperato a dire di Gualtiero Medri «il 3 maggio 1931 sotto uno strato di calce durante i lavori di una camera di via Mazzini, e dall'Autorità ecclesiastica qui [ossia nella detta chiesa] collocato» (Medri 1967, p. 205), viene datato dallo stesso studioso alla prima metà del XV secolo, alla pari di quanto fatto più recentemente da Berenice Giovannucci Vigi (2009, pp. 8-9), che nello specifico lo ha visto come opera della «Maestranza di Casa Pendaglia». Opera rara, di modeste dimensioni (cm 75x49) e dal carattere votivo, che ci riporta nell'alveo della pittura del primo Trecento e nella fattispecie nel novero della bottega del cosiddetto Terzo Maestro di Sant'Antonio in Polesine: basti il confronto con la testa scapigliata e irsuta dello sgherro nell'atto di decollare il Battista nel riquadro con la *Decapitazione del santo e la danza di Salomè*, o con quella del San Giovanni entro l'antro infernale nella scena seguente del ciclo con la *Discesa di Cristo agli inferi* [Ferrara, Monastero di Sant'Antonio in Polesine, chiesa interna, cappella destra del coro; fig. 23-24-25-26].

Certo è che, relativamente alle dispersioni intercorse in seno al patrimonio storico-artistico locale tra Otto e Novecento, il capitolo relativo alle opere plastiche si configura come ancora più infelice rispetto a quello che si è tentato di definire relativamente alle opere pittoriche del primo Quattrocento. Non sembra sussistere dubbio circa il fatto che le opere spettanti al periodo prerinascimentale - si trattasse quindi di opere pittoriche o scultoree - furono poco ricercate e apprezzate in seno al mercato e al collezionismo locali, da sempre più attenti, salvo sporadici casi, ai cimeli dei decenni successivi o del pieno Rinascimento, eccezioni felici rimangono i casi delle raccolte Costabili e, in misura minore, Santini e Magrini. La scarsa conservazione nella zona d'origine di questi prodotti dovrà poi essere imputata alla distruzione e/o completo rifacimento tra Sei e Settecento di chiese e oratori trecenteschi e quattrocenteschi di primaria importanza: circostanza che, certo, non potrà avere pesato positivamente nei confronti di una più capillare diffusione dell'apprezzamento verso i cosiddetti "pittori primitivi", forse ben al di là del gusto imperante a livello di classe dirigenziale cittadina tra Otto e primo Novecento; quest'ultima, nella fattispecie, pare mostrare - salvo sporadici casi testé ricordati - ben poca sensibilità verso la preservazione di tali testimonianze, forse anche in ragione di una decisamente non florida situazione delle finanze pubbliche. Su Ferrara sembra gravare, più in generale, quella coltre di marginalità e isolamento subita prima all'interno dello stato pontificio e poi nel contesto dell'Italia unita, situazione che la rende territorio ideale per la conclusione di affari allettanti da parte di rigattieri e antiquari.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22

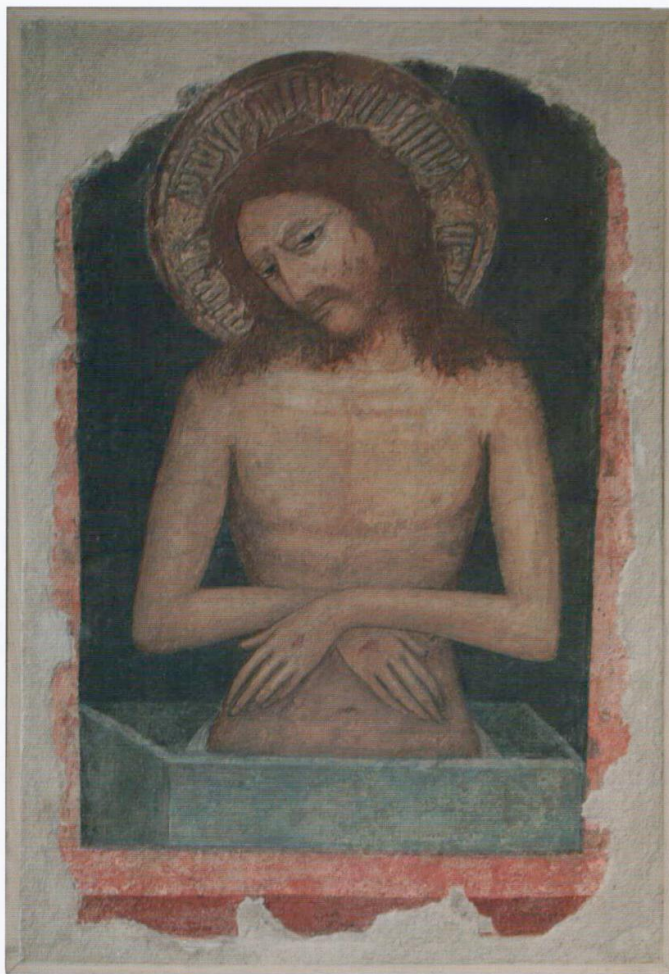


Fig. 23: Terzo Maestro di Sant'Antonio in Polesine, *Vir Dolorum*, Ferrara, Seminario Arcivescovile.

Fig. 24: Terzo Maestro di Sant'Antonio in Polesine, *Decollazione del Battista e Banchetto di Erode*, Ferrara, Sant'Antonio in Polesine.





Fig. 25: Terzo Maestro di Sant'Antonio in Polesine, *Discesa agli Inferi*, Ferrara, Sant'Antonio in Polesine.

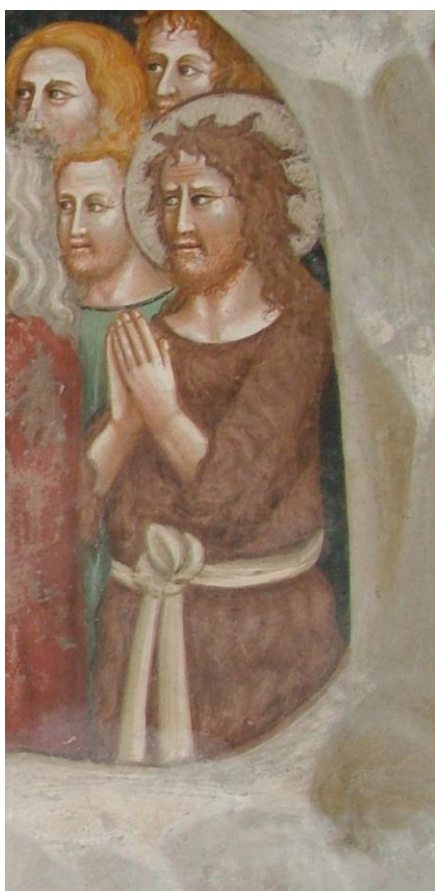


Fig. 26: Terzo Maestro di Sant'Antonio in Polesine, *Discesa agli Inferi*, particolare, Ferrara, Sant'Antonio in Polesine.

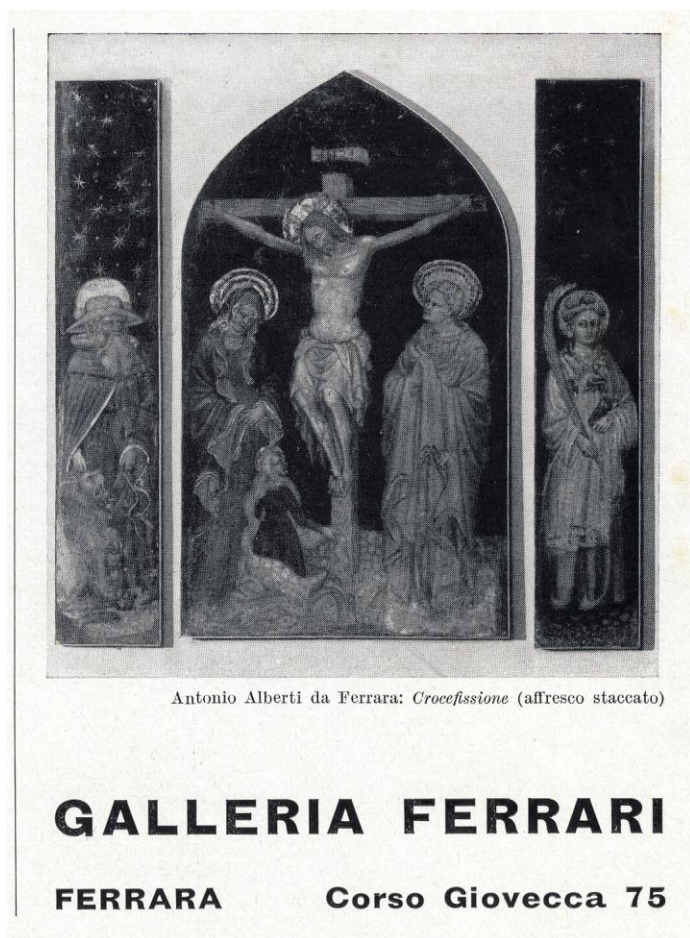


Fig. 27. Maestro di Casa Pendaglia, *Crocifissione e i santi Girolamo e Stefano*, inserto pubblicitario della Galleria Ferrari di Ferrara (da *Arte figurativa* 1959, n. 5).



Fig. 28. Residenza di Adele e Arthur Lehman.

Ringraziamenti: Maria Cristina Bandera, Monsignor Danillo Bisarello, Andrei Bliznikov, Francesca Cappelletti, Fiorenzo Cesati, Keith Christiansen, Andrea De Marchi, Corinna Mezzetti, Michele Nani, Mara Nerbano, Lucio Scardino, Anna Stanzani, Luca Taddia, Federica Veratelli, don Stefano Zanella.

Appendice 1

Domenica dell'Operaio, 10 ottobre 1915.

Effemeridi ferraresi

7 ottobre 1392 – Fra le tante chiese e monasteri, che sorgevano nella nostra città, Ferrara aveva fino al Sec. XII anche la chiesa e il monastero di San Giovanni Gerosolimitano. Infatti dal testamento di Guglielmo II Adelardi Marchesella del 1183 appare già esistente tra noi la chiesa dei cavalieri di Gerusalemme: disponeva quel principe che, morendo egli senza prole, metà de' suoi beni andasse a tale chiesa, che fu poi Commenda dell'ordine di Malta. S. Giovanni suddetto si chiamava anche «*La Trinità*» fino al Sec. XIV: da un atto dell'Archivio dei Residui Demaniali (favoritomi molto gentilmente dallo studioso sig. D. Donato Zaccarini) si conosce, sotto la data del 7 Ottobre 1392, che, «*Venerabilis et egregius milesdominus frater Albertus de la molza de mutina (era) prior, rector et legiptimus administrator ecclesiae Trinitatis de ferraria etc.*». In via Cortevecchia, già della Trinità, i tre negozi di farina, forno e macelleria contenevano la chiesa e il monastero di S. Gio. Gerosolimitano. Erano posseduti nel secolo passato da D. Sante Flori, curato di Fossanovina. Il n. 27 di detta via mostra l'ingresso della chiesa. Sull'angolo, con via Boccaleone, è una statua antica del Precursore da cui il locale prese il nome di S. Giovannino. Qui era una classica Triade della seconda metà del '400 (Il Padre Eterno col Figlio in croce tra le braccia, e lo Spirito Santo in forma di colomba) attribuita erroneamente al celebre Alfonso Cittadella, detto Lombardi: bassorilievo in cotto pregiatissimo, ancora esistente sul finire dell'800 nel piano inferiore, nel negozio allora Baricordi. Fu poi venduto a un bolognese! La chiesa dell'antico Spedale veniva ufficiata dalla Confraternita dei Sacchi, sotto il titolo della SS. Annunziata: fu ufficiata fino al 1787, quindi, posta all'incanto e venduta dall'agente dei beni nazionali francesi. Negli ultimi anni del secolo passato, durante un restauro, fu scoperto al piano superiore un affresco quattrocentesco, raffigurante «*L'Incoronata*»; e un altro dipinto parte di un quadro, esprimente «*Il Battesimo di Gesù*». Tali frammenti di affreschi, opera del pennello della scuola Umbro-Marchigiana, della prima metà del Quattrocento, furono trasportati in tela nel 1913 e acquistati da un Generale per un suo Castello in Piemonte!

Appendice 2

Gazzetta Ferrarese, giovedì 20 gennaio 1916

Tra il vecchio e il nuovo.

Terre cotte, stucchi e marmi dei secoli XV e XVI in Ferrara. La lunetta nel retro-coro di S. Giustina. L'Annunciazione con la Trinità.

Ben pochi dei miei Concittadini, credo, conoscono quest'opera d'arte media, ma interessantissima e degna di studio e di ricerche.

Evidentemente l'opera non è anteriore alla seconda metà del secolo XV, e forse fu eseguita dopo il 1450. È una terra cotta a forma di lunetta che sembrerebbe fosse in origine a sesto acuto, era divisa in tre frammenti, che non la completano e si vedono murati nel retro del coro della chiesetta di S. Giustina sulla via Garibaldi.

Questa chiesa, antichissima e rifatta quasi di nuovo, servì nel 700 a un conservatorio di zitelle. Sulla porta, come ci dice il Frizzi (Guida, Pomatelli 1787, p. 99), eravi una Madonna col Bambino in marmo e bassorilievo, opera molto apprezzata di *Girol. Lombardi scult. Ferrar.*

La nostra lunetta è composta di tre figure principali: a sinistra l'angelo annunziante, nel mezzo la figura del Padre Eterno, che tiene in grembo un piccolo Gesù, appeso alla Croce. In alto ad ali aperte, sopra il capo del Padre, una colombella, simbolo dello Spirito Santo; a destra la figura della Vergine Annunziata.

Le figure sono circa un terzo del naturale. A me sembra si tratti di un'opera di scuola ferrarese o tutt'al più romagnola.

Osservando attentamente certe linee specialmente dell'Angelo, e alcun poco anche nella Vergine, si riscontra e vero, una qual certa *gentilezza* umbro-toscana, ma ciò non ci deve punto meravigliare; dalla Toscana infatti erano venute le aure più pure dell'arte insieme ai più accreditati Mastri.

In Toscana infatti nel secolo XIV e XV esisteva una scuola fiorentina e i capi di questa si erano già affermati con opere così elette da essere ammirate e ambite in tutte le parti d'Italia. Allora avvenne che questi Maestri, lavorando or qua or là, chiamati in altre regioni, si circondavano di scolari o di modellatori, che si conformavano *al loro fare* ed è così che si spiega come in opere minori di stecche o di scalpelli inesperti o di artefici di altra educazione e di altra terra, si trova quel non so che di dolce e di composto, che ci attrae in un modo tutto particolare e ci fa pensare alle opere toscane.

L'angelo è nella posa caratteristica con la destra levata e regge, nella sinistra, il giglio. Le pieghe dell'abito sono disinvolte e naturali, però un po' piatte. La faccia ha molta espressione quantunque, riguardo all'anatomia, come spesso accade in opere di questo genere, è deficiente. La raffigurazione della SS. Trinità, caratteristica dell'epoca, risale fin verso il *mille*. Nella nostra Pinacoteca è conservata una splendida tavola con fondo d'oro, attribuita a Galasso Galassi, per due sigle a piedi del quadro che, come con grande acume ha scritto lo Zaccarini nel suo bel lavoro su Antonio Alberti (I) non sono forse altro che sigle padronali del committente. Egli poi non osa attribuire a nessun pittore nostro questa tavola, che chiama *eccellente*, e l'ascrive a un ignoto.

Questa figurazione però fu usata anche in periodi molto posteriori (la conservazione di certe forme tradizionali è un fatto caratteristico nell'arte sacra): io conoscevo infatti una pergamena della fine del 1600, dove è miniata la SS. Trinità sotto la su detta forma.

Nella nostra lunetta questa parte sembrerebbe anteriore. Il padre Eterno à [ha] una forte testa senile. I lunghi capelli e la barba scendono disinvolti, e si vede chiaramente come la stecca che li lavorò, cercava di fissare le masse: non riccioli, non volute ricercate, come spesso in quest'epoca, e mi sembra che ciò sia del tutto per incorrettezza o per incapacità. Le pieghe dell'abito sono larghe, ma di poca evidenza. Confronterei questa figura con quella di S. Antonio Abate, a destra di una Vergine in un affresco già al Palazzo Pendaglia, ora in Pinacoteca attribuito ad Antonio Alberti.

Il Padre Eterno tiene le mani appoggiate e anzi sembra sorreggere con legger sforzo i legni della croce, su cui è infitto il Cristo, molto piccolo in proporzione stecchito e rigido, nella posa caratteristica, con una espressione di profondo dolore, lagrimante è il ventre sferico e livido: tutto trecentesco. I dettagli sono in genere molto trascurati. Noterò come le *braccia* della croce invece di esser per diritto, come vuole il rito della chiesa latina, formano angoli acuti con l'asta centrale e ciò forse non è altro che una licenza dell'Artista.

La figura della Vergine richiama quella dell'Angelo: la sua posa è devota e piena di dignità il panneggio sufficientemente [sic] disinvolto: l'espressione del volto si perde nelle linee poco accurate e un po' gonfie: le estremità sono ovunque rozze e sembrano appena abbozzate [sic]. Per la qual certa differenza di stile a cui ò [sic] accennato, ci fu chi pensò che la figura dell'Eterno padre non facesse parte, in origine, del resto, ma ciò è assolutamente infondato: è troppo evidente infatti la somiglianza della modellatura e della patina dei tre frammenti. Del resto la composizione è tipica, si guardi; (per citare un esempio) i cotti che ornano la porta della chiesa di S. Giuliano dove è raffigurato a sinistra l'Angiolo, nel centro, come qui, il Padre Eterno e a destra la Vergine.

Ci fu chi disse che il cotto era semplicemente annerito per la patina che suol formarsi sulla pietra. Io dopo averlo osservato attentamente e rinfrescato in certe parti posso accertare che il cotto è dipinto e a più colori; sebbene sian molto anneriti.

Ma qui nasce spontanea la domanda.

«Era dipinto sin dall'origine o fu colorito da inetta mano in tempo posteriore?»

La domanda è un po' ardua.

Osservando però che le tinte, impastate con olio o cera sono assai grosse e si son staccate qua e là insieme a lamelle di pietra, che la patinatura accenna a un lungo strofinio, che i colori sono armonizzati e propri dell'epoca (*oltremare, cobaltico, rosso di cinabro, ocra giallina*) potrei convincermi si tratti di un lavoro dipinto fin dall'origine e precisamente farebbe parte di quei cotti, che si usarono nel XV secolo (ad esempio l'altorilievo in S. Giacomo a Bologna, d'artista toscano, come dice il Ricci, male attribuito a Nicolò dell'Arca, figurante Annibale I Bentivoglio a cavallo (1458)) e fioriron poi nel XVI con il Mazzoni il Lombardi, ed Altri. La nostra lunetta sarebbe l'unico esempio, in Ferrara, dell'epoca, se si eccettui il bellissimo cotto, ora custodito nella galleria Massari, studiato dal Venturi e da lui attribuito a Domenico di Paris. La nostra lunetta è forse di poco posteriore a questa squisita opera, e, quantunque abbia caratteri suoi propri, risente in qualche parte della maniera di quel Maestro.

Non oso ascriverla a nessun artista nostro dell'epoca, solo direi come non mi sembra lavoro di un *Maestro* ossia di un *Caposcuola*, ma di un egregio imitatore locale che pure à [sic] infuso nell'insieme dell'opera sua, qualche tratto di grandezza e di venustà propria dei sommi.

Si potrebbe pensare anche ad un'opera giovanile di un *rampollo* del grande Jacobo della Quercia, che lavorò a Bologna e a Ferrara, o di Cristoforo e Antonio da Firenze, o forse anche del Baroncelli. Certo

che, come è [sic] detto più sopra è più evidente in questa opera, che pure è di un artefice romagnolo, e basterebbe la testa del Padre Eterno a dircelo l'influenza toscana, che la veneta o la lombarda. E questo *rampollo* non potrebbe essere, ad esempio, Ludovico Castellani, che operava appunto intorno al 1450 sotto Borso ed è, come lo chiama l'amico Reggiani, *vero precursore del modenese Jacopo Mazzoni?*

Proprio la scarsità delle opere rendano assai arduo il risolvere la questione, io sarò pago però d'aver fatto rivolgere con queste mie miserrime note l'occhio degli studiosi, e (magari fosse!) dei più illustri d'Italia, su questa opera inedita di tanto interesse per lo studio della nostra plastica.

E «*per oggi basta!*» (così dicevano gli *Ennianisti* nelle loro sedute in Roma). Ad altri giorni l'illustrazione di nuove opere del genere (*).

(I) Ant. Alberti il suo maestro ecc. Estratto dall'Arte di Ad. Venturi – A XVII F III pag. 2-8.

(*) Non mi nascondo come questi articoli ch'io vengo pubblicando *sulla Gazzetta intorno ad opere d'arte locale ben poco interesse possano avere, specie per i profani (come di dice), senza una degna illustrazione fotografica. La mia intenzione però è di farne estratti (su carta che meglio si presti all'impressione dei clichés) corredandoli illustrazioni. Ciò potrò fare per la preziosa collaborazione di buoni amici entusiasti e intelligenti ammiratori delle nostre glorie artistiche, che mi si mostrano benigni: ad essi, dei quali, a suo luogo darò i nomi, voglio vadano i miei più sinceri ringraziamenti.*

L.F. Tibertelli de Pisis

Appendice 3

Gazzetta Ferrarese, mercoledì 2 Agosto 1916

Corriere Artistico

Terre cotte stucchi e marmi dei secoli XV e XVI in Ferrara

Frammento di un cotto con S. Giuseppe dormite – Testa di vecchio di Alfonso Lombardi.

Un'altra (1) opera ferrarese interessante per la nostra rubrica, è un frammento che non molto tempo fa si vedeva in via Fossato (sulla porta della casa segnata col N. 24) ed ora è scomparso. Raffigurava S. Giuseppe dormite: il panneggio disinvolto e ben disegnato, la faccia rozza, è di modellatura un po' secca, ma piena di espressione, la dicevano opera di artefice sebbene minore, di un certo valore. Sul capo del santo si vedeva un'aureola e a tracollo una borsetta di pelle con graziosa ricerca del vero. Penso che fosse un M. S. Giuseppe dormite presso il Presepio, piuttosto che un S. Pietro nell'Orto del Getsemani, non solo per il tipo caratteristico del volto, ma anche perché nello sfondo si vedeva l'accento a un muricciuolo e ad una siepe di certi grossi vimini, intrecciati, caratteristica nonché dei nostri pittori nelle natività dei pittori toscani dei secoli XV e XVI. Quest'opera, che non so dove sia andata a finire, è interessantissima per gli studi d'arte locale anche per il fatto che sono relativamente molte scarse le opere scultoree in questo periodo in Ferrara non perché poche ne venissero prodotte, specialmente in plastica, ma perché la maggior parte, sfortunatamente, per incuria o per appetito di guadagno, andò dispersa ed esulò.

Il nostro frammento si può avvicinare alla lunetta di S. Giustina, già da me illustrata, benché esso deriva più direttamente dalla *scuola* del Lombardi e forse dalla loro bottega. Per sostenere queste ipotesi si potrebbe con fortuna confrontare con certe figurette con carattere di abbozzo o di bozzetti per statue maggiori, ora gelosamente conservati fra le sue raccolte dal chiarissimo Prof. Giovanni Piancastelli in Bologna e per star certi sull'attribuzione al Lombardi a mio parere è sufficiente [sic] il giudizio del sunnominato Professore anche se non vi fosse una sigla incisa originariamente, che le contrassegna (A. L.).

Dirò di sfuggita come è necessario con diligente esame delle opere che ci resta porre in chiara luce le personalità di questi distinti scultori e plastici che Ferrara e Bologna si disputano e sui quali in realtà (anche per la anomalia col nome di altri egregi artisti, che lavorarono in queste Città: Ambrogio e altri *Lombardo*) grande confusione si fece fin dal 1700.

Ad Alfonso lombardi nato nel 1497 (o 87 come vuole il Baruffaldi) e morto, pare, nel 1537, detto Alfonso da Ferrara (o come altri vogliono da Bologna) il Ricci nella sua guida di questa città, attribuisce una grande quantità di opere che certamente hanno forti lati di contatto stilistici, ma che non giurerei siano proprio tutte sue o non piuttosto di scultori e plastici contemporanei e di bottega.

Alfonso (come bene osserva il Reggiani nella sua Guida di Ferrara) molto influì sugli scultori bolognesi contemporanei, sul Modenese Begarelli, su Orazio Grillenzoni da Carpi, ed ebbe infiniti imitatori minori, ma quanto pare si distinse per caratteri propri e, a dir vero, riesce spesso ineguale a se stesso nelle opere da lui attribuite. Chi riconoscerrebbe, ad esempio, il Lombardi, scultore di figure grandi in marmo, nell'accurato e delicatissimo plastico, capace di darci quella meraviglia di tecnica e di composizione raccolta e piena di sentimento che è la piccola deposizione della nostra Pinacoteca?

È invece opera squisita e genuina (a mio vedere) di Alfonso una splendida testa di vecchio, in terra cotta, che si conserva ora dal Sig. Ulisse Marchetti. È molto più grande del naturale modellata con una sicurezza e una bravura notevolissima. L'alta fronte convessa, le occhiaie profonde, le ciglia aggrottate, il naso classico, le grandi labbra e la barba cadente sul petto con volute, quasi a spirale, le danno un'impronta Michelangelesca.

Per Ferrara nostra sarebbe cosa utilissima poter raccogliere e dare il giusto valore a molte opere appartenenti a collezioni private, che troppo spesso perché ignote o male classificate passano da privati nelle mani dei mercanti e finiscono coll'andare miseramente disperse. Non è d'uopo trascurare le grandi cose per le piccole, ma voglio porre in chiaro come anche queste opere minori siano di molta importanza per lo studio e per la conoscenza vera dell'arte nostra.

Quante cose abbiamo perduto per ignoranza e per incuria dei possessori o di coloro che potevano con molta facilità divenir tali! E non voglio qui citare esempi che sono troppi e troppo rattristano. Ora non è tempo neppure di parlarne, ma, in periodo migliore, cosa ottima sarà il raccogliere e ordinare giudiziosamente tante opere che abbiamo in città nascoste e in continuo pericolo di ... partenza.

Ciò si riallaccia all'idea buonissima di simpatici Musei cittadini in Duomo, alla Palazzina di Marfisa e a Casa Romei a cui accennava ultimamente un'illustre cittadino appunto in un articolo intitolato «A proposito di Casa Romei» ... *Hoc est in meis votis*.

F. L. Tibertelli De Pisis

(1) L'articolo si collega a un precedente studio dello stesso Autore.

Appendice 4

Gazzetta Padana, 13 ottobre 1959

Cronaca di Ferrara

«*Antiquari ferraresi a Firenze*»

Il concittadino Bertino Ferrara ha esposto alcuni pezzi di notevole pregio. Innanzi ai quali l'on. Gronchi si è volentieri soffermato esprimendo il suo compiacimento. Nel contempo uno speciale interessamento è stato manifestato dal sovrintendente generale alle Belle Arti presso il Ministero della Pubblica Istruzione prof. Giorgio Castelfranco.

Appendice 5

Treviso, Archivio Coletti, scatola 17, lettera del 22 gennaio 1958 di Gerardo Celestini a Luigi Coletti.

Milano, li 22/1/58

Egregio Sig. Professore,

il comune amico Caviggioli mi riferisce che Lei aveva desiderio di avere una fotografia della Madonna dell'Alberti da me ceduta ad un mio cliente tempo fa. Con molto piacere le faccio invio perché Lei ne possa fare altri studi, come mi comunica l'amico Caviggioli, però è mio dovere avvertirla che il Prof. Longhi ha rilasciato autentica di assoluta autenticità per Alberti.

Colgo l'occasione per farle sapere che la tavola di cui le spedii la fotografia è ancora dal Comm. Pelliccioli per il restauro.

Appena l'avrò nelle mie mani mi farò vivo.

Molti moltissimi doverosi e cordialissimi saluti,

Gerardo Celestini

L'autrice

Chiara Guerzi si occupa prevalentemente di argomenti legati all'arte emiliana del Medioevo e primo Rinascimento. È attualmente docente all'Accademia di Belle Arti di Frosinone e cultrice della materia presso la cattedra di Storia dell'arte moderna dell'Università degli Studi di Ferrara. Insieme con Andrei Bliznukov è co-fondatore del sito Census of Ferrarese Paintings and Drawings (www.censusferrarese.com), che ha come scopo la catalogazione ragionata delle opere degli artisti di scuola ferrarese.

e-mail: chiaraguerzi@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Agostini, G, Bentini, J & Emiliani, A (eds) 1996, *La leggenda del collezionismo. Le quadrerie storiche ferraresi*, catalogo della mostra (Ferrara, Pinacoteca nazionale, Palazzo dei Diamanti, 25 febbraio – 26 maggio), Nuova Alfa Editoriale, Venezia.

Agostini, G & Scardino, L 1997, *Inventari d'arte. Documenti su 10 quadrerie ferraresi del XIX secolo*, Casa editrice Liberty House, Ferrara.

'Antiquari ferraresi a Firenze' 1959, in *Gazzetta Padana*, 13 ottobre.

Barbantini, N 1910, *La Galleria Massari*, Ferrara.

Barbantini, N 1918, *La Galleria del duca Francesco Massari Zavaglia a Ferrara. Catalogo delle opere*, Venezia.

Barbantini, N 1933 (ed), *Catalogo della esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento*, seconda edizione, Tipi Carlo Ferrari, Venezia.

Barbantini, N 1953, *Scritti d'arte inediti e rari*, eds. G. Damerini, Fondazione G. Cini, Venezia.

Bargellesi, G 1955, 'La tavola votiva di Pietro de' Lardi e Antonio Alberti', in *Notizie di opere d'arte ferraresi*, S.T.E. R, Rovigo, pp. 7-17.

Barotti, C 1770, *Pitture e sculture che si trovano nelle chiese, luoghi pubblici e sobborghi della città di Ferrara*, Ferrara.

Bentini, J (ed) 1981, *Un palazzo, un museo. La Pinacoteca nazionale di Palazzo dei Diamanti. Restauri e ampliamenti del Museo e dei servizi per una attività di tutela nel territorio ferrarese*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 22 aprile-30 aprile 1981), Edizioni Alfa, Bologna.

Bentini, J (ed) 1984, *Economia collezionismo e museo. Le raccolte d'arte della Cassa di Risparmio di Ferrara nella Pinacoteca Nazionale di Palazzo dei Diamanti*, Litografia Faenza s. r. l., Ferrara.

Bentini, J 1988, 'Le raccolte d'arte', in *I centocinquanta anni della Cassa di Risparmio di Ferrara*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Mi), pp. 132-149.

Bellini, L 1950, *Nel mondo degli antiquari*, Del Turco Editore, Firenze.

Bortolotti, L 2012, *A colloquio con Ludovica Trezzani*, Available from: <<http://news-art.it/news/il-mercato-dell-arte-antica-in-italia-e-all-estero-nell-epo.htm>>

Cavazzini, L & Galli, A 2007, 'Scultori a Ferrara al tempo di Nicolò III', in G. Gentilini & L. Scardino (eds), *Crocevia estense. Contributi per la storia della Scultura a Ferrara nel XV secolo*, Liberty House, Ferrara, pp. 6-87.

Chiodo, S 2011, 'Introduzione', in S. Chiodo & A. Nesi (eds), *La Collezione Corsi, dipinti italiani dal XIV al XV secolo*, Centro Di, Firenze, pp. 12-19.

Christiansen, K 1982, *Gentile da Fabriano*, Cornell University Press, Ithaca, NY.

De Marchi, A 1992, *Gentile da Fabriano*, Motta Editore, Milano.

De Marchi, A 1999, 'Tavole veneziane, frescanti emiliani e miniatori bolognesi. Rapporti figurativi tra Veneto ed Emilia in età gotica', in S Marinelli&A Mazza,(eds), *La pittura emiliana nel Veneto*, Banca Popolare di Verona, Verona, pp. 1-44.

Droghetti, A 1901, *Galleria Massari-Zavaglia. Catalogo delle opere*, Ferrara.

Esposizione Provinciale di Ferrara. Catalogo. Circolo Artistico industriale 1877, Tipografia Sociale Ambrosini, Ferrara.

Ferretti, M 1995, 'Una scultura veneziana nella Romagna Estense', in F Abbate&F Sricchia Santoro, (eds), *Napoli, l'Europa. Ricerche di Storia dell'Arte in onore di Ferdinando Bologna*, Meridiana Libri, Catanzaro, pp. 5-14.

Fioravanti Baraldi, AM, Giovannucci Vigi, B &Venturini, AC 1984, *Le collezioni d'arte della cassa di risparmio di Ferrara*, Tipografia Artigiana, Ferrara.

Fioravanti Baraldi, AM 1984, 'Maestro di Casa Pendaglia (sec. XV)', in AM Fioravanti Baraldi, B Giovannucci Vigi & AC Venturini, (eds), *Le collezioni d'arte della cassa di risparmio di Ferrara*, Tipografia Artigiana, Ferrara, pp. 95-97.

Giovannucci Vigi, B 2009, *Galleria di immagini. Seminario Arcivescovile di Ferrara*, Cartografica, Ferrara.

Giuliani, G 2009, 'Nuove puntualizzazioni d'archivio sul pittore Antonio da Ferrara', in *Accademia Raffaello*, 2, 2009, pp. 35-38.

Griguolo, P 2015, s.v. 'Perondoli, Tommaso', in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 82, Treccani, Roma 2015, p. 416. Available from: <www.treccani.it>

Laureati, L& Mochi Onori, L (eds) 2006, *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, catalogo della mostra (Fabriano), Federico Motta, Milano, pp. 136-139.

Guerzi, C 2007-2008, *Pittori e cantieri della Ferrara tardogotica, da Alberto (1388-1393) a Nicolò III d'Este (1393-1441)*. Tesi di dottorato, Università degli studi di Udine, relatore prof. A. De Marchi.

Guerzi, C 2009, 'L'attività del Maestro del Trittico di Imola (Antonio Orsini?) nella chiesa della Santissima Trinità o di San Giovanni Gerosolimitano di Ferrara', in *Analecta Pomposiana. Miscellanea di Studi per il sessantennio sacerdotale di Mons. Antonio Samaritani*, XXXIV, 2009 (2010), pp. 295-321.

Guerzi, C 2010, 'Maestro del trittico di Imola' in S. Chiodo & A. Nesi, (eds), *La Collezione Corsi, dipinti italiani dal XIV al XV secolo*, Centro Di, Firenze, pp. 261-265.

Italian Masterpieces 2015, *Italian Masterpieces 14th – 15th centuries*, Catalogo n. 14, Catalogo della mostra, Galerie G. Sarti, Londra 2015.

Laderchi, C 1838, *Descrizione della Quadreria Costabili. I. L'Antica scuola ferrarese*, Neri, Ferrara.

Longhi, R 1934, *Officina ferrarese*, Le Edizioni d'Italia, Roma.

Lopresti, E 1996, 'De Pisis e l'arte antica', in A Buzzoni, (ed), *De Pisis*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo Massari – Museo d'Arte Moderna e Contemporanea "Filippo de Pisis", 29 settembre – 19 gennaio), Ferrara Arte, Ferrara, pp. 211-233.

- Marcolini, G 2005, *La collezione Sacratì Strozzi. I dipinti restituiti a Ferrara*, Arti Grafiche Motta, Milano.
- MarKova, V 2002, *Italy VIII-XVI centuries. Collection of paintings. State Pushkin Museum of Fine art*, Art Volkhonka, Mosca.
- Mattaliano, E 1998, *La collezione Costabili*, Marsilio Editori, Venezia.
- Medri, G 1963, *Il volto di Ferrara nella cerchia antica*, Ster, Rovigo.
- Medri, G 1967, *Chiese di Ferrara nella cerchia antica*, Ster, Rovigo.
- Minardi, M 2007, 'Gotico padano e gotico internazionale: Ferrara attorno al 1400', in M Natale (ed), *Cosmé Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, catalogo della mostra di Ferrara, Ferrara Arte, Ferrara.
- Minardi, M 2011, 'Maestro delle Storie di San Giovanni Evangelista', in S. Chiodo & A. Nesi, (eds), *La Collezione Corsi, dipinti italiani dal XIV al XV secolo*, Centro Di, Firenze, pp. 245-260.
- Negrone, F 2002, 'Puntualizzazioni d'archivio sul pittore Antonio Alberti da Ferrara', in *Accademia Raffaello*, 1, pp. 55-57.
- Niemeyer Chini, V 2009, *Stefano Bardini e Wilhem Bode. Mercanti e connaisseur fra Ottocento e Novecento*, Polistampa, Firenze.
- Padovani, C 1954, *La Critica d'arte e la pittura ferrarese*, SATE, Rovigo.
- Padovani, S 1974, 'Materiale per la storia della pittura ferrarese nel primo Quattrocento', in *Antichità viva*, anno XIII, 2, 1974, pp. 3-21.
- Padovani, S 1975, 'Pittori alla corte estense nel primo Quattrocento', in *Paragone*, 229, pp. 25-53.
- Pizzo, M 2007, 'Una scheda su Nicolò Baroncelli, scultore fiorentino tra Padova e Ferrara', in G. Gentilini & L. Scardino, (eds), *Crocevia estense. Contributi per la storia della Scultura a Ferrara nel XV secolo*, Liberty House, Ferrara, pp. 89-120.
- 'Prezioso Affresco' 1959, in *Il Resto del Carlino*, 13 ottobre 1959.
- Raimondi, E 1985, 'Un pittore e una tesi di laurea', in *Paragone*, 419-425, pp. 297-307.
- Seidel, M & all. (ed) 2010, *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Siena, 26 marzo – 11 luglio 2010), Federico Motta Editore, Milano.
- Scardino, L 1997, *Filippo de Pisis pubblicista. Le collaborazioni ai giornali ferraresi (1915-1927)*, Liberty House, Ferrara.
- Scardino, L & Torresi, AP 1999, *Antichi e moderni. Quadri e collezionisti ferraresi del XX secolo*, Casa editrice Liberty House, Ferrara.
- Scardino, L 2004, *La collezione d'arte di Antonio Santini (Ferrara 1824-1898)*, Liberty House, Ferrara.
- Schottmüller, F 1933, *Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Wachs mit den Abbildungen sämtlicher Bildwerke*, Berlino.
- Sgarbi, V (ed) 2017, *Rinascimento segreto*, catalogo delle mostre di Pesaro, Urbino, Fano, Maggiori Musei, Santarcangelo di Romagna (RN).
- Stemp, R 1992, *Sculpture in Ferrara in the fifteenth century: problems and studies*, Ph.D Thesis, Cambridge.

Tibertelli de Pisis, LF 1916a, Tra il vecchio e il nuovo. 'Terre cotte, stucchi e marmi dei secoli XV e XVI in Ferrara – La lunetta nel retrocoro di S. Giustina: l'Annunciazione con la Trinità', *Gazzetta ferrarese*, 20 gennaio.

Tibertelli de Pisis, LF 1916b, Corriere Artistico. 'Terre cotte, stucchi e marmi dei secoli XV e XVI in Ferrara. Frammento di un cotto con S. Giuseppe dormente – Testa di vecchio di Alfonso Lombardi', *Gazzetta Ferrarese*, 2 agosto.

Toffanello, M 2000, 'La mostra di Barbantini tra Venturi e Longhi', in S Onofri & C Tracchi, (eds), *L'indimenticabile mostra del '33*, TLA Editrice, Ferrara, pp. 17-64.

Toffanello, M 2011, *Collezionismo. Ottocento ferrarese, una storia da scoprire*. Available from: <http://www.ottocentoferrarese.it/component/k2/item/99.html> [14 September 2017]

Varese, R 1972, 'A. Venturi: Alcune lettere inedite nell'archivio dei civici musei', in *Musei Ferraresi*, 2, pp. 97-115.

Varese, R 1979, 'Frescante di Casa Pendaglia', in R. Varese, (ed), *Donazioni e restauri*, (Palazzo Schifanoia, Aprile-Ottobre 1979), Centro Di, Firenze, pp. 6-7.

Vendita 1989, *Vendita all'asta degli arredi del palazzo di Firenze* – piazza del Duomo, 10 – appartenenti alla eredità Giacente M.se Umberto Strozzi Sacratì, Istituto Vendite Giudiziarie Pandolfini, Firenze, 18-21 aprile, Firenze.

Venturi, A 1933, 'Orme del Pisanello a Ferrara', in *L'Arte*, VI, pp. 435-443.

Venturi, L 1912, 'Saggio sulle opere d'arte italiana a Pietroburgo', in *L'Arte*, XV, pp. 121-140-209-217.

Venturini, AMC 1979/80, 'La Quadreria Massari dal 1900 ad oggi', in *Musei Ferraresi*, Bollettino Annuale, nn. 9-10, pp. 189-211.

Venturini AC, 1984, 'Vicende di una collezione', in *Le collezioni d'arte della cassadi risparmio di Ferrara*, eds. AM Fioravanti Baraldi, B Giovannucci Vigi & AC Venturini, Tipografia Artigiana, Ferrara, pp. 11-24.

Virch, C 1965, *The Adele and Arthur Lehman Collection*, Metropolitan Museum of Art, New York.

Zaccarini, D 1914, 'Antonio Alberti il suo maestro ed alcuni pittori ferraresi loro contemporanei', in *L'Arte*, III, pp. 161-180.

Zanotto, S 1996, *Filippo de Pisis ogni giorno. Biografia interamente costruita su documenti inediti*, Vicenza.

Zeri, F 1988, 'Il Maestro del Trittico di Imola e la sua presenza a Ferrara', in D Benati, (ed), *Il tempo di Nicolò III. Gli affreschi del Castello di Vignola e la pittura tardogotica nei domini estensi*, catalogo della mostra di Vignola, Panini, Modena, pp. 89-92.

Zeri, F&Gardner, E 1986, *The Metropolitan Museum. Italian Paintings. North Italian School*, New York.



Giulio Zavatta

«Tiziano?», «Correggio?». Due expertise di Ludwig Baldass e Roberto Longhi nell'archivio di Antonio Morassi¹



Abstract

Presso l'archivio e fototeca di Antonio Morassi è conservato un fascicolo contenente alcune fotografie e due expertise su dipinti ritenuti di Tiziano e di Correggio. Lo studio dei documenti consente di far riemergere autografi degli studiosi Ludwig Baldass e Roberto Longhi, e di evocare più ampi contesti sul mercato dell'arte nel dopoguerra e sul dibattito critico intorno all'arte di Correggio.

The Photo Archive Antonio Morassi (Ca' Foscari University of Venice) contains a unique file with photographs and expertises on two paintings attributed to Titian and Correggio. This paper aims to investigate the role played by the two art historians Ludwig Baldass and Roberto Longhi in this "affair", which represents an evocative case study for the history of Italian art market after the Second World War, and for the critical debate over Correggio and his legacy.



Presso l'Archivio e fototeca Antonio Morassi dell'Università Ca' Foscari di Venezia è conservata, in un'unità archivistica contenente documenti e immagini «da studiare» (Archivio e Fototeca Antonio Morassi, Università Ca' Foscari di Venezia (d'ora in poi AFAM), unità V-XX), una busta gialla inviata allo studioso dall'antiquario viennese Ferdinand Nagler. Come spesso avveniva, Antonio Morassi (1893-1976) utilizzò il plico speditogli come fascicolo, segnandovi sopra alcune annotazioni: «Tiziano?? Nagler», poi replicate in una cartelletta creata in un momento successivo: «Vienna / Dt. F. Nagler / 8.5.'74 / Correggio? / Tiziano? / (exp. Longhi)». Nell'archivio personale dello studioso goriziano esistono decine di *expertise* (Agazzi 2008, pp. 445-

¹ Questo articolo nasce da una ricerca svolta nell'Archivio e Fototeca Antonio Morassi di proprietà del Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali (Università Ca' Foscari di Venezia) nell'ambito del progetto di ateneo *Visual narrative of Venice through the centuries*, diretto dal prof. Andrea Albarelli e coordinato per gli aspetti storico artistici dal prof. Giuseppe Barbieri. Sono particolarmente grato a Michela Agazzi e Barbara Lunazzi per aver agevolato le attività di ricerca e per i preziosi consigli, a Enrica Berto, Alberto Crispo, Michele Danieli e Federica Veratelli per l'aiuto e gli utili pareri.

450) e centinaia di fotografie sulle quali fu sollecitato a esprimersi – non sempre con successo – non solo da istituzioni e musei, ma anche da collezionisti, galleristi e antiquari. Le richieste di privati riguardano soprattutto i Guardi o più in generale la pittura veneta del Settecento; il suo comprovato ruolo di esperto, tuttavia, gli consentì di raccogliere anche materiali relativi ad altre scuole e differenti epoche. La presenza di opere del Cinquecento, dunque, non andrà considerata del tutto accidentale, e il piccolo fascicolo in parola consentirà alcune riflessioni sui rapporti tra studiosi e mercato artistico.

Come si evince dalla titolazione, con ogni probabilità Morassi fu chiamato in prima istanza a esprimersi su un dipinto ritenuto di Tiziano. L'antiquario viennese Ferdinand Nagler (1898-1980) possedeva da molto tempo una galleria e casa d'aste nella capitale austriaca. Iniziò la sua carriera negli anni Trenta come banditore per l'ebreo di origine rumena Albert Kende (1872-1942). Questi, dopo aver aperto intorno al 1895 la sua *auktionshaus* viennese, dal 1933 si trasferì al numero 4 di Kärntnerstrasse, una delle zone più prestigiose della città. Pochi anni dopo, nel 1938, tuttavia, fu costretto a fuggire dall'Austria a causa delle persecuzioni razziali, dovette cedere l'attività e subì la confisca dei beni. Nagler divenne quindi amministratore provvisorio dell'impresa ex Kende dal 23 marzo 1939; questa fu poi rilevata durante il piano di arianizzazione del commercio dal non meglio noto Josef Gruber, che risulta proprietario nei cataloghi dal 1940 al 1942. Tuttavia, Nagler veniva formalmente investito della titolarità dell'attività già nell'ottobre del 1941. Sono, all'evidenza, anni nei quali le opere d'arte venivano acquisite o confiscate con spregiudicatezza, la tragedia dell'*Anschluss* fu per alcuni, in definitiva, un'opportunità². Favorito quantomeno dall'allontanamento di concorrenti, Nagler, per sua stessa ammissione, collaborò con la Gestapo al trasferimento di gioielli e opere d'arte sequestrate (Anderl 2008, pp. 59-63), dichiarando però di averlo fatto solo per ottemperare agli ordini obbligatori del Reich. Negli anni successivi alla seconda guerra mondiale – pare dopo aver risolto le pendenze coi legittimi eredi di Kende³ – intraprese una rete di relazioni con numerosi studiosi. Si tratta di storici che erano ormai organici al mercato, in grado di fornire, specie per i dipinti attribuiti ad artisti di massima importanza, le necessarie perizie. Su una delle foto sulle quali ci diffonderemo, Morassi annotò il proposito di far visita a Nagler a Vienna all'inizio dell'estate del 1974, a rinsaldare un rapporto che probabilmente si era instaurato per i suoi studi su Francesco Guardi. Nella monografia

² Le vicende qui sommariamente accennate relative al mercato dell'arte in Austria durante il nazismo sono narrate diffusamente da Anderl (2008, pp. 59-63) e Lillie (2003, p. 204).

³ Anderl (2008), riferiva: «Ferdinand Nagler affermò davanti alle autorità di essersi messo d'accordo su ogni possibile diritto di risarcimento con Irma Zeller [sorella di Kende]. Come prova addusse una dichiarazione di Irma Zeller datata 30 settembre 1946, in cui la suddetta afferma [...] di rinunciare al risarcimento del bene confiscato. I motivi e i dettagli di questa transazione non sono noti». Ringrazio Enrica Berto per la traduzione.

sul vedutista del Settecento, infatti, lo studioso goriziano pubblicò alcune opere ubicate a Vienna proprio in «collezione» Nagler (Morassi 1973, p. 539): erano probabilmente i dipinti che aveva trattenuto dopo la chiusura della ditta, che avvenne appunto nel 1973. L'antiquario, del resto, intrattenne rapporti di collaborazione anche con Lionello Venturi⁴ e con altri storici dell'arte, come vedremo.

Tiziano?

La prima fotografia (AFAM, unità V-XX, inv. V4019bis) inviata ad Antonio Morassi, rappresenta una *Venere con Amorino e pernice* attribuita a Tiziano [fig. 1], ed era accompagnata da una cordiale lettera in tedesco datata 29 maggio 1973, dove si faceva riferimento a precedenti missive dello storico dell'arte italiano e a telefonate intercorse tra i due. Il dipinto da esaminare era, all'evidenza, una bozza non finita, una replica o una copia – la fotografia in bianco e nero non consente di esprimersi in merito – di un'analogia composizione allora ritenuta autografa – ma in seguito declassata a bottega⁵ – conservata agli Uffizi [fig. 2], nota appunto come *Venere dell'Amorino*. Nagler allegò a Morassi anche un'expertise di Ludwig Baldass (1887-1963) del 3 giugno 1954 e la traduzione in italiano della stessa, datata 7 febbraio 1966. Il dipinto fu dunque proposto sul mercato internazionale (lo si evince anche da una nota di esportazione al retro della foto), e la traduzione servì forse per proporlo in Italia.

Prima di presentare e commentare il documento, vale la pena di soffermarsi brevemente sull'autore della perizia. Ludwig von Baldass si formò a Vienna discutendo una tesi sotto la tutela di Max Dvořák nel 1911, esattamente un anno prima dell'approdo di Morassi nella capitale austriaca per seguire i corsi dello stesso professore, col quale pure egli si laureò (ed. Dorigo 1992). Docente universitario nello stesso ateneo nel 1934, dal 1938 Baldass collaborò alla politica di confisca dei beni degli ebrei austriaci, ed è noto per aver sequestrato numerose opere d'arte ai fratelli Alphonse Mayer Rothschild (1878-1942) e Louis Rothschild (1882-1955) (de Tolnay 1964, p. 136). Esperto di pittura fiamminga, da Jan van Eyck a Dieric Bouts, a Hieronymus Bosch e Jan van Eyck, si occupò anche di arte veneta del Cinquecento, dando alle stampe nel 1964, assieme a Günther Heinz, una monografia su Giorgione (Baldass & Günther 1964)⁶. Come appare evidente, il mercato dell'arte austriaco, ma in definitiva anche il mondo accademico, almeno nei casi in questione, nell'immediato

⁴ Quattro lettere di Ferdinand Nagler a Lionello Venturi, tutte del 1961, sono conservate nell'Archivio di Lionello Venturi, serie di Cezanne, presso l'università Sapienza di Roma (cfr. l'inventario della serie di Cezanne del 2014-15, a cura di Maria Antonietta Serici).

⁵ Il dibattito sull'autografia del dipinto ebbe particolare enfasi proprio negli anni Sessanta e Settanta: Valcanover (1960); Valcanover (1969, p. 125, n. 388); Pallucchini (1969, p. 293, n. 350 «largo intervento di bottega»); Wethey, (II, 1971, n. 49); Berti (ed.) (1979, p. 550, n. P1730).

⁶ Nello stesso anno Morassi (1964) aveva pubblicato la sua monografia su Tiziano.

dopoguerra non sembrano aver subito particolari ripercussioni dopo la caduta del nazismo.

Secondo la stentata traduzione (AFAM, unità V-XX)⁷ fornita a Morassi, Baldass espresse questo giudizio:

Il dipinto retrostante fotografato (su tela 120 : 165 cm) è stato studiato da me diligentemente nell'originale. Secondo la mia piena convinzione trattasi di un giovane Tiziano e cioè – anzitutto nelle figure rimaste incompiute del noto quadro della Venere degli Uffizi di Firenze.

Questa tesi posso comprovare nel seguente modo:

- 1.) Il dipinto presente dimostra una concezione [sic] più stratta [sic] della figura tramite la cornice del quadro che l'esemplare di Firenze, cosicché l'atto risale maggiormente come tema principale della rappresentazione stessa.
- 2.) Le forme umane dipendono ancora con altre opere giovanili di Tiziano, come la Venere di Urbino (pure negli Uffizi di Firenze) e la Venere del Pardo (Parigi) e corrispondono nel presente caso con la formazione classica severa della Danae (di Napoli) dipinta a Roma nell'anni 1945/46. Questa concezione michelangiolesca delle forme umane devia nel quadro corrispondente degli Uffizi dal tipo di donna più tenero e più corto, come prevaleva da Tiziano fin verso l'anno 1560.
- 3.) Questi particolari, come le nuvole e le rose, che si possono considerare definiti, sono applicato [sic] con una larghezza e certezza, nota come originalità di Tiziano.

Dott. Ludwig Baldass m.p.

Vienna, il 3 giugno 1954

Come già anticipato, potendo probabilmente contare solamente su una fotografia, o forse dopo aver preso visione del dipinto, se il suo proposito di recarsi a Vienna presso Nagler ebbe corso, Morassi mantenne un atteggiamento dubitativo: il nome di Tiziano era seguito da un punto interrogativo.

Nella fotografia conservata presso il suo archivio, al retro, sono segnati due appunti in tedesco, non di sua mano: il primo, a matita, lo definisce «prima versione» («1. Fassung») dell'opera degli Uffizi («Florenz»); il secondo, a penna e datato 2 gennaio 1969, fa riferimento, come già ricordato, a una licenza di esportazione (AFAM, unità V-XX, inv. V4019bis).

L'ubicazione attuale di questo dipinto non è nota.

⁷ La traduzione, come si evince da un timbro che consente di sciogliere la firma autografa in calce, fu eseguita da Josef Caproni, con annessa dichiarazione: «Con riferimento al mio giuramento certifico la conformità della presente traduzione coll'originale esibitomi apposto su una fotografia del quadro in parola. Vienna, il 7 febbraio 1966».

Correggio?

Il secondo quesito proposto da Nagler a Morassi (AFAM, unità V-XX, inv. V4022bis), nel successivo 1974, riguarda invece un olio su tavola quasi monocromo, accompagnato da una autorevole attribuzione a Correggio di Roberto Longhi [fig. 3]. Il dipinto, in particolare, veniva messo in relazione con un'analogia tavola, similmente giocata su poche tonalità, riscoperta qualche anno prima da Ferdinando Bologna a Oxford (Bologna 1957, pp. 19-21), Christ Church, oggi nota come *Ercole assunto nell'Olimpo* [fig. 4].

Il 17 febbraio 1966 Roberto Longhi si era dunque pronunciato in questo modo:

Chiarissimo signore,

la tavoletta (di cm. 30,5x22) su cui ella mi chiede un giudizio e che raffigura, in uno scorcio arditissimo, il Cristo, a braccia levate sul cielo, sorretto dai simboli dei quattro Evangelisti, mentre sui margini crestati di nubi si dispongono figurette più lontane di anime e di angeli suonanti o festeggianti, ci offre la soddisfazione di riconoscere un nuovo, genialissimo abbozzo della prima maturità di Antonio Allegri, detto, dal suo luogo d'origine, "il Correggio".

Che questo abbozzo, fondato su pochi toni con tendenza al monocromo di seppia, sia nato come primo pensiero per una volta e non per un dipinto a se stante risulta chiaramente dalla scelta del punto di vista dal basso in alto – e cioè "di sotto in su", come si diceva nel linguaggio tecnico italiano – e dal fatto che le figurette sui margini (forse lievemente ridotte più tardi sui due lati lunghi e su quello superiore – esigono dallo spettatore quattro punti di vista.

Dalla forma rettangolare (e non quadrata o tonda del dipinto) risulta pure evidente ch'esso fu pensato come ho già detto, per il soffitto di una cappella rettangolare e non per una cupola. È necessario insistere su questo punto perché l'argomento del dipinto è tratto dall'"Apocalisse di San Giovanni" e cioè in sostanza lo stesso che il Correggio, dal 1521 al '25, aveva svolto nella cupola rotonda di San Giovanni Evangelista a Parma.

Il testo giovanneo dell'Apocalisse (cap. IV) dice infatti "E attorno al trono dell'Eterno quattro creature viventi... e la prima era simile a un leone [simbolo di San Marco] e la seconda era simile a un vitello [San Luca]; e la terza aveva una faccia come d'uomo [San Matteo]; e la quarta era simile a un'aquila volante [San Gio. Evangelista].

Il rapporto con l'argomento svolto nella cupola di Parma è, lo ripeto, indubbio; ma poiché lo stile di questa tavoletta sembra, stilisticamente, posteriore alla cupola, è logico ammettere che il Correggio ritornasse su quel pensiero, forse per l'insoddisfazione datagli, nell'affresco di Parma, dal fatto che la figura dell'Evangelista retasse quasi affatto nascosta dall'anello di base della cupola a calotta.

Se poi il nuovo pensiero, più fedelmente legato al testo dell'Apocalisse ed espresso con tanta forza drammatica in questa tavoletta, trovasse applicazione e realizzazione effettiva in un altro affresco, non è possibile dire, allo stato odierno delle conoscenze.

Ma che il Correggio per la prima idea dei suoi dipinti murali si valesse, oltre che di disegni, anche di primi abbozzi di aspetto quasi monocromatico, è dimostrato oggi dal bozzetto per un soffitto di un "olimpò" che il Prof. Bologna ha identificato nella Galleria della Christ Church di Oxford, ponendolo plausibilmente in rapporto con l'incarico dato sul 1530 dal Duca di Mantova al Correggio per una serie degli 'Amori di Giove'.

L'attribuzione del Bologna, proposta e chiarita nel n. 91 (Luglio 1957) della rivista "Paragone" (da me diretta), ha trovato qualche opposizione da parte del Popham, ma, per parte mia, credo ch'essa guadagnerà il comune consenso degli studiosi in breve volger di tempo.

A ciò servirà anche la riscoperta odierna della sua tavoletta "apocalittica", dove la chiara rispondenza stilistica col dipinto di Oxford, la suprema qualità ritmica, la padronanza insuperabile della veduta "di sotto in su", sono inscindibili dal nome del Correggio e molto aggiungono alla intelligenza e al pieno recupero critico del grande pittore nel corso del decennio 1520-1530.

Roberto Longhi

Sulla sua immagine fotografica Antonio Morassi sintetizzò tutti i dati utili per verificare l'attribuzione, annotando: «Correggio, attr. Longhi, 17.2.1966 / vedi scoperta del prof. Bologna n. 91 Paragone 1957 / dr. Nagler 7/5/74 cui promesso recarmi a Vienna fine maggio primi luglio». Lo studioso goriziano poi scrisse però anche: «dal Popham contestata Christ Church», ovvero l'attribuzione dell'*Ercole assunto nell'Olimpo* al cui destino si legava per Longhi anche l'attribuzione della tavoletta di Nagler. Morassi concluse con un'iscrizione, apposta probabilmente in seguito, che dubitava: «Correggio? Opposizione di Popham». In questo caso, l'antiquario Ferdinand Nagler doveva gestire una controversia attributiva tra due autorità della *connoisseurship* al culmine del proprio prestigio: Roberto Longhi (1890-1970), forse allora lo storico dell'arte più famoso, il cui parere aveva grande valore sul mercato non solo italiano, e Arthur Ewart Popham (1889-1970), a lungo conservatore del Department of Prints and Drawings al British Museum e considerato, in virtù delle sue importanti pubblicazioni⁸, l'esperto più competente sulla scuola di Parma, un «illustre specialista» (Zamboni 1958, p. 191) specie per quanto riguarda il disegno. La questione era talmente cruciale, che Longhi non poté tacerla neppure in una perizia per un committente privato, laddove dichiarò che «l'attribuzione del Bologna [...

⁸ All'epoca della *querelle* attributiva, lo studioso vantava già importanti studi in merito, e in particolare Popham (1957). In questo contesto, anche per la contiguità cronologica con le lettere spedite a Morassi, è necessario ricordare anche Popham (1967).

relativa al dipinto di Oxford] ha trovato qualche opposizione da parte del Popham, ma, per parte mia, credo ch'essa guadagnerà il comune consenso degli studiosi in breve volger di tempo». Nagler, in ultima analisi, investì sulla speranza che le opinioni di Bologna e Longhi - in una vertenza del tutto stilistica, priva com'era di appoggi storici o documentali - risultassero preminenti, e su questo era stato in qualche modo rassicurato dallo stesso Longhi e da alcune referenze positive, come quella di Stefano Bottari (1961), di Augusta Ghidiglia Quintavalle (1958, p. 247)⁹ e di Arturo Carlo Quintavalle (1970, p. 110, n. 85)¹⁰. Solo un anno dopo, tuttavia, James Byam Shaw (1903-1992) (White 1992, pp. 444-445), nel suo catalogo dei dipinti della Christ Church (Byam Shaw 1967, p. 95), declassò il monocromo di Oxford come opera di un «imitator of Correggio», seguito, contrariamente a quanto pensava Longhi, dalla maggior parte dei più autorevoli studiosi del maestro emiliano¹¹, che per lo più, semplicemente, cassarono la proposta attributiva non includendo l'opera nei cataloghi a seguire¹². Byam Shaw, come noto legato da un rapporto di sodale amicizia con Popham¹³, aveva a sua volta una grande credibilità non solo istituzionale (dal 1964 divenne appunto collaboratore della Christ Church), ma anche commerciale, per il suo ruolo di esperto di disegni e storico direttore della galleria Colnaghi di Londra dal 1937 al 1968.

Il retroterra di questa *querelle* attributiva, dibattuta sul terreno del mercato antiquario, in definitiva, è costituito dal biennio forse più importante per l'avvio agli studi moderni su Correggio, ovvero il 1957-58, periodo che vide la pubblicazione del volume di Popham sui disegni (Popham 1957) e di quello Longhi (1958a) sulla Camera di San Paolo, caratterizzati da tagli metodologici assai differenti¹⁴, e da un conseguente dibattito sul periodo giovanile dell'artista, sviluppatosi in alcune recensioni "incrociate"¹⁵.

In breve volgere di tempo, tuttavia, il monocromo attribuito a Correggio documentato nell'archivio e fototeca di Antonio Morassi, anziché trovare il "comune consenso" degli studiosi come auspicato, scivolò, al pari del gemello di Oxford, fuori

⁹ «Prezioso recupero» annoverato tra le novità attributive di quegli anni «calzanti e suadenti».

¹⁰ Secondo lo studioso «sembra di dover propendere per l'accoglimento» dell'autografia dell'opera della Christ Church di Oxford.

¹¹ Per primo espresse un parere negativo Ferrari (1963, pp. 3-30); seguito da Gould (1976, p. 289).

¹² L'opera non viene citata da Bianconi (1960); De Vito Battaglia (1960); è in un secondo momento omessa anche da Quintavalle (1962); non compare neppure in Di Giampaolo – Muzzi (1993); Ekserdjian (1997) e nelle monografie e studi a seguire.

¹³ Si veda per questo in particolare Byam Shaw (1971, pp. 97-98), ripreso in Byam Shaw (2008, pp. 143-147); Bazin (1986, p. 435).

¹⁴ Longhi, nel suo volume sulla Camera di San Paolo, giocato in chiave quasi letteraria, ometteva di fatto la bibliografia, limitandosi a segnalare in calce: «In questo saggio, la consecuzione, esplicita o implicita, delle citazioni di scrittori e di critici risparmia di dare qui una bibliografia speciale che potrà agevolmente stralciarsi da quella generale, già cronologicamente disposta, di Silvia De Vito Battaglia». Al contrario, il volume di Popham proponeva un sistematico vaglio della bibliografia per ogni singolo disegno.

¹⁵ (Popham 1958); (Longhi 1958b); a sintesi del biennio in parola, comprese anche le proposte di Bologna tra le quali l'attribuzione del monocromo di Oxford (Quintavalle 1958, pp. 241-247).

dal catalogo dell'Allegri, tanto da rimanere inedito (e, significativamente, mai citato o pubblicato dallo stesso Longhi)¹⁶ fino alla sua ricomparsa "pubblica" sul mercato. Questo avvenne, a più di quarant'anni di distanza, nel 2007, nell'asta del centenario di Dorotheum sempre a Vienna (Dorotheum, Vienna, 16 ottobre 2007, lotto 1). L'opera fu presentata come «Circle of Correggio» con una stima molto bassa, ma è stata poi venduta per una cifra di circa trenta volte superiore, realizzando uno dei rialzi più sorprendenti.

Nell'asta di dieci anni fa, la diatriba attributiva tra Longhi e gli esperti inglesi non venne menzionata; la documentazione conservata presso l'Archivio e Fototeca Morassi svela dunque retroscena inediti. L'opera "correggesca" in parola, dopo il suo ritorno sul mercato, ha nuovamente destato un certo interesse: nel 2008 è stata infatti pubblicata da Giuseppe Cirillo (2008, pp. 27-28) con una proposta attributiva a Giovanni Antonio Paganino¹⁷, artista bolognese tardo cinquecentesco attivo a Parma. In seguito è stata invece avanzata da Andrea Di Lorenzo l'ipotesi, meno convincente, che l'opera rispecchi lo stile giovanile di Primaticcio (Di Lorenzo 2009, pp. 153-164)¹⁸. Per quanto è possibile giudicare dalle immagini fotografiche, infatti, un contesto parmense post correggesco, già nella seconda metà del Cinquecento come suggerito da Cirillo (che ha come visto proposto il nome dell'ancora sfuggente Paganino), sembra più appropriato.

Il dibattito critico, dunque, ripreso dopo quarant'anni di sospensione, arricchisce un pregresso rimasto sommerso nel variegato mondo del mercato antiquario e delle perizie eseguite dai più famosi studiosi, presentate con enfasi, o talvolta, come in questo caso, opportunamente destinate al silenzio. Si tratta di frammenti di storia e critica d'arte in chiave commerciale che, tramite la considerazione degli archivi e delle fototeche degli studiosi, e la contestualizzazione dei personaggi e degli eventi, promette di rivelarsi un tema di studio assai fecondo di novità, inediti e sorprese.

¹⁶ Paolo Benassai della Fondazione Roberto Longhi, che ringrazio unitamente a Andrei Bliznikov, mi comunica che nella fototeca dell'istituto fiorentino sono conservate due immagini fotografiche del dipinto in parola (invv. 0690186 e 0690187). Sul retro della seconda è un'iscrizione, di grafia diversa da quella di Longhi: «Vedi Lettere R. Longhi – Febbraio 1966 e allegati», con evidente riferimento al documento qui trascritto, non attestato negli archivi dello studioso. Paolo Benassai mi conferma inoltre che tra le lettere inviate da Morassi a Longhi nessuna fa riferimento al quadro in esame, mentre non c'è nessuna lettera di Nagler. Salvo rarissime eccezioni, Longhi non teneva copia delle proprie expertise.

¹⁷ Sull'artista possediamo documentazione solo per due opere sicure: gli affreschi della libreria di San Giovanni a Parma (1574) e l'arcone della stessa chiesa (1587); per una prima proposta di catalogo: (Cirillo-Godi 1982, pp. 20-21); (Cirillo-Godi 1995, pp. 160-161); in seguito dibattuto da Danieli (2008, pp. 79-104); da ultimi: Tagliani-Tonelli (2017, pp. 85-125).

¹⁸ Ipotesi tuttavia non presa in considerazione da Romani (2016).



Fig. 1: Attribuito a Tiziano, fotografia dell'archivio Morassi (AFAM, unità V-XX, inv. V4019bis).

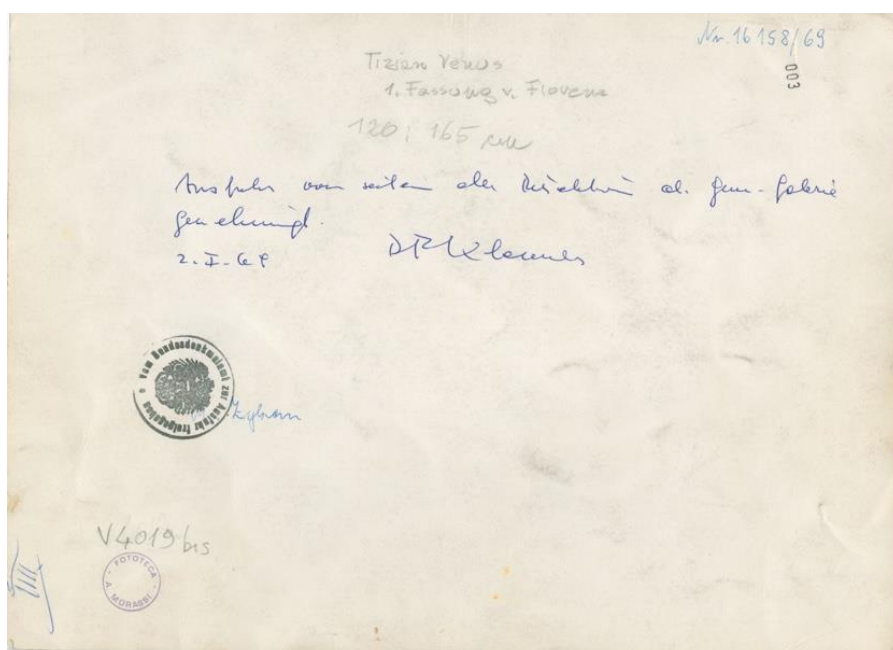


Fig. 1bis: Attribuito a Tiziano, fotografia dell'archivio Morassi (AFAM, unità V-XX, inv. V4019bis), retro.



Fig. 2: Bottega di Tiziano, Venere con Amorino e pernice, Firenze, Galleria degli Uffizi.



Fig. 3: Scuola parmense della seconda metà del XVI secolo (attribuito a Correggio), fotografia dell'archivio Morassi (AFAM, unità V-XX, inv. V4022bis).

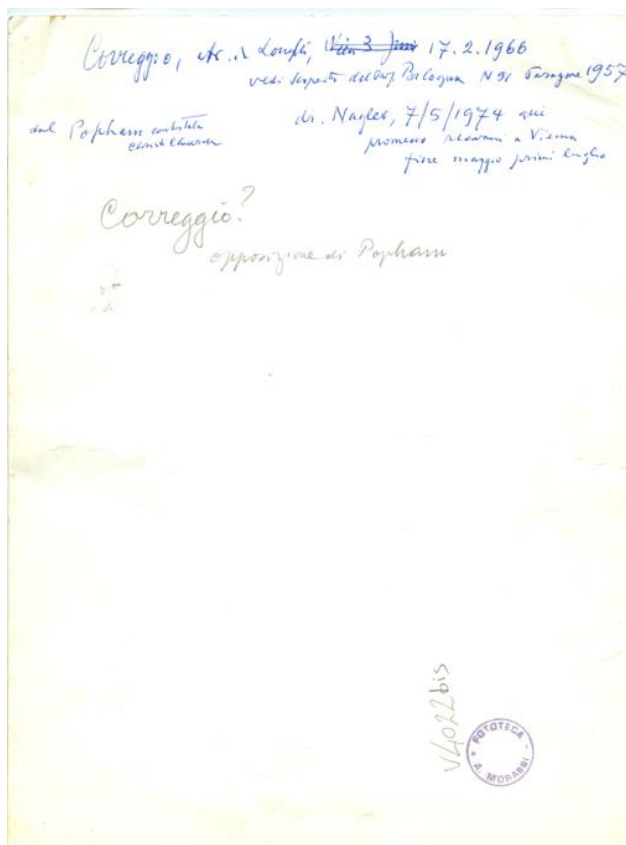
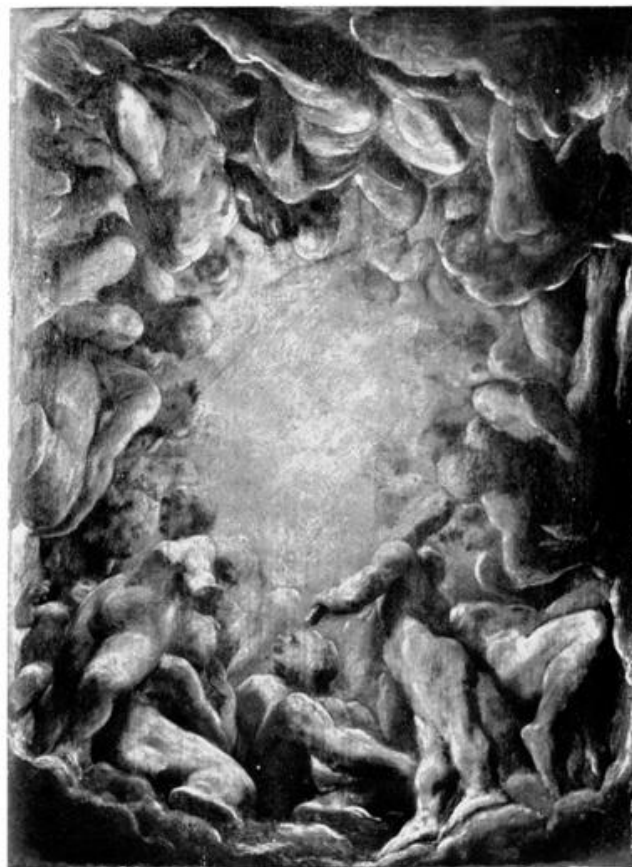


Fig. 3bis: 03bis_Scuola
 parmense della seconda metà
 del XVI secolo (attribuito a
 Correggio), fotografia
 dell'archivio Morassi (AFAM,
 unità V-XX, inv. V4022bis),
 retro.

Fig. 4: Scuola parmense della
 seconda metà del XVI secolo,
 Olimpo, Oxford, Christ Church
 (dall'illustrazione di Ferdinando
 Bologna su *Paragone*, 1957).



9 - Il Correggio: 'Olimpo'

Oxford, Gall. del Christ Church College

L'autore

Giulio Zavatta si è laureato presso l'Università di Bologna e specializzato in storia dell'arte nello stesso ateneo con una tesi su Antonio da Sangallo il Giovane condotta presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Ha conseguito il titolo di dottore di ricerca all'Università di Verona conducendo studi sull'attività veronese di Andrea Palladio, e attualmente è ricercatore a tempo determinato presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. È autore di pubblicazioni sull'architettura del Cinquecento, sul disegno antico e sulla critica d'arte.

e-mail: zavattagiulio@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Agazzi, M 2008, 'Perizie. Le expertises nella fototeca di Antonio Morassi' in Gentili, A - Chiari Moretto Wiel, M.A (ed.), *L'attenzione e la critica. Scritti di storia dell'arte in memoria di Terisio Pignatti*, Il Poligrafo, Padova, pp. 445-450.

Anderl, G 2008, 'Euer armer, unglücklicher, vollständig gebrochener Albert Kende. Die Arisierung des Kunstauktionshauses Kärtnerstr. 4 in Wien', *David. Jüdische Kulturzeitschrift*, 20/79, 2008, pp. 59-63.

Baldass, L – Günther, H 1964, *Giorgione*, Schroll, Wien-München.

Bazin, G 1986, *Histoire de l'histoire de l'art; de Vasari à nos jours*, Albin Michel, Parigi.

Berti, L (ed.) 1979, *Galleria degli Uffizi. Catalogo generale*, Centro Di, Firenze.

Bianconi, P 1960, *Tutta la pittura del Correggio*, Rizzoli, Milano.

Bologna, F 1957, 'Ritrovamento di due tele del Correggio', *Paragone*, VII, 1957, 91, pp. 9-25.

Byam Shaw, J 1967, *Paintings by old masters at Christ Church*, Oxford University Press, Oxford

Byam Shaw, J 1971, 'Arthur Eward Popham (1889-1970)', *The Burlington Magazine*, 113, 1971, pp. 97-98.

Byam Shaw, J 2008, *Arthur Eward Popham (1889-1970)*, in *Obituaries*, a cura di S. Ginzburg, Electa, Milano, pp. 143-147.

Cirillo, G 2008, *Dipinti e disegni del Cinquecento parmense nelle collezioni private*, Grafiche Step, Parma.

Cirillo, G – Godi, G 1982, 'Di Orazio Samacchini e altri Bolognesi a Parma', *Parma nell'arte*, 14, 1982, pp. 7-46.

Cirillo, G – Godi, G 1995, *Le decorazioni*, in Basteri, M.C – Rota, P – Cirillo, G – Godi, G (ed.), *La Rocca dei Rossi a San Secondo. Un cantiere della grande decorazione bolognese del Cinquecento*, Promo Service Edizioni, Parma, pp. 127-199.

Danieli, M 2008, *La decorazione pittorica*, in Danieli, M – Ravaioli, D (ed.), *Palazzo Fava da San Domenico*, Minerva Edizioni, Bologna, pp. 47-128.

De Cecco, E (ed.) 2010, *Arte-mondo, storia dell'arte, storie dell'arte*, postmedia.books, Milano.

de Tolnay, C 1964, 'Ludwig von Baldass', *The Burlington Magazine*, 106, 732, (Marzo 1964), p. 136.

De Vito Battaglia, S 1960, 'Allegri, Antonio detto il Correggio', *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2, 1960, pp. 601-604.

Di Giampaolo, M – Muzzi, A 1993, *Correggio. Catalogo completo*, Cantini, Firenze.

- Di Lorenzo, A 2009 (2010), 'Sotto il segno di Correggio. Due progetti per soffitti illusionistici; una proposta per il giovane Primaticcio', *Nuovi Studi*, 14, 2009 (2010), pp. 153-164.
- Dorigo, W (ed.) 1992, *Antonio Morassi alla scuola di Max Dvořák: per i settant'anni di Terisio Pignatti*, Viella, Roma.
- Ekserdjian, D 1997, *Correggio*, Silvana, Milano.
- Ferrari, T 1963, 'Disegni di Correggio per la Cupola di S. Giovanni Evangelista', *Parma per l'arte*, XIII, I, (1963), pp. 3-30.
- Lillie, S 2003, *Was einmal war. Handbuch der enteigneten Kunstsammlungen Wiens*, Czernin Verlag, Vienna.
- Longhi, R 1958a, *Il Correggio e la Camera di San Paolo a Parma*, Siglaeffe, Genova.
- Longhi, R 1958b, 'Le fasi del Correggio giovine e l'esigenza del suo viaggio romano', *Paragone*, 101, 1958, pp. 34-53.
- Morassi, A 1964, *Tiziano*, Silvana Editoriale d'arte, Milano.
- Morassi, A 1973, *Guardi. I dipinti*, Alfieri, Milano.
- Pallucchini, R 1969, *Tiziano*, Sansoni, Firenze.
- Popham, A.E. 1957, *Correggio's Drawings*, Oxford University Press for the British Academy, Londra.
- Popham, A.E. 1958, Recensione a: Longi, Roberto, *Il Correggio e la Camera di San Paolo a Parma*, *The Burlington Magazine*, 100, 1958, pp. 136-136.
- Popham, A.E. 1967, *Italian drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. School of Parma*, 2 voll., Trustees of the British Museum, Londra.
- Quintavalle, A.G. 1958, 'Il Correggio di Popham ed i contributi del Longhi e del Bologna', *Aurea Parma*, XLII, pp. 241-247.
- Quintavalle, A.G. 1962, *Gli affreschi di Correggio in San Giovanni Evangelista a Parma*, Silvana, Milano.
- Quintavalle, A.C. 1970, *L'opera completa di Correggio*, Rizzoli, Milano.
- Romani, V 2016, 'Primaticcio, Francesco', *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2016, *ad vocem*
- Tagliani, A – Tonelli, F 2017, *Bertoia, Paganino, Baglione alla corte di Ottavio Farnese, 1571-1574*, in Danieli, M (ed.), *Cesare Baglione*, atti del convegno, Tipolitecnica, Sala Baganza, pp. 85-125.
- Valcanover, F 1960, *Tutta la pittura di Tiziano*, Rizzoli, Milano.
- Valcanover, F 1969, *L'opera completa di Tiziano*, Rizzoli, Milano.
- Wethey, H.E. 1971, *The paintings of Titian*, II (1971), Phaidon, Londra.
- White, C 1992, 'James Byam Shaw (1903-1992)', *The Burlington Magazine*, 134, 1072 (Luglio 1992), pp. 444-445.
- Zamboni, S 1958, 'Recensione a A.E. Popham, Correggio's Drawings', *Arte antica e moderna*, 1958, pp. 191-196.



Andrei Bliznukov

Ludovico Mazzolino alla prova del mercato d'arte, novecentesco e non solo



Abstract

Per un artista come Ludovico Mazzolino, pittore di pochissime opere pubbliche superstiti e, dunque, attualmente, per via delle circostanze storiche, diventato maestro di piccoli formati per eccellenza, la fortuna commerciale diventa più di una semplice sequenza di cifre e di somme di risultati di aggiudicazione. Questi risultati, a volte ottimi a volte scarsi, diventano inevitabilmente un indice molto sensibile del gusto corrente per la sua pittura e un termometro capace di esprimere il grado di apprezzamento anche estetico della sua opera. La presenza di opere del pittore sul mercato italiano lungo tutto il Novecento, e che coinvolge alcuni dei protagonisti di prima grandezza del commercio d'arte, permette di seguire la sua fortuna presso i collezionisti in parallelo a quella presso gli studiosi. A volte l'incrociarsi di questi percorsi – appunto quello accademico e quello collezionistico – apre a prospettive poco scontate nella comprensione delle dinamiche sia degli studi scientifici che del mondo del mercato d'arte.

The main subject of the present study is the commercial fortune of the paintings by Ludovico Mazzolino with particular attention towards the period embracing 19th and 20th centuries. During this period the quotation of the artist's works, the concrete and objectively measurable index of the public's taste towards his paintings, follows rapid decline in the 19th century followed by the stabilization in the 20th century in the area of what can be called that of the lesser old masters. This circumstance of this lack of interest is common with the fortune of many other Italian artists previously widely considered as great and now seen as minor, if not insignificant artistic personalities. Consequently, the knowledge of this masters abandons the waste dominion of general consciousness in favour of the extremely limited that of the strictly specialized literature.



Per un artista come Ludovico Mazzolino, pittore di poche opere pubbliche superstiti e, dunque, per via delle circostanze storiche, diventato per eccellenza un maestro di opere in piccolo formato, la fortuna commerciale diventa più di una semplice sequenza di date d'asta o di una traiettoria dell'andamento dei risultati di aggiudicazione. Questi risultati, a volte ottimi a volte scarsi, diventano inevitabilmente un indice molto sensibile del gusto corrente per la pittura del maestro e un termometro capace di esprimere, con una precisione che si potrebbe definire aritmetica, il grado di apprezzamento, anche estetico, della sua opera. La presenza

di opere del pittore sul mercato italiano e internazionale lungo tutto il Novecento coinvolge alcuni dei protagonisti di primaria grandezza del commercio d'arte e permette di seguire la sua fortuna presso i collezionisti in parallelo a quella presso gli studiosi. A volte l'incrociarsi di questi percorsi – quello accademico e quello collezionistico – apre a prospettive poco scontate nella comprensione delle dinamiche sia degli studi scientifici che del mondo del mercato d'arte.

Non si può escludere, ma nemmeno confermare con certezza, vista l'assenza di testimonianze documentarie ad hoc che già in vita l'attività del pittore potesse svolgersi non solo su commissione precisa ma anche per il mercato, intesa, quest'attività, come più spesso accade con i pittori del Nord Europa, come produzione di opere da vendere in bottega, ossia opere prodotte senza che necessariamente si avesse in mente un committente ben preciso. Poche testimonianze archivistiche collegabili alle opere superstiti fanno capire espressamente che all'artista capitò di lavorare per quello o quell'altro membro della famiglia d'Este, come anche per le famiglie bolognesi Caprara e Casio. Nello stesso tempo la predilezione per piccoli formati, ossia per le cosiddette opere di destinazione collezionistica o di devozione privata, con un ristretto giro di temi interpretati sempre variando leggermente gli stessi motivi, farebbero pensare proprio ad una possibile produzione destinata ad un acquirente, che si potrebbe definire casuale e non a un destinatario prestabilito.

In ogni caso nel corso del Cinquecento, stando alle notizie in nostro possesso, solo pochi casi permettono di tracciare i passaggi delle opere del Mazzolino da una collezione nobiliare all'altra e, sembra di poter dire che ciò avvenisse senza intermediazione del mercato, ma tramite la più consueta trasmissione dei blocchi di beni per via ereditaria. Tale situazione si manterrà anche nel corso di due secoli successivi alla Devoluzione del ducato di Ferrara allo Stato Pontificio (1598) con la conseguente immissione di grandi nuclei di dipinti ferraresi, piccoli e non solo, nelle collezioni romane, ma sempre senza che quindi potesse esserci un passaggio per le vie del commercio d'arte pubblico. Tant'è che potremmo dire, l'immissione in massa di opere del Mazzolino nei canali del commercio antiquario comincia a verificarsi solo durante il periodo napoleonico con l'inizio della massiccia dispersione delle gallerie nobiliari romane di cui si è accennato sopra e delle quali si parlerà più diffusamente.

Nello stesso tempo, proprio nel corso del Seicento, un'opera del Mazzolino, oggi purtroppo non identificabile – una *Testa di san Giovanni Battista* – passò in una delle prime vendite all'asta nel senso moderno del termine, accompagnata per giunta da un catalogo compilato da Nicolas Régnier (per questa e tutte le altre opere del Mazzolino, o a lui attribuite, citate nel presente contributo si rimanda a Bliznukov in c.d.s., *ad vocem*, e Bliznukov & Guerzi 2008-, *ad vocem*). Tale catalogo risulta

essere una delle più precoci testimonianze dell'applicazione pratica della *connoisseurship*, un venerabile avo dei contemporanei cataloghi della Christie's, della Sotheby's o di altre case d'asta, cataloghi che arrivano ad avere la forma che conosciamo al presente verso le fine dell'Ottocento. Régnier, meglio noto in Italia, dove risiedette, come Niccolò Renieri, oltre ad essere pittore esercitava anche il mestiere del conoscitore, *connoisseur*: un mestiere che, a quel tempo, certo, non aveva ancora questa denominazione, e rimaneva come una sorta di attività collaterale nelle mani degli artisti; solo successivamente il *connoisseur* diventa una figura professionale indipendente. L'*exploit* di Renieri è molto significativo in quanto egli dopo aver raccolto un nucleo di opere chiaramente inteso allo stesso modo in cui un gallerista/antiquario moderno intende uno stock di opere, ne cura la stampa del catalogo, lo spedisce ai possibili acquirenti (si conoscono le copie prevenute agli Estensi a Modena e a Leopoldo de' Medici a Firenze) e, alla fine, la vendita avviene attingendo allo strumento dell'asta pubblica bandita a Venezia; la conseguenza di tale operazione è la dispersione del gruppo di opere e non l'acquisto in blocco dello stesso da parte di una casata nobiliare, benché in definitiva Niccolò Renieri metta in atto una forma di commercio molto simile a quella delle aste dei nostri giorni (si rinvia a Lemoine 2007, pp. 196-197, 348, 353, 361-362).

Oltre al precoce approdo in un'asta organizzata da Renieri nel 1666 a Venezia le opere del Mazzolino si muovono con i più consolidati percorsi dovuti ai trasferimenti ereditari tra casate nobiliari oppure con acquisti – pur con mediazioni di agenti e trattative private – ma sempre tra casate nobiliari ed evitando i passaggi sul mercato pubblico, come avvenne, con ogni probabilità, per il frammento di *Andata al Calvario* oggi nelle Collezioni Reali d'Inghilterra, opera che è attestata, già nel 1666-1667, quale possesso di Carlo II presso il palazzo di Whitehall a Londra; rimane difficile agganciarla a una, molto probabile, provenienza dalla vendita dei dipinti Gonzaga a Carlo I d'Inghilterra avvenuta tra il 1625 ed il 1627.

Bisogna attendere, dunque, i drastici cambiamenti sociali nei tempi napoleonici quando, con la crisi economica e politica delle casate romane, finisce sul mercato un gran numero di opere d'arte, chiaramente non solo del Mazzolino. Per quanto possano essere frammentari i dati e nonostante la difficoltà nel correlare i valori monetari di circa duecento anni addietro, proprio in quel momento la fama dell'opera di Mazzolino godette il suo momento più alto e la maggior parte delle sue opere contestualmente passa da Roma alle collezioni inglesi nobiliari e borghesi.

In pratica quasi tutte le opere del Mazzolino passano da Ferrara a Roma poco dopo il 1598, mentre in seguito – negli anni a cavallo tra il Settecento e l'Ottocento – tutte quelle che non sono tuttora presenti nelle gallerie Doria, Borghese e Capitolina finiscono nelle collezioni inglesi, passando per le vie del mercato. Un percorso

alternativo viene riservato alle poche opere di grande formato di destinazione sacra, sopravvissute fino ai tempi napoleonici nei luoghi di culto, e ai pochi dipinti di destinazione privata rimasti a Ferrara anche dopo la Devoluzione in quanto appartenute a collezioni nobiliari diverse da quella degli d'Este, i cui proprietari, si stima, non abbiano ceduto a potenziali acquirenti romani. Circa il secondo gruppo relativo alle opere di destinazione privata rimaste a Ferrara dopo la Devoluzione, possiamo dire che buona parte di quelle transita, fin verso la metà dell'Ottocento, nel novero della prestigiosa raccolta Costabili, per disperdersi, in seguito, nel corso della seconda metà dell'Ottocento, a seguito di vendite dirette o attraverso le aste, ma soprattutto con un'alta percentuale di opere finita sul mercato inglese o, addirittura, direttamente nelle collezioni britanniche più disparate.

Così Edward Solly (1776-1844) entrò in possesso di quattro fondamentali opere del pittore: il trittico del 1509, la tavola centrale della pala Caprara del 1523-1524 e la *Sacra Famiglia*: tutte ora presso la Gemäldegalerie di Berlino; ma rimane molto curioso il fatto che tra i pochi dipinti che Solly non vendette nel 1821 al re di Prussia ci fu il suo quarto Mazzolino, ossia il riconosciuto capolavoro dell'artista – il *Passaggio del Mar Rosso* ora a Dublino, presso la National Gallery dell'Irlanda – al quale il collezionista, evidentemente, era affezionato in modo particolare. Ma il nome del Mazzolino è legato ad un altro grande protagonista della cultura inglese tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo. Due opere del pittore si trovavano infatti nella collezione di William Beckford (1760-1844) ed erano esposte nella fantasmagorica dimora di Fonthill Abbey. Questi possedeva una grande collezione tra cui uno dei pezzi più importanti, per l'osservatore di oggi, quale la *Santa Caterina* di Raffaello, che fu acquistata nel 1839 proprio dalla sua collezione per la National Gallery. Quando cominciarono le trattative finalizzate all'acquisto a Beckford vennero chiesti quattro dipinti: la *Santa Caterina* di Raffaello, la *Sacra Famiglia con san Nicola da Tolentino*, la *Trinità e angeli* del Mazzolino, la *Sacra Famiglia con i santi Giovanni Battista, Elisabetta, Zaccaria e Francesco* del Garofalo e il *Ritratto del doge Leonardo Loredan* di Giovanni Bellini (tutte opere ora presso la National Gallery di Londra), con, in aggiunta, alcuni dipinti ritenuti di minore importanza. La risposta di Beckford fu inequivocabile e significativa per noi in virtù del suo contenuto, dal momento che per il Raffaello e il Mazzolino domandò ottomila ghinee, mentre se si aggiungeva anche il Garofalo il prezzo saliva a diecimila ghinee, e aggiungendo altri tre dipinti, tra cui il citato dipinto del Bellini, si arrivava a quindicimila (Beckford 1859, pp. 387-388). Il calcolo è molto facile: la tavola del Mazzolino fu valutata quanto la *Santa Caterina* del Raffaello – quattromila ghinee; il Garofalo – duemila, mentre il *Ritratto di doge Lorendan* – solo milletrecento ghinee. La trattativa andò a buon fine per fortuna della da poco istituita National Gallery.

Si è accennato che la stragrande maggioranza di opere del Mazzolino passò attraverso le collezioni aristocratiche o borghesi inglesi tra la seconda metà dell'Ottocento e i primi del Novecento. Probabilmente agli inglesi piaceva l'eccentricità e la bizzarria delle composizioni del pittore, il gusto arcaizzante e "preraffaellita" della sua pittura e l'ostentata ricchezza della fattura con il tipico carattere prezioso delle sue tavolette. Le opere del Mazzolino dovevano apparire tecnicamente molto più simili alla pittura degli artisti fiamminghi del primissimo Cinquecento. La pittura dei Paesi Bassi, sia del Cinquecento che del Secolo d'oro, in quei tempi dominava il mercato anglosassone d'arte antica, situazione che si verifica, peraltro, puntualmente tuttora.

Il fatto che Mazzolino sia stato uno degli artisti più riconoscibili di tutta la storia dell'arte italiana (eccezion fatta per la sua tutt'ora problematica fase giovanile, che rimane quesito filologico lungi ancora da una soluzione plausibile) ha reso anche il suo andamento commerciale abbastanza piano dal momento che non si sono registrati dei bruschi cambi di etichetta per le stesse opere. Per quanto riguarda le opere mature del pittore si registra solo un caso di fraintendimento attribuzionistico. Si tratta della *Madonna con il Bambino in trono e i santi Giovanni Battista e Pietro* ora in collezione privata italiana. L'opera è passata il 10 novembre 2008 presso la Christie's di Amsterdam con un riferimento ad un "seguace del Garofalo". Nemmeno lo stato precario di conservazione poteva, a mio avviso, rendere la mano del Mazzolino non riconoscibile nel dipinto restituito al pittore da chi scrive (Bliznikov 2009, pp. 273-274 cat 83; Bliznikov in c.d.s.). È molto probabile inoltre che proprio a causa del riferimento al Garofalo il risultato della vendita sia stato molto scarso, probabilmente uno dei più bassi per le opere del Mazzolino, una specie di record negativo – 20.000,00 euro – in linea però proprio con le quotazioni delle opere meno importanti del Garofalo o addirittura della sua bottega.

Delle circa centocinque-centodieci opere che compongono attualmente il catalogo pittorico del Mazzolino solo una sessantina si trova nelle collezioni dei grandi musei nazionali, spesso conservate nei depositi (ad ulteriore chiaro indice del cambiamento nell'apprezzamento dell'opera del pittore da parte del pubblico), o in collezioni private assimilabili a quelle pubbliche – quali fondazioni, banche o raccolte di grandi famiglie nobiliari. Di queste solo poco più di una trentina, poco più della metà, non ha avuto nella storia della provenienza alcun passaggio di proprietà per le vie del mercato. Queste opere hanno seguito uno dei canonici percorsi collezionistici: artista – famiglie aristocratiche – musei nazionali (o privati assimilabili a questi ultimi). A questa categoria appartengono le opere presenti presso le Gallerie Borghese, Uffizi o Doria-Pamphilj.

Accanto a queste vanno considerate anche le opere create per chiese o altri enti religiosi. Alcune di queste passano nei musei direttamente dopo le soppressioni, altre viceversa vi giungono dopo una peregrinazione per le vie del commercio d'arte. Per quanto riguarda le opere destinate alle chiese, ben poche sono nel catalogo del Mazzolino: il Trittico del 1509 dei Musei di Berlino e le tre pale rispettivamente ai musei di Berlino, Cremona e Ferrara. Le tavole di Berlino e di Cremona furono acquistate nei primi dell'Ottocento dal mercato antiquario; la prima proviene da San Domenico di Bologna, mentre la collocazione originaria della seconda non si conosce. L'*Adorazione dei pastori* arriva alla Pinacoteca di Ferrara direttamente dalla chiesa di San Bartolo nei dintorni di Ferrara per cui fu dipinta. A questo gruppo ristretto di opere di destinazione ecclesiastica si può aggiungere il *San Rocco* anch'esso nella Pinacoteca di Ferrara, probabilmente uno stendardo, attribuito al Mazzolino da chi scrive (Bliznukov 2009, pp. 119-120 cat. 16; Bliznukov in c.d.s., Bliznukov & Guerzi 2008-, cat. 1342). Di quest'ultima opera purtroppo non conosciamo la collocazione precedente all'acquisto da parte della Pinacoteca ferrarese.

Le altre opere ora in collezioni pubbliche hanno seguito un percorso leggermente diverso: artista – famiglie aristocratiche – mercato d'arte – musei nazionali/altre forme di collezionismo pubblico. In questo gruppo rientrano per lo più le opere dei grandi musei pubblici stranieri – dalla National Gallery di Londra a quella di Dublino o al Museo Ringling di Sarasota – per citare solo alcuni casi – ma anche opere di alcuni musei italiani di nascita più recente legati al mecenatismo privato. Basta indicare la presenza dei veri capolavori del Mazzolino nel lascito Amedeo Lia al Museo Civico di La Spezia, presso la quadreria della Fondazione Magnani Rocca, costituita da Luigi Magnani, oppure nella Galleria di Palazzo Cini, raccolta da Vittorio Cini. In questo senso il possesso delle opere di Mazzolino non poteva che presentarsi come un vero e proprio *must* di qualità artistica e di gusto per tre dei più raffinati collezionisti nel panorama italiano e internazionale del Novecento, tre veri pionieri del gusto tra i raccoglitori di opere d'arte antica (e, nel caso di Luigi Magnani, anche moderna).

Una quarantina di opere del nostro artista continua ad essere tuttora in mani private ritornando di tanto in tanto nelle vendite presso le aste in America e in Europa, oppure comparando nelle gallerie d'arte italiane e straniere. Tra gli artisti rinascimentali Mazzolino rimane così uno con una delle più alte percentuali di opere ancora in mani private, ivi comprese opere di altissima tenuta qualitativa e di grande interesse storico-artistico. Se gettiamo uno sguardo ai recenti passaggi sul mercato di opere del Mazzolino esse si confermano in una solida posizione di media fascia di mercato, contrariamente a quanto avveniva verso la metà dell'Ottocento quando le

loro quotazioni erano decisamente più alte sia in termini relativi che assoluti. Per questo suo emblematico declassamento nell'immaginario collettivo, per il suo vertiginoso abbassamento nelle righe di hit parade dei nomi dei maestri antichi, Mazzolino è stato scelto da Francis Haskell per illustrare la caducità del gusto per certi pittori del passato:

«Other artists, Orcagna perhaps most noticeably, but also Mazzolino, Francia, Luini, and Gaudenzio Ferrari, soared briefly like comets across the sky to sink, not indeed into contempt or oblivion, but into the history books rather than into the general consciousness.» (Haskell 1980, p 22).

Quindi, riassumendo, è nel corso del Novecento che le opere del Mazzolino abbandonano le ultime collezioni aristocratiche (Chigi, Gagarine, Massari, Oldenburg, Stroganov e altri) per migrare attraverso le aste verso le collezioni alto e medioborghesi, passando così in queste circostanze in anonimato. A questo punto, si potrebbe dire, si conclude la parabola discendente dell'arte del Mazzolino con la sua stabilizzazione in mezzo ai tanti altri pittori "di serie B" proprio come suggerito da Haskell.

Anche se il Mazzolino non può più gareggiare in valore, estetico e monetario, con Raffaello, come si verificò durante l'acquisizione delle opere dalla collezione di William Beckford per la National Gallery, egli ha una solida posizione nella fascia media degli "Italian Old Masters", come dimostrano i recenti risultati delle aste. Tra questi possiamo citare un'importante, perché firmata e datata e in ottimo stato di conservazione, *Adorazione dei Magi* del 1523 già nella storica dimora Easton Neston (da dove pervenne dalla famosa Knole House dei Sackville), venduta il 7 luglio del 2005 dalla Christie's di Londra per 366.400,00 sterline. Un risultato molto meno allettante, 125.000,00 dollari, raggiunse, il 29 gennaio 2014, presso la Christie's di New York, la *Natività* già in collezione Godfrey a Brook House vicino a Canterbury. Del resto, finché fu conosciuto per via di vecchie fotografie in bianco e nero, il dipinto occupava una posizione ragguardevole, propria dei migliori dipinti del catalogo del pittore, perché non poteva non colpire per la sua composizione affascinante e bizzarra, mentre, una volta visto in originale, in occasione dell'asta, si è potuto constatare un suo non felicissimo stato di conservazione che ha influenzato il risultato della vendita. Un'*Adorazione dei pastori*, finora sconosciuta alla critica e appartenuta nel primo Ottocento nientedimeno che a Giuseppe Bossi, è stata venduta dalla Sotheby's di Londra il 7 dicembre 2016 per 248.750,00 sterline, tornando così ai risultati più in linea con quello stabilito dalla vendita Easton Neston del 2005.

Nei tempi recenti un dipinto del Mazzolino è finito al centro di una vicenda di mercato davvero singolare che ha attirato la stampa generalista, non solo inglese, perché una sua *Sacra Famiglia* del 1522 è stata imballata e dimenticata in un deposito dal suo proprietario per quasi sessant'anni e ha finito per essere venduta presso la casa d'aste Dukes di Dorchester il 1 ottobre 2009.

Va da sé che una sorte di questo tipo difficilmente avrebbe potuto concretizzarsi con un'opera di Leonardo o Michelangelo, che, come dire, non hanno subito nella nostra percezione della loro importanza la stessa eclissi che colpì, assieme a Bernardino Luini o Gaudenzio Ferrari, anche il Mazzolino. La tenuta dei risultati delle aste recenti potrebbe indicare che, nel progredire del generale disinteressamento per l'arte antica nel mondo di oggi, Mazzolino ha trovato una sorta di nicchia, una sua posizione consolidata che potrebbe detenere fino a nuovi radicali sconvolgimenti del gusto verso la pittura dei secoli passati, le cui previsioni, o semplici tentativi, risulterebbero certamente poco appropriati in sede scientifica.

L'autore

Storico dell'arte indipendente, redattore e proprietario, insieme con Chiara Guerzi, della banca dati on-line *Census of Ferrarese Paintings and Drawings*: www.censusferrarese.com.

Pubblicazioni: <https://independent.academia.edu/AndreiBliznukov>

e-mail: bliznukov@libero.it

Riferimenti bibliografici

Beckford W. of Fonthill 1859, *Memoirs of William Beckford of Fonthill, author of "Wathek"*, 2 voll., London.

Bliznukov, A 2009, *Ludovico Mazzolino (c. 1480-1528). Percorso stilistico e catalogo delle opere*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, anno accademico 2005-2007, tutor – Miklós Boskovits, Firenze.

Bliznukov, A in c.d.s., *Ludovico Mazzolino. Catalogo ragionato*, Firenze, in corso di stampa.

Bliznukov A. & Guerzi C. 2008-, *Census of Ferrarese Paintings and Drawings*: <http://censusferrarese.com>

Haskell, F 1980, *Rediscoveries on Art: Some Aspects of Taste, Fashion, and Collecting in England and France*, Cornell University Press, Ithaca (NY).

Lemoine, A 2007, *Nicolas Régnier (alias Niccolò Regnieri), ca. 1588 – 1667: peintre, collectionneur et marchand d'art*, Paris.



Valentina Rossi

Una breve indagine sul mercato dell'arte. Interviste alle tre direttrici delle fiere italiane di arte contemporanea: Ilaria Bonacossa, Adriana Polveroni e Angela Vettese



Introduzione

Nell'arco dell'ultimo decennio abbiamo assistito ad un continuo mutamento del format delle fiere d'arte che si sono trasformate in un vero e proprio punto di riferimento, proprio come manifestazioni culturali quali la Biennale di Venezia e Documenta di Kassel.

La fiera è diventata camaleontica, non solo spazio per la compravendita ma anche momento di approfondimento culturale, scambio e dibattito. La fiera, come gli altri grandi eventi artistici, registra il cambiamento legato ai mercati, alle funzioni del collezionismo, all'aumento qualitativo e quantitativo del pubblico, alle nuove tecnologie e linguaggi e alla trasformata geografia dell'arte.

Fiera come spazio d'informazione, come canale di aggiornamento non solo sull'andamento del mercato ma anche sulle ultime ricerche artistiche che spesso sono distanti dai contesti galleristici e museali.

Inoltre è da sottolineare come la fiera d'arte diventi brand. Negli ultimi 20 anni abbiamo assistito alla *brandizzazione* dei musei (Guggenheim *in primis* e Tate in un secondo momento) e quasi contemporaneamente si espandono Art Basel e Frieze con le loro operazioni a Miami e New York, nel tentativo di imporre un modello culturale ed economico in scala mondiale.

Le fiere d'arte possono quindi avere una duplice lettura: essere assoggettate al mercato e quindi indicizzate per il loro successo economico, oppure si potrebbe usare un filtro qualitativo e analizzare tutte le diramazioni culturali che gravitano intorno alla fiera, quali appunto esposizioni fuori o dentro lo spazio fieristico, i talk, i convegni e le feste.

Esposizioni nell'esposizione si potrebbe dire, se pensiamo che ogni galleria propone il suo personale display munito di tutti i principali soggetti di un dispositivo espositivo.

Forse sarebbe il caso di iniziare ad intendere la fiera come una esposizione del sistema dell'arte, infatti se andiamo all'origine dei due soggetti la nascita delle contemporanee fiere d'arte è riconducibile alla fondazione della *Kunstmarkt Köln* nel 1967 e di Art Basel nel 1970, mentre nel 1972, sulle pagine di "Art Forum" Lawrence Alloway userà per la prima volta il termine sistema dell'arte. Appena più tardi in Italia sarà inaugurata Arte e Fiera (1974) e Achille Bonito Oliva pubblicherà *Arte e sistema dell'arte* (1975).

In questo sistema interagiscono tutti gli addetti ai lavori: galleristi, direttori dei musei, collezionisti (pubblici e privati), art dealer, case d'aste, critici, curatori, adatti stampa e artisti. La fiera oggi è forse quella che maggiormente rispecchia questo delicato incastro di professioni.

Come scrive Francesco Poli nel suo volume «Questo non significa, naturalmente, che prima non si parlasse di sistema, ma il termine era piuttosto riferito, in modo circoscritto, alle strutture del mercato artistico, con un'accezione più commerciale rispetto a definizioni come «mondo dell'arte» oppure «ambiente artistico»: una distinzione relativa che tendeva a mantenere separate, nella produzione artistica, la dimensione economica da quella culturale, evitando così di dichiararne l'organica interconnessione» (Poli, 2011). Attualmente sembrerebbe invece che questa connessione abbia trovato terreno fertile nel mondo delle fiere d'arte.

Questa breve indagine è stata pensata come un questionario, uno strumento capace di registrare informazioni in modo standardizzato, proponendo quindi ai direttori di tre fiere italiane, quali Artissima, Art Verona e Arte Fiera, le stesse cinque domande declinate di volta in volta in relazione al contesto specifico della manifestazione.

I quesiti sono stati pensati come strumenti necessari per contestualizzare il panorama italiano e quello internazionale, le risposte possono essere considerate come degli elementi utili al fine di comprendere i “principi di selezione” delle fiere, come una galleria viene inclusa ed esclusa, per capire il rapporto complesso con le case d’asta, così come il ruolo del curatore, sempre più in evidenza, all’interno della manifestazione.

Le fiere d’arte restituiscono quindi un panorama complesso che porta il visitatore all’interno di una sequenza di eventi diversificati, nel tentativo di trovare un equilibrio - spesso precario - tra mercato e proposta culturale.

Un’analisi dettagliata delle fiere d’arte permetterebbe un’indagine sul collezionismo privato e pubblico, sul marketing culturale e sulle ricadute economiche e d’immagine di tali manifestazioni nella città che le ospita. Attraverso quindi differenti piani di analisi - tutti inerenti al cosiddetto sistema dell’arte - si stratifica l’importanza della fiera d’arte.



Intervista a Ilaria Bonacossa

V.R.: Nel contesto internazionale come potrebbe essere collocata Artissima? E in quello italiano?

I.B.: Artissima ha una sua specificità in quanto a differenza della maggior parte delle fiere non propone arte moderna ma si concentra sulle gallerie che fanno ricerca e sostengono in prima persona la carriera dei loro artisti. Artissima è tra le 10 più importanti fiere d’arte contemporanea al mondo (ve ne sono più di 150) ed è per l’arte contemporanea la più importante fiera in Italia con una storia segnata da 24 edizioni d’eccellenza grazie alla direzione di figure curatoriali.

V.R.: Negli ultimi quindici anni abbiamo assistito ad una crescita qualitativa delle fiere d’arte con la proposta di talks, mostre satellite e performance. È possibile leggere questo cambiamento attraverso il boom delle vendite? Oppure, crede si possa ipotizzare che questo processo sia il risultato della continua tensione tra estetica e mercato e della crescita esponenziale della figura del curatore?

I.B.: Credo che non ci siano più due mondi dell’arte distinti, quello del mercato e quello della storia dell’arte. Il calendario delle fiere internazionali ha nell’ultimo decennio sostituito quello delle Biennali internazionali riunendo tutti gli stakeholder del mondo dell’arte contemporanea (collezionisti, galleristi, critici, curatori e artisti) facendo emergere l’esigenza di organizzare progetti speciali come conferenze e mostre o installazioni. Non credo che solo i curatori abbiano ‘potere’ in questo

modo infatti gli ultimi 5 anni hanno visto la nascita di moltissime fondazioni e musei di collezionisti che scelgono le fiere come luoghi in cui scoprire le ultime tendenze e aggiornarsi, e con le loro scelte condizionano in maniera non indifferente anche le carriere degli artisti.

V.R.: Il principio di selezione rimane alla base della partecipazione delle gallerie alle fiere d'arte. Come descriverebbe quello adottato da Artissima?

I.B.: La selezione è alla base della qualità della fiera. Le sezioni Main Section-Dialogue - New Entires e Art Editions vengono selezionate dalle domande di partecipazione inviate dalle gallerie dal nostro comitato internazionale composto dai galleristi Guido Costa, Isabella Bortolozzi, Martin McGeown di Cabinet, Jocelyn Wolff, Gregor Podnar, Paola Capata di Monitor per garantire una proposta di livello. La fiera è nota a livello internazionale perché ha 3 sezioni curate in cui le gallerie vengono invitate da team di curatori internazionali. Present Future, Back to the Future e la nuova sezione Disegni. In questo caso sono i curatori a scovare talenti offrendo ai collezionisti un anticipo sulla ricerca internazionale.

V.R.: In passato alcune delle più importanti fiere internazionali, quali Basilea e Düsseldorf, sono nate anche dalla volontà di svincolarsi dalle case d'asta, quale è oggi il rapporto tra fiere e aste?

I.B.: Una fiera come Artissima non ha grandi rapporti con le case d'Aste; infatti non occupandosi di moderno e di secondo mercato l'offerta si differenzia. Raramente le case d'aste presentano talenti emergenti e soprattutto mirando a un profitto non servono a sostenere la carriera degli artisti. Chi compra come investimento si sente rassicurato dalla neutralità delle aste ma in realtà attraverso un rapporto con i galleristi i veri collezionisti godono di un expertise specifico e della possibilità di scoprire talenti e anche avere rapporti diretti con gli artisti.

V.R.: Come potrebbe essere definita la specifica offerta proposta da Artissima?

I.B.: Presentare i talenti di domani o riscoprire figure storiche che non hanno avuto dal mercato l'attenzione che merita la loro ricerca.

Intervista a Adriana Polveroni

V.R.: Nel contesto internazionale come potrebbe essere collocata ArtVerona? E in quello italiano?

A.P.: Penso che nel contesto internazionale ArtVerona sia una fiera italiana con una proposta interessante che ha il vantaggio, rispetto ad altre, di essere a “dimensione umana” e soprattutto di far vedere che cosa accade in Italia, sia in termini di produzione artistica che come presenza dei vari attori del sistema spesso coinvolti in progetti comuni. Un luogo dove si presentano gli artisti più giovani, mid career accanto ai maestri già consacrati dal mercato. E poi, di diverso, direi che ha il fatto di non essere “modaiola”, ma sincera.

V.R.: Negli ultimi quindici anni abbiamo assistito ad una crescita qualitativa delle fiere d’arte con la proposta di talks, mostre satellite e performance. È possibile leggere questo cambiamento attraverso il boom delle vendite? Oppure, crede si possa ipotizzare che questo processo sia il risultato della continua tensione tra estetica e mercato e della crescita esponenziale della figura del curatore?

A.P.: Il successo del mercato dell’arte contemporanea sicuramente influisce sul fatto che gli appuntamenti legati a questo, e quindi le fiere, siano sempre di più luoghi di incontro e di discussione di tematiche legate alla stessa arte contemporanea. Potremmo dire forse che il mercato, oggi sicuramente molto influente, abbia inglobato anche l’aspetto critico dell’arte, in questo senso farei rientrare la tensione tra estetica e mercato che giustamente sottolinea lei che investe anche altri ambiti non sempre necessariamente legati all’arte, ma più, che piaccia o meno, al lifestyle. E da questo punto di vista il successo della figura del curatore mi sembra più marginale.

V.R.: Il principio di selezione rimane alla base della partecipazione delle gallerie alle fiere d’arte. Come descriverebbe quello adottato da ArtVerona?

A.P.: Proposte di qualità, proposte giovani che cerchiamo di sostenere, proposte in tema con gli asset della fiera. Preferenza, quindi, di artisti italiani meritevoli e da far conoscere, soprattutto in questa edizione dedicata al “Viaggio in Italia”, Originalità delle proposte possibilmente anche nel settore del moderno.

V.R.: In passato alcune delle più importanti fiere internazionali, quali Basilea e

Düsseldorf, sono nate anche dalla volontà di svincolarsi dalle case d'asta, quale è oggi il rapporto tra fiere e aste?

A.P.: Da quel che dicono le gallerie, il rapporto è sbilanciato a favore delle case d'asta. Sono loro che spesso fanno il valore dell'opera e dell'artista, e questo è tanto più rischioso se si tratta di artisti giovani che, con un passaggio in asta, possono anche essere bruciati. Le case d'asta oggi esprimono più di qualunque altro segmento l'attuale situazione dell'arte contemporanea caratterizzata da una notevole volatilità e dall'ingerenza di fattori extrartistici. Ma non essendomi mai occupata direttamente di case d'aste non mi sento di aggiungere altre considerazioni che potrebbero risultare non pertinenti.

V.R.: Come potrebbe essere definita la specifica offerta proposta da ArtVerona?

A.P.: Venire in fiera per conoscere qualcosa che altrove non arriva, per osservare un mix di proposte, per partecipare a un clima più caldo dove l'arte può finalmente essere guardata, indagata e possibilmente amata. Venire a Verona per essere parte di una fiera che lascia il segno e che magari ti sorprende.

Intervista a Angela Vettese

V.R.: Nel contesto internazionale come potrebbe essere collocata Arte Fiera? E in quello italiano?

A.V.: Arte Fiera ha un grande passato, ma la sua formula avrebbe dovuto aggiornarsi quando sono emersi competitor come Artissima e Miart. In effetti quei modelli sono diversi da quanto Artefiera vorrebbe essere oggi: nella mia visione una fiera compatta, elegante, con molta Italia e molto moderno, ma anche iniziative collaterali di rilievo culturale preciso e non solo di contorno. Una fiera "colta", insomma, non una fiera trendy.

V.R.: Negli ultimi quindici anni abbiamo assistito ad una crescita qualitativa delle fiere d'arte con la proposta di talks, mostre satellite e performance. È possibile leggere questo cambiamento attraverso il boom delle vendite? Oppure, crede si possa ipotizzare che questo processo sia il risultato della continua tensione tra estetica e mercato e della crescita esponenziale della figura del curatore?

A.V.: Non è un processo nuovo. La commistione tra mercato ed esposizione delle nuove tendenze era alla radice dei Salon parigini così come della Biennale di Venezia. Non a caso quest'anno ospiteremo un convegno sul rapporto tra mostre e Fiere e i loro momenti di sovrapposizione. Il curatore è entrato in questo processo appena è aumentato il ruolo delle gallerie, che oggi sono gli unici enti in grado di produrre, proporre, vendere e comperare opere: si sono assunte il ruolo che un tempo era dei musei e delle mostre periodiche istituzionali. Oggi nessuna Biennale può contare solo sul proprio budget, senza rivolgersi alla complicità e all'aiuto delle gallerie. Quindi anche i curatori sono entrati in questo processo: alcuni in modo veramente schizofrenico, cioè da un lato demonizzando il mercato e dall'altro lavorando con i suoi principali artefici.

V.R.: Il principio di selezione rimane alla base della partecipazione delle gallerie alle fiere d'arte. Come descriverebbe quello adottato da Arte Fiera?

A.V.: Molto legato alla qualità del progetto di esposizione, su cui spesso intervengo io stessa anche su indicazione del comitato di selezione, nonché alla credibilità della galleria.

V.R.: In passato alcune delle più importanti fiere internazionali, quali Basilea e Düsseldorf, sono nate anche dalla volontà di svincolarsi dalle case d'asta, quale è oggi il rapporto tra fiere e aste?

A.V.: Il mondo delle aste sta cercando una sua autonomia e in sempre maggiore protagonismo. Mentre però le gallerie svolgono un lavoro coerente, scelgono, espongono, pagano lo scotto di essere attività quasi artigianali, che non rifuggono dalla sperimentazione, le case d'Asta sembrerebbero andare sul sicuro con risultati garantiti e sovente spettacolari sul piano commerciale, ma disimpegnati sul piano culturale. Mi trovo decisamente a dover difendere le gallerie come soggetti capaci di rischiare e di portare nuovi contenuti nell'arte contemporanea.

V.R.: Come potrebbe essere definita la specifica offerta proposta da Arte Fiera?

A.V.: Come ho detto sopra, Arte Fiera vuole essere un appuntamento elegante e colto. Come la città che la ospita, della quale si ricorda molto il cibo ma poco l'attitudine al sapere. Ospita l'università più antica del mondo e questo ha dato sempre coraggio anche alla innovazione, che è a suo agio dove ci sono radici e

tradizioni forti. È qui che sono nati i DAMS, alcune case editrici fondamentali per il dibattito italiano, la settimana della performance e molta della migliore cultura Underground italiana. Bologna la Dotta, questo vorrei, anche se questo termine va inteso con molte sfaccettature e fino a proposte recenti.

L'autrice

Valentina Rossi è Dottore di ricerca in Storia dell'Arte e dello Spettacolo presso l'Università degli studi di Parma, curatrice indipendente e storica dell'arte. Dopo varie esperienze di studio e lavoro a Berlino e Amsterdam, si laurea al DAMS di Bologna nel 2006. Dal 2007 al 2009 lavora alla ricerca scientifica per mostre e cataloghi presso il MACRO, il Museo di Arte Contemporanea di Roma, e il Museo ARCOS di Benevento. Nel 2009 coordina e organizza le mostre e le residenze d'artista all'Accademia Dello Scompiglio di Lucca. Attualmente è componente del collettivo personal di Bologna e curatrice del progetto di ricerca MoRE a Museum of refused and unrealised project. Ha collaborato alla ricerca scientifica di cataloghi per Electa, Silvana Editoriale, cura.books, Danilo Montanari Editore e Fortino Editions e ha curato e coordinato progetti espositivi in spazi pubblici e privati. Attualmente scrive per il magazine Zero ed è nella redazione della rivista scientifica *Ricerche di S/Confine* dell'Università degli studi di Parma.

e-mail: caravalentina@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Courtney J M 2011, 'Art World, Network and Other Alloway Keywords', *Tate Papers* no.16, Tate, London (visualizzato il 10 ottobre 2017 <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/16/art-world-network-and-other-alloway-keywords>).

Poli, F 2011, *Il sistema dell'arte contemporanea, produzione artistica, mercato, musei*, Editori Laterza, Roma.

Vettese, A 1993, *Investire in Arte: Produzione, promozione e mercato dell'arte contemporanea*, Il Sole 24 Ore- libri, Milano.

