ANNALI

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

DELLE ARTI E DEGLI ARCHIVI

Pittura Scultura Architettura

3 | 2017

Annali delle Arti e degli Archivi
Pittura, Scultura, Architettura

3 | 2017

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

Annali delle Arti e degli Archivi

Pittura, Scultura, Architettura

3 | 2017

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

Annali delle Arti e degli Archivi
Pittura, Scultura, Architettura

Direttore responsabile
Francesco Moschini

Comitato di Redazione
Federico Bellini
Laura Bertolaccini
Fabrizio Biferali
Giuseppe Bonaccorso
Maria Bonaiti
Flavia Cantatore
Fabrizio Di Marco
Vincenzo Farinella
Jasenka Gudelj
Susanne Kubersky
Maria Cristina Loi
Francesco Maggiore
Tommaso Manfredi
Marzia Marandola
Carolina Marconi
Dina Nencini
Sergio Pace
Lorenzo Pietropaolo
Heleni Porfyriou
Fabio Porzio
Antonio Russo
Hermann Schlimme
Maya Segarra Lagunes
Alessandro Spila
Elena Svalduz
Claudio Varagnoli

Coordinamento redazionale
Laura Bertolaccini

Si ringrazia Federica D'Orazio per la collaborazione

Blind-review
I testi e le proposte di pubblicazione che pervengono in redazione sono sottoposte alla valutazione del Comitato di Redazione e di lettori esterni secondo il criterio del blind-review

Redazione
Piazza dell'Accademia di San Luca 77, 00187 Roma
tel. +39.06.6798850
redazione@accademiasanluca.it

Pubblicazione annuale
Stampato in Italia da LitografTodi
nel mese di dicembre 2017

© 2017 Accademia Nazionale di San Luca, Roma
www.accademiasanluca.eu

Tutti i diritti riservati

ISSN 2421-6070
ISBN 978-88-97610-24-3

PRESIDENZA

Presidente
Gianni Dessì

Vice Presidente
Francesco Cellini

Ex Presidente
Carlo Lorenzetti

Segretario Generale
Francesco Moschini

Accademico Amministratore
Pio Baldi

CONSIGLIO ACCADEMICO

È costituito dalla Presidenza, da Accademici delle tre Classi Nazionali, da un Accademico Cultore e da un Accademico Benemerito.

Accademici Nazionali

Pittori
Giorgio Griffa
Giulia Napoleone

Scultori
Tommaso Cascella
Teodosio Magnoni

Architetti
Antonio Monestiroli
Paolo Zermani

Accademico Cultore
Marisa Dalai Emiliani

Accademico Benemerito
Fabrizio Lemme

ACCADEMICI NAZIONALI

Pittori
Getulio Alviani
Bruno Caruso
Enzo Cucchi
Gianni Dessì
Enrico Della Torre
Pablo Echaurren
Giosetta Fioroni
Marco Gastini
Giorgio Griffa
Piero Guccione
Leslie Meyer
Franco Mulas
Giulia Napoleone
Claudio Olivieri
Giulio Paolini
Achille Perilli
Michelangelo Pistoletto
Piero Pizzi Cannella
Concetto Pozzati †
Mario Raciti
Ruggero Savinio
Guido Strazza
Valentino Vago
Claudio Verna

Scultori
Pierpaolo Calzolari
Nicola Carrino
Tommaso Cascella
Mario Ceroli
Pietro Coletta
Nunzio Di Stefano
Vincenzo Gaetaniello
Luigi Gheno
Paolo Icaro
Igino Legnaghi
Carlo Lorenzetti
Teodosio Magnoni
Luigi Mainolfi
Eliseo Mattiacci
Maurizio Nannucci
Mimmo Paladino
Claudio Parmiggiani
Gianni Piacentino
Giuseppe Pirozzi
Arnaldo Pomodoro
Alessandro Romano
Pasquale Santoro
Mauro Staccioli
Ettore Spalletti
Antonio Trotta
Valeriano Trubbiani
Giuliano Vangi
Grazia Varisco
Gilberto Zorio

Architetti
Enrico Bordogna
Saverio Busiri Vici
Guido Canali
Massimo Carmassi
Francesco Cellini
Michele De Lucchi
Pietro Derossi
Massimiliano Fuksas
Vittorio Gregotti
Glauco Gresleri
Giuseppina Marcialis
Carlo Melograni
Antonio Monestiroli
Adolfo Natalini
Aimaro Oreglia d'Isola
Nicola Pagliara
Renzo Piano
Paolo Portoghesi
Franco Purini
Umberto Riva
Luciano Semerani
Laura Thermes
Francesco Venezia
Paolo Zermani

ACCADEMICI STRANIERI

Pittori
Francisco Aznar
William Bailey
Lawrence Carroll
Pierre Carron
Jim Dine
Anselm Kiefer
Dieter Kopp
Joe Tilson

Scultori
Ariel Auslender
Tony Cragg
Richard Hess
Jannis Kounellis †
Hidetoshi Nagasawa
Nat Neujean
Joachim Schmettau
Richard Serra
Cordelia von den Steinen

Architetti
Oriol Bohigas Guardiola
Mario Botta
Steven Holl
José Rafael Moneo Valles
Kevin Roche
Álvaro Siza Vieira
Robert Venturi

ACCADEMICI CULTORI

Giuseppe Appella
Renato Barilli
Evelina Borea
Howard Burns
Maurizio Calvesi
Luciano Caramel
Giorgio Ciucci
Jean-Louis Cohen
Claudia Conforti
Joseph Connors
Enrico Crispolti
Fabrizio d'Amico
Francesco Dal Co
Marisa Dalai Emiliani
Andrea Emiliani
Francesco Paolo Fiore
Helmut Friedel
Antonio Giuliano
Alvar González-Palacios
Andreina Griseri
Pierre Gros
Jennifer Montagu
Francesco Moschini
Pier Nicola Pagliara
Antonio Paolucci
Antonio Pinelli
Joseph Rykwert
Salvatore Settis
Claudio Strinati
Christof Thoenes
Bruno Toscano
Lorenza Trucchi
Rosalba Zuccaro

ACCADEMICI BENEMERITI

Pio Baldi
Gabriella Belli
Carlo Bertelli
Richard Bösel
Bruno Cagli
Angela Cipriani
Roberto Conforti †
Kurt W. Forster
Christoph Luitpold Frommel
Jörg Garms
Elisabeth Kieven
Fabrizio Lemme
Henry Millon
Karl Noehles
Serenita Papaldo
Maria Vincenza Riccardi
Scassellati Sforzolini
Pierre Rosenberg
Francesco Sisinni
Mauro Tosti Croce
Francesco Taddei
Matthias Winner
Jack Wasserman

Indice

7 Il numero tre
Francesco Moschini

Giuseppe Panza di Biumo
La passione della collezione
Atti delle giornate di studio

11 Premessa
Nicoletta Cardano, Francesco Moschini

12 L'Accademia di San Luca e Giuseppe Panza di Biumo: relazioni di senso e consonanze
Francesco Moschini

15 Le "mie mostre" con Giuseppe Panza
Gabriella Belli

19 Becoming Contemporary: un percorso negli esordi della collezione Panza di Biumo (1955-1962)
Roberta Serpolli

31 Un'idea di spazio: arte statunitense del secondo Novecento nella collezione Panza
Claudio Zambianchi

35 L'icona infinita. Panza e il minimalismo come Idea
Riccardo Venturi

51 «... esistono somiglianze tra artisti diversi» Compresenze di artisti italiani nella collezione Panza
Nicoletta Cardano

65 Giuseppe Panza di Biumo e la Galleria San Fedele
Andrea Dall'Asta SJ

73 Panza di Biumo e la Galleria nazionale d'arte moderna
Maria Vittoria Marini Clarelli

77 Ho raccolto un sogno di Panza di Biumo. Non del tutto
Tommaso Trini

79 Ugo Mulas e la collezione Panza di Biumo
Nicoletta Cardano
78 Ugo Mulas a Villa Panza
120 *L'Avanguardia Americana. Fotografie Ugo Mulas*, 1978

127 Sperimentazione nei musei italiani: il caso del Palazzo Ducale di Gubbio
Caterina Bon Valsassina

129 Il Museo secondo Giuseppe Panza di Biumo. Tre progetti non realizzati per Milano
Giulia Bombelli

137 Antientropia di Panza di Biumo
Maria Grazia Messina

139 Villa Panza (Fai): laboratorio e fucina di criteri d'avanguardia di un collezionista pioniere
Anna Bernardini

145 Sguardo, percezione, dialogo: Panza di Biumo e la "nuova tradizione" dell'allestimento
Anna Chiara Cimoli

153 Tra Primitivo e Primario. Dialoghi tra arte "primitiva" e arte contemporanea nella collezione Panza
Francesco Guzzetti

163 Arte italiana - arte americana: un reciproco riconoscimento
Francesco Tedeschi

171 Testimonianze
Rosa Giovanna Panza di Biumo
Maria Giuseppina Caccia Dominioni Panza
Laura Mattioli
Lawrence Carroll

177 Note biografiche

180 Mostra
Omaggio a Giuseppe Panza di Biumo
La passione della collezione

Studi e Ricerche

194 «Le plus beau dessin et la plus belle couleur réunis»: il fascino del *Putto reggifestone* di Raffaello nell'Ottocento
Stefania Ventra

201 Il ritratto in gesso di Michelangelo all'Accademia di San Luca e i bronzi di Daniele da Volterra
Andrea Donati

211 Antiveduto Grammatica: un principe-imprenditore. L'Accademia di San Luca nei primi anni '20 del Seicento
Elisa Camboni

217 *Romolo e Remo trovati dai pastori* al Museo di Villa Luca - Pinacoteca Rambaldi a Coldirodi (Sanremo): inedito dipinto "*d'un certain* Pinson italien"
Emilia De Marco

223 I bozzetti di Francesco Trevisani per San Silvestro in Capite all'Accademia Nazionale di San Luca
Fabrizio Biferali

227 Antonio Valeri architetto della Fabbrica di San Pietro: dalla formazione giovanile al principato nell'Accademia di San Luca
Ilaria Delsere

235 Il dibattuto concorso Balestra del 1786. Le prove di scultura tra modelli antichi e moderni
Valeria Rotili

243 James Whistler e l'Italia. Documenti dall'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca
Manuel Carrera

251 Un'opera di Ferruccio Ferrazzi tra 1925 e 1943
Laura Moreschini

255 I contrappunti di Mendelsohn nel progetto per una Torre dei ristoranti di Mario Ridolfi
Giuseppe Bonaccorso

263 Lo sguardo al nord degli architetti italiani tra primo e secondo dopoguerra. Il "viaggio di istruzione" del 1958 dell'Accademia di San Luca
Saverio Sturm

269 Corviale: dall'organizzazione del cantiere ai progetti per le scuole di Federico Gorio
Alberto Coppo

Note dagli Archivi
Il lascito Fabio Rosa

277 Fabio Rosa (1681-1753) mémorialiste de son père Francesco Rosa (1638-1687) «pittore accademico»
Geneviève et Olivier Michel

285 Fabio Rosa benefattore dell'Accademia di San Luca: in ricordo di Olivier Michel accademico benemerito

292 *Allegato 1*
Inventario del lascito Fabio Rosa all'Accademia di San Luca

297 *Allegato 2*
Dipinti dell'Accademia di San Luca provenienti dal lascito Fabio Rosa

328 Opere disperse del lascito Fabio Rosa

329 Indice dell'Inventario del lascito Fabio Rosa

Giulia De Marchi

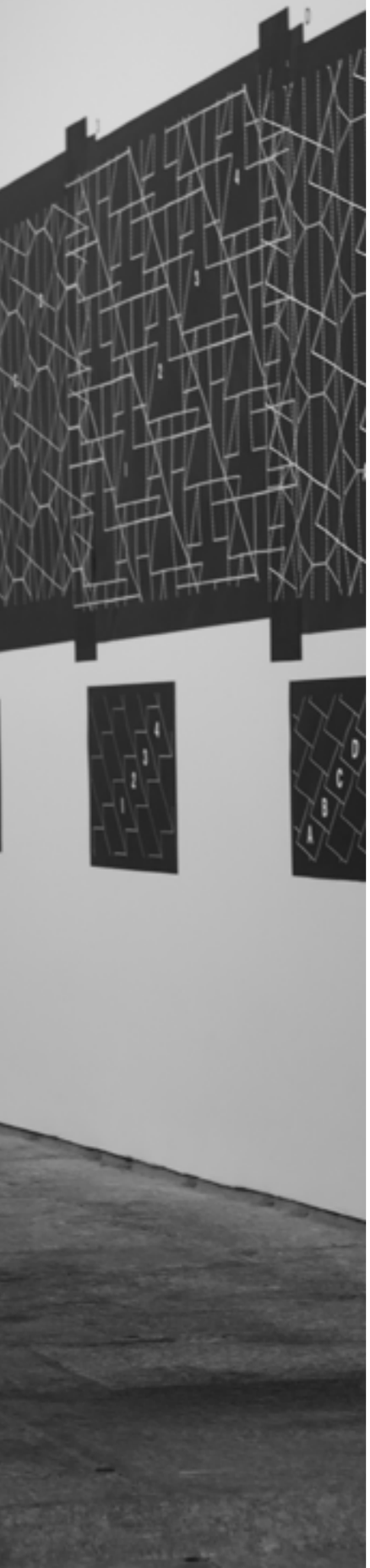
331 English Abstracts

Francesco Moschini

Il numero tre

Tre è un numero speciale. Lo è per la matematica, per la geometria, per l'astronomia, per la religione, per la simbologia, per le arti. È un numero primo, un numero palindromo, un numero triangolare. Un numero perfetto, somma del primo numero dispari (1) e del primo numero pari (2). È il numero che rappresenta il cosmo: il cielo, la terra e l'uomo. Anche il numero 3 degli *Annali* non poteva allora che essere "straordinario", ovviamente per i suoi contenuti, per la "ricchezza" degli studi proposti. Iniziamo presentando gli atti delle due giornate di studio e della mostra che nel 2014-2015 l'Accademia ha dedicato a Giuseppe Panza di Biumo e alla sua collezione di arte contemporanea. Al resoconto delle iniziative, curato con Nicoletta Cardano, ai saggi dei relatori, alle testimonianze di chi ebbe modo di condividere le esperienze con i coniugi Panza e alle immagini delle opere in esposizione, è stato affiancato uno straordinario portfolio di fotografie che Ugo Mulas scattò a Villa Panza negli anni Sessanta, immagini, per lo più inedite, generosamente offerte per la pubblicazione dall'Archivio Ugo Mulas di Milano. La sezione seguente, "Studi e Ricerche", si apre con il saggio di Stefania Ventra su questioni attributive e sull'eco che il *Putto reggifestone* di Raffaello (1483-1520) ebbe nell'Ottocento. Andrea Donati pone la sua attenzione sul ritratto in gesso di Michelangelo (1475-1564) conservato in Accademia, confrontato con le altre teste del Buonarroti oggi note. Elisa Camboni tratteggia il profilo di Antiveduto Grammatica (1571-1626) e si sofferma sulle circostanze che nel 1624 portarono alla consegna delle sue dimissioni da principe dell'Accademia. Nel saggio di Emilia De Marco il confronto tra due disegni di Nicolas Pinson (1635-1681) elaborati per concorsi accademici porta alla attribuzione all'autore francese anche di un dipinto conservato presso la Pinacoteca Rambaldi. Fabrizio Biferali si concentra su due bozzetti conservati in Accademia realizzati da Francesco Trevisani (1656-1746) per la tela laterale della Cappella della Crocifissione di San Silvestro in Capite a Roma. Ilaria Delsere dedica il suo saggio ad Antonio Valeri (1648-1736), architetto della Fabbrica di San Pietro, principe dell'Accademia nel 1726, il cui profilo, malgrado le alte cariche e l'impegno professionale, sino ad oggi era rimasto in ombra. Valeria Rotili torna sul concorso Balestra del 1786 e sulla terracotta che Joseph Chinard (1756-1813) elaborò per quella prova. Nel suo saggio Manuel Carrera presenta alcuni documenti inediti riguardanti l'elezione ad accademico (1899) del celebre pittore statunitense James Whistler (1834-1903), rintracciando reti di rapporti tra l'Accademia e gli artisti italiani e stranieri. Continuando nello svolgersi del tempo, Laura Moreschini rivolge i suoi interessi verso opere di Ferruccio Ferrazzi (1891-1978) elaborate tra il 1925 e il 1946 e donate dall'artista all'Accademia perché significative della sua ricerca pittorica. Giuseppe Bonaccorso ripercorre il processo creativo di Mario Ridolfi (1904-1984) per la Torre dei ristoranti (1928), analizzato alla luce di stimoli barocchi e di possibili riferimenti all'architettura espressionista tedesca. Saverio Sturm racconta del "viaggio di istruzione" in Nord Europa che l'Accademia promosse nel 1958. Conclude lo studio di Alberto Coppo sul quartiere romano di Corviale, letto anche attraverso i progetti per gli edifici scolastici elaborati da Federico Gorio (1915-2007). Prende inoltre avvio in questo numero una nuova rubrica – "Note dagli Archivi" – distinta dal resto della rivista anche nella veste grafica: nasce per ospitare studi su interi nuclei delle collezioni accademiche, investigandone le provenienze, i documenti d'archivio, e quindi le singole opere. Vengono qui pubblicati gli esiti delle ricerche condotte sul lascito Fabio Rosa (1681-1753), uno tra i più importanti, per qualità e quantità delle opere, pervenuti in Accademia, introdotti da un saggio di Geneviève e Olivier Michel su Fabio Rosa, sul padre Francesco, sulle loro frequentazioni e sui rapporti con l'Accademia. Olivier nell'ultimo periodo della sua vita aveva ripreso i suoi studi per la pubblicazione in un volume nel quale sarebbero stati analizzati tutti i dipinti del lascito. Si è qui voluto rendere omaggio all'Accademico benemerito Michel, scomparso nel 2015, pubblicando il suo saggio come premessa alle analisi degli inventari del lascito effettuate da Giulia De Marchi che, confrontando i documenti, ha saputo ricondurre, nella quasi totalità dei casi, le opere degli elenchi settecenteschi a quelle oggi presenti in Accademia, aggiungendo note non secondarie sulla loro provenienza e la loro attribuzione. Agli inventari sono state abbinate le immagini delle opere, pubblicate nella sequenza a loro attribuita originariamente. A Giulia De Marchi va un sentito ringraziamento, per aver messo a disposizione dell'Accademia e degli studiosi le sue ricerche e per aver accompagnato con dedizione la loro pubblicazione.

Tutto ciò nella straordinarietà dello "speciale" numero 3 degli *Annali*, insita senza dubbio nella originalità di ognuno di questi studi.



Giuseppe Panza di Biumo

La passione della collezione

Giornate di studio

11 dicembre 2014
29 gennaio 2015

L'11 dicembre 2014 e il 29 gennaio 2015 l'Accademia Nazionale di San Luca ha organizzato due giornate di studio, curate da Nicoletta Cardano e Francesco Moschini, dedicate alla figura di Giuseppe Panza di Biumo (1923-2010) e al suo ruolo internazionale di collezionista. Nei due incontri si è inteso evidenziare l'importanza della figura di Panza di Biumo che, a partire dagli anni Cinquanta, con passione, intelligenza e lungimiranza crea, insieme alla moglie Rosa Giovanna, una delle più interessanti collezioni d'arte contemporanea della seconda metà del Novecento, riunendo le maggiori opere dei più grandi artisti: dall'espressionismo astratto alla pop art, dalla minimal all'arte concettuale, dall'arte ambientale sino alla "terza collezione" costruita a partire dagli anni Ottanta in poi. Grazie alle scelte in netto anticipo sui tempi e alla continua ricerca di qualità, la raccolta costituisce una sintesi delle testimonianze più avanzate e significative dell'arte contemporanea.
Al primo incontro, aperto dalle testimonianze di Rosa Giovanna Panza di Biumo, Maria Giuseppina Caccia Dominioni Panza e Laura Mattioli, sono intervenuti Gabriella Belli, Roberta Serpolli, Claudio Zambianchi, Riccardo Venturi, Nicoletta Cardano, Andrea Dall'Asta SJ, Maria Vittoria Marini Clarelli, Tommaso Trini, Caterina Bon Valsassina, Giulia Bombelli, Maria Grazia Messina, Anna Bernardini, Francesco Moschini, Anna Chiara Cimoli, Francesco Guzzetti. La seconda giornata, intitolata Conversazioni intorno a Giuseppe Panza di Biumo, *ha visto gli interventi di Lawrence Carroll, artista americano il cui incontro con Giuseppe Panza di Biumo ha segnato sin dall'inizio degli anni Novanta una tappa fondamentale del suo percorso artistico, e di Caterina Bon Valsassina e Francesco Tedeschi. Gli atti, curati da Nicoletta Cardano e Francesco Moschini, propongono gli interventi tenuti nelle due giornate di studio.*

I lavori della prima giornata si sono conclusi con l'inaugurazione della mostra Omaggio a Giuseppe Panza di Biumo. La passione della collezione, *esposizione allestita negli spazi della Galleria accademica di Palazzo Carpegna con una selezione significativa di opere di Franz Kline, Richard Nonas, Joseph Kosuth, Lawrence Carroll, Lies Kraal e Stuart Arends. La mostra, curata da Nicoletta Cardano e Francesco Moschini in collaborazione con Maria Giuseppina Caccia Dominioni Panza e con il supporto di tutta la famiglia Panza, è rimasta aperta fino al 31 gennaio 2015.*

Si ringrazia sentitamente la famiglia Panza di Biumo, in particolare Maria Giuseppina Caccia Dominioni Panza di Biumo, Francesca Guicciardi Panza di Biumo, Pietro Caccia Dominioni per la preziosa collaborazione nonché l'Archivio Ugo Mulas, Milano e gli eredi Mulas che hanno reso possibile la pubblicazione del servizio fotografico su Villa Panza. Si ringraziano inoltre The Getty Research Institute, Los Angeles e Maristella Casciato, Giorgio Colombo e tutti coloro che hanno contribuito alla realizzazione della pubblicazione.
A Claudio Zambianchi e a tutti i relatori un ringraziamento non rituale ma profondamente sentito.

La fotografia pubblicata nelle pagine precedenti – Giuseppe Panza di Biumo e l'opera di Joseph Kosuth, The Tenth Investigation. Proposition 4, *1974 – è di Alessandro Zambianchi - Simply.it, Milano. Archivio Panza Collection, Mendrisio.*

Nicoletta Cardano
Francesco Moschini

Premessa

Dal 1980 non si è più verificata a Roma, in ambito istituzionale, la possibilità di ragionare su Giuseppe Panza di Biumo e di vedere in mostra parti significative della eccezionale collezione da lui realizzata con la moglie Rosa Giovanna. Risale infatti al gennaio 1980 la mostra "Carl Andre Donald Judd Robert Morris. Sculture Minimal" realizzata presso la Galleria nazionale d'arte moderna da Giorgio de Marchis con Giuseppe Panza, a cura di Ida Panicelli, e concepita in tre momenti monografici, svolti fino al marzo dello stesso anno. Un'iniziativa espositiva intraprendente rispetto ad altri luoghi istituzionali italiani, da leggere in relazione ai tentativi portati avanti da Palma Bucarelli già nel 1974 per far restare in Italia la collezione. La direttrice della Galleria nazionale d'arte moderna, infatti, si era adoperata in sede ministeriale e anche presso le autorità municipali per riuscire ad acquisire almeno la parte di arte ambientale della collezione, se non addirittura il nucleo di ottanta opere iniziali con i lavori di Rothko, Kline e della pop Art, già destinato da Panza, secondo un progetto poi non concluso, al Museo di Mönchengladbach. Le ipotesi relative a Roma come luogo di destinazione della collezione – nell'ala di ampliamento della Galleria nazionale d'arte moderna, oppure a Villa Torlonia o a Villa Pamphilj – fanno parte delle tante possibilità perseguite da Giuseppe Panza, in Italia e all'estero, per trasferire in una dimensione collettiva il suo percorso individuale di conoscenza e di esperienza dell'arte, un itinerario esistenziale caratterizzato dal rigore e dalla determinazione delle scelte. Concepita, così come affermava lo stesso Giuseppe, come un essere vivente che va oltre la vita dei collezionisti che l'hanno creata, la collezione è il frutto di un'opera continua di conoscenza, di una ricerca incessante che conduce ad imbattersi in ciò che si cerca, e quindi, a pervenire a ciò che si desidera. L'organizzazione stessa della collezione per gruppi di opere significative, tra loro connesse, va letta, nella diversità delle scelte e degli artisti rappresentati, come un *unicum* disseminato geograficamente nei vari nuclei museali realizzati, a partire da Villa Panza a Varese che è il centro di questo sistema di "costellazioni" che va dall'Italia, all'Europa, agli Stati Uniti. Il collezionista – sostiene Panza – lascia la sua *anima* nella collezione, non solo nelle opere, ma nel legame che c'è tra esse.
È sembrato dunque importante ed evidente, nonché naturale, che un'istituzione principe nel ruolo di promozione delle arti e degli artisti, come l'Accademia Nazionale di San Luca promuovesse, a Roma, una occasione di studio ed espositiva in omaggio a Giuseppe Panza. Una iniziativa "dovuta", non soltanto per celebrare con una serie di contributi e letture critiche la figura e l'operato del collezionista, al di fuori di qualsiasi intento agiografico, e per ricostruire la storia della collezione, fornendo analisi storico-artistiche e interpretative dei diversi aspetti, ma anche per contribuire alla riflessione sulle vicende e sulla recezione dell'arte contemporanea, sulla mancanza di una progettualità pubblica e di una relativa politica museale nell'ambito del contemporaneo. L'iniziativa si è potuta realizzare grazie all'adesione di affermati studiosi, alcuni dei quali hanno condiviso il percorso di Giuseppe da protagonisti o come curatori di progetti legati alla collezione; a loro sono stati affiancati giovani ricercatori con contributi dedicati anche ad aspetti inediti della collezione, nell'intento di raccogliere e sostenere gli studi, aprire ulteriormente le strade di conoscenza e approfondimento sull'arte degli ultimi decenni del Novecento e gli inizi del XXI secolo in relazione alla collezione. A livello espositivo si è cercato di contribuire alla "risarcitura" della lacuna esistente nella cultura artistica italiana relativamente a Giuseppe Panza e alla sua collezione con una mostra, commisurata alle risorse e agli spazi a disposizione. L'esposizione organizzata in una sala della Galleria accademica crediamo sia riuscita a dare evidenza, attraverso pochi lavori accuratamente selezionati di Franz Kline, Richard Nonas, Joseph Kosuth, Lawrence Carroll, Lies Kraal e Stuart Arends, alle diverse fasi della raccolta e alla sua *anima* complessiva. L'idea di accompagnare la giornata di studio con una esposizione è stata motivata anche dal desiderio di mostrare di nuovo a Roma i quattro disegni di Kline, nucleo originale della collezione acquistati da Panza alla Galleria La Tartaruga nel 1958 in occasione della prima mostra dell'artista americano in Europa. La preziosa collaborazione di tutta la famiglia Panza e della Panza Collection di Mendrisio è stata decisiva per la realizzazione dell'iniziativa. La pubblicazione dei diversi contributi è arricchita dalla documentazione degli scatti fotografici della collezione realizzati da Ugo Mulas nel 1966 a Villa Panza, resa possibile grazie alla collaborazione con l'Archivio Ugo Mulas.
«Si vince con grande ritardo. Questa certezza nel sapere aspettare era la mia filosofia di vita ieri, come oggi. Non ho mai creduto nella fortuna, continuo a credere nel bene», scrive Panza nel suo libro *Ricordi di un collezionista* (2006). La consapevolezza di aver potuto contribuire oggi a questo genere di vittoria, con il lavoro nostro e di Claudio Zambianchi, e di tutti quanti hanno collaborato, è per noi motivo di soddisfazione.

L'Accademia di San Luca e Giuseppe Panza di Biumo: relazioni di senso e consonanze

Francesco Moschini

Durante la preparazione di questa iniziativa in omaggio a Giuseppe Panza di Biumo ho cercato di definire le relazioni di senso esistenti tra l'Accademia di San Luca e la figura di questo straordinario collezionista che insieme a sua moglie Rosa Giovanna ha realizzato il progetto di una delle più importanti raccolte di arte contemporanea. Una prima chiave di lettura, suggeritami da Claudio Zambianchi, è relativa al carattere stesso dell'Accademia e al suo patrimonio composito di dipinti, sculture, disegni di figura e di architettura, raccolto dal Cinquecento ad oggi da pittori, scultori e architetti, rappresentanti delle tre arti riunite sotto l'egida del motto oraziano "Aequa Potestas". Un patrimonio costituito attraverso le opere di formazione degli artisti e soprattutto grazie al mecenatismo degli stessi accademici con i "doni di ingresso" e ai lasciti testamentari di importanti collezioni come quella, tra le altre, di Fabio Rosa. La fisionomia dell'Accademia corrisponde ad un insieme di costellazioni di artisti e di opere, un raggruppamento di elementi diversificati, autonomi, ma tra loro connessi, che si dispongono e si ordinano attraverso una serie di reticoli e che negli accostamenti rivelano un profilo omogeneo, unitario. L'immagine della costellazione, corrisponde in un certo modo al progetto che Giuseppe Panza di Biumo con dedizione e determinazione riesce a realizzare e alla sua modalità di configurare un cosmo estetico collezionando artisti per gruppi di opere significativi di un determinato momento creativo: "ogni artista è rappresentato dalla sua costellazione" notava Trini già nel 1968 su "Domus"[1], in una prima e straordinaria analisi della collezione, nella quale erano già riuniti i nuclei rappresentativi delle opere di Kline, Rauschenberg, Oldenburg e Rosenquist, le sculture di Morris e i lavori di luce di Dan Flavin. Sotto il segno delle costellazioni del resto possono essere interpretate le disseminazioni della collezione che Panza realizza in una sapiente orchestrazione museale tra Los Angeles, New York, Buffalo, San Francisco, Washington, Sassuolo e Lugano. Mettere a punto un progetto di studio ed espositivo focalizzato sulla figura del collezionista, e di un collezionista contemporaneo, significa inoltre interpretare in modo più aperto le finalità di promozione e valorizzazione delle arti che l'Accademia persegue, allargando lo sguardo per comprendere specificità disciplinari e ruoli altri rispetto alla rigida griglia delle classi accademiche, analizzando i modelli della contemporaneità del collezionare e del fruire l'arte. La collezione, infatti, nella sua doppia identità individuale ed istituzionale, nel suo progetto di scelte anticipatrici e tempestive, segna il percorso dell'elaborazione dell'arte e del pensiero artistico, e ne è strumento al pari della critica. Esistono anche altri riferimenti immediati tra l'Accademia e Giuseppe Panza di Biumo. Alcuni artisti della collezione Panza appartengono all'eccellenza degli accademici di San Luca come Maurizio Mochetti e Ettore Spalletti, tra i pochi italiani presenti nella raccolta, oltre a Lawrence Carroll. Non si può inoltre non considerare il ruolo positivo e propulsivo che la collezione ha esercitato, in filigrana, in relazione ad alcune situazioni artistiche italiane. Figure centrali per la collezione, penso ad esempio a Franz Kline, sono state fondamentali nel percorso di artisti accademici come Dorazio e Scialoja; al tempo stesso personalità come Richard Serra, Donald Judd o Carl Andre sono stati, diversamente, di riferimento per la generazione di alcuni accademici più giovani.

Tra l'Accademia e la collezione Panza si possono poi rintracciare altre relazioni più intime, delle vere e proprie consonanze: penso, ad esempio all'idea del silenzio, a quei valori allusivi di meditazione e raccoglimento che soltanto l'Accademia come luogo simbolico, come custode delle opere dal Cinquecento alla contemporaneità sa dare. Basta andare nelle sale della Galleria Accademica per accorgersene e sperimentare un'atmosfera di silenzio e di raccoglimento estetico, profondo. Non a caso nella descrizione del progetto museale previsto per villa Scheibler a Quarto Oggiaro, Giuseppe Panza, assieme alle dettagliate disposizioni sulla fisionomia di essenzialità e purezza degli ambienti in cui troveranno posto i lavori di arte minimal, concettuale e ambientale, specifica che sulla porta di accesso allo scalone del museo dovrà esserci la scritta "Silenzio"[2], una norma indispensabile per procedere nella visione e nella contemplazione delle opere esposte. L'invito è quello ad una esperienza dell'arte come "necessità della coscienza" e non del momento[3]. «Non basta vedere un quadro ed andarsene, bisogna entrarci dentro, bisogna essere soli e bisogna essere in silenzio», afferma Rosa Giovanna ricordando i principi perseguiti nel rapporto con l'arte e con gli artisti: «Bisogna riguadagnare assolutamente il silenzio e la solitudine per poter entrare in un'opera d'arte e vivere come esperienza quello che un artista fa»[4]. In tal senso il silenzio non è una condizione passiva ma diventa risorsa, strumento creativo di costruzione del proprio spazio interiore in stretta relazione con

l'arte. La contiguità tra la mostra intimista della collezione allestita al terzo piano di Palazzo Carpegna e la sala della Galleria Accademica dedicata al paesaggio permette altre esplorazioni nell'ambito delle consonanze. Credo innanzitutto che l'esposizione sia riuscita a restituire con grande equilibrio attraverso cinque artisti una sintesi del percorso cronologico della collezione, dai disegni di Kline acquistati a Roma nel 1958 alla galleria La Tartaruga sino agli esempi dell'ultima collezione con i lavori di Carroll, Arends e Kraal. Necessariamente nell'allestimento abbiamo contravvenuto alle indicazioni del collezionista di esporre ogni artista a sé stante, secondo un proprio spazio di pertinenza (e speriamo che per questo Giuseppe non ce ne voglia); il risultato è stato quello di una sorta di *enclave* circoscritta che restituisce alcuni momenti fondanti della collezione e della sua rigorosa formula progettuale, compreso quel passaggio di dimensioni dagli spazi smisurati, di collegamento con l'infinito, agli spazi raccolti e concentrati, ad esempio, dei diversi lavori sul colore attraverso i quali è possibile andare verso l'infinito. Nella sala dei paesaggi la raccolta di dipinti tra la seconda metà del Seicento e la prima del Settecento, provenienti dalla collezione di Fabio Rosa (1687-1753), testimonia l'introduzione nell'Accademia di San Luca del genere del paesaggio, fino ad allora estraneo alla tradizione accademica, ma molto amato da questo collezionista che prediligeva in particolare le realizzazioni di Frans van Bloemen, detto Orizzonte. Nella sala si ritrova attraverso la raffigurazione dei dipinti il rimando, nell'idealizzazione classica, ad un mondo naturale e sereno, fuori dalla dimensione temporale, ad un'atmosfera di serenità e di luce, ad un senso dell'infinito. Per Giuseppe Panza l'infinito non ha la connotazione dell'*ἄπειρον,* del "senza limite", di una dimensione incompiuta a cui è connaturata un'assenza, una mancanza. Il senso dell'infinito è un concetto seduttivo, un'esperienza che lo accompagna, così come lui stesso racconta, nella conoscenza di sé e del mondo sin da bambino, e che successivamente associa all'immagine del deserto e alla vita vissuta nelle distese sabbiose e aride del Sahara o del Far West. Il deserto, che è insieme esperienza e luogo simbolico, non ha per Panza alcuna connotazione negativa, non è il luogo della desolazione e dell'abbandono, privo di vita e sterile, ma al contrario è «il contatto con l'infinito, con la creazione originale e con una realtà fuori dal tempo. Andare nel deserto è come fare un tuffo nell'eternità»[5]. Questo rovesciamento dell'assenza in pienezza, dell'esperienza del vuoto in esperienza dell'infinito è parte di un percorso di progressione continua esistenziale e interiore. L'accoglimento in sé dell'infinito permette di superare il limite e di andare oltre in un circolo continuo di ricerca e ritrovamento. «L'esperienza della collezione e quella del deserto sono legate, in quanto entrambe associate all'ascetismo. […] la collezione è stata costituita come qualcosa che va ben oltre il piacere estetico […] ogni tela è un cammino che potenzialmente conduce alla collezione nella sua globalità»[6]. Il concetto di "costellazione" non può però non implicare quello di "disseminazione", non nella accezione moderna datane da Jacques Derrida, quanto piuttosto nella sua connotazione geografica di quella vena piemontese-lombarda dei sostituti dei pellegrinaggi in Terra Santa, rappresentati dai Sacri Monti, dalla metà del XV secolo in poi, e in particolare da quello di Varallo, quel "Gran Teatro Montano" secondo la definizione di Giovanni Testori. Proprio qui sono presenti le straordinarie opere di Gaudenzio Ferrari o quelle più tarde di Giovanni d'Enrico, noto come Tanzio da Varallo, con la stessa capacità di un'ideale riscoperta di una sorta di *genius loci* che riesce a tenere legate a sé, pur nella diversità dei linguaggi, come è accaduto nell'avvicendarsi nei secoli di tanti autori diversi, proprio allo stesso modo di quanto accade nella collezione Panza di Biumo con così disparate presenze internazionali. Non quindi un trionfo della finzione come constatazione di una pervasiva fine dell'etica travolta dalle esasperazioni scientifiche e tecnologiche anche nel sistema dell'arte, ma un ritrovato riappaesarsi degli artisti in luoghi ideali colti come suggeriva trent'anni or sono Yves Bonnefoy, uno dei più grandi poeti francesi contemporanei, non nella loro pregnante fisicità e riconoscibilità naturalistica o monumentale, ma come più diluiti, rarefatti e disseminati *Arrières-Pays*, come persistenti "entroterra", con la loro capacità di rifrazione nel'arte, nei suoi sensi e nei suoi limiti, alla ricerca di quel punto in cui la realtà si fonde con l'immaginazione. Il tutto per giungere ad una poesia sotto forma di pittura in cui le parole si trasmutano nella pittura e le immagini si distendono come un affresco. "E questo frangersi è tuttavia il nostro immaginario, questo scivolare sulla cresta dell'onda l'incitamento, se non altro, al desiderio". Ecco allora le opere della collezione presentarsi concentrandosi come nelle visionarie sequenze piranesiane con i loro apocalittici microcosmi su una ossessiva invocazione del senso dell'infinito ottenuto e sottolineato con una costante ambiguità dimensionale tra misura e dismisura, in cui tutto sembra ottenuto attraverso una vibrazione degli elementi nell'atmosfera. Tutto viene costruito sul frammento addirittura ricorrendo ad una composizione paratattica, come in un elenco in cui sono nominati i vari elementi di questo sistema gravitazionale che sembra fondarsi sull'araldica, come in Piranesi, anche se attraverso il timbrico imporsi dei colori o dei monocromi. L'immagine ultima è dunque quella di una classicità su fondamento gotico: ma, come già aveva chiarito Heinrich Wölfflin, il mondo nordico prolunga ed essenzializza i corpi e gli elementi, quello classico circoscrive attorno al proprio asse, ed è quanto succede anche nelle diver-

sificate presentazioni della collezione che sembra doversi rigenerare solo ricombinandosi, deflagrandosi. Ma, anziché rimanere continuamente in bilico tra nostalgia winckelmanniana e la pura assenza di speranza piranesiana intesa come "melanconia", sembra indicare, dopo Gottfried Wilhelm von Leibniz, dopo il dissidio tra tecnica e arte, tra fare e inventare, una "inflessibile necessità" che solo la scoperta vichiana della meraviglia rende possibile, quasi a suggerire quel *multiversum* del mondo nella magnificenza e nella molteplicità.

L'occasione di mostrare una parte del patrimonio della collezione Panza di Biumo, una vista d'insieme fuori dagli ambienti e dalle collocazioni usuali, e di far dialogare tra loro capolavori più noti e opere meno conosciute, è sicuramente una eccezionalità non solo per chi ne ha curato l'allestimento, ma anche, ne siamo certi, per il pubblico e gli studiosi che troveranno molti spunti per nuove ricerche che consentiranno di riscrivere alcune storie, e di scriverne delle altre, ancora tutte da scoprire. Il tutto per contribuire a ricostruire quell'idea di "conversazione" fra le opere che la cultura internazionale è andato smarrendo, almeno se guardiamo al carattere identitario dei musei di tutto il mondo con il loro criterio storicistico, troppo spesso catastale e notarile, per la loro vocazione didattica come si conviene per un museo pubblico. Certo alle origini dell'idea stessa di museo, proprio in continuità con il concetto rinascimentale delle comparazioni fra le arti, le "gallerie" creavano una sorte di mescolanza, attraverso il concetto di quadreria, di capolavori, e di opere meno importanti ma che permettevano una sorta di sguardo incrociato e di attraversamento cui contribuivano la compresenza inusuale di opere e oggetti, confronti vale a dire fra sculture e quadri, ma anche i percorsi e le interazioni degli artisti. Mi piace allora immaginare che questo "tumultuoso" intreccio di opere, pur così diverse anche per gli stessi ricercati "squilibri" dimensionali, sarebbe stato apprezzato da personalità storiche, da Charles de Brosses a Giulio Mancini, agli estensori degli *Entretiens,* come André Félibien, o alle successive *Conversations;* ma soprattutto, mi si passi l'azzardo, credo sarebbe stato gradito da Mario Praz, straordinario storico dell'arte e della letteratura, autore della *Casa della Vita* e della *Casa della Fama* nella versione curiosa ricostruita da Alvar González Palacios in un delizioso volumetto, *Solo ombre. Silhouettes storiche, letterarie e mondane*, recentemente pubblicato, dove ricostruisce, tra gli altri, un episodio che vede entrambi spettatori di uno degli ultimi film di Visconti, "Gruppo di famiglia in un interno", in cui pareva adombrarsi nella figura del protagonista lo stesso illustre anglista.

1 T. Trini, *Un diario segreto di quadri celebri. La Collezione Panza di Biumo*, "Domus", 458, gennaio 1968, pp. 51-56.

2 Cfr. Giuseppe Panza, "Quarto Oggiaro, Villa Scheibler, Museo Polivalente. Descrizione caratteristiche locali I piano destinati alla sezione permanente del Museo", dattiloscritto, Series I, box 67, folder 2, *Giuseppe Panza papers* 1956-1990, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles, cit. in G. Bombelli, infra.

3 P. Restany, *Giuseppe Panza di Biumo: come mostrare l'arte*, in "Domus", 747, marzo 1993, p. 14.

4 Cfr. la dichiarazione in occasione della tavola rotonda *Conversations. In honor of Giuseppe Panza di Biumo*, Art Basel, 20 giugno 2010, Maria Giuseppina Caccia Dominioni Panza, Giovanna Panza di Biumo, Carmen Giménez, Joseph Kosuth, Maria Nordman, moderatore: Germano Celant. https://www.youtube.com/watch?v=DYFUoN3L7UI (ultimo accesso dicembre 2017).

5 *Giuseppe e Giovanna Panza collezionisti. Conversazione con Philippe Ungar,* Cinisello Balsamo, 2012, p. 173.

6 Ivi, p. 166.

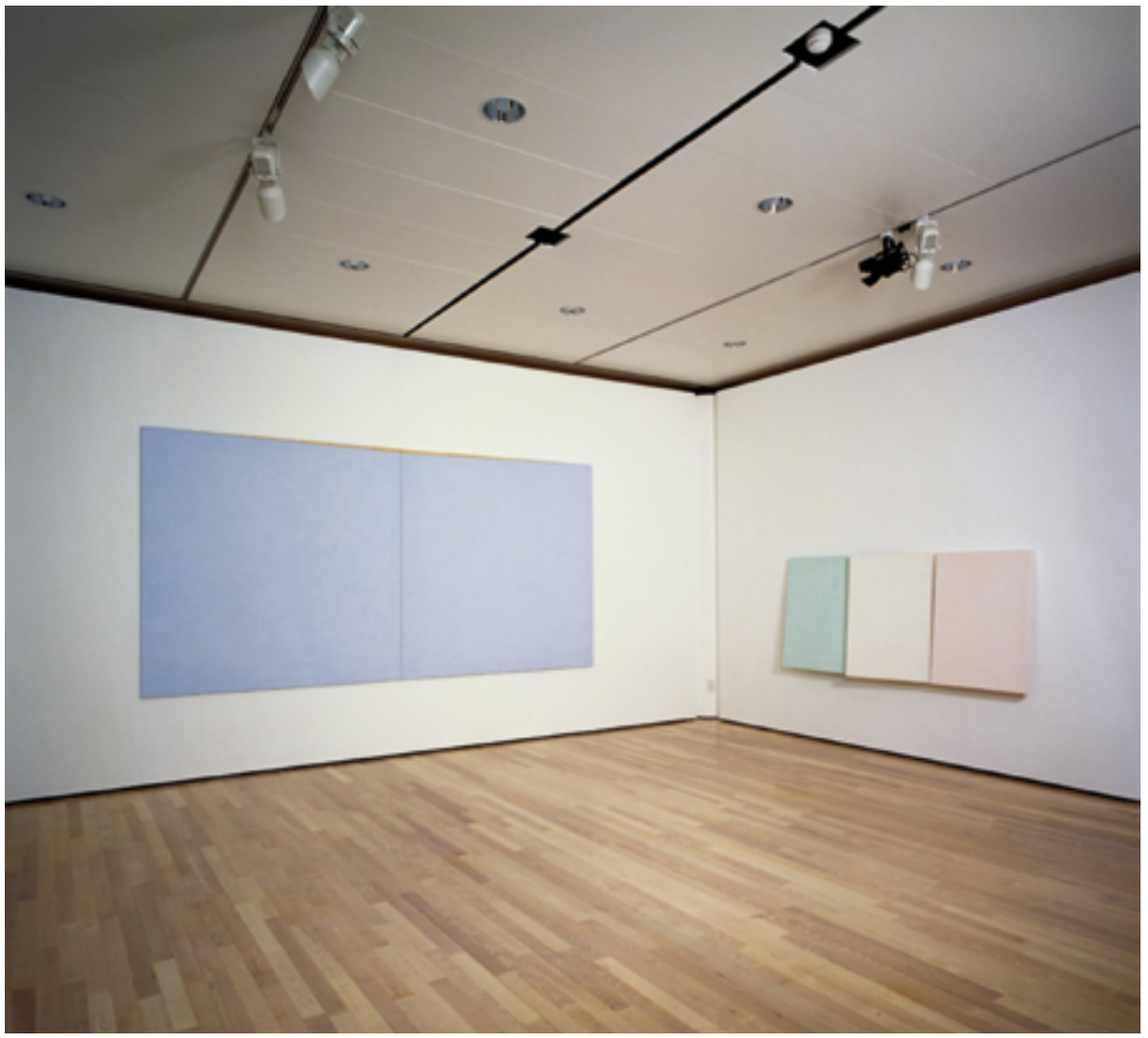
Gabriella Belli

Le “mie mostre” con Giuseppe Panza

Mi è stato assegnato il compito di introdurre questa giornata densissima d’interventi legati alla figura di Giuseppe Panza di Biumo e alla sua collezione. Dopo il mio, seguiranno interventi dedicati più specificamente alla collezione e alle relazioni con la cultura italiana del suo tempo, che ci forniranno motivazioni e spiegazioni di come essa è nata e si è sviluppata.
Non sono qui solo in veste privata, di storico dell’arte, amica e sostenitrice della Collezione Panza, ma prima di tutto in veste, diciamo così, pubblica, in nome e per conto dei musei che ho diretto, prima il MART di Rovereto e poi la Fondazione Musei Civici di Venezia, istituzioni che hanno accolto, tra le poche in Italia, la straordinaria opportunità di mostrare in via permanente, oltreché temporanea, parti assai significative della raccolta Panza.

1. MART Palazzo delle Albere, Trento, *La collezione Panza di Biumo: artisti degli anni ’80 e ’90*, 12 settembre - 8 dicembre 1996. Robert Therrien, *No Title (Pitcher, silver) (RT85-34)*, 1985; *No Title (Hat, yellow) (RT86-31)*, 1985. Collection Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York, The Panza Collection and George B. and Jenny R. Mathews Fund, by exchange, George B. and Jenny R. Mathews and Charles Clifton Fund, by exchange, 2008. Photo © Giorgio Colombo, Milano / Panza Collection, Mendrisio.

Come molti sanno, proprio grazie alla sintonia con Giuseppe Panza, ho potuto realizzare, tra MART e MUVE, ben quattro esposizioni, che considero fondamentali sia per il mio percorso personale che per la strategia culturale adottata dai musei che ho diretto, intendendo con questo non solo il mostrare ma anche un’idea attiva di formazione e di educazione all’arte contemporanea, che queste mostre mi hanno permesso di fare, segnando così momenti importanti nella storia espositiva italiana.
La prima di queste rassegne fu allestita tra giugno e novembre del 1996 a Trento. Fu grazie a Laura Mattioli che ebbi il primo contatto con Giuseppe Panza e con sua moglie, Rosa Giovanna Magnifico: la signora Mattioli mi sollecitò ad incontrare il conte Panza in un momento un po’ difficile quando, deluso da tanti progetti rimasti inconclusi, aveva quasi rinunciato a dialogare con le istituzioni italiane.
Il progetto del 1996 era imperniato sull’arte degli anni Ottanta e Novanta e si tenne a Palazzo delle Albere a Trento – era stata appena posata la prima pietra della sede che poi avremmo aperto a Rovereto nel 2002. Un progetto che è servito moltissimo in quegli anni alla nostra istituzione perché ha mostrato al pubblico dove si sarebbe indirizzato il lavoro del futuro MART.
Se scegli di lavorare con un collezionista come Giuseppe Panza di Biumo vuol dire che hai fatto una scelta molto precisa. Significa voler lavorare con un collezionista che ha fatto della sua raccolta qualcosa che è davvero impossibile scindere dalla sua vita personale e significa soprattutto scegliere un collezionista che per tutti gli anni del suo lungo impegno ha operato in totale e assoluta indipendenza, senza mai schierarsi sotto nessuna bandiera, seguendo solo il proprio istinto, il proprio gusto, le proprie conoscenze e convinzioni, la propria passione. Per me era importante dichiarare che il MART sarebbe andato proprio nella sua direzione. In quella prima occasione la famiglia Panza ha accordato grande fiducia al Museo: del futuro MART a quell’epoca c’era ancora ben poco e, come si sa, in Italia tante volte si posano prime pietre e poi non si costruisce nulla.
La seconda mostra ha avuto luogo nel dicembre 2002, in coincidenza con l’apertura della nuova sede di Rovereto, il MART. Si è trattato di presentare il deposito a lungo termine che il conte Panza aveva concesso al nostro museo, e così abbiamo allestito una sezione della mostra inaugurale *Le stanze dell’arte,* proprio con questo nucleo di opere. La



2. MART Rovereto, *Le stanze dell'Arte. Figure e immagini del XX secolo,* 15 dicembre 2002 - 13 aprile 2003.
Ettore Spalletti, *Ali Oro*, 1997; *Presenza Stanza (Trittico)*, 1978.
Panza Collection, Mendrisio.
Photo © Giorgio Colombo, Milano / Panza Collection, Mendrisio.

3. MART Rovereto, *100 Anni. Opere dalle Collezioni Permanenti del MART*, 25 aprile 2008 - 12 ottobre 2008.
Ford Beckman, *Untitled (Black Wall Painting)*, 1989; Grenville Davey, *Idiot Wind*, 1991.
Panza Collection, Mendrisio.
Photo © Alessandro Zambianchi - Simply.it, Milano.

sala d'apertura presentava due opere straordinarie che si fronteggiavano con una grande energia: una proveniente dal MoCA di Los Angeles, un Rothko importantissimo, tra i primi lavori entrati nella collezione Panza, e l'altra un'opera di Robert Ryman. A seguire, stanza dopo stanza, i lavori degli artisti della collezione, che Giuseppe Panza voleva presentare sempre da soli mai tra loro in dialogo, ciascuno in una sorta di isolamento, che era anche invito alla meditazione, cosicché il visitatore in queste sale potesse godere di momenti di intervallo, di riflessione.
Tra parentesi, di questo argomento, quello cioè di isolare le opere, si potrebbe discutere a lungo. Negli anni successivi al 2002, in alcuni allestimenti e riallestimenti della sua collezione al MART, ho deciso di fare uno strappo alla regola di Giuseppe Panza, e ho mescolato, a mio avviso anche con buoni risultati, le opere e gli artisti: personalmente credo nelle relazioni tra le opere, credo cioè che l'opera

4. MART Rovereto, *The Panza Collection Conceptual Art,* 25 settembre 2010 - 27 febbraio 2011 Joseph Kosuth, *The Eighth Investigation, Proposition 3*, 1971. Panza Collection, Mendrisio. Photo © Alessandro Zambianchi - Simply.it, Milano.

debba confrontarsi costantemente con ciò che accade intorno, con il contesto, per continuità o per contraddizione.

La terza mostra che abbiamo realizzato è stata quella del 2010, un anno molto particolare e importante. *The Panza Collection - Conceptual Art* è stata una rassegna di grande rilevanza, allestita su quattromila metri quadrati, al piano superiore del MART, tutti occupati da una serie straordinaria di opere di artisti concettuali. È stata una mostra che avevo tanto desiderato realizzare. Già del 2007-2008, parlando con Giuseppe Panza, gli dicevo: "Vorrei fare questa mostra della tua collezione; è un momento importante, significativo, sarebbe un grande progetto". Lui mi rispondeva sempre: "No, è ancora troppo presto". Comunque, alla fine riuscii a realizzare quel meraviglioso sogno.

Progettare una mostra con Giuseppe Panza è molto interessante perché – lo voglio ricordare per chi non l'ha conosciuto – il suo era un modo di lavorare "chiavi in mano", nel senso che costruiva lui stesso il progetto della mostra, ne seguiva le planimetrie, disegnava ogni stanza. Così, per quella rassegna dedicata al concettuale, scelse per ogni artista delle parole chiave: due frasi, due parole, una piccola idea che anticipava le opere e dava in qualche modo al visitatore una chiave di lettura, la sua interpretazione del loro significato. Purtroppo però non fece in tempo a inaugurarla, alla fine di settembre del 2010, perché ci lasciò alcuni mesi prima.

Nel 2014, a Venezia, ho ripreso il dialogo con la collezione presentando una selezione molto importante delle opere storiche, cioè quella parte della raccolta che, sfortunatamente per l'Italia ma fortunatamente per il MoCA di Los Angeles e per il Guggenheim di New York, era stata acquisita da questi due musei. *Dialoghi americani* è stata una mostra molto visitata. Con questo progetto è come se avessi per certi aspetti concluso un ciclo, andando a ritroso: nella prima mostra le opere più recenti, nella seconda lavori degli anni Ottanta e Novanta, poi l'arte concettuale degli anni Sessanta e Settanta, e infine le sue prime grandi acquisizioni, dove primeggiano autentici capolavori, da Rothko a Kline, a Rauschenberg.

Questa è la breve storia dei rapporti tra le istituzioni che ho diretto e la collezione Panza di Biumo. Ci sarebbe ancora molto da dire sul mio rapporto con Giuseppe Panza di Biumo. Per esempio, recentemente ho dovuto constatare che in realtà ciò che mi interessava era anche l'uomo Panza oltreché il collezionista: analizzando la questione credo infatti di poter dire che era l'umanità di Giuseppe Panza di Biumo che mi sollecitava, il suo pensiero e anche quello che aveva costruito attorno a sé, e non parlo solo della collezione ma anche della sua casa-museo, della sua famiglia e di tutto quello girava intorno a lui, la moglie, i figli, in particolare Giuseppina e Alessandro, che oggi sono diventati i miei interlocutori. Il suo "umanesimo" è ciò che ancora oggi mi manca.

Ci sono alcune parole / concetti che ricorrono lungo tutta la sua vita e che sono un po' le chiavi che aprono la porta alla comprensione della sua collezione.

Nell'autobiografia pubblicata nel 2006, *Ricordi di un collezionista*, Giuseppe Panza parla dell'infinito, dell'orizzonte, del mare blu, impressioni della sua gioventù, che però rivelano alcuni temi che saranno

5. Ca' Pesaro - Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Venezia, *Giuseppe Panza di Biumo Dialoghi Americani*, 2 febbraio - 4 maggio 2014 Franz Kline, *Buttress*, 1956; Robert Rauschenberg, *Kickback*, 1959. MOCA The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, The Panza Collection. Lawrence Carroll, *Untitled*, 1999-2000. Panza Collection, Mendrisio. Photo © Alessandro Zambianchi - Simply.it, Milano.

il filo conduttore della sua vita. Prima di tutto il colore, o meglio il monocromo. La sua è stata una scelta che andava in direzione di una pittura di assoluta sintesi formale, perché – come bene si può capire – il colore monocromo di fatto comprende tutto e diversamente da quello che si può immaginare non è l'annullamento, ma la vita.
Poi ci sono il suo rigore e la sua moralità, di cui parla per esempio nelle pagine che anticipano la storia della collezione, quando ricorda la famiglia De Simoni, che durante la guerra, nell'autunno del 1943, lo ospitò in Svizzera, a Lucerna. Ed è lì, ventenne, che capisce e decide che rigore e moralità saranno veramente la guida della sua vita. Come non riconoscere infatti che Giuseppe Panza di Biumo è stato un collezionista che ha scelto il rigore e l'etica prima dell' estetica, lontano da ogni tipo di bandiera!
Una terza parola per lui davvero importante è l'amore. In questo senso si può leggere il rapporto con la moglie, fondamentale anche nella costruzione della collezione, una comunione di valori e di progetti, una sintesi indissolubile. Ho avuto la fortuna di visitare con loro in America lo studio di un artista e ho dunque capito come questo loro "lavoro" di collezionare, si costruisse in un dialogo serrato ovviamente con gli artisti, ma sempre attraverso scelte fatte all'unisono. Nell'arte l'amore è una cosa importantissima perché l'amore è la passione, è la gioia, è la dedizione, è scegliere l'arte per la sua capacità di spiegarci il mondo, di aprirci ai sentimenti.
Ed è una scelta, quest'ultima, (lo dico con molta umiltà) che credo abbia accompagnato anche la mia personale storia professionale.
E poi, alla fine, il tema della verità. Giuseppe Panza diceva che se si perde la verità, si perde anche il senso dell'arte, testimoniava che la verità è la parte più vera e autentica di ogni opera d'arte.
Spero di poter continuare a lavorare sulla collezione Panza di Biumo, nella quale esistono ambiti che potranno aprire nuovi sguardi e nuove idee. Una ricchezza che testimonia quanto lo sguardo di Giuseppe Panza sia stato attento, umile e lungimirante.

Roberta Serpolli

Becoming Contemporary: un percorso negli esordi della collezione Panza di Biumo (1955-1962)

«Every collection is a theatre of memories, a dramatization and a *mise-en-scène* of personal and collective pasts. It guarantees the presence of these memories through the objects evoking them. It is more even than a symbolic presence: a transubstantiation»[1].

Un teatro della memoria contemporanea

Nel rendersi tramite tra memoria individuale e collettiva, una collezione, intesa quale complesso autoriale, narra le vicende biografiche delle opere d'arte intrecciandole vitalmente a quelle del collezionista[2]. Alla relazione metaforica tra l'insieme degli oggetti e loro ordinatore, il teatro della memoria, appare non sottrarsi il collezionismo d'arte del proprio tempo dove, in rari casi, si opera un passaggio ancor più intenso dal territorio del simbiotico ai risvolti alchemici e spirituali che, accogliendo il linguaggio teologico, evocano appunto la transustanziazione. A considerare con sguardo retrospettivo l'attività di Giuseppe Panza di Biumo, uomo profondamente religioso, l'idea di collezionismo sembra non potersi disgiungere dalla costruzione di un progetto filosofico di stretta aderenza al presente[3]. Il tentativo, compiuto assieme alla compagna di vita Rosa Giovanna Magnifico, di dare senso alla molteplicità e alla natura via via più inclusiva del contemporaneo attraverso la scelta di artisti attentamente considerati nelle loro opere e periodi creativi, lo portò a riunire, con tempestiva riflessione, alcuni dei massimi sviluppi della produzione artistica del Novecento. In qualità di collezionista tra i più innovativi del nostro tempo, il suo percorso si svolse principalmente, sebbene non in maniera esclusiva, attraverso le vicende dell'arte statunitense, dall'Espressionismo Astratto alla Pop Art, dal Minimalismo all'Arte Concettuale e alla Phenomenal Art, dall'astrazione organica fino alla pittura del monocromo e al riduzionismo oggettuale del XXI secolo.

L'estesa e dinamica attività si svolse in un'epoca di cruciale sviluppo del sistema internazionale dell'arte, cui egli contribuì con una visione transnazionale e con modalità che avrebbero caratterizzato il collezionismo globale. Unico tra i collezionisti italiani a essere inserito in rassegne sul collezionismo d'avanguardia statunitense, tra cui la pionieristica *Collectors of the Seventies* presso Clocktower Gallery di New York (1976), Panza svolse la propria attività inserendosi precocemente nel panorama dell'arte internazionale e stabilendo relazioni con curatori e direttori di museo che introdussero l'arte americana in Europa (tra cui Jean Leering, Franz Meyer, Johannes Cladders, Harald Szeemann).

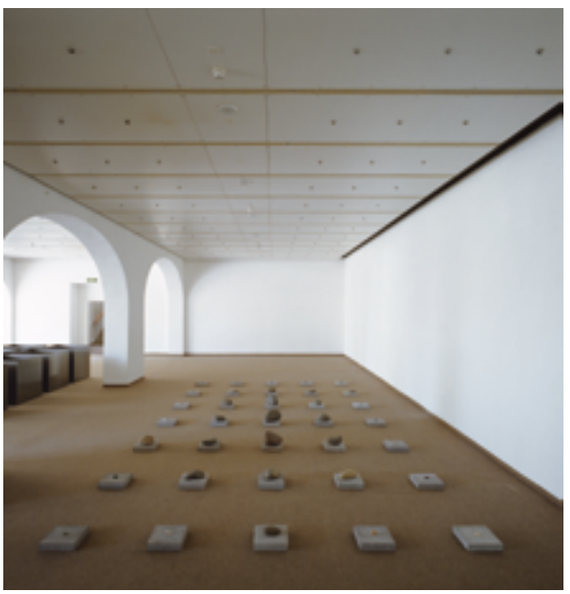
L'estensione e la complessità di un tale progetto di mecenatismo ebbero inizio con tentativi preliminari, percorsero poi strade avventurose di scoperta mediante un lavoro ininterrotto di ricerca, osservazione e selezione che potesse scongiurare il ripetersi di stilemi e convenzioni artistiche, di sovente sollecitati da sistema dell'arte, critica, mercato e dal consenso del pubblico. La raccolta che ne risultò, oggi conservata nei maggiori musei internazionali, rende conto di un operato di ampio raggio che, riconducibile in un primo tempo al consueto ambito amatoriale del collezionismo, racchiuse in seguito diverse competenze professionali in merito a gestione della raccolta, curatela in occasione di mostre e acquisizioni museali, scrittura d'arte. Emblematico delle dinamiche intercorse tra collezionismo e autorialità, il suo profilo di collezionista specializzato si delinea così insieme con l'intensa vicenda biografica che tramanda una fede inflessibile nelle proprie scelte e orientamenti culturali[4].

Rappresentando visivamente e concettualmente una specifica ricerca sull'arte prodotta dal proprio tempo e in ragione dei suoi sviluppi storici, la collezione Panza offre la possibilità di tracciare alcuni elementi di comprensione della contemporaneità e di come questa, quale qualità del contemporaneo, possa connotare culturalmente un determinato periodo storico. Questo contributo considera il periodo formativo della raccolta (1955-62), percorso da ricognizioni, acquisti temporanei, opere cedute e da scelte lungimiranti che si sarebbero rivelate definitive, argomentando sulla dinamica attività di un collezionista che maturò una coscienza precisa sulla direzione da imprimere alla propria raccolta. Attraverso i viaggi negli Stati Uniti e in Europa, i rapporti con artisti, critici e galleristi, la vastità degli interessi culturali e le sperimentazioni sulla presentazione dell'arte, questi anni testimoniano del passaggio dal collezionismo d'arte moderna al contemporaneo di cui offrono un primo contesto di riferimento.

Dal moderno al contemporaneo: narrazioni europee e americane

«Io non considero la pittura come un piacere, un divertimento o una evasione, ma un modo per

esprimere plasticamente l'essenza dell'uomo.
Scegliere un dipinto è riconoscervi qualcosa di me stesso, soltanto quando trovo questa partecipazione io compero»[5].
Nel suggerire l'eco delle istanze esistenzialiste degli anni '50, questo passaggio dal primo scritto di Giuseppe Panza, allora trentaquattrenne, ne contiene anche il superamento. Qualche passo più oltre, egli avrebbe precisato di voler ampliare la ricerca di una risonanza tra opera e possessore alla recente arte americana per la «violenza» con cui affronta «le contraddizioni e i problemi dell'uomo moderno, senza l'oppio delle estetiche e dei divertimenti intellettuali di molti pittori europei».
Evocato dal gesto pittorico radicale di Franz Kline, di cui l'articolo illustra l'ultimo acquisto *Black and White* (1957)[6], tale concetto visivamente icastico ben si potrebbe estendere ai Rauschenberg e agli Oldenburg che, numerosi, sarebbero presto giunti in Italia, a Varese, nella villa settecentesca della famiglia Panza di Biumo[7].
Nella raccolta in divenire, il nuovo percorso americano, che avrebbe di fatto impresso una svolta al collezionismo di Giuseppe e Giovanna Panza, conviveva con le suggestioni del clima culturale europeo, cui contribuì principalmente l'attività pre-*Nouveau Réalisme* del critico Pierre Restany con la galleria Apollinaire di Guido Le Noci[8].
Sposi nel luglio 1955, iniziarono a riunire opere sul finire dell'anno, anche motivati dall'esigenza di creare un'intima empatia con gli ambienti del loro nuovo appartamento milanese. Si documentavano, principalmente Giuseppe, sulla situazione artistica italiana, europea e internazionale, procedendo per ricognizioni preliminari, verifiche e una raccolta d'informazioni via via più capillare attraverso le maggiori gallerie milanesi, tra cui la Galleria Blu, Il Milione e Il Naviglio.
I primissimi acquisti di due opere di Atanasio Soldati, di cui è stato possibile individuare *A destra in alto (l'uccello azzurro)*, all'insegna dell'Apollinaire, richiamano la grande stagione dell'astrattismo lombardo[9]. A questo lo aveva introdotto lo scultore Vittorio Tavernari al rientro in Italia dalla Svizzera nel 1945 e, in anni strumentali per l'avvio al collezionismo, incontrò presso il suo entourage di artisti e letterati, tra gli altri Mario Radice, Renato Guttuso, Eugenio Montale[10]. Attratto sin d'allora dal linguaggio allegorico dell'astrazione, Panza acquisirà poi anche cinque importanti dipinti di Osvaldo Licini, assieme a talune scelte indirizzate, fors'anche cautamente, verso l'arte prodotta tra gli anni Venti e Quaranta del Novecento, all'epoca centrale nei percorsi collezionistici milanesi[11].
Nutriti da istanze esistenziali, i dipinti del varesino Gino Meloni, della generazione seguente, furono copiosamente assemblati dal 1956 e, sebbene ceduti al principio degli anni '60, denotano interesse per la tendenza che, dal figurativo neo-cubista declina in senso Informale le lezioni dell'astrazione[12].
Pur muovendosi al di là delle temperie che, innescate dall'insegnamento picassiano, avevano contrapposto astrattisti e realisti italiani, il collezionista accordò all'epoca la propria temporanea preferenza alla dimensione politico-esistenziale di Emilio Vedova. Del pittore, già tornato dalle prime esperienze americane a contatto con gli espressionisti astratti, acquisì tra 1956 e 1960 opere licenziate dal '46 al '58, ovvero sia gli sviluppi che lo avevano condotto dalla Nuova secessione artistica italiana all'Informale[13].
In linea con gli orientamenti di Restany e Le Noci, impegnato animatore del Premio Lissone, ma anche della stessa rivista «I 4 Soli»[14], si riunirono in quegli



In questa pagina, dall'alto

1. Christiane Löhr, *Grosse Bogenform* (Grande forma di arco), Panza Collection, Mendrisio. Photo © Alessandro Zambianchi Simply.it, Milano.

2. Installazione della mostra "Minimal Art dans la collection Panza di Biumo", Musée Rath, Genéve 1988. Carl Andre, *Portland Regulus*, 1973-1974. Sulla sinistra: Robert Morris, *Untitled (16 steel boxes)*,1967. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Panza Collection, 1991. Photo © Giorgio Colombo, Milano / Panza Collection, Mendrisio.

Pagina a fronte, in alto

3. Installazione della mostra "Panza: The Legacy of a Collector", The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999-2000. In primo piano: Ross Rudel, *Untitled No. 107*, 1992; *Untitled No. 126*, 1993; *Untitled No. 132*, 1993. Sullo sfondo: Peter Shelton, *bmantle*, 1987; *CURVEDTUBEbentpipe*, 1989, cast bronze. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Panza Collection, dono 1994. Photo © Brian Forest, Los Angeles.

Sopra

4. Installazione della mostra "Panza: The Legacy of a Collector", The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999-2000. In primo piano: Robert Therrien, *No Title*, 1988; *No Title*, 1986; *No Title*, 1986. Sullo sfondo: Gregory Mahoney, *In the Pacific (Blue)*, 1992. *Deconstructing Pacific*, 1992.
The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Panza Collection, dono 1994.
Photo © Brian Forest, Los Angeles.

anni preliminari, assieme a Kline e Vedova, dipinti dello spagnolo Luis Feito e un nutrito gruppo dell'Abstraction Lyrique, Camille Bryen e René Laubies, e di Claude Bellegarde.
Ciononostante, nell'ambito della poetica dell'«Art autre», secondo l'aggettivazione di Michel Tapiè, trovarono compimento in Antoni Tàpies e Jean Fautrier (di cui incluse due *Otages* dalla collezione del teorico francese) quelle scelte definitive che avrebbero condotto alla formazione della prima parte della raccolta[15].
Com'è noto, fu Restany a segnalare alla coppia l'opera dell'artista spagnolo, ammirata insieme per la prima volta nel maggio 1957 alla personale allestita presso la galleria Stadler di Parigi. Ne ricevettero, nell'immediato, una profonda impressione suscitata, come ricorderà quasi a caldo Giuseppe Panza, dall'unione tra una grande sobrietà compositiva e un temperamento drammatico[16].
Un anno più tardi, l'impegno civile percepito nei dipinti di Tàpies lo ritrovò negli intensi *Otages* di Fautrier, svolta *Informelle* di un pittore fino ad allora figurativo, selezionando poi la sua produzione tra il 1943 e il 1947[17].
Nel 1958, tuttavia, sono ancora i due artisti italiani, Meloni e Vedova, a costituire il *corpus* numericamente più esteso della collezione, con 33 dipinti l'uno e 17 l'altro, come documenta il primo, prezioso inventario manoscritto fortunosamente reperito tra le carte del collezionista[18].
Oltre a riferirci di una raccolta in fervente formazione, che al momento annovera 107 opere d'arte, questo, come pure l'inventario del gennaio 1960, racconta di un percorso che si andava allora delineando sull'approfondimento dei singoli artisti attraverso determinati periodi creativi, modalità distintiva e costante del collezionismo dei Panza. In queste prime prove tuttavia, accanto a scelte per il momento consolidate, si registrano acquisti sporadici e approdi incerti, peripezie conoscitive in un panorama internazionale dell'arte in continua evoluzione[19].
L'artista che in seguito sarà rammentato con maggiore rammarico per non averne approfondito l'opera è Yves Klein, i cui contemplativi blu oltremare furono allestiti, tutti assieme per la prima volta, negli spazi contenuti della galleria Apollinaire nel gennaio del 1957. I collezionisti decisero però di acquistare un *Monochrome Rouge* (1956) ma, con sguardo rivolto all'Informale e forse perplessi delle potenzialità stesse del monocromo (scoperte invece nella terza parte della raccolta), lo cedettero poi in cambio di un *Otage* di Fautrier[20].
In un'interessante compresenza di opere figurative e astratte, l'unico dipinto dell'americano Richard Diebenkorn, *Woman by the Ocean* (1956)[21], rappresentativo del suo ritorno alla figurazione alla metà del decennio, era esposto sulle pareti di Villa Panza sul finire degli anni '50 accanto a sei pitture del Meloni Informale, come ci tramanda uno scatto inedito dell'epoca (fig. 6)[22]. Tra gli ulteriori tentativi temporanei del periodo, si annovera l'opera *The Tale* (1957) di un altro rappresentante dell'*Abstract Expressionism*, Philip Guston, giunta dalla galleria Sidney Janis di New York assieme a *Ilza* (1955) di Kline, destinata al contrario a rimanere in collezione per quasi tre decenni, prima di confluire nelle collezioni del MOCA inclusa tra gli 80 capolavori della prima collezione[23].
Nel dinamismo di una raccolta che si andava disciplinando all'immediata essenzialità di alcuni esponenti della *New York School*, la svolta verso Kline implicò anche la tempestiva ricezione delle

novità apportate in Italia dalla politica culturale statunitense, a caratterizzare gli anni del dopoguerra. All'opera di diffusione degli artisti italiani, meritevoli di aver introdotto i pittori dell'espressionismo astratto anche attraverso le principali riviste d'arte, seguirono iniziative espositive istituzionali che gettarono un ponte principalmente tra Roma e New York[24].

Quando nel luglio del 1957 la Rome-New York Art Foundation aprì i battenti all'Isola Tiberina con una mostra dedicata ai pittori italiani, francesi e americani – dove vi espose Kline[25], Panza da Milano richiedeva a Janis fotografie di dipinti dell'artista. E finalizzava in settembre l'acquisto di *Buttress* (1956) per la cifra di $ 850.00, la prima delle sedici opere riunite, mai vista fino ad allora dal vivo ma subito molto apprezzata al suo arrivo in Italia[26].

La presenza a Roma di Cy Twombly e del lungimirante collezionista Giorgio Franchetti jr.,tra i primi nel nostro paese a riunire opere di Rothko e di Kline, risultò cruciale per la diffusione delle nuove tendenze[27]. Altrettanto lo fu l'attività della galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis che a Kline dedicava, nel febbraio 1958, la prima personale europea (allestita subito dopo da Carlo Cardazzo al Naviglio di Milano), in occasione della quale, com'è noto, Panza acquistò i quattro disegni presentati nella mostra che accompagna la giornata di studio dell'Accademia di San Luca e allestita negli spazi della Galleria accademica di Palazzo Carpegna, disegni tuttora di proprietà della famiglia.

In questi anni centrali per la formazione della raccolta, la tappa milanese della pionieristica esposizione *The New American Painting* (nel giugno 1958), organizzata dall'International Council del MoMA per il pubblico europeo, offrì al collezionista un'importante occasione di approfondimento sulla pittura ambientale americana. In quel contesto si mostravano, tra gli altri, dipinti di Jackson Pollock, Clifford Still, Philip Guston, Willem de Kooning, Sam Francis, Mark Rothko e Franz Kline, con alcuni capolavori provenienti dalla raccolta newyorkese di Ben Heller che suscitò una profonda impressione in Panza, allorquando ebbe modo di visitarla due anni più tardi accompagnatovi da Barnett Newman[28].

In una manciata di mesi dunque, tra il 1957 e il 1958, la collezione tracciava una "linea americana", nell'ambito di una subitanea apertura internazionale. Facendo un breve passo indietro, occorrerà allora chiedersi quale fosse il contesto del mercato dell'arte e quali le prospettive che poteva offrire a un giovane imprenditore desideroso di riunire le testimonianze artistiche del proprio tempo.

Nello scenario postbellico degli anni '50, alla crescente affermazione del mercato internazionale corrispose un vero e proprio boom dell'arte, innescato sia da un sistema dell'arte in espansione sia da un surplus di liquidità. A ritrarre puntualmente

5. Installazione della mostra "The Panza Collection", Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C., 2008-2009. Sul pavimento: Richard Nonas, *Salita Nord #2 (Fault Line)*, 1974; *Bari Shortline*, 1975. Sulla parete: *Genoa Slot Series (1 Down 1 Up)*, 1974. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C., Panza Collection, 2007. Photo © Alessandro Zambianchi Simply.it, Milano.

6. Installazione al primo piano di Villa Menafoglio Litta Panza, oggi FAI - Fondo per l'Ambiente Italiano, Villa e Collezione Panza, Varese, fine anni '50, fotografo sconosciuto. Sulla sinistra sei dipinti di Gino Meloni. Sulla destra: Richard Diebenkorn, *Woman by the ocean*, 1956. The Lisa and Douglas E. Goldman Family. Getty Research Institute, Los Angeles (940004).

la situazione sono gli autori di un articolo in due parti apparso nell'inverno del 1955-56 sulla rivista economica americana "Fortune", il primo a delineare le premesse del futuro mercato globale dell'arte contemporanea[29].

Adottando una prospettiva speculativa, essi paragonano l'acquisto di arte al mercato azionario e ne classificano il trend in base al fattore di rischio (gli *Old Masters* rientrano nel «the gilt-edged security», mentre Impressionismo e Post-Impressionismo nel «the blue-chip stock»). In maniera significativa, individuano nell'arte contemporanea (inclusa in «the speculative or "growth" issues») il settore principalmente esposto a un aumento di valore e che

7. Appartamento di Giuseppe e Giovanna Panza, Milano. Sulla sinistra: Antoni Tàpies, *Red-Brown*, 1958. Sulla destra: Franz Kline, *Thorpe*, 1954. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Panza Collection, 1984 (da "L'Oeil", 73, gennaio 1961, p. 63). Photo © Jean-François Bauret.

A destra, dall'alto

8. Installazione al primo piano di Villa Menafoglio Litta Panza, oggi FAI - Fondo per l'Ambiente Italiano, Villa e Collezione Panza, Varese, anni '60 (post 1962). In primo piano: Franz Kline, *Orleans*, 1959. Sullo sfondo: Claes Oldenburg, *Mu Mu*, 1961. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Panza Collection, 1984. Photo © Gian Sinigaglia.

9. Installazione al primo piano di Villa Menafoglio Litta Panza, oggi FAI - Fondo per l'Ambiente Italiano, Villa e Collezione Panza, Varese, 1970. Robert Rauschenberg, *Untitled* (part.), 1954 ca. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, The Panza Collection (da "Plaisir de France", 375, febbraio 1970, p. 45).

avrebbe potuto rivelarsi, ma soltanto a posteriori, un notevole investimento. Qui, l'amatore d'arte alle prime armi aveva la possibilità di effettuare scelte decisive. Nel ritrarre la figura di collezionista che avrebbe maggiormente influito sul prossimo mercato dell'arte, in concomitanza con altri fattori, vi riconoscono colui che in qualità di principiante perspicace e ardito è disposto ad assumersi il rischio di contravvenire ai canoni del gusto corrente. Persuasi della prossima ascesa dell'arte americana e italiana, per la prima indicano fra gli altri Willem de Kooning, Pollock, Rothko e Kline, i due autori ammettono però che, per il momento, sia i collezionisti americani sia quelli europei reagiscono freddamente a tali seducenti prospettive.

Qualche anno più tardi da Milano, Giuseppe Panza, che non sappiamo se fosse al corrente del profetico suggerimento, seguiva dappresso gli sviluppi della pittura americana e, a tre anni dall'acquisto del primo quadro, licenziava uno scritto sulla propria attività di amatore d'arte per la rivista «Cimaise», cui contribuiva Restany. Con consapevolezza e incisività, qualità che lo avrebbero contraddistinto, ammetteva: «Non sono diventato un collezionista di pittura antica perché essa è formata da valori estetici oramai definitivi, per la massima parte dei casi, mentre in quella contemporanea non esiste ancora una gerarchia di valori, tutto può completamente cambiare, ed è possibile che i giudizi di domani non siano quelli di oggi. […] Chi compera lega le proprie capacità di collezionista alla sorte del pittore prescelto. Se in un futuro prossimo o remoto, la critica e il mercato riconosceranno il valore dell'artista, sarà una grande soddisfazione per chi ha visto e ha creduto nella sua importanza prima degli altri»[30].

Prendendo a prestito la felice espressione longhiana, si può in effetti affermare che in questi anni

formativi per la storia della collezione, quando già si individuano precise responsabilità di scelta, si viene delineando un'attitudine al collezionismo quale esercizio critico.

La ricerca d'inediti valori estetici, cui egli avrebbe di fatto contribuito attraverso la raccolta, lo condusse proprio nel 1958 alla XXIX Biennale di Venezia, dove ammirò i dipinti dell'astratto Licini[31], volse un ulteriore sguardo, tuttavia non risolutivo per l'acquisto, alle pitture di Rothko, comperò due opere di Luis Feito e un nuovo Tàpies (acquisendone altri dalle gallerie Stadler di Parigi, dell'Ariete a Milano e Martha Jackson, New York). Si recò quindi a Leverkusen per approfondire l'opera di Jean Fautrier, in mostra allo Städtisches Museum[32].

Procedendo per aperture e interessi paralleli, costante della sua attività, Panza si andava inoltre persuadendo che l'arte astratta, esistita nei secoli ogniqualvolta la ricerca interiore aveva prevalso sulle preoccupazioni di ordine formale, percorreva nei suoi recenti sviluppi una traiettoria non dissimile dalla fisica moderna, inclusa la meccanica dei quanti, nel rivelare una netta distinzione tra la nostra esperienza sensibile e l'effettiva entità dei fenomeni fisici[33].

Nell'attribuire uno specifico valore spirituale alla pittura di Rothko, amata e compresa durante i soggiorni newyorkesi, soprattutto in quello del 1960, ma anche attraverso la lettura del testo cardine dell'astrazione – *Lo spirituale nell'arte* (1911) di Vasilij Kandinskij, tra i più percorsi della sua biblioteca –, a questa dedicò i suoi impegni di collezionista tra il 1960 e il 1961 con l'acquisto di sette opere[34].

La partecipazione all'importante rassegna curata da Franco Russoli e Giuseppe Marchiori, con il prestito di dipinti di Fautrier, Kline e Rothko, fornì un primo confronto e contesto di riferimento per la raccolta nel collezionismo italiano d'arte internazionale. Dalla generazione dei collezionisti milanesi operanti tra gli anni '30 e '50 del Novecento (tra questi, la famiglia Jucker, Emilio e Maria Jesi, Carlo Frua De Angeli e Gianni Mattioli), emersero allora i giovani «arrabbiati», tra i quali Panza, «che hanno il gusto della "scoperta", come gli altri, ma in termini molto più rischiosi e azzardati. In questi casi il collezionista moderno si sostituisce al mecenate di un tempo, con le possibilità moltiplicate nel trasformare le condizioni di vita di un artista»[35].

Parallelamente, egli procedeva a un altro "esercizio critico" non meno incisivo, quello di mostrare l'arte. Nell'ambiente domestico milanese si potevano ammirare, a quel tempo, dipinti di Kline, Tàpies e Fautrier, che l'esigenza di reperire spazi voleva disposti su pannelli girevoli così da potersi sfogliare come pagine di un libro[36] oppure come cartoline di uno stand commerciale, a condizione che se ne ricercasse l'illuminazione più adatta (fig. 7).

L'espediente espositivo, adottato all'epoca anche dall'architetto e collezionista Philip Johnson per i calibrati ambienti della sua galleria dei dipinti a New Canaan[37], racconta in ogni caso di un funzionalismo eterodosso, mitigato sia da alcuni oggetti del design contemporaneo (come quelli disegnati da Luigi Caccia Dominioni per Azucena) sia, con guizzo talvolta ironico, da arredi rococò del secondo impero e terrecotte austriache del XIX secolo.

Un altrettanto moderato eclettismo percorreva il dialogo tra opere d'arte e oggetti d'antiquariato nella villa di Biumo, dove dal 1958 la coppia iniziò a trasferire parte della collezione che si sarebbe arricchita, dal biennio seguente, delle testimonianze dell'arte africana tradizionale e pre-colombiana[38].

I cambiamenti nella presentazione dell'arte si susseguivano rapidissimi, all'opera acquistata corrispondeva il desiderio di vederla esposta, di ricercare spazi ed equilibri visivi che ne garantissero la centralità, seppur nella coralità dell'ambientazione. In questo luogo, si muovevano allora i primi passi verso una visione alternativa della quotidianità che si sarebbe rivolta, allorquando Giuseppe Panza si dedicherà ai progetti per musei e allestimenti, al superamento delle canoniche aporie museali, della «Vénus changée en document» efficacemente ritratta da Paul Valery[39].

«L'esperienza dell'arte non si limita alla visione di un oggetto o di un assieme di oggetti, ma è una esperienza di vita, in un luogo dove si esiste, diverso dal quotidiano, dove si cercano le mete più alte, per renderle reali; l'arte può avere questo potere quando è veramente arte. La casa barocca ma sobria di Biumo mi dava questa possibilità: scegliere l'opera adatta a ogni stanza, eliminare quella che non aveva i requisiti necessari»[40].

Contribuivano attivamente alla revisione sull'arte del proprio tempo, a individuarne accordi oppure disarmonie, oltre alla splendida architettura della villa, le tele settecentesche, la mobilia Rinascimentale e Barocca, gli arredi liturgici e, infine, le stesse pareti

10. Installazione al secondo piano di Villa Menafoglio Litta Panza, oggi FAI - Fondo per l'Ambiente Italiano, Villa e Collezione Panza, Varese, anni '70 (post 1973).
Sul pavimento: Donald Judd, *Untitled*, 1971.
Sulla parete: Richard Long, *A Sculpture by Richard Long*, Wiltshire, 12-15 October 1969; Dan Flavin, *Untitled (to Karin)*, 1966; Richard Long, *2 1/2 Mile Walk Sculpture*, 1969.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Panza Collection, 1991.
Photo © Gian Sinigaglia / Panza Collection, Mendrisio.

11. Installazione negli ambienti dei Rustici di Villa Menafoglio Litta Panza, oggi FAI - Fondo per l'Ambiente Italiano, Villa e Collezione Panza, Varese, anni '70 (post 1970).
Bruce Nauman, *Diagonal Sound Wall (Acoustic Wall)*, 1970. Joseph Kosuth, *Titled (Art as Idea as Idea) [Nothing]*, 1967-1968.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Panza Collection, dono 1992; Collection Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, The Panza Collection and Pending Acquisition Funds, 2015.
Photo © Gian Sinigaglia / Panza Collection, Mendrisio.

12. Eric Orr, *Zero Mass*, 1972-1973, Galleria Salvatore Ala (Milano 1975). The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Panza Collection, dono 1992. Photo © Giorgio Colombo, Milano.

affrescate (in gran parte per mano di Pietro Antonio Magatti e allievi). Assieme confluivano, cioè, verso la creazione di uno spazio culturale, espressione di ricorsi storici e continuità della tradizione artistica,volto a oltrepassare i confini cronologici e geografici, trovando una possibile assonanza con i concetti di «*'ansambl*» e «*interieur*» elaborati dal semiologo russo Jurij M. Lotman (1922-1993)[41].

La vivificata relazione tra storia e contemporaneità, che è stata ricondotta a «una visione teleologica della storia dell'arte»[42], appare piuttosto il riflesso di uno sguardo sincronico rivolto all'arte e alle sue molteplici storie, peraltro delineato negli scritti del collezionista[43], e tramandatoci da questi ritratti fotografici di una raccolta antidogmatica (si vedano in particolare figg. 8 e 9).

Avendo egli prediletto al rassicurante porto dell'arte storicizzata, ovvero a quei «valori estetici oramai definitivi», il terreno ancora impervio della ricerca artistica emergente, occorreva evidentemente perseguire, proprio nel contemporaneo, scelte libere da ogni contenuto teoretico o estetico precostituito. Erano gli anni in cui il critico statunitense Clement Greenberg riconduceva sotto l'egida del *Post-Painterly Abstraction*, o *Color-Field Painting*, il diversificato linguaggio artistico, tra gli altri, di Sam Francis, Kenneth Noland, Helen Frankenthaler, Morris Louis e Frank Stella che celebrò nell'omonima mostra del 1964 presso il Los Angeles County Museum of Art[44]. Dal gesto radicale di Kline e delle tele ambientali di Rothko, l'interesse di Panza si rivolse però alle poetiche oggettuali del coetaneo Robert Rauschenberg e, quasi in concomitanza, alla Pop Art di Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein e James Rosenquist[45], senza approfondire il formalismo ottico-visivo del *Color-Field Painting*, preferendovi la pittura segnica di Cy Twombly[46].

Ciononostante, mentre il collezionista si andava informando presso il principale mercante della tendenza e di arte pre-colombiana, André Emmerich, sulla nuova produzione di Kenneth Noland[47], maturò la decisione di cedere un suo dipinto, entrato in collezione nel 1960, in quanto percepito come la distaccata conseguenza di quella formulazione teorica, mancando del medesimo coinvolgimento emotivo e intellettuale trasmesso da Kline[48]. La fotografia scattata in villa da Gian Sinigaglia dopo il 1962 (fig. 8) evoca visivamente l'assenza di tale ortodossia formalista, in favore del nuovissimo fenomeno *Pop* che, come ricordato altrove, sferrò di fatto il primo persuasivo attacco al Modernismo canonico greenberghiano[49].

Così, accanto agli approfondimenti su Fautrier, Tàpies e Kline, Giuseppe Panza iniziò anche a interessarsi a Rauschenberg, che aveva esposto nel 1958 negli spazi della galleria Castelli, e del cui lavoro sperimentale il compositore John Cage, in soggiorno a Milano dal novembre di quell'anno, lo mise al corrente. Ancor prima di rimanere profondamente colpito dal *combine painting Kickback* alla Documenta di Kassel del 1959, ne vide in maggio i *transfer drawings* allestiti presso La Tartaruga in quella che fu la seconda personale italiana per l'artista, preceduta nel 1953 da *Scatole Contemplative* e *Feticci Personali* organizzata dalla galleria romana L'Obelisco di Irene Brin e Gaspero del Corso. Senza indugi, comunicò a Castelli il desiderio di ricevere nuove fotografie delle opere e la subitanea preferenza per i dipinti in luogo dei disegni, iniziando allora una lunga amicizia e un durevole sodalizio con il gallerista italo-americano[50]. A partire dal 1960, stesso anno in cui acquisì i Rothko, avrebbe infatti riunito undici *combine paintings* disponendoli via via nella galleria al primo piano della villa a Biumo, suscitando lo scherno di quanti, tra i frequentatori, non si avvidero del dirompente radicalismo rauschenberghiano[51]. Per la famiglia invece, nel frattempo accresciuta, alcune delle opere fornirono un pretesto per incontri giocosi. Sotto la gallina impagliata di *Untitled* (1954 circa), considerato dall'artista «the first real Combine»[52], disposero ogni anno un uovo in occasione della ricorrenza pasquale[53], quasi a scongiurare, attraverso il vissuto e l'esperienza quotidiani dell'arte, la sua sacralità.

Alla luce di questa svolta oggettuale nella raccolta, occorre domandarsi come potessero convivere le esigenze contemplative di un quadro astratto di Rothko con gli oggetti spersonalizzati, cromaticamente dirompenti di Oldenburg e con la

13. Installazione della mostra "The Panza Collection: An Experience of Color and Light", Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, 2007-08.
In primo piano: David Simpson, *Out of the Blue*, 1998; *Rococo*, 1999. Sullo sfondo: Phil Sims, *Untitled*, 1996. Anne Truitt, *Damask*, 1980. *Early*, 2001.
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Panza Collection, 2007.
Photo © Alessandro Zambianchi Simply.it, Milano.

figurazione stilizzata della pittura Pop. Il passaggio dai *combines* di Rauschenberg, prodotti dal 1954 al 1964, verso la più marcata esibizione oggettuale dei pezzi di Oldenburg e dei dipinti di dimensioni ambientali di Rosenquist e di Lichtenstein può leggersi in relazione al progressivo distacco dalle modalità pittorico-esistenziali dell'Espressionismo Astratto. Da un lato, è stato proprio il neo-dadaismo di Rauschenberg a costituire «un ponte verso la Pop Art», nella misura in cui l'oggetto era effettivamente percepito come risonanza di una esperienza personale, caricandosi al contempo di una valenza mnemonica. Sebbene nei *combines* permanessero tracce di pennello e di supporto pittorico, Panza dovette intuire l'innovativa virata oggettuale di quella recentissima produzione rispetto ai *Transfer drawings*, dove invece il distacco dall'Espressionismo Astratto appare meno pronunciato. Dall'altro, l'aspetto mass-mediale e consumistico esaltato dagli oggetti Pop costituí, con ogni probabilità, soltanto un secondo livello di lettura da parte del collezionista, il quale, in maniera significativa, individuò una relazione tra Oldenburg e l'esperienza artistica europea dell'Espressionismo tedesco. È probabile che all'interesse per la relazione simbiotica tra opera e ambientazione, già sollecitato dalla pittura ambientale di Rothko e Kline, impresse una svolta decisiva proprio *The Store* di Oldenburg, che Panza visitò a New York nella seconda versione.

Le malinconiche impressioni di quella visita, rammentate in seguito, suggeriscono una lettura in senso archetipico e proto-ambientale degli oggetti oldenburghiani, in cui aspetti propriamente finalistici appaiono predominare sugli elementi interpretativi di natura sociologica e storico-culturale chiamati in causa da alcuni critici nel coevo dibattito italiano sulla Pop Art. All'oggetto trasfigurato di Rauschenberg si assiste, con Oldenburg, alla ricostruzione di una iconografia del banale dove le cose assurgono a «oggetti rituali», muti testimoni del nostro tempo. La chiassosità oggettuale e i colori sgargianti, come nelle immagini surrealmente dilatate di Rosenquist, pur alludendo a una «ideale perfezione» assumono una valenza opposta, quella di una «critica aggressiva e amara dei miti illusori e falsi di una società troppo ricca», come ammise Panza al Meeting di Comunione e Liberazione di Rimini del 1984 a proposito dell'arte americana tra 1950 e 1975. A favorire questo tipo di lettura dei fenomeni New Dada e Pop potrebbe aver contribuito, oltre alla personale riflessione sul percorso dell'arte in divenire, anche la formazione spirituale e intellettuale di Panza. Nutritasi dei testi letterari classici del pensiero cristiano, di Paul Claudel e François Mauriac innanzitutto, e da un'iniziale impostazione crociana, questa si era progressivamente aperta a un cattolicesimo vissuto in senso metafisico e a una religiosità non ortodossa.

Durante la seconda guerra mondiale, allorquando riparò a Lucerna tra il 1943 e il 1945, venne in contatto con teologi e sacerdoti che vi si trovavano in ragione delle loro idee non propriamente allineate alla ortodossia della Chiesa, tra cui lo studioso gesuita Otto Karrer con cui s'intrattenne in animate conversazioni filosofico-religiose. Al ritorno in Italia, Panza e sua moglie iniziarono a condividere le istanze di rinnovamento culturale e religioso promosse dalla comunità dei gesuiti del Centro San Fedele di Milano, la cui galleria d'arte inaugurò nel 1949 per opera di padre Arcangelo Favaro. Fu nei nuovi spazi della galleria San Fedele che nel gennaio 1968 si poté esperire la compresenza della visione essenziale, astratta, offerta dalla pittura internazionale del dopoguerra e le ironiche, dissacranti articolazioni dei linguaggi New Dada e Pop, per la prima volta presentate al pubblico insieme, al di fuori di Villa Panza. Dal 1962 al 1965 la raccolta si era intanto arricchita dei dipinti di grande dimensione di James Rosenquist, raggiungendo un totale di dieci nel 1968, e quattro acrilici su tela di Roy Lichtenstein.

Nel periodo compreso tra il 1960 e il 1964 Giuseppe Panza, mentre andava maturando una consapevolezza precisa sulla direzione da imprimere alla propria raccolta, selezionò le opere assemblate nel periodo formativo costituendo così la prima parte della collezione che incluse lavori eseguiti tra il 1943 e il 1969[54]. I viaggi, gli incontri, le esposizioni visitate così come le riflessioni sul proprio percorso nel collezionismo contribuirono a un processo che ebbe perlopiù inizio da opere di artisti ormai storicizzati, quali Licini, Sironi e Soldati, tra le prime acquisite[55]. Si estese quindi ad alcuni degli artisti contemporanei, tra i quali Vedova la cui cessione di opere ne suscitò l'accesa reazione, dato che considerava Panza in quel tempo tra i suoi principali collezionisti[56]. Si trattò di una scelta motivata, come egli stesso affermò, dall'esigenza di far fronte alle spese per acquisire le più costose pitture di Rothko prediletto, assieme a Kline, per la «potente austerità […]. Dire molto con poco. Questa è la cosa più difficile»[57].

Quella stessa «violenza», intuita nella pittura americana, lo aveva probabilmente portato ad apprezzare agli inizi la tendenza espressionista del pittore italiano. Tuttavia, al di là delle apparenti analogie (ad esempio con Kline, dal quale fu lo stesso Vedova a prendere le distanze), è possibile che la scelta del collezionista contenesse specifiche motivazioni culturali, oltre che di indirizzo collezionistico, suggerite dalla fondamentale distinzione tracciata acutamente da Giulio Carlo Argan: «Evidentemente Vedova è un *action painter*, il fratello veneziano di Pollock e Kline, ma con una sua coscienza dolorante tutta europea, di cui è struttura la storia, e con una tesa volontà morale di opporre il furore creativo dell'arte al furore distruttivo di una storia precipite, che non è più catarsi ma terrore»[58].

Nel corso del tempo non mancarono ulteriori ricerche e selezioni al *corpus* già riunito, nell'ottica di rappresentare attraverso la raccolta la produzione giudicata di massima qualità per ogni artista. Come accadde nel caso di Tàpies, del quale egli cercò di integrare negli anni '70 le opere prodotte tra il 1955 e il 1959[59].

Dal 1962, con le acquisizioni dal *The Store* (1961-62) di Claes Oldenburg presso la pionieristica galleria di Richard Bellamy, l'interesse si rivolse all'emergente parabola Pop della scena newyorkese, celebrata due anni più tardi dalla XXXII Biennale di Venezia[60]. In quell'occasione Panza prestò tre opere seminali di Rauschenberg, *Untitled* (1954 circa), *Factum I* (1957) e *Gift for Apollo* (1959). Fu la sorprendente conferma di un percorso intrapreso e al contempo un nuovo inizio, che avrebbe portato la raccolta a documentare la cultura visiva americana della contemporaneità nel suo svolgersi, contribuendo a colmare, secondo gli intenti di Panza, una lacuna collezionistica nel panorama italiano e internazionale[61].

Questo scritto, più circostanziato rispetto all'intervento presentato in occasione del convegno, ne mantiene tuttavia l'apparato iconografico nell'idea di restituire un racconto per immagini con una propria autonomia rispetto al testo.

1 Ph. Blom, *To have and to Hold: An Intimate History of Collectors and Collecting*, New York 2002, p. 191.

2 Per i risvolti museali del concetto di autorialità nel collezionismo si veda almeno lo studio di A. Higonnet, *A Museum of One's Own: Private Collecting, Public Gifts*, Pittsburgh (PA) 2009.

3 Raccontato in *Giuseppe e Giovanna Panza collezionisti. Conversazione con Philippe Ungar*, Cinisello Balsamo 2012.

4 Cfr. R. Serpolli, ad vocem *Giuseppe Panza di Biumo*, "Dizionario Biografico degli Italiani", 81 (2014), Roma 2014, pp. 39-43; il testo si trova online all'indirizzo: *http://www.treccani.it/enciclopedia/panza-di-biumo-giuseppe_(Dizionario_Biografico)/*, ultimo accesso 11.07.2015.

5 G. Panza, *La pagina del collezionista*, "I 4 Soli", IV, 6 (novembre - dicembre 1957), pp. 12, 13.

6 Effettuato il 6 dicembre 1957, come documenta la lettera del gallerista Sidney Janis, New York, a Giuseppe Panza: Los Angeles, Getty Research Institute, Research Library, *Giuseppe Panza papers*, 1956-1990, Accession no. 940004 (d'ora in poi: Getty Research Institute, *GPP*), Series II. A. Artists, Box 120, Folder 7. Lo stesso numero della rivista "I 4 Soli" ospita il contributo di Lionello Venturi, *Introduzione all'arte astratta*,

pp. 4-6, in cui è riprodotto un Kline, e il monografico di Enrico Crispolti, *Franz Kline*, pp. 16-18.

7 Tra le prime immagini della raccolta nel contesto domestico, le fotografie di Ugo Mulas hanno contribuito ad affermarne la rinomanza, restituendo un iconico ritratto del collezionista: *Pop Art in una villa del '700*, "Vogue. Italia", 181, maggio 1966, pp. 90-95; Tommaso Trini, *Un diario segreto di quadri celebri. La collezione Panza di Biumo*, "Domus", 458, gennaio 1968, pp. 51-55.

8 L'affettuosa e durevole amicizia tra Restany e Panza, percorsa da intensi scambi culturali, è tramandata attraverso i carteggi presso il Getty Research Institute, *GPP*, Series I. General files, Box 68, Folder 7 e a Rennes, Archives de la critique d'art, Fonds Pierre Restany, Correspondance. Nell'esegesi del critico è precocemente individuato il risvolto esistenziale della vicenda collezionistica dell'imprenditore: *Un appartement milanaise consacré à trois peintres: Fautrier, Kline et Tápies. L'histoire d'une collection qui est l'histoire d'une vie*, "Plaisir de France", 374, gennaio 1970, pp. 44-49; e a seguire, sulla medesima rivista, *Une collection de pop art américain à Varese. L'épanouissement d'une personnalité à travers ses choix*, 375, febbraio 1970, pp. 44-49.

9 L'opera, un olio su tela datato 1948 di cm 46 x 33,2, era stata esposta alla mostra *23 Pittori d'oggi* presso la Galleria Apollinaire nel 1956 e in occasione del XII Premio Lissone internazionale per la pittura (1961); proveniente da una raccolta privata, è stata recentemente battuta all'asta per euro 16.000: *Arte Moderna. Farsetti Arte*, cat. dell'asta n. 162 - II, Prato, 1 dicembre 2012, Firenze 2012, lotto 594. Per l'esito d'asta si veda: *http://www.farsettiarte.it/it/asta-0162-2/arte-moderna.asp?pag=4#catalogue*. Giova ricordare che Le Noci, prima di inaugurare la sede dell'Apollinaire nel 1955, aveva aperto a Como nell'immediato dopoguerra la Galleria Borromini, trasferendola poi a Milano, dove vi esponeva i maggiori artisti italiani del Novecento e la pittura astratta.

10 Cfr. G. Panza, *Ricordi di un collezionista*, Milano 2006, pp. 40-42.

11 Come confermerebbero, tra queste scelte iniziali, alcune opere di Mario Sironi. Dei dipinti di Osvaldo Licini, acquisiti entro il 1958, si conservano le fotografie di Mario Perotti presso il Getty Research Institute, *GPP*, SeriesII. C. Artists Deaccessioned, Box 160, Folder 1-6, furono inventariati come OL1-5. Si tratta di: *Ritmi astratti*, 1934, cm 13 x 19, olio su tavola, Milano, collezione privata; *Composizione su fondo rosso*, 1933 cm. 13 x 19,5, olio su tela, Torino, collezione Cappa; rispettivamente nel catalogo di Giuseppe Marchiori, da cui si riprende, benché datato, la collocazione: *I cieli segreti di Osvaldo Licini: col catalogo generale delle opere*, Venezia 1968, n. 131 e tav. XX, pp. 214, 286. Per *Composizione*, 1950 (databile 1948-1950), olio su tavola, cm 30,5 x 39,8. Milano, collezione privata, si vedano: Marchiori 1968, tav. 220, p. 229; *Osvaldo Licini, tra le Marche e l'Europa*, a cura di E. Pontiggia, E. Torelli Landini, cat. mostra, Ascoli Piceno, Galleria Civica d'Arte Contemporanea "Osvaldo Licini", 18 aprile - 4 novembre 2008, Cinisello Balsamo (Milano) 2008, pp. 176-177; *Osvaldo Licini, capolavori*, a cura di D. Eccher, R. Passoni, cat. mostra, Torino, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 24 ottobre 2010 - 30 gennaio 2011, Milano 2011, p. 190. Dell'opera siglata come OL4, non si hanno al momento riscontri; infine, *Composizione spaziale (o Marina)*, 1931, olio su tavola, 22 x 29,5 cm, Torino, Collezione privata è in: Marchiori 1968, tav. 119; Pontiggia - Torelli Landini 2008, p. 108; Eccher - Passoni 2011, p. 46.

12 Nel 1956 fu allestita all'artista una sala personale alla XXVIII Biennale di Venezia. La galleria Apollinaire gli dedicò esposizioni dal '56 al '58, in particolare con la curatela di Restany vi ebbe luogo *Pitture recenti di Gino Meloni* (1957). Si rimanda a: *Gino Meloni. L'elegia della materia*, a cura di A. Madesani, catalogo della mostra San Donato Milanese, Galleria d'Arte Contemporanea Cascina Roma, 20 aprile - 12 maggio 2002, Milano 2002.

13 La galleria newyorkese di Catherine Viviano organizzò la prima personale americana dell'artista nel 1951. Nel 1956 alla XXVIII Biennale di Venezia gli venne allestita una sala personale e ricevette The Solomon R. Guggenheim Foundation Award for Italy. Panza, con ogni probabilità, aveva iniziato a riunire sue opere prima di questo importante riconoscimento, cfr. Lettera di Emilio Vedova a Giuseppe Panza, 23 luglio 1957, Getty Research Institute, *GPP*, SeriesII. C. Artists Deaccessioned, Box 162, Folder 13. Su Vedova si veda almeno: *Emilio Vedova 1919-2006*, a cura di A. Rorro, A. Barbuto, cat. mostra, Roma, Galleria nazionale d'arte moderna; Berlin, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, 2007-2008, Milano 2007.

14 Fondata ad Alba nel 1954 da Adriano Parisot, la rivista annovera la collaborazione di intellettuali e artisti quali Enrico Prampolini, Vedova, Jean Cocteau, Fernand Léger e di critici come Restany e Tommaso Trini. Cfr. M. Bandini, A. Parisot, *"I 4 Soli" 1954-1969: una rassegna d'arte attuale*, Milano 1989.

15 Acquistati da Panza rispettivamente nel 1959 e nel 1962, si trovano oggi nella collezione permanente del MOCA, Los Angeles: *Tête d'Otage no. 1*, 1944, Mixed media on paper mounted on linen, cm 35.6 x 26.7; *Tête d'Otage no. 14*, 1944, Oil on paper, cm 34.9 x 26.7. Cfr. *The Legacy of a Collector: The Panza di Biumo Collection at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles*, a cura di C.H. Butler, cat. mostra, MOCA, LosAngeles, 12 dicembre 1999 - 30 aprile 2000, MOCA, LosAngeles 1999.

16 *Écrits d'amateur d'art - Giuseppe Panza, Milano*, "Cimaise", VI, 2 , dicembre 1958, p. 35, testo tradotto in francese da P. Restany.

17 Tra le opere acquistate entro il 1960 compaiono *La Mare Aux Grenouilles*, *Better Than Nothing* e *Remous* tutte del 1958 che risultano esportate nel 1962 presso la Galerie Beyeler di Basilea, cfr. Esportazione definitiva (tre fogli), 2-3-8 novembre 1962, in Getty Research Institute, *GPP*, Series II. A. Artists, Box 108, Folder Jean Fautrier Miscellany.

18 L'inventario autografo è datato 18 settembre 1958, Mendrisio, Archivio Panza Collection, Box 27, Folder 1.

19 Il secondo inventario, dattiloscritto, risale al 1 gennaio 1960 (datazione autografa aggiunta a penna) ed elenca 148 opere, Mendrisio, Archivio Panza Collection, Box 27, Folder 1. Tra gli artisti che vi sono inclusi con un numero inferiore alle tre opere si registrano il rappresentante dell'espressionismo astratto tedesco Emil Schumacher e Peter Brüning, entrambi già presenti nell'inventario precedente, che si unì al "Gruppe 53" di Düsseldorf cui partecipò anche Winfred Gaul, pure presente a questa data in collezione; il pittore astratto scozzese Alan Davie e gli italiani Piero Giunni e Ludovico Mosconi; si annoverano inoltre due litografiedel pittore Fauve Raoul Dufy.

20 Cfr. *Giuseppe e Giovanna Panza collezionisti*, cit., p. 103.

21 L'opera, ora in collezione The Lisa and Douglas E. Goldman Family, era stata acquistata dalla galleria newyorkese dell'artista, Poindexter, nel 1958 al prezzo di $ 50, sarà ceduta a Martha Jackson nel 1960. Cfr. *Pro-forma invoice* da Poindexter Gallery a Giuseppe Panza, 16 aprile 1958, Getty Research Institute, *GPP*, SeriesII. C. Artists Deaccessioned, Box 159, Folder 18. È stata di recente esposta alla mostra monografica *Richard Diebenkorn*, a cura di S.C. Bancroft, E. Devaney, S.A. Nash, cat. mostra Londra, Royal Academy of Arts, 14 marzo - 7 giugno 2015, Londra 2015.

22 La fotografia è conservata presso il Getty Research Institute, *GPP*, Series II. C. Artists Deaccessioned, Box 159, Folder 18, dove si trovano anche le fotografie scattate da Mario Perotti alle opere di Meloni ivi riprodotte, le quali però non forniscono indicazioni specifiche sui dipinti: Box 160, Folder 11-25. Incrociando i dati degli inventari della collezione, è stato possibile riconoscere in alto: *Galassia*, 1957, olio su tela, cm. 81 x 66, Collezione privata, Milano, pubblicata in *Gino Meloni. L'elegia*, cit., p. 44 inventariata come *Celeste grigio*, 1956, cm. 81 x 66.

23 Le due opere furono comperate per la cifra complessiva di $ 2,050.00, cfr. Lettera e fattura di Sidney Janis a Giuseppe

Panza, 29 ottobre 1957, in Getty Research Institute, *GPP*, Series II. A. Artists, Box 120, Folder Franz Kline 3. Questi, come altri dipinti acquistati nel periodo, tra cui *Buttress* (1956) di Kline, furono spediti presso la Galleria Apollinaire di Guido Le Noci su indicazione del collezionista che forse temeva di incorrere in difficoltà legate all'importazione di opere d'arte, si veda ad esempio la lettera di Sidney Janis a Giuseppe Panza, 19 febbraio 1958, Ivi, Folder Franz Kline 7.

24 A riguardare Panza da vicino fu, come noto, l'articolo di Achille Perilli, *Segni e immagini di Franz Kline* corredato dalla riproduzione di *Cardinal* (1950), "Civiltà delle macchine", V, 3, maggio - giugno 1957, p. 33, attraverso il quale venne a conoscenza del pittore americano. Per un approfondimento si rimanda a: C.A. Jones, *Coca-Cola Plan or, How New York Stole the Soul of Giuseppe Panza*, in *Panza: The Legacy of a Collector. The Panza di Biumo Collection at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles*, a cura di C.H. Butler, cat. mostra, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 12 dicembre 1999 - 30 aprile 2000, Los Angeles 1999, pp. 22-49. Sul ruolo degli artisti e per una disamina generale di queste connessioni si vedano: *Roma-New York: 1948-64*, a cura di G. Celant, A. Costantini, cat. mostra, New York, The Murray and Isabella Rayburn Foundation, 5 novembre 1993 - 10 gennaio 1994, Milano 1993; A. Zevi, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, Torino 2005.

25 Racconta la mostra, ordinata da Sir Herbert Read, Michel Tapiè e Lionello Venturi, l'articolo di Read, *Prima mostra a Roma della "Roma-New York Art Foundation"*, "I 4 Soli", IV, 4-5, luglio - ottobre 1957, pp. 20-21.

26 Benché il collezionista abbia rammentato in seguito il prezzo di acquisto di $ 550.00 (cui si aggiunse uno sconto di $ 50, cfr. Panza, *Ricordi*, cit., p. 67) la fattura inviata dalla galleria indica la cifra sopracitata: Invoice #5000, 9 settembre 1957, Getty Research Institute, *GPP*, Series II. A. Artists, Box 120, Folder Franz Kline 5. È probabile, tuttavia, che Panza indicasse erroneamente la cifra corrispondente in lire italiane, poiché la quotazione della lira in dollaro di quel giorno fu di 624.935. Fonte: Banca d'Italia, Archivio dei tassi di cambio: rilevazioni giornaliere e serie storiche, *http://www.bancaditalia.it/compiti/operazioni-cambi/archivio-cambi/index.html.* Ultimo accesso: 26.06.2015.

27 Sulla collezione Franchetti si veda *Da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti. Collezionismi alla Ca' D'Oro*, a cura di F. Fergonzi, C. Cremonini, cat. mostra Venezia, Ca' d'Oro, 30 maggio - 24 novembre 2013, Milano 2013. Al barone Franchetti era appartenuta l'opera di Rothko *Purple Brown* (1957), acquisita da Panza e oggi nelle collezioni del MoCA.

28 In seguito Panza scrisse al collezionista americano ricordando l'episodio: «This visit had a deep impact in my collector's life», Lettera di Giuseppe Panza a Ben Heller, 1979, fotocopia, Getty Research Institute, *GPP*, Series I. General files, Box 24, Folder 3. Nell'appartamento di Manhattan, i cui ambienti furono ridefiniti in base alle esigenze espositive dei dipinti, era possibile ammirare opere poi confluite nelle raccolte del MoMA, quali *Vir Heroicus Sublimis* (1950-51) di Newman, assieme alla scultura africana e pre-colombiana. Oltre a questo aspetto fu, con ogni probabilità, lo stesso *modus operandi* di Heller che acquistava i Rothko, Pollock e Still nel momento in cui erano creati oppure a pochi anni di distanza, a interessare il collezionista milanese. Sulla raccolta, ormai dispersa: *The Collection of Mr. and Mrs. Ben Heller*, Prefazione di A.H. Barr, Department of Circulating Exhibitions, cat. mostra New York, The Museum of Modern Art, New York 1961. In merito ai criteri espositivi di Heller, si veda V. Newhouse, *Art and the Power of Placement*, New York 2005, pp. 142-211.

29 E. Hodgins, P. Lesley, *The Great International Art Market: I-II*, "Fortune", LII, 6/7, dicembre 1955-gennaio 1956, pp. 118-169, pp. 122-136. Tra il 1953 e il 1954 Giuseppe Panza compì il suo primo viaggio in Argentina, Brasile, Venezuela, Cuba, Canada e Stati Uniti per accrescere la propria formazione imprenditoriale.

30 *Écrits d'amateur d'art*, cit., p. 36.

31 Ugo Mulas lo ritrasse nella sala assieme a Le Noci e Restany: *Vent'anni di Biennale 1954-1972*, testi di T. Trini, Milano 1988.

32 Come emerge dalla lettera di Giuseppe Panza a Pierre Restany, 15 novembre 1958, Rennes, Archives de la critique d'art, Fonds Pierre Restany, Correspondance.

33 Giuseppe Panza, *Arte astratta*, "Realtà Nuova", XXV, 4 (aprile 1960), pp. 380-387.

34 Per approfondire queste connessioni si rimanda a J. Golding, *Paths to the Absolute: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko, and Still*, Princeton (NJ) 2000.

35 G. Marchiori, *Collezionisti italiani di pittura straniera moderna*, in *La pittura moderna straniera nella collezioni private italiane*, testi di F. Russoli e G. Marchiori, cat. mostra Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 4 marzo-9 aprile 1961, Torino 1961, p. 16.

36 Come osservò nel 1961 Andrée Aynard Putman nel primo di due articoli, riccamente illustrati, dedicati dalla rivista francese d'arredamento "L'Oeil" all'appartamento di Milano e alla Villa di Biumo: *Deux collectionneurs milanais*, 73, gennaio 1961, pp. 62-68, che riguarda anche la raccolta di Carlo Monzino; *La villa Panza* à *Biumo*, 89 (maggio 1962), pp. 100-107.

37 Si veda l'analisi contestuale di V. Newhouse, *Towards a New Museum*, New York 1998, pp. 15-44.

38 Il profondo interesse per l'arte africana, nutrito per impulso del *connaisseur* e mercante Franco Monti, porterà all'acquisizione di circa sessanta esemplari delle popolazioni sub-sahariane: i Bamana e Dogon (Mali), Mambila ed Ekoi (Camerun e Nigeria), Lobi (Burkina Faso) e Chokwe (Congo); Panza raccolse inoltre sculture antiche delle civiltà Azteca e Nayarit del Messico. Su questa significativa parte della collezione ho relazionato in occasione della conferenza "World Art / L'Art Mondial," 11e École Internationale de Printemps, The International Consortium of Art History, University of East Anglia, Norwich, 20-24 maggio 2013, con l'intervento *The Display of African and Pre-Columbian Art: A Case Study of the Panza di Biumo Collection*. Una versione elaborata in forma di articolo è in corso di preparazione.

39 P. Valéry, *Le problème des musées* (1923), in *Œuvres,* tome II, *Pi*èces sur l'*art*, Parigi 1960, p. 1293.

40 G. Panza, *La villa di Biumo nella mia vita*, in M. Magnifico, L. Borromeo Dina, a cura di, *Villa Menafoglio Litta Panza e la collezione Panza di Biumo*, Milano 2001, p. 69.

41 Cfr. J.M. Lotman, *L'insieme artistico come spazio quotidiano* in S. Burini, a cura di, *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Bergamo 1998, pp. 23-37.

42 T. Mann, *Il "Museo d'Arte Ambientale" incontra il "Tempio della non oggettività": la collezione Panza degli anni sessanta e settanta e il Guggenheim Museum*, in *Giuseppe Panza di Biumo. Dialoghi americani*, a cura di G. Belli e E. Barisoni, cat. mostra Venezia, Ca' Pesaro, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, 2 febbraio - 4 maggio 2014, Venezia 2014, p. 89.

43 Si veda a questo proposito *L'arte Minimal e la tradizione del classico*, in *Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris. Sculture Minimal*, a cura di I. Panicelli, cat. mostra Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, 16 gennaio - 2 marzo 1980, Roma 1979, pp. 5-7.

44 Per una disamina del Modernismo greenberghiano si rimanda a C. Jones, *Eyesight Alone: Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, Chicago 2005.

45 Le opere di George Segal, oggi conservate al MOCA di Los Angeles, *Sunbathers on Rooftop* (1963-67) e *Man in the Armchair* (1969) entreranno in collezione nel 1973 mediante acquisto dalla galleria di Sidney Janis.

46 Il collezionista rammenta di aver acquisito, e in seguito ceduto, cinque opere dell'artista americano, cfr *Ricordi*, cit, pp. 184-185, per merito di De Martiis negli anni '50 che fu tramite anche per l'incontro con Giorgio Franchetti jr. L'inventario del

1960 registra un disegno su carta e due pitture, tra cui *Untitled* (1957) comperata da La Tartaruga nel 1958 e in collezione almeno fino alla pubblicazione del catalogo ragionato in *Arte anni Sessanta e Settanta. Collezione Panza*, intervista di Ch. Knight a G. Panza, prefazione di R. Koshalek, Milano 1987, pp. 155, 270.

47 Cfr. Lettera di André Emmerich a Giuseppe Panza, 29 aprile 1961, Getty Research Institute, *GPP*, Series IV. Miscellaneous Artists, Box 188, Folder 26.

48 Giuseppe Panza nei *Ricordi*, cit, p. 86, afferma di aver posseduto due opere di Noland. Tuttavia, dalle evidenze documentarie è stato possibile finora individuare soltanto l'opera *Eclosion*, 1960, 210 x 210 cm., acquistata dalla Galleria dell'Ariete nel 1960. cfr. Inventario dattiloscritto, 30 settembre 1960. Varese, nota aggiunta a penna di Giuseppe Panza, poi cancellata, Mendrisio, Archivio Panza Collection, Box 27.

49 Si veda, nel contesto della collezione Panza, E.C. Hankins, *Collecting the Uncollectible*, in *The Panza collection. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden*, a cura di E.C. Hankins, Giuseppe Panza, cat. mostra Washington, D.C., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 23 ottobre 2008 - 11 gennaio 2009, Washington, D.C. 2008, pp. 15-34.

50 Lettera di Giuseppe Panza a Leo Castelli, 9 maggio 1959, Leo Castelli Gallery records, circa 1880-2000, bulk, 1957-1999. Archives of American Art, Smithsonian Institution, digital id: 9420, *http://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/giuseppe-panza-milan-italy-letter-to-leo-castelli-9420*. Ultimo accesso: 20.06.2015. Il recente studio di Titia Hulst getta nuova luce sull'attività di Castelli nel contesto del mercato dell'arte: *The Right Man at the Right Time: Leo Castelli and the American Market for Avant-Garde Art*, tesi di dottorato, tutor: Th.E. Crow, J. Brown, New York University, 2014.

51 Cfr. Panza, *Ricordi*, cit., p. 81.

52 Citato in B. Rose, *Rauschenberg*, New York 1987, p. 58.

53 Giovanna Panza, *Introduzione*, in *Giuseppe e Giovanna Panza collezionisti*, cit., pp. 8-9.

54 Quest'ultima data si riferisce all'opera di Segal, vedi nota 45.

55 È quanto emerge nell'inventario del 1 gennaio 1960, cit., dove assieme a *The Tale* di Guston, le opere di questi artisti sono cancellate a penna, trovando poi riscontro nella Series II. C. Artists Deaccessioned presso il Getty Research Institute.

56 Cfr. Due lettere di Emilio Vedova a Giuseppe Panza, 16 febbraio e 31 dicembre 1960, Getty Research Institute, *GPP*, Series II. C. Artists Deaccessioned, Box162, Folder 13. Alcune opere, come *Spazio inquieto n. 4* (1953), in precedenza facenti parte della collezione furono esposte alla mostra *Emilio Vedova, De America. Pitture 1976-77*, Verona, Galleria dello Scudo, 14 dicembre 2013 - 31 marzo 2014.

57 Panza, *Ricordi*, cit., pp. 81-82, citazione a p. 67. 13 opere dell'artista furono vendute nel 1961 alla Galleria Blu di Peppino Palazzoli in cambio delle opere di Rothko, *Violet and Yellow on Rose* (1954) e *Red and Brown* (1957), oggi al MoCA. Si veda anche: Inventario, 30 settembre 1960. Milano, nota aggiunta a penna di Giuseppe Panza (quadri venduti 1960 e 1961), Mendrisio, Archivio Panza Collection, Box 27.

58 *Vedova. Compresenze 1946-1981*, a cura di G.C. Argan, M. Calvesi, cat. mostra, Palazzo dei congressi ed esposizioni, Repubblica di S. Marino, settembre - ottobre 1981, Milano 1981, p. 11.

59 Come emerge dalla lettera inviata a Panza da Daniel Lelong (direttore della Galerie Maeght, Parigi) il 21 settembre 1972, Getty Research Institute, *GPP*, Series II. A. Artists, Box 148, Folder 15.

60 Per le vicende si rimanda all'approfondito saggio di Elisabetta Barisoni, «Si vince con grande ritardo». *Giuseppe Panza e la XXXII Biennale di Venezia*, in *Giuseppe Panza di Biumo. Dialoghi americani*, cit., pp. 97-107.

61 L. Griglié, *Intervista con Giuseppe Panza di Biumo: spiego perché non compero quadri italiani*, "Corriere d'Informazione", Milano, mercoledí 29 novembre 1978, p. 12.

Claudio Zambianchi

Un'idea di spazio: arte statunitense del secondo Novecento nella collezione Panza

Quella del conte Giuseppe Panza di Biumo e della consorte Giovanna è una raccolta d'arte straordinaria non soltanto per il numero e la quantità delle opere acquisite dagli anni Cinquanta in avanti, ma anche perché essa è il frutto di scelte critiche consapevoli, esito di inclusioni ed esclusioni attentamente deliberate e di idee assai precise sull'essenza e le motivazioni delle opere acquisite che rendono la collezione variata, ma allo stesso tempo compatta e coerente. Le note seguenti delineano sommariamente una mappa generale di alcune opzioni compiute dai Panza, con riguardo alle opere d'arte statunitense, che sviluppano uno dei fili rossi presenti con maggior evidenza nella collezione: il tema del rapporto fra l'oggetto artistico e lo spazio ove esso è allestito[1].

I Panza hanno riunito un nucleo di opere d'arte americana fra i più ampi e importanti tra quelli raccolti da privati in Europa fra gli anni Cinquanta e i Duemila. Le opere di artisti statunitensi originariamente pertinenti alla collezione Panza e poi pervenute, tramite vendita e donazione, al Museum of Contemporary Art di Los Angeles e al Guggenheim Museum di New York, costituiscono, quindi, un caso unico, paragonabile soltanto, per qualità e quantità, a quello della collezione del tedesco Peter Ludwig.

La storia stessa della raccolta è intimamente legata alla predilezione del conte Panza per l'arte americana. Le vicende della collezione vengono divise da Panza in tre fasi: due contigue, che coprono i venti anni fra la metà degli anni Cinquanta e il 1975, periodo in cui Panza acquisisce prima opere di due dei più importanti artisti dell'Espressionismo Astratto newyorkese, Franz Kline e Mark Rothko; successivamente, senza soluzione di continuità, a partire dal 1959, si apre una seconda fase, caratterizzata dall'acquisto di opere di Robert Rauschenberg, e poi, ancora, degli artisti pop, della Minimal Art; quindi lavori dell'astrazione radicale, dell'arte processuale, di quella postminimalista (un esempio fra i tanti possibili: entro la metà degli anni Settanta Panza, mostrando grandi intuito e intelligenza, ha già acquisito quaranta opere di Bruce Nauman, uno dei maggiori artisti processuali americani). In queste prime due fasi, quindi, il conte acquista prima i quadri dell'Espressionismo Astratto e poi lavori di tutti i movimenti dell'arte di ricerca statunitense ad esso successivi. Scelte caratterizzate da tempestività, attenzione alla qualità delle opere e all'importanza degli artisti, entro una politica budgetaria rigorosa: pittori del cui rilievo Panza si accorge per tempo (Clyfford Still, ad esempio) non li compra perché troppo cari e anche perché egli non si contenta di avere un solo lavoro per artista, ma desidera acquisirne gruppi folti, al fine di valorizzarne la qualità ambientale, insita nelle opere o fatta scaturire mediante l'allestimento e, quindi, il dialogo reciproco.

Dal 1975 al 1988, per motivi finanziari, la raccolta ha una battuta d'arresto e riprende poi con scelte non scontate, fuori dalle mode correnti ed estranee specialmente al ritorno alla pittura di quegli anni, nelle sue versioni più o meno smaccatamente kitsch: le opere acquisite sono rivolte piuttosto al recupero della dimensione astratta e rarefatta prediletta da Panza. Le preferenze vanno a forme d'arte smaterializzate, orientate all'uso della luce, sulla linea minimalista perseguita da Dan Flavin, ma in cui l'aspetto oggettuale è ancora meno evidente o è totalmente assente, come avviene nel lavoro di James Turrell, uno degli artisti

1. Villa Panza, Varese, primo piano, ingresso, 1966. Opere di Robert Rauschenberg, James Rosenquist e Claes Oldeburg. Photo Gian Sinigaglia. Panza Collection, Mendrisio.

operanti con la luce tra i preferiti di Panza, assieme a Maria Nordman. La raccolta si arricchisce, inoltre, dei lavori di molti artisti americani d'area neominimalista, Allan Graham, per esempio; o invece di coloro che, come Jonathan Seliger, sembrano recuperare dagli anni Sessanta il gusto per l'oggetto comune, giocando, come aveva fatto Claes Oldenburg, sugli scarti dimensionali.

Al di là di questa riproposizione in scala alterata di involucri di beni di consumo, correnti o griffati, Panza non acquista nulla che riporti alla fenomenologia del mondo osservato, o alla ripresa delle tecniche tradizionali della pittura; né egli mostra alcuna predilezione nei riguardi della fotografia.

L'identità della collezione Panza è profondamente legata all'arte statunitense, fin dall'inizio. Egli trascorre negli Stati Uniti un periodo di più di un anno a partire dal 1954, ma non compra ancora opere d'arte americana. Comincia tre anni dopo, nel 1957, con Franz Kline, il cui lavoro egli incontra sulle pagine di «Civiltà delle macchine», la rivista dell'IRI allora diretta da Leonardo Sinisgalli, così attenta al mondo della cultura e specialmente delle arti figurative. Panza inizia ad acquistare opere di Kline da Sidney Janis, massicciamente, e la stessa cosa avviene subito dopo per i quadri di Mark Rothko. Il conte compra in blocco parecchie opere e, benché egli sistemi i nuclei di quadri di Kline e Rothko in ambienti tipici di una dimora altoborghese di allora, arredati con tavoli e sedie neorinascimentali, già sembra considerare l'esperienza promossa dall'opera qualcosa che va oltre la contemplazione dell'oggetto e si estende al contesto dove esso è situato: Panza ama sentirsi circondato dai lavori e quasi immerso nello spazio da essi creato. Egli sembra cioè catturato dalla qualità della pittura di grande dimensione dell'Espressionismo Astratto, che va oltre il quadro: più opere (di Rothko o di Kline) fanno ambiente, si staccano dalla parete e portano il pubblico a un'esperienza che si svolge nelle tre dimensioni dello spazio vissuto, e perciò anche nel tempo. Il nuovo volto assunto in tal modo dalla pittura costituisce forse l'eredità maggiore che la generazione di Jackson Pollock, Franz Kline, Mark Rothko, Clyfford Still, Barnett Newman (altro artista, quest'ultimo, che Panza molto amava e non poté permettersi di acquistare) lascia alla seguente.

Assunto in una siffatta dimensione ambientale, come ha detto in un testo famoso – dedicato a *L'eredità di Jackson Pollock* (1958) – uno dei maggiori interpreti del passaggio di generazione, Allan Kaprow, l'Espressionismo Astratto consente di fare arte con tutto quello che ci circonda nell'esperienza e nella vita[2]: rende quindi possibile non solo lo *happening* di Kaprow, ma anche l'arte di Robert Rauschenberg, nella quale Panza si imbatte nel 1959, alla seconda *documenta* di Kassel. In quell'anno acquista *Kickback*, dello stesso 1959, e col tempo arriva a possedere quattordici *combine painting* dell'artista, uno più importante dell'altro: ad esempio il secondo di una celebre coppia di quadri, *Factum I* e *Factum II*, in cui l'artista, replicando pazientemente la composizione anche nei suoi aspetti casuali e non pienamente controllabili, vuole dimostrare che il gesto pittorico, considerato dalla precedente generazione come irripetibile e indissolubilmente legato all'*hic et nunc* del rapporto immediato tra l'autore e la tela, è in realtà facilmente riproducibile e la flagranza della presenza dell'artista, volendo, può anche essere simulata. *Factum II*, oggi al MoCA di Los Angeles, è uno dei lavori più significativi del gruppo con il quale Rauschenberg, lungo l'arco degli anni Cinquanta, demistifica l'intensità esistenziale e la rarefazione filosofica proposte dall'Espressionismo Astratto, mescolando l'arte con la vita quotidiana. Fa parte della collezione Panza anche uno dei *combine* più struggenti di Rauschenberg, il senza titolo del 1954-1958, uno dei primissimi, vicino al prototipo di questo gruppo di lavori, quello che servì come oggetto scenico per il balletto *Minutiae* di Merce Cunningham, del 1954. Il senza titolo Panza è intriso di significati legati all'identità personale e artistica di un ventinovenne in cerca di sé stesso, che si raffigura come un elegantissimo Narciso, sul punto di

2. Appartamento Panza di Biumo in corso Porta Romana a Milano, 1962. In primo piano: Franz Kline, *Tower*, 1953. Attarverso la porta: opere di Antoni Tàpies. Photo Gian Sinigaglia. Panza Collection, Mendrisio.

3. Installazione *The Legacy of a Collector: The Panza di Biumo Collection at The Museum of Contemporary Art*, MoCA, Los Angeles, 12 dicembre 1999 - 30 aprile 2000. Robert Rauschenberg, *Kickback*, 1959; *Untitled Combine*, 1955; *Inlet*, 1959. MoCA, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, The Panza Collection.
Photo Brian Forest, Los Angeles Panza Collection, Mendrisio.

4. Installazione *The Legacy of a Collector: The Panza di Biumo Collection at The Museum of Contemporary Art*, MoCA, Los Angeles, 12 dicembre 1999 - 30 aprile 2000. Claes Oldenburg, *Pepsi-Cola Sign*, 1961; *Shirt with Objects on Chair*, 1962; *Green Stocking*, 1961; *Blue Pants and Pocket Objects on Chair*, 1962; *Cigarettes in Pack (Fragment)*, 1961. MoCA, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, The Panza Collection.
Photo Brian Forest, Los Angeles Panza Collection, Mendrisio.

scivolare nell'acqua, con a fianco una gallina faraona impagliata: un pennuto incapace di volare[3].
In questo gruppo di *combine*, imprescindibili per una conoscenza del lavoro di Rauschenberg, il senza titolo del 1954-1958 rappresenta la tipologia nella quale – come disse Jasper Johns – «la pittura fa il verso alla scultura»: rende cioè manifesta una presa letterale dello spazio tridimensionale da parte dell'opera. In continuità diretta con questa opzione sta il gruppo di lavori di Claes Oldenburg che Panza compra nel 1962 alla Green Gallery di Dick Bellamy, parte di una celebre opera ambientale dell'artista, *The Store*, allestita nel 1961 in un negozio di downtown Manhattan, e poche settimane dopo, agli inizi del '62, alla Green Gallery, appunto[4]: si tratta di buffi oggetti, fatti di carta di giornale intrisa di vinavil allestita su un'armatura di rete metallica; imitazioni divertenti, goffe e bitorzolute di oggetti reali, legati al mondo del consumo (cioccolatini, hamburger, una tavola apparecchiata), fuori scala, brute come appaiono le cose nei lavori di Jean Dubuffet, fonte prediletta di questa prima fase di Oldenburg. Anche in questo caso, Panza acquista in blocco opere che, per essere esperite, richiedono di essere installate in uno spazio vissuto, attraversato dalla presenza viva del pubblico.
Se l'interesse per l'immagine legata al consumo di massa fa sì che negli anni successivi la collezione Panza si arricchisca di opere pop precoci e importanti, di Jim Rosenquist e Roy Lichtenstein, più decisiva sul volto della raccolta è l'acquisizione massiccia di opere minimaliste, in particolare di Robert Morris, Donald Judd e Dan Flavin, dotate anch'esse, ancora più esplicitamente delle precedenti, della dimensione ambientale prediletta da Panza. Egli è convinto che il Minimalismo costituisca un punto di arrivo estremo dell'astrazione novecentesca, il che lo porta a interpretare le opere su un piano rarefatto e quasi neoplatonico, lo stesso su cui vede situata l'astrazione radicale di Robert Mangold, Robert Ryman o Brice Marden, anch'essi rappresentati in gran numero (e con opere di grande qualità) nella collezione. Secondo Panza il Minimalismo reca in sé un'idea astratta ed elevata della forma[5], e perseguirebbe quindi lo stesso *telos* del Modernismo, di cui costituirebbe una sota di punto d'arrivo. Non lo considera cioè come l'inizio di una commistione tra lo spazio della vita e quello dell'arte come volevano invece gli artisti del gruppo e buona parte dei critici (favorevoli o contrari): per essi l'opera minimal non consiste tanto nell'oggetto, quanto, fenomenologicamente, nell'esperienza vissuta che i riguardanti hanno assieme delle forme e dello spazio ove esse sono contenute (e quindi in linea, ad esempio, con i lavori di Rauschenberg e Oldenburg, di cui si è appena detto).
Al di là delle controversie sulla genealogia artistica del Minimalismo e sui rapporti di esso (se di affinità o di opposizione) con il Modernismo, conta, ai fini di quanto ci preme qui, la dimensione installativa dei lavori; l'opera minimalista propone infatti un'esperienza ambientale complessiva e non limitata alla contemplazione di singoli oggetti. Di pari passo all'arrivo delle opere minimal le sale della collezione Panza si modificano e un ruolo di sempre maggior rilievo giocano le installazioni: la dinamica del rapporto fra l'oggetto artistico e la sua situazione spaziale è affrontata in maniera sempre più consapevole.
La concretezza della relazione fra riguardante e opera si evidenzia anche nella scelta dei lavori concettuali della raccolta, dove sono presenti massicciamente opere di Joseph Kosuth, ad esempio, o di Lawrence Weiner; e si ripropone ancor più nel folto e importante gruppo di lavori postminimalisti e processuali. Benché nella seconda metà del XX secolo i Minimalisti siano fra i più consapevoli, lo si è appena detto, del rapporto fra opera, spazio e corporeità, l'esperienza spaziale e temporale proposta dal loro lavoro è altamente generalizzata: presuppone cioè un riguardante ideale, privo di connotazioni di genere e di etnia, il cui modo di fruire delle opere sia, in sostanza, indipendente da contingenze di carattere culturale, sociale,

psicologico... Considerando troppo forte il grado di astrazione proposto dal Minimalismo, gli artisti postminimalisti reagiscono, sottolineando invece alcuni aspetti specifici dell'esperienza corporale che gli esseri umani hanno dell'arte e più in generale del mondo: Richard Serra lavora sui limiti dello spazio reale, sul peso incombente della materia e sulla forza di gravità. Bruce Nauman inserisce elementi distonici e d'inciampo nella percezione ordinaria, come in *Green Light Corridor*, del 1970 (già parte della collezione Panza e ora al Guggenheim Museum di New York), in cui il pubblico è chiamato a percorrere un tragitto entro un corridoio troppo stretto, illuminato di neon verde: gli ambienti smaterializzati e intrisi di luce al neon, originariamente ideati da Dan Flavin, vengono quindi riletti da Nauman in una chiave claustrofobica, spiacevole al punto di essere perturbante.

Quando, dopo il 1988, Panza riprende ad acquistare opere d'arte (è il momento della terza collezione) lo fa nella direzione a lui più consona: compra infatti opere in cui la materia scompare e si sublima in luce (con le opere già menzionate di James Turrell e di altri artisti californiani che lavorano, appunto, con la luce). E la raccolta si arricchisce, inoltre, di molti lavori neominimalisti, di cui Panza è uno dei massimi collezionisti al mondo.

Il lascito maggiore dell'arte americana sul gusto di Giuseppe e Rosa Giovanna Panza sta forse nella scoperta di una dimensione totalizzante dell'esperienza artistica; nel condividere cioè la proposta di un'arte dotata di una dimensione spaziale sempre più coinvolgente, tanto da divenire, spesso, immersiva. È uno degli aspetti decisivi che, nelle tante variazioni e differenze, tengono assieme l'arte statunitense della seconda metà del XX secolo e implica l'invito rivolto al pubblico a condividere con il collezionista un'esperienza speciale, sottratta a quella ordinaria, ricca di una qualità spirituale consona all'intensa religiosità nella quale i Panza hanno sempre vissuto.

5. Villa Panza, Varese, 1981. Bruce Nauman, *Green Light Corridor*, 1970. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Panza Collection, Gift 1992. Photo © Giorgio Colombo, Milano / Panza Collection, Mendrisio.

1 Le mie fonti per la conoscenza della raccolta Panza e delle idee del collezionista, in particolare sull'arte statunitense, sono principalmente: G. Panza, *Ricordi di un collezionista*, Milano 2006; *Giuseppe e Giovanna Panza collectionneurs. Entretien avec Philippe Unger*, Milano 2012; Venezia, Ca' Pesaro, *Giuseppe Panza di Biumo. Dialoghi americani*, catalogo della mostra a cura di G. Belli e E. Barisoni, [Venezia] 2014. Passando brevemente in rassegna in questo breve testo alcuni decenni di arte americana, tra annotare tutto e non annotare quasi nulla, ho scelto la seconda ipotesi e le note sono quindi ridotte, davvero, all'indispensabile.

2 A. Kaprow, *The Legacy of Jackson Pollock* (1958); ora in Id., *Essays on the Blurring of Art and Life*, a cura di J. Kelley, Berkeley, Los Angeles, London 1993, pp. 1-9.

3 Su questi temi si veda T. Crow, *Rise and Fall: Theme and Idea in the Combines of Robert Rauschenberg*, in New York, The Metropolitan Museum of Art [poi itinerante], *Robert Rauschenberg. Combines*, catalogo della mostra a cura di P. Schimmel, [Los Angeles] 2005, pp. 231-255, in part. 239-241.

4 Si veda, ad esempio, A. Hochdörfer, *From Street to Store: Claes Oldenburg's Pop Expressionism*, in Vienna, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien [poi itinerante], *Claes Oldenburg: The Sixties*, catalogo della mostra a cura di A. Hochdörfer e B. Schröder, [Munich, London, New York], 2012, pp. 38-50.

5 La questione del rapporto fra Panza e alcuni artisti minimalisti è, com'è noto, complessa. Per il punto di vista di Panza si veda *Ricordi di un collezionista*, cit., pp. 115-123.

Riccardo Venturi

L'icona infinita. Panza e il minimalismo come Idea

Sin dai tempi dell'università ho considerato la figura, la collezione e le vicende legate a Giuseppe Panza di Biumo come uno snodo transatlantico – uno snodo che, in quanto tale, è più complesso di un semplice dialogo. Ho visitato tardi Villa Menafoglio; il primo tentativo, nella primavera 2010, non andò in porto in quanto Panza venne improvvisamente a mancare il giorno prima. La villa era inagibile, come a rammentarci la doppia natura di questo luogo unico in Italia: residenza privata e collezione aperta al pubblico. Tuttavia, nel 2006, avevo consultato estesamente gli archivi di Panza donati al Getty Research Institute di Los Angeles, soffermandomi in particolare sullo scambio epistolare tra Panza e Mark Rothko. Ripercorrevo così il destino vorticoso di quei dipinti realizzati a New York, spediti a Varese e finalmente donati al MoCA di Los Angeles, città poco significativa per Rothko che, sebbene cresciuto a Portland, era la quintessenza dell'artista della costa est. Girando per la sala Rothko del MoCA, non potevo togliermi dalla testa le riproduzioni fotografiche della loro originaria installazione nello scalone di villa Panza (vedi in questo volume, *Mulas a Villa Panza*, foto 34). L'andirivieni delle opere di Rothko correva parallelo a un viavai di persone (Panza negli Stati Uniti, Rothko in Italia) quanto di idee. Tenendo presente questi scambi culturali, con *L'icona infinita* vorrei rivenire su un episodio controverso della vita da collezionista di Panza, decisivo per comprendere il suo pensiero, la sua influenza nonché alcuni snodi irrisolti insiti nell'arte minimalista.

Una controversia poco minimalista

Nel 1988 il Reina Sofía di Madrid espone la collezione minimalista di Panza, tra cui quattordici stanze dedicate alle installazioni al neon di Dan Flavin. Il 28 marzo, di ritorno da Madrid, il collezionista scrive all'artista che le sue sale «are beautiful and strongly metaphysical. Spaces at the end of human possibilities, at the border of the endless», e che «everybody having seen the Reina Sofia exhibition... found this installation the best ever made»[1]. Un entusiasmo non condiviso. A settembre su *Art in America* compare un trafiletto nella rubrica delle lettere che passa facilmente inosservato: «The color reproduction of *To Jan and Ron Greenberg* of 1972, as installed in Madrid's Reina Sofia and published in the July issue of your magazine, reveals an utter spatial and architectural misinterpretation of it. The back-to-back yellow and green fluorescent lights are intended to be confined in a corridor from floor to ceiling tightly. I have told Dr. Panza to remove the lamps and fixtures. They do not represent my thoughts whatsoever»[2]. *untitled (To Jan and Ron Greenberg)* è un'opera decisiva nel percorso di Flavin, realizzata al Saint Louis Art Museum nel 1972 in cui, anziché limitarsi ad adattarla allo spazio esistente, concepisce anche l'ambiente architettonico in cui era supposta funzionare.

Le rimostranze di Flavin non si fermano qui: contatta infatti il direttore del Reina Sofía, Tomas Llorens Serra, a due riprese, il 14 settembre e il 16 ottobre 1988, chiedendo che sia disinstallato, oltre a *untitled (to Jan and Ron Greenberg)*, anche *greens crossing greens (to Piet Mondrian who lacked green)* (1966)[3], che l'artista sospetta sia stato ricostruito a partire da una fotografia in bianco e nero. Flavin accusa Panza senza mezzi termini: «You purchased *finite* installations of fluorescent light from me»; «You have no rights whatsoever to recreate, to interpret, to adapt, to extend, to reduce them»[4] – la questione della finitudine, come vedremo in seguito, è determinante.

La direzione del museo rispetta il volere dell'artista, pur schierandosi dalla parte del collezionista. Carmen Giménez, direttrice delle esposizioni nazionali al Reina Sofía, scrive a Dan Flavin il 30 novembre 1988: «our invitation to Dr. Panza to present his collection had to be with a respect to his ideas. He designed the whole project for the installations [...] in every moment he manifested a clear concern about the artist's thinking for each piece»[5]. In altri termini, Panza non era solo il proprietario delle opere ma anche il curatore della mostra, persino nelle occasioni in cui si trova a dover scegliere per l'artista. A Madrid erano così esposte tanto le opere di Flavin che il pensiero di Panza.

Se il caso di Dan Flavin non è isolato – anche Donald Judd scrisse una lettera pubblicata su *Art in America*: «In the photographs many works seem incorrectly made, and of the wrong material, and incorrectly installed»[6] –, quello di Flavin veniva da lontano. Già nel 1980 Panza gli chiese il permesso di installare il suo corridoio alla villa Medici a Poggio a Caiano. L'assistente di Flavin, Helen Geary, rifiutò: «Dan feels the corridor installation must remain in place at Varese. The work was designed specifically for that space and is, therefore, uniquely situated; it cannot be adapted to changed circumstance»[7]. Fu forse per non incorrere nello stesso rifiuto che, per la mostra di Madrid, Panza fece tutto da solo. Non fu l'unica volta.

Los Angeles, 10 ottobre 1989, alla Ace Gallery apre la mostra *The Innovators: Entering into the Sculpture*.

Carl Andre espone *Fall* (1968), una scultura di metallo lunga quasi quindici metri, composta da ventuno lastre d'acciaio a forma di L, installate nella giuntura tra il pavimento e la parete, attraversabile a piedi, come d'uso per le sculture di Andre a livello del suolo[8]. Donald Judd espone una serie di pannelli in ferro galvanizzato del 1974, alti un metro e mezzo, poco sotto l'altezza dello sguardo, disposti su tre lati di una stanza e fissati a una ventina di centimetri dal muro. Se la studiosa del minimalismo Frances Colpitt precisa che la scultura è «refabricated – without the artist's permission – from Panza's collection», riconosce che «The scale was perfect, carefully proportioned for the human body, and the crystalline surface of the plates, streaked unevenly by the galvanizing process, lent a surprising intimacy to the piece. This is not sculpture applied to architecture (as in Buren's work), but architecture turned into sculpture». Non diversamente, *Fall* gli appare «among Andre's most heroically conceived and realized works»[9].

Ciononostante la reazione piccata degli artisti non si fece attendere. A marzo 1990, in una lettera aperta al direttore di *Art in America*, Carl Andre scrive: «My attention has been directed to a photograph of what is purported to be my sculpture, *Fall* (1968), on page 68 of your January 1990 issue. Frances Colpitt states that the work was 'refabricated' in Los Angeles for inclusion in the Ace Gallery exhibition. No such 'refabrication' of my work has been authorized by me and any such 'refabrication' is a gross falsification of my work»[10]. A Susan Hapgood precisa meglio il suo pensiero sull'unicità delle sue sculture minimaliste, sulla loro natura materiale e non concettuale: «There is only an original. There are no replicas. Collectors do not have the right to make multiples of my originals. My works are not ideas, or conceptions, or recipes. They are unique material conditions in the world... It is the artist who must determine what is his or her work»[11].

In modo più telegrafico, sullo stesso numero di *Art in America* (marzo 1990), Donald Judd acquista un riquadro pubblicitario grande un quarto di pagina: «The Fall 1989 show of sculpture at Ace Gallery in Los Angeles exhibited an installation wrongly attributed to Donald Judd. Fabrication of the piece was authorized by Giuseppe Panza without the approval or permission of Donald Judd»[12]. In una lettera indirizzata ad *Art in America* (15 marzo 1990) e a Susan Hopgood, Judd precisa che Panza ha fabbricato delle opere «contrary to all verbal and written statements, in which the construction was to only occur under my supervision»[13]. Nel numero seguente di *Art in America* (aprile 1990) il tono della polemica sale: «First, this work was a forgery. Second, its appearance was not mine: the galvanized surface was wrong and the details were wrong. I remember that three narrow panels ineptly made the left corner»; e ancora: «Panza thinks my work has no existence beyond the paper in his files and that it can come and go as he pleases and as he designs it; now it can be multiplied as he pleases».

1. Villa Panza, Varese, 1981. *Varese Corridor*, 1976 di Dan Flavin con le luci spente. Luci accese provenienti dalle altre stanze con le installazioni di Dan Flavin. Photo © Giorgio Colombo, Milano / Panza Collection, Mendrisio.

Già il 19 dicembre 1989, due mesi dopo l'apertura della mostra alla Ace Gallery di Los Angeles, Panza aveva scritto una lettera all'artista, un cui stralcio sarà riportato da Judd: in caso di contenzioso sull'installazione della sua opera «your lawyer and my lawyer will appoint an independent expert in order to see if the work is correctly made or not. His decision will be binding for both parties. If, eventually, the two lawyers will not agree about the expert they will ask the President of Court in New York to choose one». Conclusione di Judd: «This attitude destroys my work. It's impossible. It's arrogant. Panza is Quixote»[14].

Cosa era accaduto? Che i costi di spedizione di queste sculture in metallo di grandi dimensioni erano così elevati che il direttore della galleria, Doug Chrismas, aveva ottenuto da Panza il permesso di rifabbricarle in loco, tenendosi scrupolosamente alle istruzioni trasmesse dagli artisti a Panza all'atto di vendita. Si trattava di copie realizzate esclusivamente per scopi espositivi, in quanto tali non vendibili; considerato tecnicamente un prestito, fu presentato come tale

nella galleria losangelina, senza che il pubblico fosse informato della loro fattura di seconda mano. In modo più sorprendente, non furono informati neanche gli artisti, cui non fu chiesta alcuna supervisione, intervento o parere, al punto che vennero a conoscenza della mostra quando aveva già chiuso i battenti (quanto spiega il ritardo delle loro reazioni pubbliche). Per Judd e Andre le sculture esposte altro non erano che dei falsi, realizzati a quattro mani dal gallerista e dal collezionista.

Nello stesso periodo Panza, che ha allora sessantasette anni, presta per sei anni molte opere della sua collezione al Massachusetts Museum of Contemporary Art (Mass MoCA). «Some of the works from the Panza collection will be seen for the first time by anyone – even by the Italian collector himself», si legge in *Art in America*. Al riguardo Panza non esita a parlare di un cambio radicale nel modo di pensare l'arte degli anni sessanta e settanta: «This has been a new development in art. Before, the work of art was a small or medium-sized object. Now space has become part of the work of art. At Mass MoCA, it will be possible to see an important part of American art which now is impossible to see. It will be an international attraction»[15]. Al contempo vende oltre trecento opere della sua collezione, diciotto artisti minimal e conceptual, al Solomon Guggenheim di New York, per una somma stimata trentadue milioni di dollari[16]. La scala monumentale di alcuni lavori induce i curatori a ricostruire a New York le opere conservate a Varese e in molti casi – uno degli ennesimi viavai della nostra ricostruzione – concepite a New York. Lo snodo transatlantico si mostra qui in tutta la sua complessità.

Un mutamento di sensibilità

Di questa vicenda appassionante, a interessarmi è il modo in cui si rende manifesto il cambiamento profondo di sensibilità in corso nell'arte minimalista e concettuale degli anni sessanta. Per semplificare, individuo cinque questioni principali, a cominciare da (1) quella dell'*autenticità*. «Not so long ago – scrive Susan Hapgood nel 1990 – art works made without the artist's permission or carefully copied from a set of artist's plans would have been called fakes»[17]. Non molto tempo fa, precisa, ovvero prima che il concetto di originale subisse una revisione profonda. Cosa voleva dire rifabbricare un'opera? Legittima reincarnazione o remake non autorizzato? Un duplicato, ovvero una semplice ripetizione dell'identico, o un doppio nel senso del *döppelganger*?

«Panza is not a very good artist»[18], sintetizzò polemicamente Donald Judd, rivenendo sul contenzioso a un anno di distanza, nel 1990. Eppure il margine di manovra accordato al collezionista era più ampio di quanto lasciasse intendere l'artista nelle sue dichiarazioni pubbliche. Judd aveva firmato di suo pugno diversi certificati in possesso di Panza, corredati dalle istruzioni per fabbricare opere non ancora realizzate. Al punto che, prima che scoppiasse l'affaire del 1989, Panza aveva già realizzato altre opere di Judd, come quelle acquistate nel 1975 con la mediazione della galleria di Leo Castelli (ben quattordici opere), senza che questo scatenasse alcuna reazione. Riguardo *Untitled* (1974), ad esempio, il volere dell'artista è chiarissimo: «This work has not yet been constructed or realized [...] I hereby grant Dr. Panza, his successors and assigns the right to have the work constructed or realized, provided that this is done by reference to and in strict and exact compliance with the Document and all of the details and instructions set forth therein and provided further that I, or my personal representatives or my Estate, am notified in writing of the realization»[19]. Nei certificati rilasciati da Judd si autorizzava inoltre la realizzazione di un doppio di una scultura in occasione di mostre temporanee, a condizione che fosse distrutto al termine della mostra. Secondo Martha Buskirk persino il contrario era contemplato: realizzare un doppio a condizione che fosse distrutto l'originale!

Queste oscillazioni dimostrano un nodo irrisolto nella scultura minimalista riguardo alla loro autenticità. In tal senso, la reazione degli artisti può sorprendere: in fondo neanche la prima versione di molte sculture minimaliste era di loro mano. La fabbricazione industriale era spesso rivendicata dagli artisti stessi come una specificità della loro opera, assieme alla semplicità delle forme geometriche, la ripetizione di unità identiche con una progressione ritmata matematicamente o secondo moduli prefissati. La manifattura industriale era altresì un modo di sminuire il ruolo tradizionale ed enfatico della mano dell'artista[20].

In altri casi la situazione non lasciava spazio all'ambiguità. James Turrell difendeva l'autorialità delle sue creazioni, come si legge nel certificato di *Wallen* (1976): «The original art work presently exists and is sole, unique and one of a kind piece of personal property created by Turrell and said art work shall not be copied, duplicated, recreated or reproduced in any manner whatsoever except as expressly provided herein»[21]. Opposta la posizione di Robert Morris, che prese le difese di Panza quando scoppiò il caso Guggenheim: l'originale è una conseguenza o meglio un precipitato del mercato, «Somebody buys something and it becomes the original»[22]. In modo ancora più radicale, i disegni murali di Sol LeWitt possono essere realizzati in diversi luoghi contemporaneamente, su diverse superfici, da mani che non sono le sue, a patto che vengano distrutti alla fine della mostra: «I like the idea that the same work can exist in two or more places at the same time... Ideas cannot be owned. They belong to whoever understands them»[23]. Non diversamente Mel Bochner,

nel 1969, riguardo alla serie *Measurement*: «The piece could be in my studio, and in someone's collection, and in an exhibition simultaneously. It doesn't come down in one place and go up in another. *In this sense the piece is not a portable object, it's a portable idea*. As long as the internal relationships of measurements and materials remain constant it's the same work no matter where it is. Physical location is merely a minor variable»[24]. Un'idea portatile, un'idea mobile: così Panza doveva considerare la sua collezione minimalista, quanto causò tante incomprensioni e screzi con gli artisti.

Tale mobilità concettuale entra tuttavia in conflitto con un'altra questione decisiva, quella della (2) *site-specificity*. La reazione degli artisti, non dimentichiamolo, è legata al fatto che le loro opere esposte alla Ace Gallery, al Reina Sofía e al Guggenheim erano state concepite appositamente per Villa Menafoglio. Ciò che è installato a Varese doveva restare a Varese. Un'opera d'arte site-specific è *inestirpabile* dal luogo specifico per cui – e in cui – viene realizzata, lontana dall'autonomia dell'oggetto estetico ereditata dal modernismo, in quanto tale lontana dalla logica museale. Un'opera site-specific è *irripetibile*: la ripetizione tradisce le intenzioni dell'artista quanto una delle sue condizioni essenziali, l'esser pensata per un contesto dato. Riprodurla altrove non vuol dire semplicemente doppiarla ma distruggerla, come precisa Robert Barry a proposito delle sue installazioni in fil di ferro: «They cannot be moved without being destroyed»[25]. Un'opera site-specific è *inalienabile* a differenza della circolazione delle merci o del loro valore di scambio, ed è come un affresco rispetto a un quadro da cavalletto.

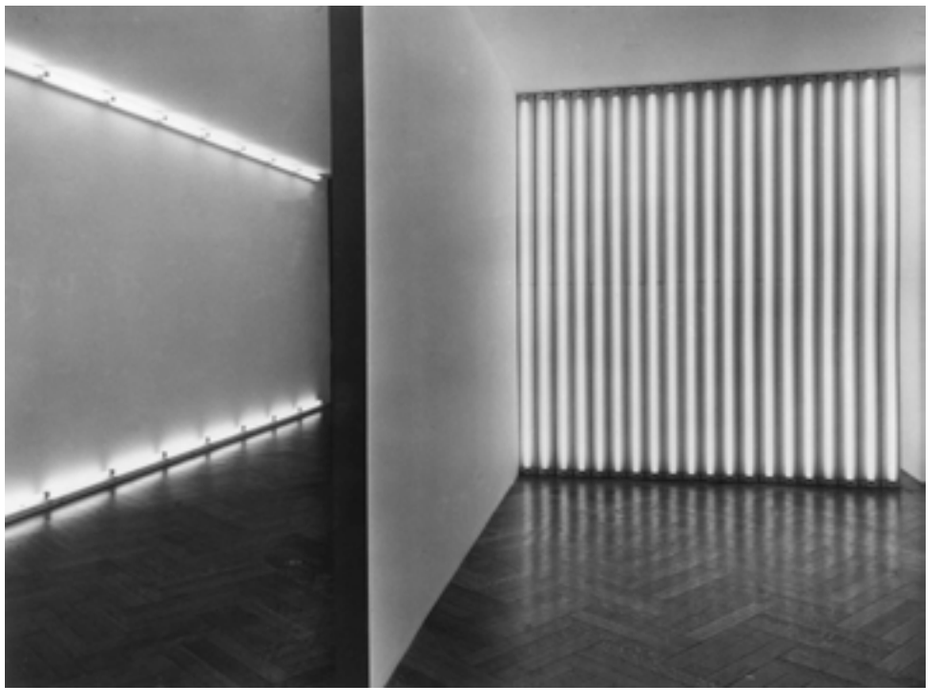
Queste riflessioni s'inscrivono nel contesto del postmodernismo che, secondo Craig Owens, opera uno spostamento «from the work and its producer and onto its *frame*», con un'attenzione «on the *location* in which the work of art is encountered» oppure «on the *social* nature of artistic production and reception»[26]. Il primo esempio ricordato da Owens è il Musée d'Art Moderne – Département des Aigles di Marcel Broodthaers, 1968. Se negli anni Sessanta non esisteva un mercato per le opere minimaliste e concettuali, occupato da pochi collezionisti lungimiranti come Panza, a partire dagli anni ottanta l'interesse crescente da parte della critica, del pubblico e del mercato corre parallelo alla moltiplicazione di mostre retrospettive. La conseguenza è un vero e proprio capovolgimento del modo d'intendere il rapporto tra arte e società. Il museo è storicamente legato all'unicità e alla permanenza dell'opera, all'ossessione dell'originale e alla logica del capolavoro, che si tratti di pittura rinascimentale o contemporanea. Perlomeno finché autorizza la realizzazione di una copia o, se si preferisce, di un secondo originale.

Da luogo di conservazione, restaurazione, esposizione il museo diventa luogo di produzione (e di vendita, il passo è breve) delle opere d'arte, considerate così al pari di beni di consumo. In modo simile, molti artisti che avevano sfidato il sistema dell'arte smaterializzando, al limite della rarefazione, la loro produzione artistica, cominciano a riprodurre le loro opere degli anni sessanta, sostenendo che erano consunte dal tempo o non più rispondenti alle loro intenzioni «originali». Del resto, se il materiale originale non determina il senso dell'opera minimalista e concettuale, perché limitarsi a un restauro? Il destino dell'arte site-specific va così pensato in un processo più ampio di istituzionalizzazione, musealizzazione e commercializzazione che finisce per addomesticare il contenuto eversivo di un'arte refrattaria a entrare nelle sale di un museo. Un processo di reificazione ben colto da Kwon Miwon: «The art work is newly objectified (and commodified), and site specificity is redescribed as the personal aesthetic choice of an artist's *stylistic* preference rather than a structural reorganization of aesthetic experience»[27].

Spesso taciuto è il fatto che la posizione di Panza evolve nel corso degli anni: orgoglioso di ospitare all'interno della sua villa opere che gli artisti americani avevano realizzato in loco, il vantaggioso accordo con il Guggenheim Museum segnò un'inversione di rotta. Sebbene un collezionista sia il primo interessato a salvaguardare l'originalità dell'opera, Panza non esitò a trasgredire l'estetica modernista dell'originale[28], perlomeno in senso commerciale. La site-specificity non era più la cifra che distingueva la sua collezione, unica nel suo genere, di artisti americani.

Gli artisti minimalisti e concettuali sognavano, per riprender la felice formulazione di Mel Bochner, di

2. Dan Flavin, *Greens Crossing Greens (to Piet Mondrian who lacked green)*, 1966. Installazione Kunst Licht Kunst, El Lissitsky Drawing Cabinet Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, settembre-dicembre 1966. Panza Collection, Mendrisio.



3. Dan Flavin, *Untitled (to Jan and Ron Greenberg)*, 1972-1973. Installazione *corners, barriers and corridors in fluorescent light from Dan Flavin*, St. Louis Art Museum, Missouri, gennaio-marzo 1973. Panza Collection, Mendrisio.

«achieving Flaubert's dream of the annihilation of the author»[29]. È (3) la questione dell'*autore* all'epoca della «morte dell'autore» di Roland Barthes, che opponeva lo scrittore (*écrivain*) al copista (*scripteur*). L'autore come individuo, e l'opera come luogo privilegiato d'espressione di quest'individualità, lasciano il posto a quella che Michel Foucault chiama, nel 1969, la funzione-autore. Le sue riflessioni riguardano la letteratura contemporanea ma restano valide anche per il mondo artistico, così che possiamo parlare di una funzione-artista. L'autore è una nozione che «costituisce il punto forte dell'individualizzazione nella storia delle idee, delle conoscenze, delle letterature, nonché nella storia della filosofia e in quella delle scienze», come l'artista fino agli anni cinquanta inclusi. E, allo stesso modo che nella scrittura, «non si tratta di incastrare un soggetto in un linguaggio» ma «dell'apertura di uno spazio in cui il soggetto scrivente non cessi di sparire»[30].

In quest'ottica possiamo rileggere gli sforzi degli artisti per disinnescare la presenza ingombrante della soggettività, affidandosi, ad esempio, a un protocollo che, una volta stabilito, non necessitava di alcun intervento esterno, di alcuna libera scelta. Nel caso delle arti visive, tuttavia, questo annientamento doveva essere ottenuto attraverso un'operazione artistica, una cancellazione che, pur nel venir meno dell'opera restasse distinguibile alla stregua di qualsiasi altro segno artistico. Si trattava, in altri termini, di un annientamento *d'autore*. Questa difficoltà, se non impossibilità, di rinunciare alla figura dell'autore resta una ferita aperta nel corpo della minimal art. Lo mostra bene il remake delle installazioni site-specific: «the recreations are inauthentic not because of the missing site of their original installation but because of the absence of the artists in the process of their (re) production»; «authorship and authenticity remain in site-specific art as a function of the artist's 'presence' at the point of (re)production»[31].

L'estetica minimalista è fondata sulla centralità dell'idea, al punto che l'artista può delegare il processo di fabbricazione dell'opera a terzi, che sia un'industria o, lo abbiamo visto, un collezionista. Altre volte utilizza materiali effimeri che mettono in causa la permanenza dell'opera e quindi la possibilità per le istituzioni museali di possederne una traccia diversa dalla documentazione fotografica. Perché il manufatto artistico, non appena messo al mondo, diventa merce. Da qui la svalutazione del tocco dell'artista e della sua mitologia. «How you could make work that was not an object»[32] si chiedeva Douglas Huebler, riprendendo ed estremizzando l'interrogazione di Duchamp su come realizzare opere che non siano d'arte. Se in quest'ultimo caso la risposta era il ready-made, nel primo caso era necessario un «conceptual turn» che, tenendo Duchamp sullo sfondo, svalutasse la cultura materiale propria all'opera d'arte.

Ora, la questione dell'autenticità e dell'autore evoca (4) quella del *documento* o del certificato dell'opera. È questo che legittima Panza a riprodurre l'opera, soprattutto quando, dell'opera, non esiste che il certificato. «It was not just a matter of having certificates to substantiate the authenticity of objects that did not carry evident traces of authorship; in a number of instances the piece of paper was the only evidence of Panza's possession of the work». Panza estende così il significato dell'»opera su carta», «since many of the works in his collection were acquired on the basis of plans rather than extant physical objects»[33]. Quelli di Panza non sono tecnicamente dei falsi, bensì dei «multipli originali». Per Panza, collezionista quanto commercialista, il certificato *era* l'opera[34]; così come l'opera era una relazione contrattuale, una transazione finanziaria, e la risposta di Panza all'attacco di Judd prima citata lo lascia intuire.«The owner decides not only *how* the work should look; he determines when and *if* the work should be built. With virtual ownership, a collector's control of the work assumed an ontological status»[35]. Del resto tra le opere vendute al Guggenheim una piccola quantità, una quindicina secondo Thomas Krens[36], non erano mai state realizzate ed esistevano come progetti su carta.

Tuttavia tale disinvoltura nei riguardi della realizzazione traspare nella stessa scelta degli artisti di vendere certificati di opere non ancora realizzate. Il documento è lì per testimoniare l'idea dell'opera; a volte è l'opera stessa, come nel caso di Lawrence Weiner. Riveniamo alla mostra alla Ace Gallery a Los Angeles; assieme ad Andre e Judd era esposto anche Bruce Nauman. *Floating Room* (1972), mai costruita prima d'allora,

era stata realizzata, come le opere di Andre e Judd, a partire dal certificato e dai progetti acquistati da Panza nel 1984[37]. Nauman non trovò alcunché da obiettare, in linea con altri artisti americani quali Mel Bochner, Robert Morris, Lawrence Weiner – che, già nel 1968, affermava «The piece need not be built» – fino al caso più eclatante di superamento dell'originale e dell'unicità, dell'artefatto e della copia: Sol LeWitt. I suoi disegni murali esistono in quanto certificati accompagnati dalle istruzioni per realizzarli. L'esecuzione resta, per LeWitt, un «perfunctory affair»: «The idea becomes the machine that makes the art» (*Paragraphs on Conceptual Art*, 1967). È il superamento dello iato tra disegno e oggetto, progetto ed esecuzione, esistenza linguistica e realizzazione materiale nonché tra artista e collezionista.

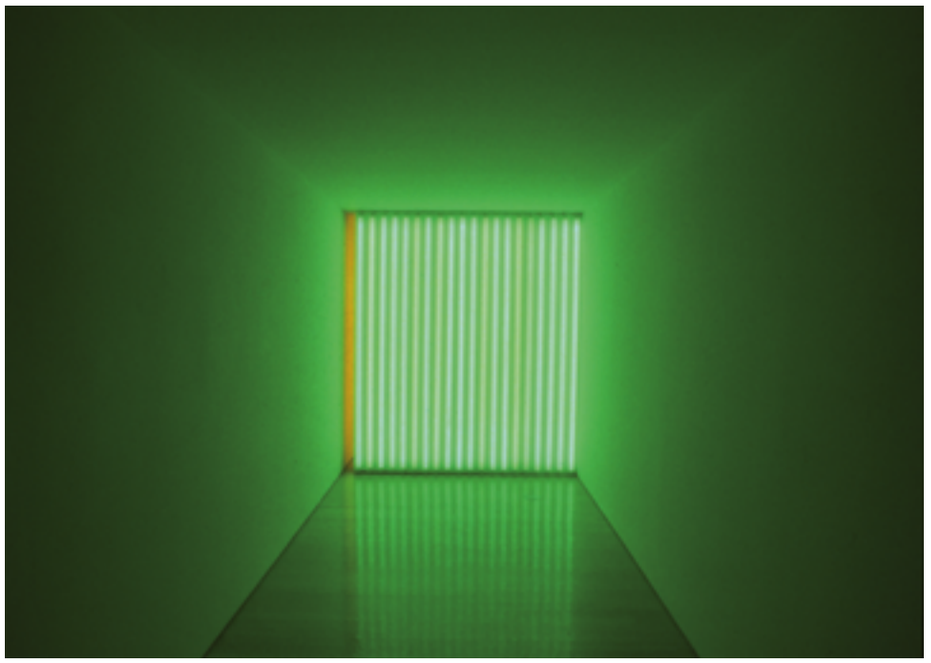
In tal senso si comprende meglio l'ultima questione cui vorrei accennare, (5) quella del *rapporto tra idea e materia*, o dell'importanza accordata alla materia nelle sculture minimaliste rispetto alla loro dimensione concettuale. E' il fulcro dell'incomprensione tra gli artisti e il collezionista, perché è chiaro che più la dimensione concettuale prenderà il sopravvento, meno il remake delle opere solleverà resistenze. Al riguardo, Judd e Panza evolvono in direzioni opposte: il collezionista attribuisce sempre più importanza alla dimensione concettuale, all'opera d'arte come Idea (torneremo su questo punto), laddove l'artista insiste sempre più sulla materialità delle sue sculture. Nei suoi«oggetti specifici», specifico è anche l'intervento artistico: la scelta dei materiali, la conformazione, la realizzazione, la rifinitura della superficie, il colore (considerato tardivamente a causa della riproduzione in bianco e nero delle opere minimaliste), l'installazione. Del resto Judd non smette di esercitare un controllo su ogni fase di produzione della sua opera. Più in generale, si confrontano qui due visioni antitetiche del minimalismo: da una parte quella concettuale-linguistica di un Joseph Kosuth che costruisce una genealogia dell'arte contemporanea che va dalla pratica concettuale di Duchamp all'arte come idea di Ad Reinhardt. Dall'altra una visione materialista-fenomenologica come quella di Rosalind Krauss secondo la quale un cubo di Richard Serra o un prisma di Robert Morris non sono, per gli artisti, «a kind of geometric a priori, the embodiment of a Platonic solid», una «formal wholeness of the object prior to this encounter»[38], ovvero oggetti avulsi dall'incontro con lo spettatore.

Idea, Eidos ed Eidōlon

Nelle numerose occasioni in cui Panza è intervenuto sulla sua collezione, che si tratti di un'intervista, un testo o una pagina autobiografica, uno dei tratti più salienti è il cortocircuito tra idealismo e minimalismo. Introducendo la sua collezione di scultura minimal alla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma nel 1979 scrive, in una breve introduzione programmaticamente intitolata *L'arte minimal e la tradizione del classico*: «L'idea è il bene supremo e quindi non è soggetta alla corruzione e alla morte, né all'oblio. Tanto più l'opera d'arte realizza l'idea, tanto più è perfetta ed immortale»[39]; «è facile distinguere ciò che è classico da ciò che non lo è. Bisogna superare l'episodio, l'individuale, il particolare, il dato concreto, bisogna risalire alle cause, al principio fondamentale, all'origine del fenomeno, per arrivare a quella realtà che è prima di tutto; è quindi necessariamente un processo di astrazione». Una linea di pensiero che corre da Duchamp a Kosuth, o meglio attraverso la visione di Duchamp fornita da Kosuth: «Con Duchamp si chiude il cerchio, attraverso i secoli, aperto da Platone: il pensiero, l'idea, è tutto». Per questo, scrive anni dopo, «L'opera doveva essere fatta dalle macchine di un'officina. L'intervento dell'artista era puramente intellettuale: il pensare un'idea»[40]. Non a caso la definizione di idea compare in una delle opere di Kosuth acquistate da Panza: *Titled (Art as idea as idea)* (1966).

A quale estetica platonica si riferisce esattamente Panza? Al Platone dei dialoghi, a quello neoplatonico di Plotino o Marsilio Ficino, a quello neokantiano di Ernst Cassirer? Di certo, a un Platone che è venuto a patti con i suoi principi metafisici, e che crede che l'idea possa incarnarsi in un'opera d'arte, non più considerata come il pallido riflesso mimetico dell'Idea. Secondo James Meyer, «While Panza claims Plato as his inspiration, his notion of the artwork as idea contradicts the Platonic view that ideas do not exist in our minds, but on a spiritual plane most of us aspire to know: the work is a simulacrum of the idea it fails to depict. Panza's 'idea' is syncretic, unrigorous – an amalgamation of Winckelmann (who, following Bellori, grants the artist the capacity to conceive ideal forms) and Hegel's narrative of art history as a progressive unveiling of truth»[41].

Nel 1924, lo stesso periodo in cui elabora la sua *Filosofia delle forme simboliche*, Ernst Cassirer pubblica una conferenza su un aspetto centrale dell'estetica platonica, il rapporto e la tensione tra *eidos* ed *eidōlon* ovvero forma e immagine, sapere e immaginazione. Una «coppia concettuale» che «abbraccia per così dire l'intera ampiezza del mondo platonico e rappresenta i suoi confini estremi». Se hanno una comune etimologia nel vedere, nell'*idein*, «per lo specifico senso attribuito loro da Platone racchiudono in sé due direzioni fondamentalmente differenti del vedere, due contrapposte 'qualità' della visione». Quali? «Nell'un caso [*eidōlon*], il vedere ha il carattere passivo della percezione sensibile, che cerca solo di registrare e di riprodurre in sé un oggetto esterno pensabile; nell'altro [*eidos*], il vedere diviene libero contemplare per il coglimento di una forma oggettiva che però non può essere eseguito se non in un *atto* spirituale della conformazione»[42]. Insomma, se dalla parte dell'*eidos* vi è la ricerca di un pensiero assoluto, sciolto da ogni



4. Installazione *Dan Flavin*, Guggenheim Museum Soho New York, settembre 1995-gennaio 1996.
Dan Flavin, *Untitled (to Jan and Ron Greenberg)*, 1972-1973
Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Panza Collection.
Panza Collection, Mendrisio.

fenomeno sensibile e dal mondo delle immagini, dalla parte dell'*eidōlon* si manifesta la necessità dell'uomo di ricorrere al sensibile e alle immagini.
Poco dopo il saggio di Cassirer, Erwin Panofsky torna su uno snodo fondamentale della storia dell'estetica (*Idea, contributo alla storia concettuale dell'estetica antica*, 1924): come è possibile che l'approccio metafisico di Platone, con la sua condanna dell'arte mimetica in quanto lontana dalle Idee, sia stato così decisivo nello sviluppo del pensiero estetico? La filosofia di Platone è, se non «anti-estetica» perlomeno «an-estetica», in quanto «applica come misura del valore della produzione plastica e pittorica il criterio ad essa estraneo di una verità concettuale, ossia della concordanza con le Idee». E ancora: «Se il compito dell'arte deve essere 'verità' per rapporto alle Idee, in concorrenza quindi con la conoscenza razionale, essa deve di necessità ricondurre il mondo visibile a forme immutabili, generali ed eterne, rinunciando per tal modo a quella individualità ed originalità in cui siamo soliti vedere il peculiare carattere delle sue creazioni»[43]. Panofsky ripercorre il modo in cui l'arte si è storicamente appropriata delle Idee, Idee che non sono più irraggiungibili sostanze metafisiche ma visioni dello spirito umano. In quanto tali, è possibile metterle in forma attraverso l'attività artistica. Così l'Idea platonica è diventata progressivamente un concetto artistico, qualcosa che si possa rappresentare.
In fondo il rapporto di Panza con l'arte minimalista – e, più in generale, con l'astrazione e il monocromo che qui vanno tenuti insieme come membri della stessa famiglia – rappresenterebbe uno degli ultimi episodi di questo excursus post-platonico. L'idealismo professato da Panza non è privo di ragioni storiche contingenti: l'espressione artistica oscillava, a suo avviso, tra due polarità, quella razionale e quella espressionista. Quest'ultima risaliva a Piero della Francesca e Michelangelo e si estendeva fino a Picasso: «La sua tragica trinità di sesso, violenza, morte, che riflette la storia dell'Europa tra le due guerre, non può darci la visione della suprema armonia»[44]; «The death, the life, the suffering, and the reason why we have to suffer, why we have to die, was very impressing to me. These artists which were living with these problems was very interesting to me»[45]. La polarità razionale invece s'identificava con l'astrazione, con Mondrian e, a partire dalla fine del 1966, con Robert Morris e il minimalismo, e sembrava lasciarsi alle spalle il destino tragico dell'Europa, riconnettendosi a una tradizione ben più antica che risaliva alla filosofia greca e al Rinascimento.
Nella lunga intervista accordata da Panza a Christopher Knight, il cortocircuito tra platonismo e minimalismo è evidente: «Well, it was very interesting to me this attempt to look for something essential in shapes, to avoid what is not necessary and to look only for just what it is permanent. And rational forms are related to something which is permanent, because the way of thinking cannot change with the time. Pure shapes are images of the capacity of men to think»; «The research of truth is the main goal of man. This art was revealing this research of truth through these simple forms».
All'epoca, tuttavia, l'incontro tra estetica platonica ed estetica minimalista non trovava riscontro nella critica, poco attenta alla doppia natura del minimalismo: una pubblica, legata all'estetica industriale, tecnologica e materialista, l'altra privata, risultato di un processo di spiritualizzazione. I riferimenti classici alla storia dell'arte erano evocati per prenderne meglio le distanze («The Renaissance artist, proud of the piazzas and magnificent buildings of his era, took delight in perspective. Flavin, in our age of cosmic exploration, gives us the experience of space»)[46]. Maurizio Calvesi (in «Obelischi da camera», 1967), riconosceva che questi «grandi, spesso grandissimi, solidi astratti» erano «di una geometria tuttavia imperfetta, che cioè non è più lo specchio della idea platonica, del fisso e dello immutabile (come si dà ancora in Mondrian e nell'astrattismo storico). Questa invece è una geometria del relativo, del possibile, del fenomenico: è una solidificazione dell'immediato e del mobile, del precipitante e del tranchant, dell'instabile e del pericolante»[47]. Una lettura non lontana da quella fornita l'anno precedente da Peter Hutchinson, per cui il minimalismo e i tubi di Flavin installati in diagonale segnano un ritorno al manierismo: «The elegance here, the elongation and exaggeration combine with a pseudoreligiosity that escapes being Gothic because of its utter coldness and lack of detail. Rather it is a disquiet of mind that we gather, not fervor». Un «highly artificial medium» da cui risulta una

«Mannerist artificiality»[48]. Altri infine riconoscevano nell'opera in Flavin una tendenza puritana («a renewed austerity, even a Puritanical self-denial»)[49] o dei riferimenti alla scolastica e a Tommaso D'Aquino, la cui *claritas* sarebbe importante per Flavin quanto lo era stata per James Joyce.
Di recente, infine, Jonathan Crary ha fornito di *untitled (to Jan and Ron Greenberg)* (1972-73)[50] – l'opera di Flavin installata da Panza al Reina Sofia senza l'accordo dell'artista – una lettura lontana da quella del collezionista. Questo muro di neon «it does not completely liberate the viewer from older models of visual and aesthetic experience», in particolare quello della prospettica rinascimentale sebbene, attraverso gli effetti cromatici, «he disrupts the subject and object positions of the perspectival system». Qui come altrove Flavin opererebbe una «de-symbolization of luminosity», un processo proprio al modernismo che risale alla pittura di Seurat, alla sua «technocratic rationalization of optical processes» e, in generale, al Neo-impressionismo, in cui la pittura diventa fonte di luce: «space no longer be considered neutral, an empty container to house the discrete, autonomous object. Instead the viewer and his milieu became active, charged, constituent forces in a field of irradiative and vibratory events». Seguendo questa traiettoria, Flavin diventa l'artista che compie il salto al di là della pittura. Un salto al di là della sua materialità, dell'uso della tela da cavalletto e dei colori, ma anche della direzionalità di un raggio che si origina in un punto e ne illumina un altro a distanza, del «*punctual* model of optical phenomena» proprio alla costruzione prospettica della visione. «It is, however, the directionless quality of Flavin's light – light as an enveloping, immeasurable, and ubiquitous environment – that determines the sensory and psychological impact of his work».

Effetto Dan Flavin

Nel 1958, all'epoca in cui l'ago della bilancia dell'arte contemporanea si sposta da Parigi (Impressionismo, Cézanne, Cubismo) a New York, Panza s'interessa all'arte americana visitando la mostra organizzata dal Museum of Modern Art di New York a Basilea, una delle tante tappe europee[51]. Qualche anno dopo, tra il 1966 e 1969, il minimalismo è al centro dei suoi interessi. Se non manca di acquistare opere di Robert Morris, Donald Judd, Richard Serra, è nelle installazioni di luci al neon di Dan Flavin – di cui acquistò ventisette opere – che il suo idealismo assume la forma più compiuta. «Unissant le purisme à la technologie, il a été l'un des tout premiers collectionneurs européens à s'enthousiasmer pour les structures primaires lumineuses de Dan Flavin»[52], ricorda già nel 1970 Pierre Restany.
Dopo aver visto alcune riproduzioni fotografiche dei neon di Flavin, Panza ne fa esperienza nel febbraio-marzo 1967 nella galleria di Gian Enzo Sperone, provenienti a loro volta dalla galleria di Rudolf Zwirner a Colonia. «I was very impressed by the fact that light became something material, something solid. […] something that acquires volume, something that fills space». La luce si fa spazio: «The space becomes something physical and the light becomes something real, something the viewer can walk into. It is more than something to look at; it offers an experience of space and of the light inside it»[53]. Se in questi passi del 1983 è l'aspetto materiale a prevalere, già nel 1985, in un resoconto dell'esposizione milanese, la luce è trasfigurata più che solidificata: «Flavin is an artist which deal with some kind of metaphysical entity. He's a man which looks for something which is not tangible, and he feel[s] strongly the need for something absolute»[54]. Nei *Ricordi* pubblicati nel 2006, la luce immateriale del neon somiglia ormai a quella dipinta nelle Annunciazioni della pittura rinascimentale: «Fu una rivelazione. Le lampade fluorescenti mi apparivano un nuovo mondo di emozioni fatte con la luce. Un meraviglioso territorio da esplorare. Erano opere che richiedevano un'attenzione mistica per essere comprese. Più che ogni altra opera d'arte dovevano essere guardate in silenzio. Era l'apparizione di un'immagine soprannaturale. Era arte religiosa, senza simboli, senza riti, senza intermediari, era la presenza diretta e immediata del soprannaturale, la via verso l'assoluto»[55].
Una lettura inscritta in quella più larga sull'astrazione razionale, Mondrian in testa (cui Flavin aveva dedicato un'opera nel 1966 acquistata da Panza): «The composition made with the fluorescent tubes are like the lines in Mondrian painting; the way these are combined together makes the work». Allo stesso modo il piano fenomenologico se non scientifico non veniva meno: «Light is something which is physical and not physical, because it's a radiation, made by photons. The photons don't have mass, which is in some way not logical, but they are real, have color, make warm surface where they arrive». Ciononostante, a importare è, in finale, che «the work is not confined into the shape of the material but expanded into the volume of the room, and fill the room»[56].
Insomma nel pensiero di Panza, espresso negli scritti e nelle interviste, non manca un'oscillazione se non un'indecisione sulla natura della luce, con una tendenza a ritenere, della scultura, solo la sua luminosità, la diffusione radiante dell'aura nel medium atmosferico. Come è noto, duplice è la natura delle installazioni luminose di Dan Flavin: da una parte il tubo al neon, vero e proprio oggetto readymade e neodada, dall'altra le rifrazioni luminose nell'ambiente, un modo di dipingere con la luce. La luce, materiale quanto impalpabile, si può attraversare come l'atmosfera. Se il primo aspetto colpiva artisti come Donald Judd o Mel Bochner, attento alla presenza scultorea dei neon[57], era il secondo a sorprendere Panza. Basta osservare le sue

5. Dan Flavin, *Untitled (to Karin)*, 1966 (a parete); *Untitled*, 1964 (a terra; opera non installata correttamente).
Villa Panza, Varese, sala con camino, secondo piano (da "Domus", 458, gennaio 1968).

installazioni in ambienti semi-oscuri, con le opere isolate e i colori saturati che dominano sulla forma, la luce sui tubi al neon, l'ambiente circostante sugli angoli. Flavin installava le sue opere all'intersezione tra due pareti per insistere sul rapporto tra luce e architettura, riprendendo la scultura delle avanguardie russe, Malevich e Tatlin in primis, se non la tradizione delle icone.
In questa ambiguità costitutiva delle opere di Flavin – monumenti che tendono verso l'immaterialità – bagna gran parte della critica, internazionale come italiana. Prendiamo la mostra da Gian Enzo Sperone nel 1967 che, curiosamente, fu installata senza l'avviso di Flavin e, in quanto tale, è la prima personale non riconosciuta dall'artista[58]. Tommaso Trini è colpito dalla natura straniante del readymade: «Di questi tubi abbiamo pieni i soffitti e i marciapiedi e gli occhi. Li consumiamo incandescenti dalla sera alla mattina. Ma qui, in queste composizioni, ci appaiono improvvisamente freddi, totalmente indifferenti al nostro consumo. Questi oggetti quotidiani, persino banali, non hanno subito alcuna trasformazione [...] Flavin non trasforma il suo materiale, non ne fa una metafora di luce, di calore o di colore». Quello che vale per il materiale vale anche per le forme: «quadrati, triangoli, segmenti, cioè strutture primarie, oggetti che corrispondono in modo esatto nella nostra mente al significato di 'quadrato', di 'triangolo', di 'segmento'». Difficile inscriverli nella storia dell'arte: «Siamo di fronte a monumenti che non rimandano al passato, ma neppure ci proiettano nel futuro»[59]. Di diverso avviso Germano Celant (che commenta assieme la mostra di Torino, di Kornblee a New York e del Chicago Museum), che parla di «imperativo visivo»: «The informational datum is the presence of the light, the attention is only attracted by this presence»; «Light is no longer content with a side role but invades the scene of life: light takes command. The element light lives with the element man as an equal»[60].
Sul *Varese Corridor,* uno sguardo attento come quello della critica americana Rosalind Krauss scrisse: «It is less like a Minimalist Flavin and more like the set of a sci-fi movie, some newly wrought ending for *2001*, where, in the Cartesian hotel suite in the sky, the astronaut is being gathered in the hands of God»[61]. Non diversamente, sulla retrospettiva al Guggenheim del 1992 Anne Chave ricorda che il museo diventava, dopo il tramonto, «a giant, vibrant, technicolor UFO landed hard by Central Park»[62]. Un effetto persistente anche quando i Flavin di Panza erano installati altrove, come nella villa varesina («the Max's Kansas City piece illuminated a shiny white cell with the intensity of a spaceship out of a Spielberg flick»)[63], a Madrid o al Musée d'art moderne de la ville de Paris nell'estate 1990: «in this twilit installation in which the dematerialization of the objects was nothing short of spectacular, the emphasis had curiously shifted away from surface and onto work whose medium was the 'viewer's perceptual process' itself»[64]. Agli occhi di Krauss era palese il tentativo di rimodellare e neutralizzare lo spazio del museo («as powerful presence and yet as properly empty, the museum as a space»)[65] per accogliere le installazioni minimaliste, generando un «metaphysical Flavin-effect». Una metafisica filtrata dalla cultura materiale dell'epoca, dallo schermo televisivo alle illuminazioni dei cartelloni pubblicitari.
Non dimentichiamo che, sin dalla fine degli anni ottanta, era in corso una revisione del minimalismo, con una rivalutazione di artisti finora estranei al canone minimalista come James Turrell e Robert Irwin. Una situazione specifica al contesto americano, in cui Krauss distingue, in modo netto ma troppo schematico, un minimalismo «originale» della costa est e uno «derivato» californiano. Se il primo si preoccupa della superficie, il secondo è segnato da una «abhorrence of the physicality signaled by surface»[66]; se il primo tende verso l'oggetto, il secondo è più attento al fenomeno; se il primo produce opere il secondo si concentra sul processo di percezione stesso. A partire da qui è facile generare altre coppie di opposti: la scultura e la luce, l'opacità e la trasparenza, il corpo e la retina, l'oggetto

6. Dan Flavin, *Ursula's one and two picture*, 1964. Villa Panza, Varese, Sala da pranzo, sopra porta verso lo studio. Fotografie Ugo Mulas © Eredi Ugo Mulas. Tutti i diritti riservati.

specifico e l'aura, la teatralità e l'intensità, la sostanza e l'ineffabile. Curiosamente, Krauss fa risalire questa polarità ai *Black paintings* di Ad Reinhardt e Frank Stella: dai primi (una premessa che non condivido)[67] deriverebbe il sublime visivo e mistico sviluppato dall'arte californiana sin dalla fine degli anni sessanta. Barbara Rose in *ABC Art* (1965), uno dei primissimi articoli sul minimalismo, scriveva, in modo poco sottile, che il «protracted asceticism» dei minimalisti «is normally the activity of contemplatives or mystics... Like the mystic, in their work these artists deny the ego and the individual personality, seeking to evoke, it would seem, that semihypnotic state of blank consciousness, of meaningless tranquility and anonimity that both Eastern monks and yogis and Western mystics... sought»; «The equilibrium of a passionless nirvana, or the negative perfection of the mystical silence of Quietism require precisely the kind of detachment, renunciation, and annihilation of ego and personality we have been observing»[68]. Più sottile *Art and Objecthood,* la recriminatoria di Michael Fried contro la teatralità del minimalismo, condotta con un vocabolario degno degli artisti della costa ovest: presenza (o «presentness» come si dice nelle battute finali del saggio), aura, autenticità, contemplazione, sublime astratto, verità, invisibilità, esperienza metafisica e dimensioni imponenti almeno quanto le loro ambizioni. Senza ricorrere all'alternativa Ad Reinhard/Frank Stella, anche l'artista originario del Midwest Robert Morris individuava una doppia natura del minimalismo: una empirica, l'altra trascendente

se non religiosa, influenzata dal puritanesimo e dal trascendentalismo, «Unfrocked perhaps, but religious nevertheless»[69]. «California – right at the crossroads between the new physics and Eastern mysticism – was the right place from which to take off into the future», scrive Krauss. Ora, è precisamente questo «California Sublime» che Panza avrebbe colto intuitivamente sin dalla prima visita nell'atelier di Turrell a Santa Monica nel 1973: «With a taste for the metaphysical, Panza rewrote the Minimalist project to suit his own sensibilities. Dan Flavin's work was quickly dematerialized into eddies and clouds of colored light, since unlike the artist, Panza didn't take the material presence of the fluorescent tubes seriously». Logica la conclusione: per Panza, «Minimalism represented an essentialist, idealist, purist, experience: mind soaring free of matter»[70].

Potremmo chiederci perché l'opinione personale di Panza importi così tanto. La risposta è semplice: il minimalismo «was largely collected by a single individual, and thus ended up almost entirely in private hands»[71]. La vendita della sua collezione minimal al Guggenheim non è solo un evento di politica culturale, ma ebbe un impatto considerevole sulla visione del minimalismo stesso. Il viaggio delle sculture da Varese a New York, da Villa Menafoglio al Guggenheim, coincise con una riscrittura della storia e dell'estetica minimalista, «an historical recoding of Minimalism in the direction of privacy, interiority, spirituality»[72]. Panza, che non esitava a installare Flavin accanto a Turrell, diventa così uno dei principali responsabili della conversione del Minimalismo nel Sublime californiano. Ora, Panza non agì solo, trovando una sponda americana nell'universo del collezionismo e dei musei. Heiner Friedrich e Philippa Pellizzi (figlia di John e Dominique de Menil) fondarono la Dia Art Foundation, un'istituzione velatamente religiosa, che contribuì alla consacrazione, nel senso letterale del termine, del minimalismo. Sproporzionate nella loro capacità d'azione, tra la collezione Panza e la DIA vi è un sodalizio fondato non solo su interessi economici (Panza è nell'advisory council della DIA, Friedrich vende alcune opere a Panza, come il *Varese corridor* di Flavin)[73] – ma anche su una vera e propria comunità d'intenti. Nel 1978, dopo aver visitato *The Lightning Field* di Walter de Maria, Panza scrive a Philippa Pellizzi una lettera in cui avvicina la sua esperienza a quella della Rothko Chapel a Houston: «a necessary pilgrimage to a sanctuary where we can recognize our condition of man into the Universe; never was built cathedral or temple to tell to everybody this truth so clearly ... [P]ure thin beams of light pointing to the sky making a relationship between our finite terrestrial condition and the infinite space... Because of you a so great work was made. It will be forever a landmark of our time, like the Rothko chapel»[74]. Specularmente, Philippa Pellizzi scrive a Panza, in seguito alla visita a Villa Menafoglio: «Your works are living in those rooms. And the big room is other-world – a stable become a chapel»[75]. Da una parte l'austerità del luogo espositivo, dall'altra la scelta di luoghi remoti: per Panza e per la coppia Friedrich-Pellizzi il vero modello espositivo non era né il museo né la villa privata bensì la cattedrale. E che l'ultima opera di Dan Flavin fosse la commissione (non portata a termine) per Santa Maria Annunciata in Chiesa Rossa a Milano (1996), dove le luci al neon s'integrano armoniosamente con l'architettura di Giovanni Muzio (1932), non è che l'ennesima prova.

Senza questa sinergia, il destino postumo del (post-) minimalismo diventa incomprensibile. Da una parte, i luoghi più remoti – da *Lightning Field* di Walter de Maria a Marfa di Donald Judd, dal *Roden Crater* di James Turrell a *The Spiral Jetty* di Robert Smithson – diventano santuari cui recarsi in pellegrinaggio, una sorta di viaggio iniziatico. Dall'altra parte, s'insinua il turismo di massa e la logica commerciale, come nelle vetrine di un negozio della Apple nel 2004, che sembrano dei Flavin. Quanto induce lo storico dell'arte Yve-Alain Bois a chiedersi, davanti alla «devolution of Minimalism's aesthetic program of objectivity and impersonality into a fawning cult of personality»[76],«Has Minimalism merely turned decor?».

L'Icona infinita

Secondo James Meyer, «Panza was determined to expose the perceptual sublimity of Flavin's art, imagined and foreclosed in *the infinite icon*, the work that could never be made»[77]. Non siamo lontani dal sublime astratto proposto da Robert Rosenblum[78] in un testo influente quanto farraginoso che spaziava dal romanticismo all'espressionismo astratto, su cui è tornato a diverse riprese contraddicendo gran parte dell'intuizione originaria. Tuttavia, come ha osservato Briony Fer, nel discorso artistico degli anni sessanta il concetto di sublime viene sostituito da quello di infinito. Da qui il titolo del suo libro, *The Infinite Line*, calcato sull'omonima opera di Piero Manzoni del 1960: «The thing about infinity is that it is not a thing: it exists only in the imagination. The point is less what infinity *is* than the operation that it names, an operation that is always uncertain about its object, that calls infinite what exceeds representation and so has to be abandoned. Infinity, after all, is not an object, but something that exists in the mind as that which is beyond representation»[79]. È curioso pensare che l'idea d'infinito, presente nella visione idealista di Panza riguardo al minimalismo, trovi una critica spietata in un artista italiano e in un'opera realizzata poco lontano dalla sua villa. Come noto Panza, che cominciò a collezionare Dan Flavin mentre Alighiero Boetti apriva la sua prima mostra da Sperone nel gennaio 1967, non s'interessò molto all'arte italiana del dopoguerra.

Nelle parole come nelle scelte espositive di Panza

è operante quella che propongo di chiamare *icona infinita*, una nozione che resta da costruire e che, lungi dal riferirsi solo all'opera di Dan Flavin, abbraccia il minimalismo e l'arte concettuale, l'arte astratta e il monocromo. Prima di concludere, ne evocherò brevemente quattro caratteristiche.

L'icona infinita è anzitutto (i) *illimitata*, senza fine, non misurabile. Penso alla colonna infinita di Brancusi o, per restare agli esempi di Panza, all'architettura di Manhattan, città segnata da uno slancio verso l'alto, da una deflagrazione di energia che punta all'Infinito, dal desiderio per lo smisurato e quindi l'irraggiungibile: «it looked to me a romantic city, a city which was struggling for things which it is impossible to have, but it was trying to have. This was very impressive to me, this eruption of energy, which was going up but without a goal. The only goal was the infinite, the desire of something which is too great in order to be reached. This was a strong feeling I had, coming to New York»[80]. In altri termini, per Panza la conformazione urbanistica e architettonica di New York ne fa una città eminentemente platonica: «New York, è una città nuova, ma le sue fondamenta sono ad Atene. Senza Platone, la filosofia greca, la ricerca scientifica che questo pensiero ha reso possibile [...] questa città non potrebbe esistere»[81].

Nel 1966 Brian O'Doherty – artista e critico di origini irlandese, per questo osservatore distaccato e più obiettivo di quanto accadeva a New York – riconosce, nella svolta concettuale dell'arte newyorchese, una tendenza accademica lontana dall'avanguardia. Gli artisti «realize their ideas through third-party technicians who simply carry out the plans»; un artista che «works with his mind instead – a scholar artist whose thoughts are carried out by other». Finalmente, «this amalgamated philosopher-artist-draughtsman-aristocrat seems to lead us to an Academy once again, a sort of Platonic Academy – minus Plato»[82]. Al contrario, Panza credeva che Platone fosse ben presente sulla costa est degli Stati Uniti, senza escludere la costa ovest, dove la luce è più pura rispetto a quella grigia e brumosa del nord Italia: «Si ha l'impressione di trovarsi in un mondo ideale»[83]. «The light which is so different from the light of the north of Italy, which is always gray, foggy, because of the humidity. Here, especially in the Midwest and in the west, the light is pure, and this is a very strong attraction, give the idea of a world which is more ideal, because light is something which make beautiful the reality».

L'icona infinita è (ii) *trascendentale*, se pensiamo alla continuità tra icona e arte astratta. Dopo aver realizzato dei monocromi circondati da lampadine o luci fluorescenti Dan Flavin passa alla serie delle *Icon* (1961-63), servendosi per la prima volta della luce fluorescente. Le icone condividono con l'icona bizantina di Cristo un «magical presiding presence». In molti titoli i riferimenti religiosi sono espliciti, legati al trascorso dell'artista in un seminario: *icon I (the heart)*, *icon II (the mystery)*, *icon III (blood) (the blood of a martyr)*, *icon IV (the pure land)*, *icon VII (via crucis)*. Flavin del resto non nascose mai la sua ammirazione per l'icona russa della scuola Novgorod che aveva visto nel 1962 al Metropolitan: «This icon had that magical presiding presence which I have tried to realize in my own icons. But my icons […] are dumb – anonymous and inglorious. They are as mute and undistinguished as the run of our architecture. My icons do not raise up the Blessed savior in elaborate cathedrals. They are constricted concentrations celebrating barren rooms. They bring a limited light». Della sua *icon V (Coran's Broadway Flesh)* (1962) affermò: «I have tried to infect my icon with a blank magic that is my art» (1963).

Il contesto italiano facilitava una visione tradizionale che teneva assieme *Le porte regali* di Pavel Florenskij (la cui prima traduzione mondiale apparve nel 1977 in Italia) e i monocromi di Malevich. L'infinità è quella della luce dorata, della divinità che sfugge alla rappresentazione e si manifesta fisicamente sulla superficie dell'icona nella cornice dorata. Una lettura segnatamente italiana, causata da un disequilibrio tra la diffusione straordinaria del pensiero di Florenskij, ancora oggi poco frequentato nei paesi anglofoni, e la scarsa conoscenza diretta delle opere di Malevich.

In quanto presa in un interminabile sviluppo storico se non storicista, l'icona è infinita in quanto (iii) *teleologica*. L'arte contemporanea non segnerebbe alcuna rottura con l'arte del passato ma ne costituirebbe, al contrario, lo sviluppo logico e coerente. Gli artisti si susseguono ininterrottamente e ordinatamente, come sale *en enfilade* di un museo, uno dopo l'altro: «Sono stati necessari 2000 anni di storia dell'arte per vedere il colore nella sua purezza. Prima dell'avvento dell'Astrattismo non era possibile; la pittura doveva descrivere e rappresentare quello che il nostro occhio vede. Doveva venire Rothko per insegnarci che con il colore si può esprimere tutto e meglio, anche l'inesprimibile»[84]. Dichiarazioni di Panza in linea con il modo in cui in Italia ci si occupava di arte contemporanea: di giorno un saggio sui pittori senesi del Trecento, di notte, un'attività da mano sinistra, uno su Burri (penso naturalmente a Cesare Brandi). Due fasi storicamente lontane entravano in cortocircuito, così che i collage di Burri diventavano legittimi quando s'intravedevano nelle loro pieghe le stesse campiture di colore dei paesaggi di Piero della Francesca. La specificità del contemporaneo risiedeva in questo spessore storico.

Similmente, Panza considerava la «purezza spirituale»[85] di Ettore Spalletti in rapporto alla pittura di Fra Angelico; gli ambienti di luce di Robert Irwin in rapporto ai dipinti di Vermeer; la scultura minimalista in rapporto agli affreschi di Giotto ad Assisi («When Giotto's frescos in the Basilica di Assisi are admired, one can see the minimalist and abstract art of today.

The tension between man and his transcendence is depicted with an extreme intensity, one of the fundamental elements of the human condition and thus of art»)[86], o all'architettura del primo Rinascimento italiano per la sua visione razionalista dello spazio («it has a close relationship to Minimal art, which is about the essence of shapes»)[87]. E' palese il tentativo di fare dei minimalisti i classici della seconda metà del XX secolo, legandoli così al canone dell'arte europea: la cultura greca, il Rinascimento, il Classicismo, l'Illuminismo. L'icona infinita è, per Panza, il prodotto storico della coscienza occidentale e universale. L'arte europea ne diventa la spina dorsale, malgrado le posizioni ostili verso la tradizione europea come quella dell'americano Donald Judd che, con un misto di naiveté, cinismo e sprezzatura critica, la dichiarava esaurita o comunque muta per gli artisti americani della sua generazione.

L'icona è infinita, in un senso più fattuale che abbiamo esplorato in queste pagine, in quanto (iv) *riproducibile*. In occasione della mostra *First Show* al Los Angeles Museum of Contemporary Art nel 1983, Panza fa realizzare negli Stati Uniti una delle opere in compensato di Judd di cui possedeva il certificato, assicurandosi che l'opera fosse distrutta al termine della mostra. Judd e il suo assistente Peter Ballentine non nascosero il disappunto: «We wrote to Panza that the work at MoCA existed, finally, and that if it was destroyed, it was destroyed. Panza thought, as always, that the work could be made over again for another space of different dimensions. Forever and forever»[88]. E ancora: «Since in some works the dimensions could be altered according to the space available, Panza assumed that he could do this as well as me. And then destroy the work and do it again differently, forever»[89]. L'opera è infinita, riproducibile «forever and forever» in quanto la riproduzione non intacca l'Idea.

Simile il caso di Dan Flavin. Per citare un passo già incontrato all'inizio: «You purchased *finite* installations of fluorescent light from me»[90]. Laddove Flavin insisteva sulla finitezza delle sue installazioni, in realtà si prestavano a qualsiasi intervento esterno, a qualsiasi estensione, a variazioni infinite che, anzi, sono loro costitutive. «It hints that his work *could* be extended. It suggests that the forms of Flavin's works are potentially variable, that they are not closed»[91], scrive James Meyer a proposito di *the nominal three (to William of Ockham)*, il suo primo lavoro in serie. Se Flavin teneva a puntualizzare che le sue installazioni erano finite, persino i suoi titoli tradivano un'attitudine opposta, come *The continuous icon*, un'opera rimasta allo stato progettuale, una struttura di lampade verticali che recedono nella profondità spaziale dello stesso periodo di *the nominal three*, ispirata alla colonna di Brancusi. «A self generating structure, it is a work that makes itself, and keeps making itself [...] a work that can never be built. The conceptual inverse of *one* (the most minimal, the 'easiest' of Flavin's works to make), the *continuous icon* can only be imagined: like the Great Wall of China of Kafka's parable, there will never be enough builders or materials, or enough time, to complete it»[92]. In altri termini, la visione idealista che Panza aveva dell'opera di Flavin non faceva che dar voce alle intenzioni più genuine, sebbene non sempre esplicite, dell'artista.

Il caso di Flavin resta paradigmatico. Da una parte dichiara «All my diagrams, even the oldest, seem applicable again and continually» (1966), negando così uno sviluppo stilistico nel suo lavoro. Dall'altra parte, rispetto a Judd, resiste a fornire al collezionista i certificati richiesti o le istruzioni su come installare il suo lavoro, un compito che spettava all'artista. Un tentativo di controllare o dissimulare quello che le installazioni di Panza rendevano evidente, ovvero la natura trascendentale del suo lavoro. Panza ne era consapevole: «Flavin did not want this to be visible. He was a left-wing intellectual, a dissenter, and so his subconscious had to remain hidden... I think it was because of this that he didn't like me, because I let others see a truth that he wanted to keep hidden»[93]. Panza così tralasciava quella che Flavin chiamava la natura situazionale delle sue installazioni luminose: «Everything is clearly, openly, plainly delivered. [...] There is no hidden psychology, no overwhelming spirituality you are supposed to come into contact with. I like my use of light to be openly situational in the sense that there is no invitation to meditate, to contemplate»[94].

Conseguentemente, James Meyer considera le copie di Panza non come dei falsi ma come delle «misprisions», cioè una violazione degli obblighi presi con l'artista; «Making 'Judds' and 'Flavins' as he wished, Panza exposed the underlying arbitrariness of the Minimal work, its suppressed subjectivity, its *im*materiality»[95]. Se, a una prima considerazione, l'estetica concettuale che smaterializza l'opera d'arte sembra andar contro il principio del collezionismo, il contrario era in realtà vero: se l'arte è un'idea, se l'arte è un'icona infinita, il collezionista che ne possiede il certificato dispone di un potere prima inimmaginabile, quello di fabbricare l'opera. Rispetto agli oggetti, le idee si trasportano più facilmente e pongono meno problemi di conservazione e deposito, trasporto e tassazione quando sono spedite. Come riassume Meyer, «Minimal Art was advanced, according to Panza, because it transfigured the modernist work into a concept, a concept that he could mentally grasp and render in material form. It was an art he could make»[96].

Oltre il modernismo

Nel 2012 Panza confessò: «Quello che posso dire è che la mia ricerca va oltre i limiti di quello che si vede, tende a qualcosa che non riesco mai veramente a raggiungere, ma che ho la sensazione coincida con la

pienezza della vita. Il sentore che tutto derivi da questa cosa incomprensibile... è una ricerca personale»[97]. Storia e biografia, coscienza occidentale e sviluppo della propria collezione si sovrappongono, come osservava Pierre Restany: «L'historie de sa collection est l'histoire de sa vie, de la formation de son goût et de sa vision, de l'évolution de ses idées»[98]. A questa ricerca abbiamo dato il nome di icona infinita, che continuerà a sfuggirci in quanto si tratta di un orizzonte cui tendere e non di un oggetto. Tuttavia l'icona infinita ci permette di riconsiderare la polemica tra alcuni protagonisti dell'arte minimalista e uno dei suoi più fedeli collezionisti, così come i presupposti che facevano credere a Panza di poter legittimamente realizzare le opere minimaliste della sua collezione.

La nozione di icona infinita va compresa nel contesto transatlantico e internazionale del modernismo, all'interno del quale il nostro Paese gioca un ruolo determinante. Nel caso di Panza l'icona infinita designa, è la mia ipotesi, un *altro* modernismo, legato a doppio filo alla storia della pittura italiana nel contesto dell'arte europea ed eurocentrica. Così se a Villa Menafoglio le opere minimaliste spezzano la logica del *white cube* della galleria, che del modernismo rappresenta l'incarnazione più perversa e più riuscita, queste sono prese in un'altra logica – e ideologia – non meno vincolante: una via italiana al modernismo, una certa idea di minimalismo, o meglio un minimalismo inteso come Idea.

Dell'estetica minimalista Panza ebbe una visione originale, al di là di quel modernismo che, nella declinazione americana o nell'asse Parigi-New York, risultava estraneo alla cultura e alla sensibilità italiane. Il fatto che si disinteressò al post-modernismo è solo l'ennesima conferma. Da umanista contemporaneo, da collezionista che si sentiva discendere da una tradizione rinascimentale ininterrotta, Panza decise di misurare il minimalismo non ad elementi contingenti come la scissione insanabile tra costa est e costa ovest o agli sforzi artistici di oltrepassare il modernismo formalista, ma a un idealismo che, secondo l'accezione comune, aveva le sue basi nella culla della civiltà europea.

1 Lettera di Panza a Dan Flavin, 28 marzo 1988, cit. in J. Meyer, *The Minimal Unconscious*, in "October", 130, Fall 2009, pp. 141-176, cit. p. 158; p. 164.

2 D. Flavin, *Letter to the Editor*, in "Art in America", September 1988, p. 21.

3 Citato in Meyer, *The Minimal Unconscious*, cit., p. 159.

4 Dan Flavin, Lettera a Panza, 14 settembre 1988, citato in M. Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art*, Cambridge (Mass.) 2003, p. 43. Cfr. in particolare il capitolo "Authorship and Authority".

5 Citato in Meyer, *The Minimal Unconscious*, cit., p. 157.

6 D. Judd, *Artist Disowns 'Copied' Sculpture*, in "Art in America", April 1990, p. 33. A p. 37 dello stesso numero si legge l'articolo di W. Robinson, *Guggenheim Gets Panza Trove*. Le opere di Judd e Flavin a Madrid sono riprodotte in K. Johnson, *Showcase in Arcadia*, in "Art in America", 76/7, July 1988, pp. 94-103, rispettivamente p. 102 e p. 103.

7 Helen Geary, Lettera a Panza, 30 settembre 1980: in Meyer, *The Minimal Unconscious*, cit., p. 156.

8 «every now and then a plate would rock back, clunking resonantly against the concrete floor. Here the effect of the viewer's body weight upon the vastly heavier steel plates made for an exhilaratingly physical awareness of mass, one's own as well as that of the sculpture itself», F. Colpitt, *Space Commanders*, in "Art in America", 78/1, January 1990, pp. 66-71, cit. p. 69.

9 *Ibidem*.

10 C. Andre, *Artist Disowns 'Refabricated' Work*, in "Art in America", 78, March 1990, p. 31. L'opera di Andre è riprodotta in Colpitt, *Space Commanders*, cit., p. 69 (e non p. 68 come scrive l'artista).

11 S. Hapgood, *Remaking Art History*, in "Art in America", 7, July 1990, pp. 115-122, cit. p. 120.

12 D. Judd in "Art in America", 78, March 1990, p. 128.

13 Cit. in Hapgood, *Remaking Art History*, cit., p. 181, n. 12.

14 Judd, *Artist Disowns 'Copied' Sculpture*, cit., p. 33.

15 Johnson, *Showcase in Arcadia*, cit., p. 97.

16 Robinson, *Guggenheim Gets Panza Trove*, cit., p. 37.

17 Hapgood, *Remaking Art History*, cit., p. 115. In questo articolo, oltre all'*affaire* Panza, viene discusso il caso della mostra *The New Sculpture 1965-1975* al Whitney Museum di New York.

18 D. Judd, *Una stanza per Panza*, Part IV, in "Kunst Intern", November 1990, pp. 7-8; su Judd cfr. anche P. Failing, *Judd and Panza Square Off*, in "Artnews", 89, November 1990.

19 In *L'art des années soixante et soixante-dix. La collection Panza, Musée d'Art Contemporain de Lyon*, Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne, Milano 1989, p. 165.

20 «However, [...] the removal of the artist's hand, rather than lessening the importance of artistic authorship, makes the sure connection between work and artist that much more significant», Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art*, p. 3.

21 In *L'art des années soixante et soixante-dix. La collection Panza*, p. 243.

22 Hapgood, *Remaking Art History*, cit., p. 120. Cf. R. Morris, *What Did the Guggenheim Gain*, in "The Journal of Art", October 1990, p. 28.

23 Sol Le Witt, 1984, citato in Hapgood, *Remaking Art History*, cit., p. 121.

24 E. Varian, *An Interview with Mel Bochner* (1969), in "Documents", 20, Spring 2001, pp. 4–8, cit. p. 5 [corsivo mio].

25 Hapgood, *Remaking Art History*, cit., p. 120.

26 C. Owens, *From Work to Frame, or, Is There Life After 'The Death of the Author'?*, in *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley 1992, pp. 122–139, cit. p. 126. Owens cita estesamente Giulio Paolini.

27 K. Miwon, *One Place after Another. Site Specific Art and Locational Identity*, Cambridge (Mass.) 2002, p. 38.

28 R. Krauss, *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*, in "October", 54, Fall 1990, pp. 3-17, ripubblicato in *October: The Second Decade*, 1986-1996, Cambridge (Mass.) 1998, pp. 427-441, cit. p. 429.

29 M. Bochner, 1992, citato in Meyer, *The Minimal Unconscious*, cit., p. 151.

30 M. Foucault, *Que est-ce que un auteur?* (1969), in *Dits et écrits*, Paris 1994, pp. 789-821, tr. it. a cura di C. Milanese, *Che cos'è un autore?*, in *Scritti letterari*, Milano 1971, 1984, pp. 1-21, cit. p. 2; p. 3.

31 Miwon, *One Place after Another,* cit., pp. 39-42.

32 Hapgood, *Remaking Art History*, cit., p. 119.

33 Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art*, p. 34.

34 «Taking the drawing or certificate for the work, the collector came to believe he could divine the project from this sheet of paper», Meyer, *The Minimal Unconscious*, cit., p. 151.

35 Ivi, p. 174.

36 Hapgood, *Remaking Art History*, cit., p. 181, n. 13.

37 Recensendo la mostra alla Ace Gallery, Frances Colpitt parla, a proposito di *Floating Room*, di "engineering marvel" (*Space Commanders*, cit., p. 71).

38 Krauss, *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*, cit., p. 432.

39 G. Panza, *L'arte minimal e la tradizione del classico*, in I. Panicelli (a cura di), *Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris, Sculpture Minimal*, catalogo della mostra (Roma 1980), Roma 1979, pp. 5-7, cit. p. 5.

40 G. Panza, *Ricordi di un collezionista*, Milano 2006, p. 112.

41 Meyer, *The Minimal Unconscious*, cit., p. 148.

42 E. Cassirer, *Eidos ed eidōlon, il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone*, Milano 1998, p. 15.

43 E. Panofsky, *Idea. Conributo alla storia dell'estetica*, Firenze 1952, p. 4. Questo testo è citato anche da Meyer, *The Minimal Unconscious*, cit., pp. 147-48.

44 Panza, *L'arte minimal e la tradizione del classico*, cit., p. 6.

45 Ch. Knight, *Oral History Interview with Giuseppe Panza, 2-4 Aprile 1985*, ora disponibile sul sito degli Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC, *http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-giuseppe-panza-12827.*

46 J. Lowndes, *Flavin's 'mystical' aura*, in "Vancouver Province", 17 November 1969, p. 29, poi in P. Feldman, K. Schubert (a cura di), *it is what it is. Writings on Dan Flavin since 1964*, London 2004, p. 64.

47 M. Calvesi, *Obelischi da camera*, in "L'Espresso", 1 ottobre 1967, ripubblicato con il titolo *Strutture come solidi*, in *Avanguardia di massa*, Milano 1978, pp. 161-163, cit. p. 163.

48 P. Hutchinson, *Mannerism in the Abstract,* in "Art and Artists", September 1966, poi in G. Battcock (a cura di), *Minimal Art. A Critical Anthology*, New York 1968; Berkeley-Los Angeles-London 1995, pp. 187-194, cit. p. 193.

49 E.C. Baker in "Art News", 65/10, February 1967, p. 13, in *it is what it is*, p. 37.

50 J. Crary, *untitled (to Jan and Ron Greenberg)*, in J. Fiona Ragheb (a cura di), *Dan Flavin. The Architecture of Light*, catalogo della mostra (Berlin 1999-2000), New York 1999, pp. 34-35.

51 «American art as something that seemed of interest to a European did not exist until the Museum of Modern Art exhibition of 1958. I saw it in Basel», G. Panza, *Interview*, in J. Brown, B. Johnson (a cura di), *The First Show. Painting and Sculpture from Eight Collections, 1940-1980*, catalogo della mostra, New York 1983, pp. 69-90, cit. p. 69.

52 P. Restany, *Le Pop-Art américain dans un château italien du XVIIIè siècle*, in "Plaisir de France", février 1970, pp. 44-49, cit. p. 49.

53 Panza, *Interview*, cit., pp. 81-82.

54 Knight, *Oral History Interview with Giuseppe Panza*, cit.

55 Panza, *Ricordi di un collezionista*, cit., pp. 100-101. Come osservava Pierre Restany già nel 1970: "Ce n'est que vers la fin de 1966 que le côté méditatif a repris le dessus. […] de Robert Morris et du minimal art" ("Le Pop-Art américain dans un château italien du XVIIIè siècle", p. 49).

56 Knight, *Oral History Interview with Giuseppe Panza*, cit.

57 «The light is almost secondary in an awareness of the objects. Of course, the fascination resulting from the gaseous fluorescent glow is undeniable. But any attempts to posit the objects with a transcendent nature is disarmed by the immediacy of their presence», M. Bochner, *Art in Process – Structures*, in "Arts Magazine", 40/9, September-October 1966, pp. 38-39, cfr. anche D. Judd, *In the Galleries*, in "Arts Magazine", 38/7, April 1964, p. 31. Entrambi sono raccolti in *it is what it is*.

58 «Special plastic faces were put over all the fluorescent fixtures; immediately the installation began to smell of 'light art' and artifice», J. Burnham, *A Dan Flavin Retrospective in Ottawa*, in "Artforum", 8/4, December 1969, pp. 49-55, in *it is what it is*, p. 82. Foto dell'installazione della mostra da Sperone sono visibili in A. Minola, *Sperone, Torino, Roma, New York: 35 anni di mostre tra Europa e America*, Hopefulmonster 2000, p. 104 e T. Trini, *Mostre a Milano: Dan Flavin, Galleria Sperone*, in "Domus", gennaio 1967, p. 33.

59 T. Trini, *Mostre a Milano*, in "Domus", 446, febbraio 1967, p. 32.

60 G. Celant, *Dan Flavin*, in "Casabella", 332, gennaio 1969, pp. 54-55, in *it is what it is*, pp. 54-55.

61 R. Krauss, *Overcoming the Limits for Matter: On Revising Minimalism*, in *American Art of the 1960s, Studies in Modern Art*, vol. 1, a cura di J. Elderfield, New York 1991, pp. 123-141, cit. p. 138.

62 A.C. Chave, *Revaluing Minimalism: Patronage, Aura, and Place*, in "Art Bulletin", 90, 3, September 2008, pp. 466-486, cit. p. 476. «[D]uring the day, the fluorescent tubes, placed against the walls along the ramp, or suspended from the ceiling in a central shaft of pink, were overwhelmed by the atrium's glaring whiteness»; «Finally, the Guggenheim show demonstrated the profoundly installational nature of Flavin's project: the discovery of fluorescent light was simultaneously the discovery of the gallery itself», scrive J. Meyer, *Dan Flavin*, in "Artforum", 34/5, December 1995, p. 86, in *it is what it is*, p. 206.

63 Meyer, *Dan Flavin*, cit., p. 207.

64 Krauss, *Overcoming the Limits for Matter*, cit., p. 138.

65 Krauss, *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*, cit., p. 428.

66 Krauss, *Overcoming the Limits for Matter*, cit., p. 131.

67 Cfr. R. Venturi, *Black Paintings. Eclissi sul modernismo*, Milano 2007.

68 B. Rose, *ABC art,* in "Art in America", October-November, 1965, poi in G. Battcock (a cura di), *Minimal Art*, pp. 274-297.

69 R. Morris, *Size Matters*, in "Critical Inquiry", 26/3, Spring 2000, pp. 474-487, poi in Id., *Have I Reasons. Work and Writings, 1993-2007*, a cura di N. Tsouti-Schillinger, Durham and London 2008, cit. p. 127.

70 Krauss, *Overcoming the Limits for Matter*, cit., pp. 136-137.

71 Ivi, p. 136.

72 Ivi, p. 140.

73 Cfr. M. Govan, *Irony and Light*, in M. Govan, T. Bell, *Dan Flavin. The Complete Lights, 1961-1996*, catalogo della mostra, Washington 2004, p. 107, n. 97.

74 Lettera di Panza a Philippa Pellizzi, 23 novembre 1978, cit. in A. Chave, *Revaluing Minimalism: Patronage, Aura, and Place*, p. 474.

75 Lettera di Philippa Pellizzi a Panza di Biumo, 14 aprile [anno non specificato], cit. in A. Chave, *Revaluing Minimalism: Patronage, Aura, and Place*, p. 482, n. 23.

76 Y.-A. Bois, *Specific Objections. On Donald Judd in London and Minimalism in New York and Los Angeles*, in "Artforum", Summer 2004, pp. 196-203, 289, cit. pp. 197-98.

77 Meyer, *The Minimal Unconscious*, cit., p. 164.

78 R. Rosenblum, *The Abstract Sublime*, in "Art News", 59, February 1961.

79 B. Fer, *The Infinite Line. Re-making art after Modernism*, New Haven-London 2004, p. 58. Negli Stati Uniti l'infinito di stampo modernista venne messo in causa anche dall'idea di "quasi-infinity" di Robert Smithson.

80 Knight, *Oral History Interview with Giuseppe Panza*, cit.

81 Panza, *L'arte minimal e la tradizione del classico*, cit., p. 6.

82 B. O'Doherty, *Minus Plato*, in "Art and Artists", September 1966, poi in Battcock (a cura di), *Minimal Art*, pp. 251-255, cit. p. 255.

83 Knight, *Oral History Interview with Giuseppe Panza*, cit.

84 Panza, *Ricordi di un collezionista*, cit., p. 253.

85 M. Franciolli, *Interview with Giuseppe Panza di Biumo*, in *The Panza di Biumo Donation*, Museo Cantonale d'Arte, Lugano, Milano 1997, pp. 13-35, cit. p. 31.

86 G. Panza, *The exhibition in Sa Llonya*, in *Collecciò Panza di Biumo. Anys 80 i 90*, catalogo della mostra, Llonya 1997, pp. 145-151, cit. p. 146.

87 Panza, *Interview*, cit., p. 74.

88 D. Judd, *Una stanza per Panza*, Part IV, in "Kunst Intern", November 1990, pp. 3-4. Biskrick osserva tuttavia che quest'opera era già stata realizzata per la mostra alla Lisson Gallery del 1974.

89 D. Judd, *Una stanza per Panza*, Part II, in "Kunst Intern", 5, July 1990, p. 12.

90 D. Flavin, Lettera a Panza, 14 settembre 1988, cit. in Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art*, cit., p. 43.

91 Meyer, *The Minimal Unconscious*, cit., p. 161.

92 Ivi, p. 162.

93 G. Panza, *Memoires of a Collector*, cit. in Meyer, *The Minimal Unconscious*, cit., p. 166.

94 D. Flavin in Michael Francis Gibson, *The Strange Case of the Fluorescent Tube*, in "Art International", 1, Autumn 1987, pp. 105-110, rivisto nel marzo 2004 in *it is what it is*, p. 174. Da qui deriva forse il fatto che i Flavin sono, come osserva Anne M. Wagner, mal installati anche nell'appartamento Panza, al punto da far pensare meno a un'opera d'arte che a un "elettrodomestico abbandonato" (il riferimento è a *Ursula's one and two picture*, 1964), con i fili elettrici che penzolano da sopra la porta. L'opera è visibile nelle foto che illustrano l'articolo di Tommaso Trini pubblicato su "Domus" nel 1968. Cfr. A.M. Wagner, *Flavin's Limited Light*, in J. Weiss (a cura di), *Dan Flavin. New Light*, Washington 2006, pp. 108-132, cit. p. 121.

95 Meyer, *The Minimal Unconscious*, cit., p. 151.

96 Ivi, p. 146.

97 *Giuseppe e Giovanna Panza collezionisti. Conversazione con P. Philippe Ungar*, Cinisello Balsamo 2012, p. 119.

98 P. Restany, *Les grandes collections. Un appartement milanais consacré à trois peintres Fautrier, Kline et Tàpiès*, in "Plaisir de France", janvier 1970, pp. 44-49, cit. p. 49.

Nicoletta Cardano

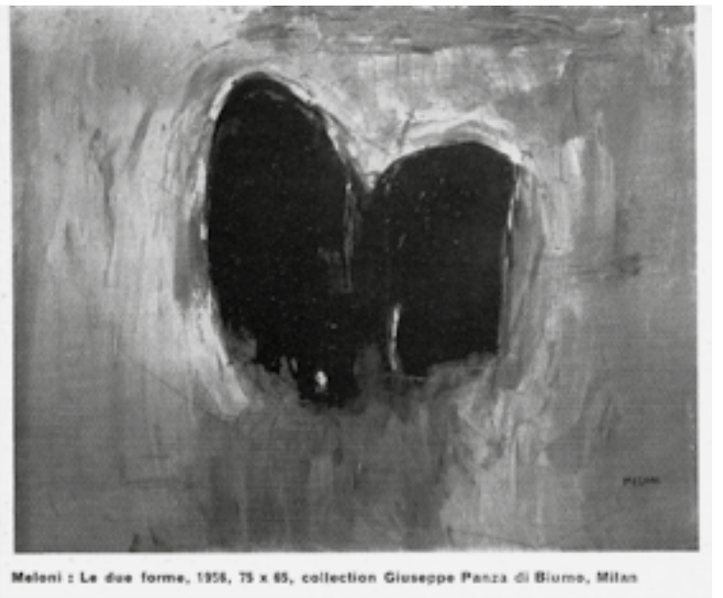
«... esistono somiglianze tra artisti diversi»
Compresenze di artisti italiani nella collezione Panza

In una lettera dell'8 giugno 1957 Emilio Vedova raccomanda a Giovanni Carandente, allora ispettore presso la Galleria nazionale d'arte moderna e collaboratore di Palma Bucarelli, di inviare al conte Giuseppe Panza di Biumo un catalogo della mostra della collezione Cavellini, in corso presso il Museo: «è un mio grande collezionista – scrive l'artista – in pochi mesi mi ha acquistato 16 opere e desidero incoraggiarlo a diventare sempre più un collezionista europeo (Ha già molte opere di artisti di punta europea)»[1]. Le aspettative di Vedova relative ad un rapporto privilegiato con il collezionista milanese andranno in realtà deluse già nell' autunno 1957, quando Panza dalle pagine della rivista "Civiltà delle Macchine"[2] scopre Franz Kline e orienta le sue scelte verso la produzione americana: i dipinti di Vedova non supereranno il confronto con quelli di Kline[3] e verranno successivamente sacrificati per l'acquisto delle opere di Rothko[4]. Nel dicembre del 1958 lo spostamento di orizzonte di Panza verso gli artisti americani è ormai un dato di fatto, confermato dalle dichiarazioni sulla rivista francese "Cimaise" e motivato dalla certezza sulle potenzialità dell'arte americana che ha la capacità di guardare al futuro, di penetrare e trasformare la realtà, a differenza dell'arte europea, chiusa nei limiti di un eccessivo intellettualismo[5].

La raccolta assume sin da subito un'identità internazionale e americana; in tal senso il tema del rapporto con l'arte italiana sembrerebbe essere un argomento marginale nello studio della collezione. Peraltro, l'esiguità delle presenze di artisti italiani ha costituito un motivo frequente di polemiche in un contesto nazionale non particolarmente recettivo; una conflittualità riconosciuta in diverse occasioni dallo stesso collezionista: «Il label Panza è malvisto in Italia. Mi considerano come un grande traditore della patria perché non compro l'arte italiana»[6]. «Gli artisti italiani non gradiscono il mio comportamento che ritengono ingiusto nei loro confronti. Ma io ho fatto delle scelte specialistiche, questo non vuol dire che non stimo gli italiani»[7].

È evidente la tensione fortemente internazionale che sin dall'inizio anima le scelte di Panza, attratto da modi e consuetudini altri rispetto all'Italia. Si pensi anche alla sua esperienza di vita in Svizzera durante la

1. Giuseppe Panza con Guido Le Noci e Pierre Restany nella sala di Osvaldo Licini alla Biennale di Venezia, 1958. Fotografie Ugo Mulas © Eredi Ugo Mulas. Tutti i diritti riservati.


Meloni : Le due forme, 1956, 75 x 65, collection Giuseppe Panza di Biumo, Milan

2. Copertina della rivista "Cimaise, revue de l'art actuel", 1958 e due estratti della pubblicazione con la riproduzione delle opere di Emilio Vedova e di Gino Meloni appartenenti alla collezione Panza di Biumo.

guerra; alla sua malcelata insofferenza per gli schemi borghesi familiari; al primo e folgorante viaggio in America nel 1954, e soprattutto alla partecipazione attiva nell'ambiente innovativo milanese alla metà degli anni Cinquanta attraverso la frequentazione della galleria Apollinaire di Guido Le Noci e la vicinanza con Pierre Restany.

È indubbio tuttavia che il progetto complessivo della collezione nasce e si sviluppa in Italia, dove il Conte insieme alla moglie Rosa Giovanna, sua sodale nelle scelte e nel piano della raccolta, propone e ripropone a più riprese la realizzazione di un Museo di arte contemporanea a Milano, Torino, Roma, trovando come noto un'accoglienza assai poco favorevole e molti ostacoli. «Vi sono altre città in America, in Europa e in Giappone interessate alla nostra collezione, ma desideriamo dare una priorità a Milano prima di portare avanti altre trattative (…) Milano è la nostra città, è la città della nostra famiglia perciò abbiamo sempre desiderato che maturasse l'occasione perché almeno una parte importante della nostra collezione diventasse permanentemente una caratteristica dell'impegno culturale milanese; essa rappresenta oltre un ventennio di vita, di attività, di amore per l'arte e ha contribuito al prestigio di Milano come centro di ricerca culturale»[8].

Un problema complesso dunque quello dell'italianità della collezione Panza, un'appartenenza contraddittoria, ma mai rifiutata, che spesso è stata interpretata come negazione dell'ambiente artistico italiano. Nella contrapposizione culturale e soprattutto ideologica tra "americanità" e "italianità" sono nati una serie di luoghi comuni basati, ad esempio, sull'assenza di autori italiani in collezione – ad eccezione di Spalletti – e alimentati dalle vicende dei vari progetti museali mancati e dalle motivazioni critiche che portano Panza ad orientare gli acquisti presso la Galleria Sperone a Torino verso l'arte americana e non verso l'arte povera. «(…) gli artisti dell'arte Povera mi interessavano, ma meno degli Americani – dice Panza a Christopher Knight nell'intervista del 1999 – Per questo non li comperai, anche se erano ottime opere, erano i migliori artisti italiani di quel periodo con un valore internazionale». «Perché non li hai collazionati?» chiede Knight. «Compravo Bruce Nauman e Richard Serra che sviluppavano un'esperienza affine sotto certi aspetti, ma secondo la mia opinione erano più importanti. Per questa ragione decisi di concentrare la mia attenzione sugli Americani e non sugli Italiani»[9]. È noto come l'insuccesso del progetto del Castello di Rivoli sia stato motivato anche dalla mancata inclusione nella collezione degli artisti d'arte povera, assieme ad un complesso di questioni istituzionali e burocratiche.

La fisionomia della collezione, che rimane fortemente americana nelle tre diverse fasi di sviluppo, comprende tuttavia sedici artisti italiani che segnano il percorso della raccolta dal suo nascere fino all'ultimo periodo: autori eterogenei per generazione e tipo di ricerca che a diverso titolo hanno toccato le corde della sensibilità di Giuseppe Panza, passando attraverso le maglie di una selezione inflessibile che aveva come parametri la novità e la qualità dell'esperienza artistica[10]. La collezione può essere letta nel suo complesso come un'opera unica di conoscenza, comprensione e diffusione dell'arte contemporanea che accompagna il percorso intellettuale ed esistenziale del suo autore Giuseppe Panza, attratto dalla ricerca di uno scopo ideale, di una sorta di nucleo invisibile che è al centro dell'espressione artistica. In questo senso anche le scelte dei sedici artisti in questione, talvolta laterali rispetto alle linee guida dei diversi periodi, sono

funzionali a questo obiettivo e risultano integrati nella collezione attraverso quel *fil rouge* a cui allude il titolo di questo intervento: quelle "somiglianze tra artisti diversi"[11] che Panza riconosce essere come caratteristica ed esito del suo operato di collezionista. Alcuni sono artisti organici agli indirizzi della collezione nelle sue diverse fasi: Maurizio Mochetti e Cioni Carpi, ad esempio, per le ricerche degli anni '60 e '70; Ettore Spalletti per il terzo periodo della collezione, che include anche Alfonso Fratteggiani Bianchi e Sonia Costantini. Altri lavori rispondono ad interessi specifici e testimoniano l'autonomia e l'originalità delle scelte di Panza: l'arte cinetica con le macchine di Piero Fogliati, le sperimentazioni di Lucio Pozzi, il cromatismo astratto di Vittore Frattini, le sculture in cemento di Franco Monti.

La presenza di artisti come Mario Radice e Vittorio Tavernari permette inoltre di ripercorrere l'approccio di Panza al collezionismo e all'arte contemporanea nella Milano degli anni '50, precisando gli inizi della collezione quando i primi interessi sono rivolti all'astrattismo, ad Attanasio Soldati, all'espressionismo informale di Gino Meloni, e successivamente ad Emilio Vedova (fig. 2).

Nel parlare delle sue prime conoscenze in campo artistico Panza precisa che lo scultore Vittorio Tavernari lo introdusse nel 1946 all'arte contemporanea, facendogli conoscere Mario Radice, Ennio Morlotti e Renato Guttuso[12]. Radice, a sua volta lo mise in contatto con il gruppo di Como, con Soldati, Rho e Reggiani; successivamente, negli anni Cinquanta, conobbe Osvaldo Licini. Radice ha rappresentato per Panza, come lui stesso ricorda, il primo approccio all'arte astratta. «È stato un incontro che ha segnato la mia vita di collezionista, mi ha fatto capire che è un'arte che può esprimere tutto, soprattutto le cose più immateriali e inesprimibili, quindi le più grandi e le più necessarie. Le sole che ci sollevano sopra le tristezze e le piccolezze quotidiane. […] un grande insegnamento per un giovane che allora nel 1946 incominciava a capire qualche cosa»[13].

3. Mario Radice, *P.A.R.P.*, 1956. Photo Alessandro Zambianchi – Simply.it, Milano.

L'arte astratta cui Panza si riferisce è fuori dal rigido schematismo che contrappone linguaggio astratto e figurativo nel dibattito che si estende dal dopoguerra a tutti gli anni Cinquanta. È piuttosto l'attrazione per un linguaggio in cui la ricerca di un ordine visivo, di armonia e disciplina si unisce ad una profonda matrice umana e simbolica e, soprattutto nel caso di Radice, ad una «ostinata volontà di braccare il bagliore divino che anima la vita»[14].

In un momento in cui l'interesse di mercato per l'arte astratta è assai ridotto, Panza sostiene l'attività di Radice facendo acquistare in un primo tempo a suo fratello tre quadri direttamente nello studio di Como[15], e successivamente commissionando *P.A.R.P.,* un paravento in quattro pannelli incernierati in legno dipinto ad olio, realizzato probabilmente tra il 1957 e il 1958[16] e ancora esistente nella collezione Panza (fig. 3). Una lettera di Radice del giugno 1958 testimonia l'avvenuto pagamento del lavoro eseguito e l'esistenza di un altro dipinto di proprietà Panza esposto, assieme ad un bozzetto del paravento, nella sala personale dell'artista alla Biennale dello stesso anno[17]. Nella sua funzionalità di parete mobile, adattabile nello spazio, il paravento di Radice è insieme dipinto, scultura astratta e oggetto decorativo, in cui le intersecazioni delle strutture geometriche, tipiche della produzione dell'artista a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, rimandano alle diverse profondità dei piani attraverso il dinamismo di colore e luce.

Come ricorda lo stesso Giuseppe Panza in più di un'occasione[18] la collezione ha origine con l'acquisto nel 1955 di un piccolo quadro di Atanasio Soldati, e di una veduta di Venezia di Gino Meloni, seguita poi da un discreto numero di dipinti di questo stesso autore[19]. A suggerire le sue scelte è il mercante gallerista Guido Le Noci, fortemente impegnato già negli anni del dopoguerra per la valorizzazione di questi due artisti[20]. Nel primo inventario della raccolta redatto da Panza nel settembre 1958 è documentato questo nucleo primitivo di cui facevano parte anche cinque opere di Osvaldo Licini[21], altro artista su cui Panza punta i suoi interessi. Alla Biennale del 1958 infatti propone le opere di sua proprietà al curatore Umbro Apollonio per l'allestimento della sala personale di Licini. Malgrado la proposta non abbia seguito, per il ritardo con cui giunge ma soprattutto perché l'ordinamento della sala è già definito dallo stesso Licini, la risposta di Apollonio rivela una posizione ormai consolidata di Panza e della sua raccolta[22]. Alla Biennale del 1958 il giovane collezionista è immortalato in uno scatto di Ugo Mulas insieme a Pierre Restany e a Guido Le Noci nella sala di Osvaldo Licini (fig. 1). La foto legittima

in qualche modo il ruolo da lui assunto sulla scena artistica, ruolo confermato da lì a poco, nel 1960, da Giuseppe Marchiori che lo annovera tra i giovani collezionisti che stanno cambiando il panorama delle raccolte italiane di arte contemporanea straniera[23]. Le Noci con l'amico e critico Restany guideranno Panza anche in nuove aperture, oltre l'arte astratta, verso la scena europea: l'astrazione lirica dell'École de Paris, ma anche a Emilio Vedova e gli americani Philip Guston e Richard Diebenkorn. «L'evoluzione del suo gusto è significativa: dai Galli di Meloni agli Ostaggi di Fautrier» Panza inaugura così «con uno straordinario salto di qualità, la breve parentesi europea del suo percorso»[24].

Nell'inventario del 1958 e nel successivo del 1960 compaiono tuttavia anche altri nomi che fanno parte del momento iniziale, prima del '57, quando con la scoperta di Tapies comincia *la grande avventura*[25]: Sironi, ad esempio, sul versante storico, con tre opere (*Uomo seduto*, 1928; *Paesaggio,* e una tempera su carta) probabilmente acquistate dal gallerista e collezionista Peppino Palazzoli che dedica proprio al Maestro del Novecento la mostra di apertura della Galleria Blu nel 1957; oppure Piero Giunni (1912-2000), artista presente con un certo riscontro alle Biennali del 1956 e del 1958[26]. Questa parte della raccolta diventerà, assieme anche ai dipinti di Vedova, una parte non fondamentale, da eliminare, anche per motivi economici, ma soprattutto per concentrare l'attività su pochi nomi ritenuti da Panza "una caratteristica inalienabile della collezione".

Vittorio Tavernari è viceversa un artista "integrato" nella raccolta, con tre opere tra cui *Grande Torso (il fiume)* del 1954, inclusa nella donazione a The Solomon R. Guggenheim Foundation di New York nel 1992[27]. Tavernari è per Panza un punto di riferimento significativo, il tramite per avvicinarsi all'arte contemporanea nella Varese del dopoguerra, animata da discussioni e confronti tra arte e politica, tra impegno e rinnovamento. Tra i fondatori della rivista «Numero», l'artista è tra i firmatari del manifesto *Oltre Guernica* e pubblica su Ordine Nuovo" alcuni articoli sull'arte astratta, l'arte negra e su giovani pittori. Amico di Morlotti, con cui ha diviso lo studio a Como negli anni della guerra, di Radice e di Guttuso, mette in contatto Panza con un ambiente particolarmente dinamico, ma soprattutto lo incoraggia a diventare collezionista: un amico, lo ricorda Panza, sempre presente nella memoria, «che mi ha molto aiutato quando la collezione stava per nascere»[28]. Seppure inizialmente impegnato nelle possibili elaborazioni dell'astrattismo, Tavernari nel corso degli anni Cinquanta esplora, attraverso materiali diversi, dal legno, alla pietra, al cemento, il tema del nudo femminile, elemento formale prevalente che si interseca con quello di derivazione antropologica del totem e dell'idolo antropomorfo, in un processo di essenzializzazione plastica e di ricerca di una forma organica, permeata dalla luce e dall'atmosfera, che diventa espressione di una energia vitale. Sono «creature che nascono dall'interno» – scrive Tavernari nel 1958 a proposito degli esiti della sua scultura "organica" – «sono nostre dal primo lievitare della materia sotto le mani al loro congedo ultimo: e che rimangono vive, nel nostro tempo, e già fuori dal tempo, e da noi: ma nostre»[29]. Un processo creativo e intellettuale con cui Panza si trova in sintonia, nella ricerca di un'essenzialità visiva che punta ad arrivare a qualcosa di intangibile, oltre il limite della materia, qualcosa di grande, ma impossibile da raggiungere (fig. 4).

Sul tema delle relazioni tra Panza e gli artisti italiani elementi utili emergono da alcuni dei progetti museo-

4. Vittorio Tavernari, *Grande Torso (il fiume)*, 1954, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York - Collezione Panza, dono 1992. Prestito permanente a FAI Villa Panza, Varese. Photo Alessandro Zambianchi – Simply.it, Milano.

grafici a cui il collezionista lavora a partire dagli anni '70 per la sistemazione della collezione, ed in particolare quelli, illustrati da Giulia Bombelli in questo stesso volume[30], per Cascina Taverna al Parco Forlanini di Milano e per Villa Scheibler a Quarto Oggiaro (Milano) nel 1977 e per un museo di arte contemporanea a Palazzo Reale a Milano (1977-1978)[31]. Per quest'ultima iniziativa Panza su richiesta del sindaco Carlo Tognoli e di Mercedes Garberi, direttrice delle Civiche Raccolte d'arte, elabora, in diverse versioni, un progetto articolato; contatta artisti e galleristi per saggiare la disponibilità di prestiti a lunga scadenza, stila elenchi e delinea al secondo piano, in pianta, la parte del museo a lui più congeniale dedicata all'Arte Concettuale, Ambientale e Minimal, e alla raccolta di arte africana. Sono soltanto quattro gli italiani individuati – Guttuso, Burri, Fontana e Manzoni – , affiancati, in una delle diverse fasi di elaborazione del progetto museale, da una lunga lista di artisti milanesi (Fabro, Cavaliere, Baj, Parmeggiani, Tadini, Trotta, Vigo, Carpi, Agnetti, Aricò, Bonalumi, Boriani, Calderara, Colombo, Staccioli, Dadamaino, Isgrò, Melotti, Morales, Munari, Nigro, Olivieri, Paradiso, Arnaldo Pomodoro, Giò Pomodoro, Rotella, Simonetti, Spagnulo, Vermi, Birolli, Morlotti, Cassinari, Brindisi, Dova, Migneco e Treccani). Verso l'ambiente milanese, tuttavia, Panza esprime inizialmente notevoli riserve: «Un problema che mi preoccupa sono i rapporti con gli artisti Milanesi. Credo che bisognerà scegliere un criterio di discriminazione oggettivo, per evitare interferenze. Probabilmente bisognerà escludere dalla collezione permanente tutti gli artisti residenti a Milano, salvo i morti (Fontana e Manzoni), che avranno invece molte possibilità di essere esposti nelle mostre temporanee, che sono adiacenti alle sale della collezione permanente, con reciproco influsso positivo per il prestigio che darà alla cultura milanese»[32].

Guttuso, Burri e Fontana sono artisti per i quali Panza nutre considerazione. Per Guttuso la stima risale all'epoca degli incontri a Varese nel dopoguerra; il loro rapporto di amicizia è ricordato anche in tempi recenti da Giuseppe e confermato da Rosa Giovanna[33]. Burri e Fontana, viceversa, sono autori che Panza avrebbe voluto collezionare, specialmente Burri, la cui opera, scrive nel 1982 «occupa un posto molto importante nell'attività artistica internazionale di questi ultimi 30 anni»[34]. In realtà una *combustione* di Burri, viene sacrificata, assieme alle opere di Vedova, per acquistare Rothko[35]; in relazione alle risorse economiche a disposizione, Panza preferisce indirizzare i suoi sforzi in maniera rigorosa, puntando agli artisti americani. I lavori di Fontana, artista che conosce e con cui ha frequentazioni comuni nell'ambiente milanese, avrebbero potuto essere collezionati con facilità negli anni Cinquanta, tuttavia la comprensione della portata dell'operazione artistica di Fontana da parte di Panza non è immediata: all'epoca, oltre la stima per la persona, le opere gli appaiono facili, fatte per istinto, senza necessità di riflessione[36]. Sarà uno dei suoi errori di collezionista, riconosciuto in seguito, insieme a quello più scottante per la mancata attenzione a Yves Klein[37].

Nei progetti per la realizzazione del Museo di Villa Scheibler a Quarto Oggiaro (1978) vengono indicati i nomi di Cioni Carpi e Maurizio Mochetti, presenti anche nella lista degli "artisti sicuramente disponibili" stilata per il successivo progetto del museo di Palazzo Reale[38].

Il rapporto con Cioni (Eugenio) Carpi riveste per Panza valenze diverse, sia per la conoscenza personale negli anni del dopoguerra, con la condivisione di un'analoga situazione di internamento in Svizzera, sia per la considerazione della produzione concettuale e minimalista dell'artista, acquisita a partire dagli anni '70. Figlio del pittore Aldo Carpi, Cioni è un personaggio caratterizzato da una molteplicità di aspetti: pittore, autore di performances, eventi, happenings e anche musicista, attore, mimo, cineasta, scrittore, concepisce il suo lavoro artistico come una sperimentazione continua. Dopo un esordio espositivo nel 1953 con la pittura, si sposta in continuazione tra Parigi, Haiti e Montreal, dove si dedica al cinema di animazione e alla ricerca cinematografica, realizzando dal '59 numerosi film sperimentali. «Penso di essere sempre stato uno sperimentatore. Mi interessa molto cercare, studiare, utilizzare nuovi strumenti. E se a un certo punto lo strumento mi porta a un limite invalicabile, passo senza pormi assurdi problemi stilistici ad un altro strumento che mi permetta di continuare. Questa è la ragione per cui non trovo differenza tra un'opera fotografica a parete o proiettata, un film piuttosto che una poesia o un testo»[39]. Le oltre quindici opere presenti nella collezione Panza, alcune acquistate, altre donate dall'artista, documentano con lavori significativi l'arco della produzione degli anni Settanta, caratterizzata da una forte componente concettuale e filosofica e incentrata sui processi di memoria, azzeramento e mutazione: dalla serie delle *Trasfigurazioni* / *Sparizioni* (1966-1974), in cui vengono registrate fotograficamente le mutazioni di figura e di aspetto di un personaggio ritratto, che è lo stesso autore, fino alla sua sparizione (figg. 5-6); ai film *Trasfigurazione Zero*, 1966-1974 e *55 cm sul livello del mare*, 1972; ai prototipi di *Sehspass,* ossia di "divertimento visivo", realizzato con fotografie e collage a partire dal 1977. *CDFB Ritorno ai campi d'azione abbandonati*, 1974-75, presentato alla mostra alla Galleria San Fedele nell'ottobre del 1976 e *Per un Otto Coricato*,1977, prevedono la proiezione di una sequenza di diapositive sincronizzata con un nastro sonoro, con testo e musica dello stesso artista, e costituiscono un esempio di quelle installazioni audiovisive accolte da Trini come genere innovativo "tra le note forme dell'ambiente e dell'azione scenica, tra l' *environment* e la performance"[40]. Trini peraltro

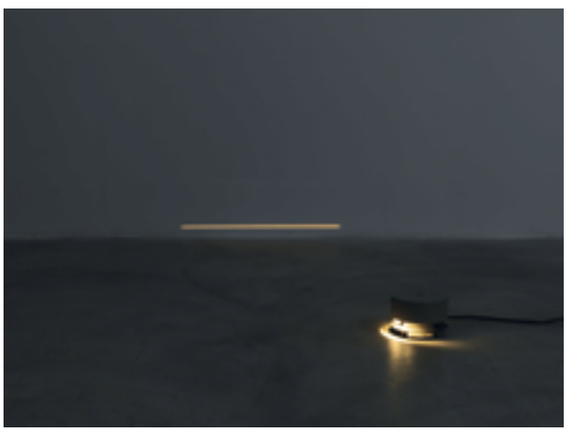
5. Cioni Carpi, *L'opera che continua a porsi...*, 1974. Photo Alessandro Zambianchi – Simply.it, Milano.

6. Cioni Carpi, *Trasfigurazione / Sparizione Cinque, 1/2,* 1966-1974. Photo Alessandro Zambianchi – Simply.it, Milano.

ospita sulla rivista "Data" due interventi di Carpi, nel 1973 e nel 1974 sulla serie dei *Palinsesti* e sul lavoro di *Trasfigurazione due + Trasfigurazione zero*, film e testi[41]. La corrispondenza conservata presso l'Archivio Panza Collection di Mendrisio documenta tra l'altro le attestazioni di Carpi relativamente ai progetti, all'unicità e alla irriproducibilità di questi lavori[42], oltre a confermare la frequentazione di amicizia e di confronto sul lavoro. Un rapporto a cui Panza dedica nella sua biografia un ricordo vivo, non senza rammarico per la poca notorietà che l'artista aveva ingiustamente avuto e per il loro allontanamento negli ultimi anni [43].

Maurizio Mochetti è di fatto l'unico artista italiano ad entrare ufficialmente in collezione alla fine degli anni Sessanta ed è anche l'unico italiano presente nella prima elaborazione del progetto museale dell'*Environmental Museum* del 1974, con uno spazio a lui dedicato di 100 mq e sei opere, in un percorso espositivo che lo colloca al secondo piano insieme a Ryman, Marden, Mangold, Cane, Charlton, Kosuth, Weiner, Barry e Huebler. Successivamente, nel progetto di Villa Scheibler del 1978, Panza inserisce al primo piano le installazioni *Punto di luce*, *Asta Oscillante* e specifica le caratteristiche degli ambienti dove i due lavori devono essere collocati (pavimento in cemento di vernice bianca e pareti con finitura accurata, in particolare per la stanza di *Punto di luce,* in modo da ottenere la proiezione di un cerchio perfetto). Nel progetto del Museo di Palazzo Reale, infine, Panza ribadisce la presenza di Mochetti a cui assegna tre ambienti nella sezione di Arte Concettuale, Ambientale e Minimal. La novità della ricerca del giovane artista viene colta da Panza già dagli esordi della prima personale alla galleria La Salita di Roma, nel novembre del 1968. Presentato da Marisa Volpi, Mochetti espone i disegni di dieci progetti ambientali, di cui due realizzati per l'occasione. «Per me il progetto non era la gabbia grafica di un'idea, ma un'opera autonoma. Presentarsi con dieci progetti e due realizzazioni fu, allora, una dichiarazione pesante. Oggi non so, ma a quel tempo non si dava così importanza al progetto»[44]. Mochetti utilizza la tecnologia e sfrutta le leggi della fisica, dell'ottica e della percezione per realizzare una nuova idea dello spazio generato dalla luce e definito grazie alla dimensione temporale. Lo spettatore è coinvolto tramite l'attivazione di fenomeni visivi e percettivi in una esperienza cognitiva, inconsueta e quasi paradossale, di entità immateriali. Mochetti quindi trasferisce la tecnologia «da un uso utilitario ad un uso esclusivamente poetico; che apre cioè nuove conoscenze»[45]. Un procedimento artistico e mentale che non poteva non interessare Giuseppe Panza e del quale Tommaso Trini e Giorgio de Marchis, tra gli altri, colgono subito gli aspetti innovativi[46]. Nel 1969 alla VI Biennale di Parigi, dove l'artista vince il premio scultura, vengono presentate tre installazioni, di cui due (*Generatrice*, 1968 e *Asse oscillante*, 1968-69) sono indicate di proprietà di Giuseppe Panza di Biumo. Il collezionista continuerà ad acquistare lavori e progetti, anche tramite la Galleria dell'Ariete che ospiterà a Milano nel 1969 la personale curata da Tommaso Trini, fino alla metà degli anni '70, garantendosi, anche in questo caso, un nucleo di opere coerenti e legate ad un periodo di forte

creatività[47] (figg. 7-8). Per Panza Mochetti è il migliore artista che realizza oggetti cinetici, cioè «arte che si muove». «Nessuno ha espresso il significato, il valore del tempo come questo artista»[48]. Tuttavia, il loro rapporto non è privo di controversie; il collezionista individua il punto debole della produzione di Mochetti nel progressivo e inevitabile logoramento dei meccanismi, e anche nell'accidentalità della rottura di parti dell'installazione, dal filo, alla lampadina, al congegno elettrico: «la genialità dell'idea non è sufficiente; è necessaria l'assistenza tecnica per far rivivere l'idea del tempo»[49]. Una convinzione che sembra essere non in linea con il concetto di "perfettibilità" affermato da Mochetti, che è alla base della sua produzione e che ammette la possibilità di un processo di modifica del lavoro, e dell'idea, in relazione agli sviluppi del progresso scientifico.



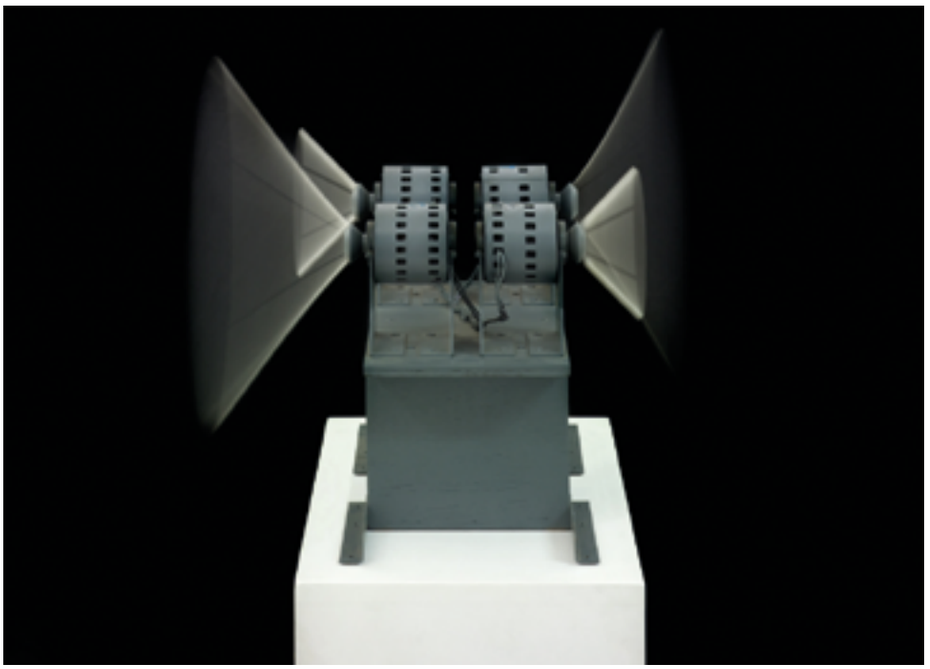
7. Maurizio Mochetti, *Sfera con Movimento Verticale Pseudo Perpetuo, 3/5*, 1969. Photo Alessandro Zambianchi – Simply.it, Milano.

8. Maurizio Mochetti, *Punto di Luce*, Edizione di 3, 1969-1970. Photo Alessandro Zambianchi – Simply.it, Milano.

Sul versante dei rapporti tra arte e scienza Panza si interessa anche alla produzione di Piero Fogliati, di cui acquisisce macchine e progetti realizzati tra il 1968 e il 1987. Tecnologo e inventore, Fogliati si impossessa dei mezzi della tecnologia e li utilizza nei suoi dispositivi, non per realizzare oggetti pratici, ma per concretizzare un'esperienza estetica. In questo senso, come lui stesso si definiva, è uno scienziato che tradisce la scienza per arrivare a penetrare gli aspetti nascosti della realtà ed esplorare la dimensione dell'immaginazione. La sua carriera artistica, dopo un primo momento dedicato alla pittura, è contraddistinta da un percorso continuo di approfondimento nei vari ambiti scientifici (ottica, meccanica e altro), indispensabile per la creazione delle sue macchine, congegni che valgono in quanto strumenti che producono effetti – movimento, energia, luce, suoni – e destinati ad innescare in chi guarda meccanismi percettivi e di pensiero, altrimenti inattivi. Fogliati progetta incredibili strutture, anche di respiro ambientale per la trasformazione, ad esempio, della luce solare in sculture di luce, o per la correzione e la trasformazione dei venti in sculture di vento, o ancora, per la decorazione dei cieli con un dispositivo a turbina che spande gas colorato. Gli schizzi e l'elencazione di alcuni di questi progetti sono conservati presso l'Archivio Panza Collection di Mendrisio, a testimoniare un rapporto di frequentazione e consonanza con il collezionista, che durerà fino agli anni '80. Panza acquisisce in particolare tre pezzi significativi relativi al lavoro di sperimentazione sul suono e sulla manipolazione del rumore. *Liquimofono* (1968), utilizzato negli spettacoli neo-futuristi organizzati con Arrigo Lora Totino alla fine degli anni Sessanta, è un organo orizzontale ad aria compressa, acqua e glicerina che genera «musica liquida», liquefacendo la voce e sommovendo l'acqua. *Anemofono*, così denominato dallo stesso Lora Totino, è uno strumento produttore di «puri suoni armonici per la sonorizzazione del vento» realizzato nel 1968 (fig. 9). *Ermeneuti*, versione del 1988 di un primo lavoro realizzato sempre nel 1968, consiste in due tubi in alpacca, con una forma studiata per permettere «l'audizione di un suono da un rumore ambientale» (fig. 10). Più che un congegno scientifico è una scultura destinata, come *Liquimofono*, ad accogliere onde sonore caotiche e a trasformarle in suono. Si tratta di un elemento di dettaglio di un'idea più vasta, *l'Auditorium a rumore*, una costruzione pensata come un enorme cassa armonica che viene suonata dal rumore della città. L'ascolto è possibile all'interno grazie ad una parete di filtri risuonatori che trasformano il rumore in eventi sonori. L'*Auditorium* è parte integrante della *Città Fantastica*, il progetto di rinnovamento estetico su scala urbana a cui Fogliati lavora dalla metà degli anni Sessanta[50].

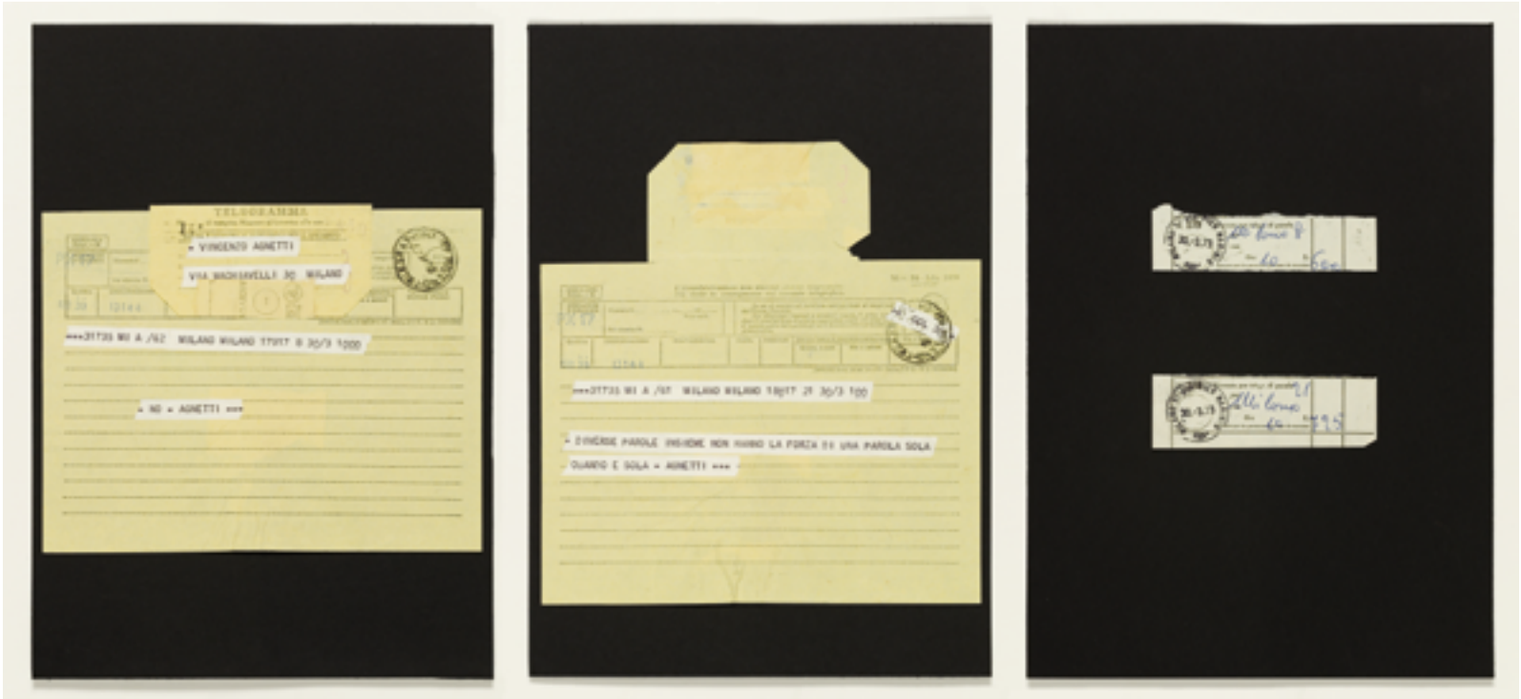
Nell'elenco degli artisti della collezione dagli anni Cinquanta agli anni Settanta sono presenti Vincenzo Agnetti e Pier Paolo Calzolari, con alcuni lavori

concettuali. Nel caso di Calzolari si tratta di un complesso lavoro postale, *Treno*, che consiste in alcuni telegrammi dell'aprile 1976 che lo stesso Calzolari spedisce a due artisti e ad altri 15 personaggi (galleristi, altri artisti) tra cui lo stesso Panza di Biumo. L'intervento si completa con un viaggio in treno che Calzolari realizza con Kounellis e Marco Bagnoli, annunciato da una serie di telegrammi con testi inviati nelle nove giornate precedenti. L'azione è descritta su "Data" nel 1976[51] (fig. 11).
I tre lavori di Vincenzo Agnetti presenti in collezione – *NO, March 30*, 1973, due telegrammi con le relative ricevute (fig. 12), e i nastri registrati *Monologo May 9*, 1973 e *Statale MI, May 5*, 1972 – testimoniano l'attenzione di Panza per un artista che sente vicino nel percorso intellettuale e umano: «Ho subito apprezzato e conosciuto il suo lavoro di circa venti anni fa – scrive nel 1981 per la morte dell'artista alla figlia Germana – che ho molto seguito con interesse e stima nel suo sviluppo nel tempo. Quando ho conosciuto la sua persona parallelamente alla sua attività, ho sentito subito una grande simpatia, per la complessità dei problemi che affrontava, e l'intensità con cui li viveva. In tanti aspetti le sue speranze, le sue delusioni, la fiducia nei valori in cui credeva erano simili ai miei. Ogni incontro era un piacere per me, perché sentivo la possibilità di scambiare delle idee su delle situazioni che vivevamo in modo simile»[52].
L'adesione al lavoro di Agnetti è peraltro confermata dalla presenza, insieme a quella di Mochetti, Cioni Carpi e Pozzi nella sezione Coceptual e Post Minimal Art, alla mostra sulla collezione dal 1965 al 1976, curata da Germano Celant a Düsseldorf, nel 1980[53].
Lucio Pozzi è un artista eterogeneo: all'interno della collezione, e anche nel suo lavoro, caratterizzato da materiali e stili molteplici (pittura, scultura, video, installazione, performance, opere su carta). Il suo interesse più che per un'arte di produzione è per un'arte di ricerca. Legato da una forte amicizia a Giuseppe e Giovanna Panza, milanese, vive a New York dal 1962, o meglio è emigrato a New York, come lui stesso dice e come evidenzia anche Panza accomunando la sua passione per l'America e per la conoscenza del nuovo: «Il desiderio di emigrare è un impulso innato in noi italiani, in genere negli europei. Non è la necessità che ci spinge a lasciare il paese natale, ma un insopprimibile desiderio di nuove conoscenze, di esperienze diverse, il tentativo di essere come vorremmo essere, per poter forgiare il nostro destino»[54]. Anche Pozzi è affascinato dalla possibilità di superare i confini mentali e geografici avvicinandosi alla concretezza delle opere degli artisti americani, una sorta di «controparte alle fascinose ma sovente ridondanti teorie della cultura italiana»[55].
Nel suo muoversi liberamente tra le diverse strade di ricerca e scelte linguistiche, Pozzi privilegia il concetto di gioco e la riflessione concettuale sulla pittura. «Ho scoperto di non poter contare che sulle condizioni specifiche, ogni volta diverse, degli eventi singoli che creo. I materiali, i processi, i concetti con i quali lavoro non sono al servizio di finalità esterne. Essi sono semplicemente la miniera dalla quale estraggo gli ingredienti che uso per fare quel che faccio. La mia miniera principale è il linguaggio della pittura»[56].
Alla personale alla John Weber Gallery del 1975 Panza acquista 5 pezzi della serie *Level Group Paintings* (fig. 14) costituiti ognuno da 2 pannelli monocromi, in acrilico, che presentano lievi cambiamenti di spessore e superficie «variazioni di un sistema di matematica arbitraria a sostegno del tocco pittorico»[57]. Segue negli anni Novanta l'acquisizione di alcuni lavori da altri cicli, come le *Calligrafie*, in cui le forme geometriche



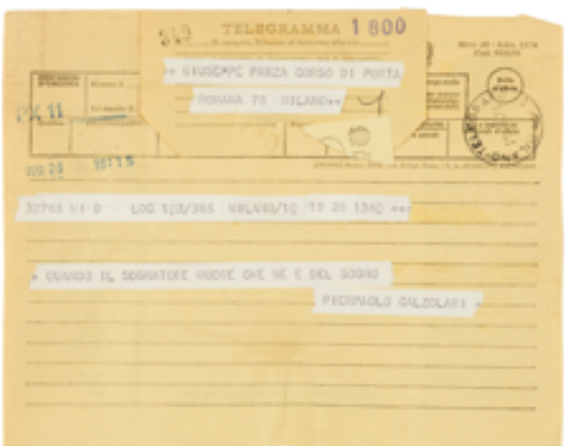
9. Piero Fogliati, *Anemofono*, 1970-1973. Photo Alessandro Zambianchi – Simply.it, Milano.

10. Piero Fogliati, *Coppia di Ermeneuti*, 1988. Photo Alessandro Zambianchi – Simply.it, Milano.



A destra
11. Pier Paolo Calzolari *Telegramma no.349*, 26 aprile 1976. Photo Alessandro Zambianchi – Simply.it, Milano.

Sopra
12. Vincenzo Agnetti, *NO*, 30 marzo 1973. Photo Alessandro Zambianchi – Simply.it, Milano.



si combinano secondo leggi matematiche. Un elemento di entusiasmo e di progettualità condivisa che anima il rapporto tra l'artista e i coniugi Panza è la "pittura su ordinazione" commissionata nell'ottobre del 1989 da Rosa Giovanna di un pannello circolare ad affresco, parte iniziale di un progetto più ampio di decorazione ambientale[58]. L'iniziativa portata avanti fino al 1995 con la realizzazione di una serie di studi preparatori di possibili varianti e combinazioni matematiche (*Panza Group*) non avrà poi seguito (fig. 13).
Per completare la frastagliata mappa delle presenze italiane nella collezione Panza, che per forza di cose rivela delle discontinuità e una varietà di situazioni motivate dalla stima, dai rapporti di amicizia e soprattutto dalla passione per l'arte e per gli artisti di Giuseppe e Rosa Giovanna e dalla ricerca di «valori ideali» che sono «la sostanza dell'arte», è necessario citare ancora qualche nome: Vittore Frattini, artista varesino di cui Panza apprezza il linguaggio astratto, la coerenza nella riproposizione di un segno, una linea, indagata in pittura e nelle realizzazioni plastiche[59]; Franco Monti, esperto di arte africana e prezioso consulente di Panza per la raccolta di arte primaria subsahariana, che si dedica alla scultura a partire dal 1985, realizzando opere in cemento, di cui tre acquisite dal collezionista e collocate nel giardino della villa[60] (fig. 16); Franco Vimercati, un protagonista nell'ambito della fotografia il cui lavoro è in sintonia con il pensiero e la sensibilità di Panza per la capacità di cogliere «l'ideale entro il reale» attraverso una sequenza essenziale di immagini di oggetti d'uso[61] (fig. 15); Giorgio Colombo, il fotografo della collezione, a cui si deve una buona parte della documentazione della vita artistica italiana dagli anni Settanta[62].
Una maggiore organicità si rileva nella terza fase della collezione, iniziata dal 1989, dove nella raccolta dedicata alla pittura monocroma la presenza degli artisti italiani risulta perfettamente integrata al nuovo orientamento[63]. Panza sottolinea in più di un'occasione la problematicità delle scelte affrontate nello scenario artistico degli ultimi decenni del XX secolo, la fedeltà ad una linea che parte dell'astrattismo e non può condividere il ritorno alla figurazione, la presenza di artisti e opere molto diversi rispetto a quelli acquistati in precedenza.
Al colore come componente fondamentale della vita Panza dedica una serie di riflessioni nei suoi scritti

In questa pagina, da sinistra

13. Lucio Pozzi, *#920088 - Sera*, 1992. Photo Alessandro Zambianchi – Simply.it,Milano.

14. Lucio Pozzi, *Level Group #750199*, 1975 Photo Alessandro Zambianchi – Simply.it, Milano.

In basso

15. Franco Vimercati, *Senza Titolo (Sveglia),* 1/12, 1998. Photo Alessandro Zambianchi – Simply.it, Milano.

16. Franco Monti, *Ending The Night, N65/1*, 1995. FAI Villa Panza, Varese, donazione 2001. Photo Alessandro Zambianchi – Simply.it, Milano.

partendo da alcune esperienze personali, anche elementari, come ad esempio la vista della distesa blu del mare dopo un lungo viaggio in un clima di grigio e nebbia, la scoperta del blu infinito dell'orizzonte, la descrizione del cielo e delle colline del paesaggio umbro colti dalla Piazza della Signoria a Gubbio[64]. Le ricerche dell'astrattismo, i lavori di Rothko in particolare, di Newman, di Kelly costituiscono il presupposto per l'affermarsi a partire dagli anni '90 di una sperimentazione autonoma sulle possibilità espressive del colore, oltre la forma, in cui Giuseppe e Rosa Giovanna colgono una novità assoluta.

Questo tipo di ricerca è diversamente rappresentato in collezione, sul versante italiano, da Ettore Spalletti, Alfonso Fratteggiani Bianchi e Sonia Costantini.

In Ettore Spalletti Panza riconosce la capacità di un astrattismo puro e radicale, una tendenza al minimalismo che gli consente di usare un linguaggio essenziale ridotto a poche forme geometriche fondamentali e a pochi colori: bianco, rosa, azzurro, grigio. Forme e colori che sono la trasposizione degli elementi del territorio dell'artista di Cappelle sul Tavo secondo la complessa relazione tra fisicità del paesaggio, elementi culturali e valori della storia. «Il paesaggio che si vede dalla sua casa entra nelle sue sculture astratte. Quando lo si vede si comprende come viene tradotto in forma e colori. Sono gli elementi della sua terra, le forme degli Appennini lontani che si vedono all'orizzonte, sono i colori e le luci del tramonto, il celeste e il blu del cielo e del mare. Sono forme, linee e colori dell'universo che ci circonda che l'artista traduce in un oggetto che può esistere con noi»[65].

Nella Camera della Magia e degli Incanti del Palazzo Ducale di Sassuolo, dove Panza riunisce sette artisti della terza collezione commissionando interventi di pittura ad hoc negli ambienti storici, Spalletti realizza cinque tavole dipinte all'interno delle cornici

Pagina a fronte, da sinistra

17. Ettore Spalletti, *Ali, Grigio Neutro*, 1988 e *Vaso,* 1989. FAI Villa Panza, Varese, donazione 1996. Photo Alessandro Zambianchi – Simply.it, Milano.

18. Ettore Spalletti, Camera della Magia o degli Incanti, 2001. Appartamento Stuccato, Palazzo Ducale, Sassuolo. Donazione Panza 2005. Photo Alessandro Zambianchi - Simply .it, Milano.

A destra

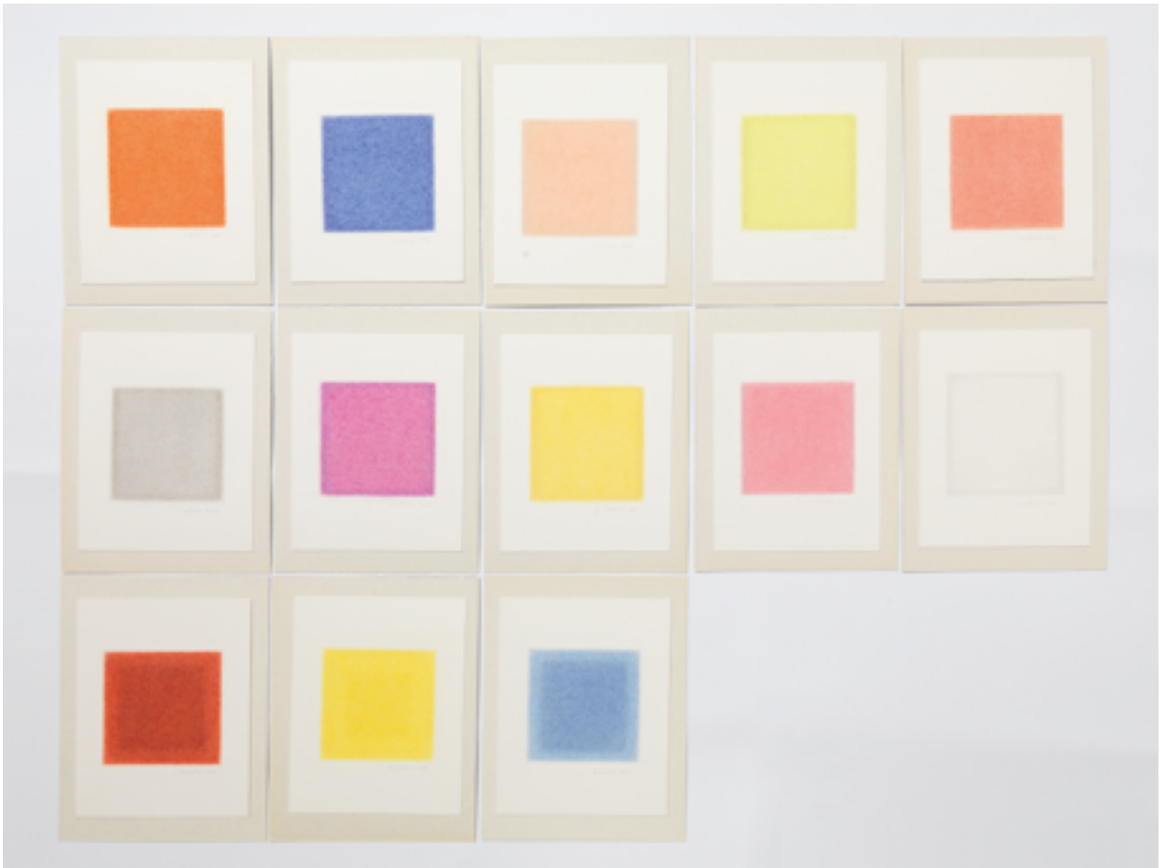
19. Alfonso Fratteggiani Bianchi, *Senza Titolo, Rosso Bruno (Trittico Panza)*, 2000. Photo Sergio Tenderini, Varese.

barocche da tempo private delle pitture originarie. L'iniziativa di Sassuolo viene realizzata da Panza grazie alla consonanza di intenti con il soprintendente Filippo Trevisani, già impegnato in un'opera di valorizzazione dell'arte contemporanea nel palazzo Ducale di Sassuolo, concretizzando così, attraverso l'interazione con l'istituzione pubblica, e in un luogo storico, parte del vasto programma museografico strettamente connesso alla sua idea della collezione[65].

Lo spazio vuoto dei dipinti mancanti viene colmata da Spalletti dalle superfici impalpabili dei cromatismi del celeste e dell'azzurro (fig. 18). Il colore puro apre lo spazio, lo assorbe, lo invade oltre la delimitazione delle cornici antiche e conduce lo sguardo del visitatore, attraverso una nuova esperienza percettiva ed emotiva, ad un'altra comprensione della realtà e della storia.

Nella varietà di sistemi e tecniche che si possono sperimentare per rendere sensibile il colore alla nostra coscienza e aprirci ad una dimensione di concentrazione mentale, Alfonso Fratteggiani Bianchi, che ha intrapreso la strada della pittura nel 2000 dopo aver conosciuto l'opera di Phil Sims, lavora ad opere monocromatiche dove il pigmento puro è steso direttamente con le dita un supporto di ardesia e trattenuto dagli invisibili alveoli della superficie. Panza è attratto soprattutto dalle possibilità dell'uso, innovativo nella storia della pittura, del pigmento senza legante, che ne potenzia l'intensità, la brillantezza, le capacità estetiche seduttive, in modo da attrarre in una visione assoluta e contemplativa di colore e di luce[66] (fig. 19).

Sonia Costantini utilizza una tecnica in cui combina una stesura di fondo, di colore acrilico opaco, che assorbe la luce, ad uno strato ad olio di macchie sovrapposte dello stesso colore, che risulta lucido e riflettente. Come lei stessa dice, la sua pittura più che monocroma è una pittura di colore. Attraverso l'osservazione attenta, dai tempi lunghi, e muovendosi da più punti di vista, il colore così costruito diventa per chi guarda qualcosa di dinamico, perde la sua materialità e si rivela come energia, epifania di luce. «È una caratteristica di questa arte di essere sensibile al modo in cui si illumina e da quale punto di incidenza della luce si guarda. Il variare dell'intensità luminosa trasforma il quadro, esprime emozioni diverse, stati d'animo imprevisti, penetrando dentro di noi ci fa sco-



20. Sonia Costantini, *Pastelli*, 2003. Photo Alessandro Zambianchi – Simply.it, Milano.

prire un'interiorità che non conoscevamo»[67] (fig. 20). «Io e mia moglie – scrive Giuseppe Panza – abbiamo scelto artisti anche molto diversi tra loro che avevano un rapporto ideale con il nostro modo di concepire la vita e le finalità da raggiungere»[68]. Una pratica di collezionismo, ed esistenziale, sempre perseguita e confermata anche da questa esplorazione in una zona poco "ortodossa" della raccolta.

1 Lettera di Emilio Vedova a Giovanni Carandente, 8 giugno 1957, Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, Archivio storico, Pos. 9A Mostre, Busta 9, fascicolo 4.

2 Cfr. G. Panza, *Ricordi di un collezionista,* Milano 2006, p. 66; A. Perilli, *Segni e immagini di Franz Kline,* "Civiltà delle macchine", V, 3, maggio-giugno 1957, p. 33.

3 «Appendere in casa sullo stesso muro un Kline e un Vedova era un confronto che metteva in risalto le differenze. Il mio istinto ne veniva turbato; da questa constatazione venne la decisione di vendere i Vedova per comprare i Rothko» (Panza, *Ricordi,* cit., p. 76).

4 Panza, *Ricordi di un collezionista,* cit., pp. 81-82.

5 *Écrits d'amateur d'art - Giuseppe Panza, Milano*, in "Cimaise", VI, 2, dicembre 1958, p. 35.

6 *Giuseppe Panza di Biumo: come mostrare l'arte*, intervista a Pierre Restany, in «Domus», 747, marzo 1993.

7 L. Vergine, «Corriere della Sera», 27 maggio 1994.

8 Lettera a Carlo Tognoli, 30 marzo 1977, dattiloscritto. Los Angeles Getty Research Institute Special Collections, *Giuseppe Panza papers (GPP)* 1956-1990, Series I, box 82, folder 1. Ho tratto la citazione da G. Bombelli, *Il museo secondo Giuseppe Panza di Biumo. Tre progetti non realizzati per Milano*, in «Palinsesti», Vol 1, No 3 (2013) *Imaging New Museums (http://www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/article/view/43*, ultima consultazione: dicembre 2017).

9 *L'arte degli anni '50, '60, '70. Collezione Panza. Intervista di Christopher Knight a Giuseppe Panza*, Milano 1999, p. 31.

10 I sedici artisti attualmente presenti in collezione sono: Vincenzo Agnetti (Milano 1926-1981); Pier Paolo Calzolari (Bologna 1943); Cioni Carpi (Milano 1923-2011); Giorgio Colombo (Milano 1945); Sonia Costantini (Mantova 1956); Enea Ferrari (Soncino Cremona 1908-1972); Piero Fogliati (Canelli, Asti 1930 - Torino 2016); Alfonso Fratteggiani Bianchi (Perugia 1952); Vittore Frattini (Varese 1937); Maurizio Mochetti (Roma 1940); Franco Monti (Milano 1931); Lucio Pozzi (Milano 1935); Mario Radice (Como 1898-Milano 1987); Ettore Spalletti

(Cappelle sul Tavo, Pescara 1940); Vittorio Tavernari (Milano 1919-Varese 1987); Franco Vimercati (Milano 1940-2000).

11 «Rileggendo le interpretazioni che ho scritto – scrive Panza nella parte finale di *Ricordi di un collezionista*, cit., p. 329 – vedo che esistono somiglianze tra artisti diversi. Credo di non aver sovrapposto le mie idee a quello che pensava e sentiva l'artista. Ho sempre cercato di evitare questo pericolo. Forse vi è un'altra ragione, che è dentro gli artisti, nella loro coscienza. Il lavoro di chi interpreta è di capire quello che è implicito, che è nascosto, non immediatamente visibile».

12 Panza, *Ricordi di un collezionista*, cit., pp. 40-41.

13 Lettera a Barbara Radice, 21 gennaio 2003. Mendrisio, Archivio Panza Collection, scatola AC - P. S. 1.

14 B. Radice, *Un artista del XX secolo*, «Domus», 855, gennaio 2003.

15 Panza, *Ricordi di un collezionista*, cit., p. 41.

16 Cfr. L. Caramel, *Radice Catalogo generale*, Milano 2002, p. 211, 1956/8. La datazione al 1956 attribuita sulla base del bozzetto esposto alla Biennale di Venezia del 1958, va spostata tra il 1957 e il 1958, in relazione al pagamento di Panza, ricevuto dall'artista nel giugno 1958 come documenta la lettera di Mario Radice a Giuseppe Panza di Biumo, 6 giugno 1958, Getty Research Institute, *GPP*, Series II. A. Artists, Box 140, Folder 8.

17 "XXIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte", catalogo della mostra a cura di U. Apollonio, Venezia [1958], p. 39: « n. 16, *Composizione P.A.R.P.*, guazzo, 1956».

18 Panza, *Ricordi di un collezionista*, cit., p. 56; *Giuseppe e Giovanna Panza collezionisti. Conversazione con Philippe Ungar,* Cinisello Balsamo, 2012, pp. 50-52.

19 La fisionomia originaria della collezione è documentata nei due inventari conservati presso l'Archivio Panza Collection Mendrisio, (box 27, folder1): il primo manoscritto, datato 18 settembre 1958, registra, in un'elencazione di massima, 107 opere, tra cui due dipinti di Soldati, trentatrè opere di Meloni, cinque di Licini, diciassette di Vedova, tre Sironi, oltre a due tempere di Fautrier, nove lavori di Tapies e altrettanti di Kline, insieme a nuclei di Bellagarde, Laubies, Bryen, Bruning, Feito, e alle presenze, con un'opera, di Diebenkorn, Guston, Schumacher. Il secondo inventario, dattiloscritto e maggiormente dettagliato, datato 1 settembre 1960, è relativo a 148 opere ed attesta una situazione sostanzialmente invariata per quanto riguarda il nucleo iniziale della raccolta, incrementata soprattutto nel numero dei Fautrier, dei Kline e dei Tapies e dalla presenza di Twombly, di Yves Klein, di Gaul, Alan Davis, e dei due italiani Pietro Giunni e Ludovico Mosconi, oltre che da due litografie di Dufy.

20 Cfr. le dichiarazioni dello stesso Le Noci che, a proposito dell'attività svolta nel periodo del dopoguerra, una volta aperta a Milano la galleria Borromini, ricorda: «la lotta che sostenni per valorizzare (…) Meloni e Soldati», e anche «l'indifferenza e l'ironia dalle quali ero ricompensato» (*I mercanti d'arte. La galleria Apollinaire a Milano* in «Domus», 395, ottobre 1962, p. 35).

21 Identificate sulla base delle foto conservate presso il Getty Research Institute da R. Serpolli (infra , p. 28, nota 21)

22 Lettera di Umbro Apollonio, 14 maggio 1958, Getty Research Institute, *GPP*, Series II.C. Artists Deaccessioned, Box 160, Folder 6.

23 G. Marchiori, *La pittura straniera nelle collezioni italiane*, Torino 1960; il ruolo di Panza tra i giovani collezionisti italiani è confermato dalla successiva mostra alla Galleria Civica d'Arte Moderna "La pittura moderna straniera nelle collezioni private italiane" Torino, 1961.

24 P. Restany, *La Rivoluzione Blu è in moto*, in "Le Nouveau Réalisme. Cinquant'anni-Les Cinquante Ans 1960-2010", catalogo della mostra a cura di D. Stella, R. Agnellini, Galleria Agnellini Arte Moderna, Brescia 2009, p. 83.

25 *Giuseppe e Giovanna Panza collezionisti. Conversazione con Philippe Ungar,* cit., p. 52.

26 "XXIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte", cit., [1958].

27 Le altre opere attualmente in collezione sono: una scultura in bronzo *Figura sdraiata* del 1971 (56,5 x 39,5 cm) e un disegno su carta *Figura*, 1965. Su *Il Grande Torso (il fiume)*, oggi esposto a Villa Panza in deposito permanente al FAI cfr. G. Panza di Biumo, *La Collezione Panza, Villa Menafoglio Litta Panza* – Varese, Ginevra-Milano 2002, p. 29. Su Tavernari cfr. "Vittorio Tavernari", catalogo della mostra a cura di F. Gualdoni, Varese Galleria arte contemporanea, Milano 1997.

28 Lettera a Carla Tavernari, 8 febbraio 1994. Mendrisio, Archivio Panza Collection, scatola AC - T. Z. 1.

29 V. Tavernari, *Appunti per una poetica*, in M. De Micheli, *Scultura italiana del dopoguerra*, Milano 1958.

30 Sui tre progetti museali cfr. G. Bombelli, infra.

31 C. Ferrari, *A Milano. Museo di Arte Contemporanea*, "Domus", 589, gennaio 1978.

32 G. Bombelli, *Il museo secondo Giuseppe Panza di Biumo*, in «Palinsesti», cit. (2013).

33 Cfr. la testimonianza di Panza nell'intervista di P. Nocita, *La pittura figurativa è nichilismo*, in "Exhibart", 11 ottobre 2001 (*http://www.exibart.com/notizia.asp?IDNotizia=3246&IDCategoria=79* URL ultima consultazione dicembre 2017). Al momento presso gli Archivi Guttuso di Roma e il Museo Guttuso di Bagheria non è emersa documentazione sul rapporto con Panza da parte di Guttuso.

34 Lettera al sindaco di Città di Castello, 12 ottobre 1982, Getty Research Institute, *GPP*, Series IV. Miscellaneous artists, Box 17, Folder 7. La documentazione è relativa alla visita di Panza al Museo a Città di Castello.

35 Panza, *Ricordi di un collezionista*, cit., p. 76.

36 Ivi, pp. 76-77.

37 Sul rammarico per Yves Kline cfr. ivi, p. 255; *L' arte degli anni '50, '60, '70. Collezione Panza*, cit.,p. 31

38 Cfr. G. Bombelli, infra.

39 Cit. in A. Madesani, *Rubare l'immagine: gli artisti e la fotografia negli anni '70*, Milano 1999. Su Cioni Carpi cfr.: "Il mondo dei Carpi: una famiglia di artisti lungo il '900. Aldo, Cioni, Fiorenzo, Pinin" catalogo della mostra a cura di A. Madesani, Milano 2001; *Luigi Veronesi e Cioni Carpi alla Cineteca Italiana* a cura di L. Caramel e A. Madesani, Milano 2002; J. Malvezzi, *Eventi visivo-mentali. I palinsesti di Cioni Carpi*, "Fata Morgana", 31, 2017.

40 T. Trini, in "Corriere della Sera", 27 ottobre 1976.

41 "Data", 10, inverno 1973, pp. 110-112; 12, estate 1974, pp. 81-85.

42 La documentazione inoltre contiene elementi di interesse relativamente all'impegno per la registrazione e alla strutturazione della parte recitata, in particolare di *CDFB Ritorno ai campi d'azione abbandonati.*

43 Panza, *Ricordi di un collezionista*, cit., pp. 141-143. Panza ricorda con rimpianto di non aver più visto e seguito il lavoro di Cioni negli ultimi anni.

44 P. Vagheggi, *Maurizio Mochetti. Le mie ossessioni*, in "Flash Art", 278, ottobre - novembre 2009 (http://www.flashartonline.it/article/maurizio-mochetti/ ultima consultazione dicembre 2017). Per l'esposizione del 1968, cfr. "*Dieci progetti di Maurizio Mochetti*", catalogo della mostra alla Galleria La Salita, a cura di M. Volpi, Roma, 1968.

45 G. de Marchis, *Album di viaggio in quarant'anni di arte italiana: 1960/2000*, Torino 2005, p. 27.

46 G. de Marchis, *Le Mostre. Maurizio Mochetti*, "Espresso Colore", 22 dicembre 1968; T. Trini, "Domus", 472, marzo 1969.

47 Tra i dodici lavori (installazioni e progetti) presenti in collezione, oltre a *Generatrice* e *Asse Oscillante* esposti alla Biennale di Parigi, si segnalano: edizioni di *0-X-0*, 1969, ugualmente presente alla Biennale di Parigi; *Sfera con Movimento Verticale Pseudo Perpetuo*, 3/5, 1969, esposta alla personale alla Galleria Qui Arte Contemporanea di Roma nel 1969 e *Punto di Luce*, presentato alla Biennale di Venezia nel 1970. Su Mo-

chetti cfr. *Maurizio Mochetti*, catalogo della mostra a Palazzo Ducale, Sassuolo, a cura di G. Celant, Milano 2003.

48 *L'arte degli anni '50, '60, '70. Collezione Panza*, cit. p. 59.

49 Panza, *Ricordi di un collezionista*, cit., p. 189. «Le diverse installazioni richiedono una cura manutentiva difficile da garantire – nota Panza – specialmente negli spazi museali; durante il deposito per dieci anni dei lavori di Mochetti in collezione al Guggenheim, infatti, il problema non è stato risolto».

50 Su Fogliati cfr. *Piero Fogliati: il poeta della luce*, catalogo della mostra a cura di M. Vescovo, Torino 2003; *Piero Fogliati. Eterotopia*, catalogo della mostra a cura di A. Zanchetta, Milano 2016.

51 *Pier Paolo Calzolari in studio*, "Data", 23, ottobre-novembre 1976, p. 36.

52 Lettera a Germana Agnetti, 4 settembre 1981, Archivio Panza Collection, Mendrisio (fotocopia dell'originale conservato presso Los Angeles Getty Research Institute Special Collections, Giuseppe Panza papers (GPP) 1956-1990). Su Agnetti cfr. i cataloghi delle recenti mostre: *Vincenzo Agnetti / Mart*, catalogo della mostra a cura di A. Bonito Oliva, G. Verzotti, Milano, 2008; *Agnetti - a cent'anni da adesso. Agnetti - a hundred years from now*, catalogo della mostra a cura di M. Meneguzzo, Cinisello Balsamo, Milano 2017.

53 *Das Bild einer Geschichte 1956/1976. Die Sammlung Panza di Biumo. Die Geschichte eines Bildes, action painting, newdada, pop art, minimal art, conceptual environmental art,* catalogo della mostra a cura di G. Celant, Düsseldorf Kunstmuseum e Kunsthalle 1980, Milano 1980.

54 Panza, *Ricordi di un collezionista*, cit., p. 264.

55 S. Solimano, "*Un Pozzi senza fondo". Conversazione con l'artista,* in *Lucio Pozzi. Paper trail- works on paper, 1951- 2005*, catalogo della mostra a cura di S. Solimano, Genova 2006, p. 10.

56 L. Pozzi, *8 Aforismi introduttivi per la conferenza I Prossimi 475 Anni Della Mia Arte E Della Mia Vita*, in *Lucio Pozzi. Paper trail*, cit., p. 71.

57 Lettera di Lucio Pozzi a Giuseppe Panza, 5 maggio 1999. Mendrisio, Archivio Panza Collection, scatola LP.

58 Il contratto consisteva nella compilazione di un formulario standard "Pittura su ordinazione/ Painting order", ideato da Pozzi con un suo copyright, in cui il committente oltre ad indicare il tipo di tecnica, il colore – in questo caso viola – poteva scegliere la tipologia astratta o realistica, specificando anche, nel caso dell'astrazione, la propria opzione tra geometria euclidea, biomorfica o altro. Nella parte delle specifiche Giovanna (Pupa) Panza scrive: «Voglio un quadro che sia difficile per l'Artista, in uno dei miei colori preferiti, delicato, pulito, astratto, vicino al cielo: per questo deve essere difficile. E sono sicura che sarà bellissimo». Il progetto prevedeva la realizzazione di 16 pannelli finali. A proposito delle vicende di realizzazione ricorda Pozzi: «I Panza mi fecero diventare matto. Scoprirono che, ahimé, nel mio scrupolo di mettere in lista tutte le opzioni possibili offrivo anche l'affresco, tecnica con la quale non mi ero mai cimentato. Ci misi un anno con uno specialista a studiare come produrre un affresco portatile, tondo e per di più, nell'unico colore la cui reazione chimica non si addice alla calce dell'affresco, il viola purpureo». Sull'operazione della *Pittura su ordinazione* cfr. l'intervista di Lucio Pozzi, *Pittura su ordinazione: l'anoressia d'arte si cura al fast-food*, in "Il giornale dell'arte", 1995, 131, p. 68.

59 Panza, *Ricordi di un collezionista*, cit., p. 275. Così Frattini sintetizza nel 1977 il suo percorso artistico: «Partito dal post-informale degli anni '50-'60, attratto anche da effetti di fenomeni naturali (temporali, fulmini) a poco a poco ho cercato di eliminare dalla tessitura dell'opera la trama del gesto aggressivo, creandone volontariamente uno ex novo» (cit. in M. Corgnati, catalogo della mostra "Lumen e altre immagini; il lungo viaggio nel segno", Galleria Civica d'Arte Moderna Spoleto 2005, Milano 2005. Su Frattini cfr. Aa.Vv., *Frattini*, Ginevra 2002; Aa.Vv., *Vittore Frattini: nulla dies sine linea*, Busto Arsizio, 2017.

60 Sulla figura di Franco Monti come esperto conoscitore dell'arte africana si rimanda al testo di F. Guzzetti in questo stesso volume. Come artista Monti, che aveva esordito negli anni '50 nel campo della scultura, torna al lavoro artistico nel 1980, sperimentando inizialmente materiali diversi, e dedicandosi successivamente a lavori con casseforme di calcestruzzo, a cui unisce del pigmento per ottenere una materia colorata. La sua scultura legata alla sua conoscenza dell'arte africana predilige volumi compatti ed essenziali. In collezione sono presenti cinque lavori, tra i quali *Section of Silence*, 1993; *Giving Birth D95/2*, 1995 e *Ending the Night N65/1*, 1995 sono le uniche sculture che Panza inserisce all'aperto, in un luogo appartato, non facilmente visibile per evitare contrapposizioni con l'architettura settecentesca del giardino.

61 Panza, *Ricordi di un collezionista*, cit., pp. 265-266. Su Vimercati cfr. *Franco Vimercati. Fotografie dal 1973 al 2001. Un viaggio verso la purezza dell'immagine*, catalogo della mostra a cura di G. Panza di Biumo e A. Madesani, Villa Panza Varese e Associazione Culturale Borgovico 33 Como, Rovereto 2008; *Franco Vimercati: opere 1975-2001*, catalogo della mostra, Palazzo Fortuny Venezia, Milano, 2012.

62 Panza, *Ricordi di un collezionista*, cit., pp. 275-276.

63 Nel febbraio 2010 in una intervista su "Flash Art" alla domanda: «Si rivolge sempre alla scena americana?» Panza risponde: «No, adesso anche a quella italiana […]. Attualmente mi occupo molto dell'arte del colore che è nata in America una quindicina di anni fa, ma anche in Italia ci sono artisti molto bravi in questo settore». A. Troncone, *Giuseppe Panza di Biumo. Una radicalità diversa*, in" Flash Art", 293, maggio 2011 (*http://www.flashartonline.it/issue/flash-art-n293-maggio-2011/*).

64 G. Panza, *La collezione Panza di Biumo al Palazzo Ducale di Gubbio*, in catalogo della mostra, "La Collezione Panza di Biumo. Artisti degli anni '80-'90", a cura di C. Bon Valsassina e G. Panza di Biumo, Museo del Palazzo Ducale Gubbio, Roma 1998, p. 34.

65 Sul progetto di Sassuolo cfr. Panza, *Ricordi di un collezionista*, cit. pp. 320-321; *Monochromatic light. Artisti americani ed europei dalla collezione Panza: Anne Appleby, Lawrence Carroll, Timothy Litzman, Winston Roeth, David Simpson, Phil Sims, Ettore Spalletti*, a cura di F. Trevisani, catalogo della mostra Sassuolo Palazzo Ducale, 2002. Dopo un'ipotesi iniziale di deposito delle opere per cinque anni, nel 2005 è stata formalizzata la donazione al Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

66 G. Panza, *L'arte di Ettore Spalletti*, testo manoscritto, in italiano, per il catalogo della mostra "Ettore Spalletti. Salle des Fêtes. Sala delle feste", a cura di E. Spalletti e V. Wiesinger Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg, 1998-1999, Mendrisio, Archivio Panza Collection. Su Ettore Spalletti cfr. *Ettore Spalletti - un giorno così bianco, così bianco*, catalogo della mostra a cura di A. Rabottini, Roma (MAXXI), Torino (GAM), Napoli (MADRE) 2014, Milano 2014.

67 Panza, *Ricordi di un collezionista*, cit., pp. 252-254; Panza di Biumo, *La Collezione Panza,* cit., p. 25. Su Fratteggiani cfr. *Ritornando a casa. Alfonso Fratteggiani Bianchi*, catalogo della mostra a cura di C. Vanoni, Perugia, Palazzo della Penna, 2015

68 G. Panza di Biumo, *Il colore è la luce,* in "Sonia Costantini - Percorsi del colore 02", Rovereto, novembre 2005. Su Sonia Costantini cfr. G. Belli, *Una via interiore*, in *Sonia Costantini. Il colore dentro,* catalogo della mostra LAC – Lagorio Arte Contemporanea, Brescia, 2010.

69 G. Panza, *La collezione Panza di Biumo al Palazzo Ducale di Gubbio*, cit., p. 32.

Andrea Dall'Asta SJ

Giuseppe Panza di Biumo e la Galleria San Fedele

Il rapporto tra il conte Giuseppe Panza di Biumo e la Galleria San Fedele di Milano è stato particolarmente stretto, sin dalla nascita del Centro Culturale San Fedele avvenuta negli anni '50, quando la Compagnia di Gesù fu chiamata dal cardinale Ildefonso Schuster nell'immediato dopoguerra, per animare le attività culturali e spirituali della città.

Amico di padre Arcangelo Favaro, fondatore del Centro Culturale San Fedele e in seguito dei successivi direttori della Galleria, padre Alessio Saccardo e poi padre Eugenio Bruno, il conte Panza ha lasciato una grande eredità alla storia della Galleria. Non a caso, nel 2012, con la mostra *Tra natura e Spirito. Omaggio a Giuseppe Panza di Biumo*, la Galleria San Fedele ha voluto rendere omaggio a un protagonista dell'arte contemporanea, che per tanti anni ha collaborato con la storica istituzione milanese. Questa amicizia è stata infine suggellata nel 2013 dalla donazione, da parte della famiglia Panza di Biumo, dopo poco tempo la morte del conte, di tre splendide opere dell'artista americano David Simpson, ancora oggi collocate nelle pareti absidali della chiesa di San Fedele, uno tra i pochi interventi di arte contemporanea in Italia posti in un edificio antico, in un contesto liturgico.

Numerose sono state le esposizioni di artisti della collezione Panza presso la Galleria San Fedele. Ricordiamo l'importante mostra di Richard Nonas realizzata nel 1976, quando era direttore della Galleria padre Alessio Saccardo, per giungere alle recenti mostre di Alfonso Fratteggiani Bianchi (*Monocromi*, 2001), di Franco Vimercati (*Deposizione*, 2002), di Lawrence Carroll (*Lawrence Carroll / Luca Giordano – Deposizione*, 2004), di Max Cole (*Nero Avorio*, 2006). La mostra *Tra Natura e Spirito. Omaggio a Giuseppe Panza di Biumo* nel 2012 ha infine presentato otto artisti, le cui opere sono state collezionate tra il 1988 e il 1995.

31 gennaio 1968: mostra d'inaugurazione della nuova sede della Galleria San Fedele

Se dagli archivi della Galleria San Fedele emergono numerosi interventi del conte nella vita della Galleria, il suo nome è tuttavia ricordato in modo particolare in occasione di una mostra, aperta il 31 gennaio 1968, che inaugurò gli spazi della nuova Galleria San Fedele, la cui sede fu spostata da piazza San Fedele a via Hoepli 3. L'esposizione suscitò clamore e scalpore. Come giustificare una mostra di arte prevalentemente americana in una galleria d'arte diretta da religiosi? Le opere erano infatti centrate sull'arte d'oltreoceano di Robert Rauschenberg, Mark Rothko, Roy Lichtenstein, Franz Kline, Claes Oldenburg, James Rosenquist e con la presenza di altri artisti dell'avanguardia internazionale del tempo come Jean Fautrier (presente con due tele del gruppo *Otages* degli anni 1945-1950), insieme ad alcuni lavori dello spagnolo Antoni Tapies. Al centro del dibattito è posto il conte Giuseppe Panza di Biumo, con la sua "insolita" collezione.

«Il nostro non è che un modo di interpretare la religione per gli uomini di oggi»: così i giornali dell'epoca riportavano le parole dei padri gesuiti di San Fedele, al momento dell'inaugurazione. La mostra suscita non poche reazioni. È fortemente criticata, in quanto asseconda le più aggiornate correnti artistiche internazionali. Certo, la Galleria aveva visto nascere il Movimento Nucleare e aveva accolto il Realismo esistenziale negli anni '50. Aveva dato ampio spazio a numerosi artisti di calibro internazionale come Lucio Fontana o Marc Chagall. Tuttavia, in questo caso, ci si trova di fronte a un'arte del tutto differente, che lascia perplessi, stupisce, lascia disorientati. I giudizi sono contrastanti (per i diversi giudizi relativi alla mostra rimando al catalogo: *Tra natura e Spirito. Omaggio a Giuseppe Panza di Biumo*, catalogo della mostra a cura di Andrea Dall'Asta SJ e di Gabriella Belli). Il pubblico è diviso. Di fatto, la mostra suscita una grande impressione, aprendo numerosi punti interrogativi.

Da un lato, soprattutto in ambiente cattolico, l'esposizione è disapprovata per il suo carattere avanguardista, per la spregiudicatezza delle opere. Come interpretare infatti la sacralità di immagini astratte come quelle di Franz Kline o di Mark Rothko? Dov'è finita l'aura della tradizione figurativa occidentale, se consideriamo, per esempio le opere pop di un Oldenburg o di un Rauschenberg? Dall'altro lato, con questa esposizione si vuole fare emergere come una parte del mondo cattolico manifesti la volontà di offrire ampio spazio alle ricerche internazionali. La Chiesa non vuole essere una cittadella inespugnabile, drammaticamente chiusa alla cultura del proprio tempo, ma è chiamata ad approfondire il dialogo con le forze più vive e vitali del proprio tempo, entrando nel dibattito artistico internazionale. Il cristianesimo è chiamato a vivificare e a fecondare la cultura a lei contemporanea. Questo atteggiamento ha sempre animato lo spirito della Galleria San Fedele, nel tentativo di superare l'immaginario sacro proposto dall'Istituto

Beato Angelico di Milano, che proponeva un'arte cristiana di carattere devozionale, slegata non solo da una ricerca estetica, ma da qualunque tentativo di ripensare secondo i linguaggi dell'oggi i contenuti della fede cristiana.
La mostra del 1968 non è dunque un caso isolato. Riflette pienamente un atteggiamento missionario all'interno di una Chiesa che, uscita dal Concilio Vaticano II, vuole varcare nuove frontiere, superare antichi steccati, attraversare barriere e diffidenze, fa emergere le modalità con le quali la Chiesa si pensa *nel* mondo.

Nello spirito del Concilio Vaticano II
La Galleria San Fedele, continuando il dialogo arte e fede

Nel 2002, ho assunto la responsabilità della Galleria San Fedele. È questa la storia recente. L'incontro con il conte Panza di Biumo è stato per me centrale. In modo particolare, mi ha sempre colpito la sua lucidità d'analisi sull'arte contemporanea, il suo desiderio di imparare a "vedere", d'interpretare un'immagine, la sua passione nel riconoscere la qualità e il senso di un'opera.
Dai numerosi incontri che ho avuto con il collezionista, ricordo il suo grande desiderio di intervenire all'interno di un edificio sacro. Non c'è da stupirsi. Il problema dell'arte sacra contemporanea non si confronta oggi tanto nelle gallerie d'arte, quanto piuttosto negli spazi liturgici. Certo, la vera arte, come sottolinea bene Giovanni Paolo II nella sua lettera agli artisti del 1999, è un ponte gettato verso il mistero. In questo senso, l'arte è intrinsecamente religiosa. Tuttavia, come risulta evidente dai continui scempi perpetrati nelle chiese antiche e moderne, se oggi l'aspetto più drammatico si pone dal punto di vista liturgico, vale a dire in relazione alle immagini da situare in edifici religiosi, destinate alla preghiera e alla celebrazione del rito, l'arte è chiamata a confrontarsi con il contenuto veritativo della fede. Se dopo il Concilio Vaticano II sono stati numerosi i tentativi del mondo dell'arte di dialogare con la cultura del proprio tempo, come per esempio ha cercato di fare sin dalla sua nascita la Galleria San Fedele, insieme ad altre esperienze come quelle della Raccolta Lercaro di Bologna, oggi appare urgente una riflessione specifica sull'immagine liturgica.
Da questo punto di vista, l'atteggiamento di Giuseppe Panza è sempre stato molto chiaro: oggi, le immagini poste nelle chiese sono senza vita, artificiali, prive di una dimensione simbolica. Ricordo come più volte abbia esplicitato la sua sofferenza nel vedere la splendida chiesa barocca della Compagnia di Gesù a Palermo – la *Chiesa Professa* – deturpata dall'affresco realizzato negli anni '50, sul soffitto della volta della navata, o dalla vetrata nella parte absidale. È questo un caso esemplare tra i centinaia di interventi che hanno talvolta sfigurato se non distrutto spazi di

1. David Simpson, *L'infinito nel finito*, chiesa di San Fedele, Milano. Photo Luca Casonato.

straordinaria coerenza teologica e spaziale. L'altro aspetto sul quale il conte ha sempre puntato era poi in relazione a una possibile arte ecumenica. L'arte monocromatica avrebbe per lui costituito il punto di partenza per un dialogo possibile. A partire da queste discussioni, è nata l'idea di collocare tre specchi luminosi nell'abside di San Fedele, a sottolineare la discesa della luce trinitaria nella Gerusalemme Celeste, secondo i colori dell'oro, del rosso e dell'azzurro, a suggerire la presenza del Padre, del Figlio e dello Spirito. È stato questo un intervento che, seppure Giuseppe Panza non ha mai visto, essendo stato realizzato pochi anni dopo la sua morte nel 2010, avrebbe certamente amato.
In modo particolare, ricordo con grande piacere l'intervista che gli feci per la rivista dei gesuiti *Civiltà Cattolica*, in cui ebbi modo di chiarire con lui tanti aspetti dell'arte contemporanea, in relazione alla fede cristiana. Con grande consapevolezza, Giuseppe Panza pone il problema dell'arte sacra contemporanea nel contesto culturale e spirituale più ampio del nostro tempo, individuando i punti critici da parte della Chiesa che non possono essere semplicemente risolti con eventi di grande risonanza mediatica, quanto piuttosto con l'educazione delle coscienze, con l'esercizio umile dell'imparare a *vedere*. Per questo motivo, riporto l'intervista nella sua integralità, con

un ringraziamento al conte Panza e con l'auspicio che la Chiesa inizi a riflettere seriamente su queste tematiche.

Uno sguardo sull'arte contemporanea: quali valori?
Quaderno 3657 del 02.11.2002 - (Civ. Catt. IV 213-318)

Andrea Dall'Asta L'espressione artistica non può mai essere scissa dal mondo in cui nasce. L'arte rispecchia e interpretal'universo dell'uomo in tutte le sue varie espressioni e manifestazioni. Tuttavia, se il mondo classico era caratterizzato dal principio d'unità tra Bello, Buono e Vero, sembra difficile riconoscere le direttrici fondamentali all'interno delle quali si muove l'arte contemporanea. Una fragilità inquietante si aggiunge a un senso d'incertezza e di precarietà. Il tradizionale significato dell'arte è messo in discussione. Alla ricerca oggettuale di buona parte dell'arte contemporanea che troppo spesso si limita alla presentazione di una parata di oggetti vuoti e insignificanti, di frammenti illogici e incoerenti, interpretando spesso in modo arbitrario l'atto dissacratorio di Duchamp, va aggiunto tutto un mondo della "immagine" che molto difficilmente potrebbe essere identificato come "artistico". Nuove categorie sono apparse, come quelle dell'orrore, della dissacrazione blasfema, del ripugnante, del sadismo, del post-human. Gusto della perversione, della violenza, del sangue.

Giuseppe Panza di Biumo Il mondo contemporaneo è certamente caotico, frammentario, confuso nelle sue varie manifestazioni. Ne emergono tuttavia valori grandissimi. Certo, è come se si assistesse a un fenomeno di entropia, in cui non sembra più possibile un'organizzazione "sensata" della vita, che sussiste solo nella centralità di un preciso rapporto con Dio, in una profonda riflessione sul destino ultimo dell'esistere. Il mondo in cui viviamo è attraversato da una frammentazione, da una dispersione. Tutto vi appare relativo. Tutto sembra avere perso un centro, un punto di riferimento preciso attorno al quale orientarsi. Un nichilismo di fondo sembra avvolgere l'orizzonte dell'esistenza dell'uomo contemporaneo che si muove sempre più secondo coordinate incerte e confuse. Dopo Niezstche, la filosofia e la teologia hanno più volte parlato della morte di Dio, dell'assenza di Dio dal nostro mondo. L'arte riflette certamente questa condizione d'insicurezza, d'indeterminazione, di fondamentale fragilità. Un esempio: attraverso la rappresentazione di figure lacerate e contorte poste su di un fondo uniforme, Bacon esprime questo carattere tragico che pervade il senso della vita dell'uomo d'oggi. Tuttavia, se Bacon esprime in modo straordinario la tragedia di un uomo solo di fronte al mondo e a Dio, attraverso la rappresentazione di volti agghiaccianti che emettono grida soffocate, senza suoni, troppo spesso, oggi, non si può parlare di arte per il motivo che il rapporto tra la forma e i valori trasmessi appare dissolto in una spettacolarizzazione, in un gusto della provocazione, in un vacuo desiderio di suscitare shock visivi ed emotivi. In questo modo, l'arte parla solo del vuoto, dell'insignificante. Credo tuttavia che il mondo contemporaneo sia attraversato da una profonda ricerca di spiritualità, da un grande desiderio di aprirsi ai valori fondamentali dell'uomo, di andare al cuore del senso ultimo dell'esistenza, nella sua verità e autenticità. Anche se, troppo spesso, questa esigenza non compare proprio in quei luoghi che sarebbero invece deputati a caratterizzarsi come spazi della vita dello spirito, accogliendo opere di artisti che appaiono invece fondamentalmente banali e superficiali nella loro ricerca estetica e spirituale. Opere che sembrano svalorizzare quel desiderio dell'uomo di prendere sul serio il significato più profondo delle sue possibilità e capacità creative, come si può facilmente constatare in tante chiese contemporanee. Anche la sezione di arte moderna dei Musei Vaticani manca delle opere di quegli artisti che hanno segnato in maniera inconfondibile la ricerca umana e spirituale del Novecento.

AD'A Sono d'accordo che il mondo di oggi, pur tra tante contraddizioni, è attraversato da un sincero slancio animato dal desiderio d'interpretare il mistero dell'uomo nella sua relazione con Dio. Si tratta tuttavia di un aspetto che in ambito cattolico non appare sufficientemente preso in conto dal mondo dell'arte. A partire dagli esempi concreti di arte sacra contemporanea, potremmo infatti chiederci quale arte cristiana è oggi possibile. Da Paolo VI a Giovanni Paolo II, numerose aperture sono state avanzate e formulate. Numerosi testi hanno cercato d'incoraggiare gli artisti a essere autentici interpreti della loro fede inscritta negli spazi e nei tempi della loro cultura. Gli artisti sono stati più volte invitati a creare opere che possano esprimere l'autenticità dell'esistenza dell'uomo nella sua relazione con quanto di più profondo si situa nella sua vita. Infatti, l'artista non può limitarsi a rappresentare semplicemente un contenuto, ma è chiamato a inscrivere nell'opera stessa la presenza della sua esperienza religiosa. Creare un'opera d'arte *è* esperienza della propria fede. Dipingere, scolpire, è creare vita. La tela, la scultura..., vengono dalla vita. In questo, risiede l'efficacità dell'immagine. È tuttavia difficile riscontrare questo desiderio di rinnovamento nei vari esempi di arte sacra contemporanea. La difficoltà con cui in un passato non troppo lontano un artista come Rouault fu accettato ne è un chiaro esempio... Come è possibile pensare oggi a un'arte cristiana? Esiste un'arte che possa definirsi tale?

GPB Per quanto riguarda la maggior parte dell'arte cristiana di oggi, si potrebbe affermare che esiste un'arte delle buone intenzioni. Tuttavia, le intenzioni non sono sufficienti a creare una buona arte. Quale arte cristiana è oggi possibile? Esiste un'arte che va al cuore della vita, del suo senso più profondo, nella sua continua ricerca di aprirsi a Dio. Oggi, a mio avviso, come hanno spesso mostrato le manifestazioni più

alte e significative dell'arte contemporanea, i valori più profondi dell'uomo sono espressi dall'arte astratta piuttosto che dall'arte rappresentativo-figurativa, che non appare andare al cuore dei problemi dell'uomo, limitandosi troppo spesso a un superficiale e vago pietismo religioso, a una epidermica esigenza di carattere narrativo e descrittivo, a un devozionismo scontato e banale. In questo senso, l'arte non-figurativa appare più "realista", perché più spirituale. Cerco di spiegarmi meglio. Occorre andare al cuore del significato della visione. Si tratta di "vedere" che cosa vive al cuore dell'immagine. Non si tratta certo di un vedere superficiale, come ricorderebbe Klee, quanto piuttosto di comprendere la visione come ricerca verso la conoscenza dell'uomo e di Dio, come possibilità dell'uomo di entrare in dialogo con l'assoluto. "Vedere" significa cogliere un senso nella propria esperienza di vita, riconoscerne la "verità" nella sua relazione con Dio. Se la scienza permette di avere una comprensione del reale, potremmo dire da un punto di vista analitico, l'arte si caratterizza come strada d'accesso privilegiata a Dio, alla trascendenza. Oggi, per esempio, manca una seria riflessione sul senso dell'arte come esperienza mistica, come lo è stata invece per i grandi artisti del passato. L'arte cristiana, sin dal momento della sua nascita fino al XVIII secolo, è stata attraversata da una religiosità profondissima. Ha saputo essere interprete straordinaria del desiderio dell'uomo di dialogare con Dio, di creare spazi privilegiati di comunione. Il mondo dell'immagine si trasformava in uno spazio meraviglioso, in cui tutto si faceva relazione, scambio affettivo, condivisione di gioie e di sofferenze. Oggi si scade invece troppo spesso nella mediocrità. Dal punto di vista dell'arte cristiana, la Chiesa si è spesso rinchiusa in una sterile difesa contro il laicismo, senza cercare di capire seriamente la religiosità inscritta nel gesto creatore dell'artista. La Chiesa si è spesso preoccupata di andare incontro a immediate necessità pastorali, puntando la propria attenzione alla rappresentazione dell'arte come narrazione, come storia da cui il fedele deve trarre insegnamenti precisi. Tuttavia, si è spesso trattato di un adattamento semplicistico. È mancata una seria inculturazione, una reale presa in considerazione della posta in gioco della modernità, dimenticando come la Chiesa stessa aveva accettato, anzi, aveva fatto proprie straordinarie rivoluzioni epocali. È sufficiente ricordare Cimabue o Giotto quando iniziarono a rappresentare Dio in modo umano, raffigurandolo secondo le forme e le espressioni dell'uomo reale, prendendo in questo modo posizione, senza possibilità di ritorno, rispetto all'estetica bizantina. O come fece in seguito Michelangelo nella Cappella Sistina, mettendo a sua volta in discussione il linguaggio del Rinascimento, a partire dalla sua travagliata esperienza spirituale. Oggi, si assiste a una sorta d'incapacità a trovare seri punti di orientamento. Se nel passato la Chiesa era stata formidabile ispiratrice

2. Milano, Galleria San Fedele, 31 gennaio 1968. Inaugurazione della mostra delle opere della collezione Panza di Biumo. Al centro, Giuseppe Panza di Biumo.

di nuovi fenomeni culturali, oggi sembra avere talvolta smarrito il dialogo con la contemporaneità. Appare in qualche modo emarginata dal mondo culturale. Gli stessi grandi autori cristiani dei secoli XIX e XX, come Claudel o Mauriac, appaiono come dimenticati, quasi appartenessero a un mondo ormai perduto per sempre.

AD'A Se fino a un certo momento della storia dell'Occidente, la Chiesa ha costituito il centro propulsore della spiritualità e della cultura, il luogo ispiratore della società a livello simbolico, politico, ideologico e religioso, il mondo contemporaneo l'ha talvolta relegata a un ruolo marginale e secondario. Non senza responsabilità, infatti, la Chiesa ha prestato più attenzione ai contenuti da veicolare che alle modalità con le quali il messaggio era trasmesso, non sempre riuscendo a creare quelle mediazioni con le quali dialogare col mondo contemporaneo, a inculturarsi nelle varie situazioni concrete. In relazione al mondo dell'arte, potremmo dire che non è sufficiente trascrivere in immagini un contenuto, per riconoscere che quella forma estetica è il luogo in cui l'invisibile si manifesta all'uomo. L'arte sacra contemporanea non appare attraversata da una seria preoccupazione di farsi interprete del proprio tempo. Manca una continuità di soluzioni sensate e coerenti.

Per il fedele non basta riconoscere un contenuto, perché l'immagine inviti alla preghiera. Se la Bellezza è la manifestazione dello spirito presente al cuore dell'uomo, questa deve incarnarsi nelle situazioni particolari di un tempo e di una cultura determinati. Troppo banali e superficiali sono la maggior parte delle immagini religiose che ci circondano, perché ci parlino realmente della vita di Dio. Potremmo anche parlare d'immagini auto-referenziali, d'immagini che concentrano l'attenzione su se stesse. Opera senza vita. Al contrario, la Bellezza implica il riconoscimento di una *presenza* che l'artista è chiamato a fare emergere attraverso la sua intelligenza e le sue mani, grazie al suo farsi passaggio, al suo diventare mediazione di quel soffio di vita che agisce in lui e attraverso di lui. In questo senso, la Bellezza è anticipazione della Gloria, splendore del fondamento, teofania. Ignazio di Loyola diceva che contemplare è vedere Dio in tutte le cose. L'opera d'arte è certamente uno dei luoghi privilegiati in cui questa *visio* è possibile. Grazie alla Bellezza, l'opera d'arte è via d'accesso al mistero dell'Essere, luogo di passaggio verso l'assoluto. La forma estetica vive di un'esistenza che la pone in stretta relazione con la scena originaria della rivelazione, come quando il Cristo si trasfigurò sul monte Tabor. «È bello per noi stare qui» (Mt 17, 4). Una Bellezza va sperimentata, riconosciuta. Con timore e tremore. Bellezza che è all'origine di un rapimento estatico, del desiderio di un sostare silenzioso, di un *contemplare*. Questa aspirazione a una risalita verso la Bellezza delle Origini, contraddistingue tutte le grandi espressioni artistiche del passato.

GPB L'arte contemporanea deve ricordare che è accesso privilegiato all'assoluto. Occorre che gli artisti sappiano ascoltare l'infinito che vive in loro per poterlo evocare e rappresentare attraverso forme e colori. Questo è possibile solo se l'artista è attraversato dal desiderio di comporre le contraddizioni dalle quali è segnata la sua esistenza. Come in Dan Flavin, tra l'altro vicino alla spiritualità della Compagnia di Gesù. Era certamente un uomo pieno di contraddizioni, diviso tra il piacere della vita e il desiderio di essere vicino a Dio, di potere comunicare con Lui. Era abitato da un dissidio, da una frattura tra ciò che sentiva di *non* essere e ciò a cui si sentiva chiamato. Lacerazioni, ferite che riusciva a comporre solo attraverso l'arte. Una intenzione mistica, un desiderio di comunione con Dio ha sempre caratterizzato la sua opera. Grazie all'arte è riuscito a creare spazi di straordinaria intensità spirituale. Spazi di trascendenza, di preghiera, di profonda meditazione, che invitano alla contemplazione. Luoghi che permettono di superare i limiti dello spazio e del tempo, per dischiudere la nostra vista all'assoluto. La luce che crea attraverso le sue installazioni presenta i connotati di una totale immaterialità. Si tratta di campi di energia, d'interazione di forze, di spazi fisici che sviluppano la possibilità di muoversi. Sono luoghi che possiamo abitare, in cui possiamo sostare e vivere. Non si tratta più di opere a due dimensioni. Ci troviamo nell'opera, vi partecipiamo attivamente. Non siamo di fronte a un "oggetto", come quando osserviamo un quadro del Rinascimento, con la sua griglia prospettica che presenta una narrazione collocata in un tempo e in uno spazio determinati. Nelle stanze di Flavin, l'opera d'arte non è più di fronte a noi, ma la abitiamo, la viviamo. Siamo immersi in un silenzio di luce. Attraverso una installazione che c'introduce in uno spazio aperto e concreto, la distanza tra l'opera e lo spettatore è abolita. Esiste quindi un rapporto molto più diretto con l'opera d'arte. La superficie a due dimensioni era un espediente per rappresentare su di una superficie bidimensionale il nostro mondo, il nostro desiderio di vivere un'esperienza d'assoluto. In questo senso, le installazioni di Flavin sono molto vicine ai diversi modi con i quali l'uomo ha cercato di vivere il proprio rapporto con il senso più profondo dello spazio sacro. Flavin sembra interpretare con grande originalità l'architettura del mondo antico, quando l'uomo pone pietre secondo una forma circolare, per definire uno spazio separato da quello profano, fino a considerare l'architettura sacra del Rinascimento o del Barocco, in cui lo spazio è concepito come luogo abitato dalla presenza divina, luogo in cui il fedele può entrare con familiarità in dialogo con Dio stesso. In questi luoghi avvertiamo la presenza della trascendenza, abbiamo la possibilità di "rientrare" in noi stessi, in comunicazione con quanto di più profondo risiede nella nostra vita. In continuità con questa secolare tradizione, Flavin è in grado di creare un fortissimo senso di ascensione verso l'infinito. Certo, l'assoluto ci sovrasta in modo radicale. Tuttavia, negli spazi di Flavin, è come se ci immettessimo o c'immergessimo nell'assoluto, facendoci tutto nel tutto. Come se diventassimo lo spazio che abitiamo. L'arte di Flavin diventa, in questo modo, una risalita verso l'Origine, un cammino dal visibile all'invisibile, un andare alle sorgenti del tutto. Flavin crea questa spazialità colorata intrisa di misticismo radicale, attraverso la tecnologia, sfatando il luogo comune che la scienza o che i nuovi strumenti tecnologici si pongano contro la sacralità dell'arte. Anzi, si potrebbe dire che il fine della tecnologia è proprio quello di esprimere la sacralità dell'espressione estetica. In questo senso, occorre che l'arte contemporanea recuperi il concetto di classicità, che consiste non tanto nel ripetere quelle caratteristiche formali che hanno caratterizzato un periodo artistico particolare, che generalmente si fanno coincidere con l'arte greca, quanto piuttosto nel risalire verso una purezza e una perfezione originarie, insite in ogni cultura che le incarna e le realizza secondo le proprie forme particolari. Un ritorno al luogo delle nostre Origini. Classicità, dunque, presente in tutte le culture, nella misura in cui le forme riescono a esprimere quei valori universali che appartengono a ogni uomo. Altri grandi artisti hanno espresso una

dimensione sacrale, attraverso la rappresentazione di un dramma personale/universale. Le loro stesse opere sono come una immersione nel mistero stesso dell'uomo. Immersione che è sofferenza, dramma, continua ricerca, come in Dostoievskji o in Bacon. Tormento. Esplorazione continua del senso della vita. O come in Lawrence Carrol, la cui arte nasce dal vivere insieme agli altri, meglio, dal condividere le sofferenze altrui. Si tratta di un artista americano che vive nelle periferie, con gente povera, misera, con i rifiutati e gli emarginati della società, con i disperati, esprimendo una profonda partecipazione del loro dramma. Comprendiamo come la sua arte sia realizzata attraverso oggetti semplici, apparentemente privi di bellezza, come stracci, pezzi gettati via, materiali di scarto, con colori smunti, che manifestano nella loro stessa materialità un dramma profondamente umano. È la partecipazione dell'uomo di fronte all'umanità sofferente, attraverso forme che non sembrano essere più attraversate dalla vita ma che desiderano intensamente aprirsi alla vita, alla trascendenza. È forse proprio questa la Bellezza, su cui tanti filosofi hanno riflettuto, senza mai, tuttavia, poterla definire una volta per sempre: una continua tensione verso l'assoluto. La Bellezza è come l'espressione del desiderio dell'uomo di aprirsi all'infinito. Ogni uomo manifesta questo *tendere verso*, questo risalire verso i luoghi dell'infinito, secondo la propria esperienza di vita. E come riconoscerla se non attraverso un desiderio, un istinto, meglio, attraverso il renderci sensibili allo spirito che abita in noi? Un altro esempio straordinario di arte contemporanea potrebbe essere la splendida cappella ecumenica di Rothko a Houston. Malgrado l'artista sia ebreo, la cappella esprime un profondo sentimento cristiano, come suggerisce il simbolismo dei colori viola, rosso scuro, chiare allusioni alla passione e alla morte di Cristo, al suo sangue versato, al suo sacrificio, all'aldilà della vita che ci attende. Il momento centrale è caratterizzato dalla presenza del rosso scuro del sangue, chiara allusione alla morte di Cristo sul Calvario. Altri artisti come Ryman hanno cercato di approfondire il tema dell'interiorità, del momento miracoloso della creazione, attraverso una profonda riflessione e meditazione..., come se al cuore della coscienza umana ci fosse un'illuminazione divina, un'alterità che la abita. Come se la creazione artistica fosse possibile soltanto nel momento in cui il Creatore agisce, si facesse presente nel più profondo dell'uomo. Si potrebbe, infine, ancora ricordare Bruce Nauman, che ha saputo creare video abitati da una forte carica religiosa, espressa attraverso la ripetizione di un gesto, grazie al quale è riuscito a creare un senso profondo di ritualità.

AD'A L'arte contemporanea, che affonda le sue radici agli inizi del Novecento con la nascita delle Avanguardie storiche, ha fatto spesso riferimento al rapporto astrazione/figurazione, destrutturando i modelli tradizionali dell'arte, che si fondavano su di una ormai estenuata rielaborazione del lessico rinascimentale. La messa in crisi della figurazione-rappresentativa non segna tuttavia la negazione del mondo reale, dei suoi oggetti, dei suoi avvenimenti concreti, quasi fosse una sorta di arte disincarnata, quanto piuttosto esprime il desiderio di riconoscere nella forma e nel colore "l'anima interiore" del mondo. Se la figurazione tradizionale appare oggi sempre più oggetto della ricerca fotografica o del video, l'arte "astratta" continua oggi la sua indagine sulla forza espressiva del colore, come luogo di conoscenza della realtà che ci circonda, di noi stessi, del modo con cui entriamo in relazione con l'assoluto. Come dice la tradizione estetica dell'Occidente, da Platone a Maritain, l'arte è *conoscenza*. In questo senso, l'astrattismo si pone in termini diametralmente opposti a un prometeismo che cerca di catturare il senso delle cose. L'arte è umile ascolto del mondo, meglio di quell'abisso che sta all'origine delle cose. Non a caso, l'arte astratta, dagli inizi del secolo a oggi, fonda la propria ricerca sul colore, ma soprattutto sulla luce, in tutta la sua valenza simbolica. Ricerca millenaria, sulla quale moltissime religioni e filosofie hanno riflettuto. Cristo non è forse la luce del mondo? Nell'estetica neo-platonica, se Dio è luce e Bellezza infinita, l'universo non è forse una cascata luminosa che sgorga dalla sorgente originaria, in una meravigliosa irradiazione di splendori sensibili, secondo diversi gradi d'intensità? La luce che si condensa nei fondi oro dei mosaici bizantini o delle tavole medioevali, è sempre stata concepita come la manifestazione visibile del sacro. Theilard de Chardin ricorda che il mistico è in grado di percepire la realtà, come se fosse abitata da una luce interna, quasi potesse attraversare l'opacità della materia.

GPB L'Impressionismo era rivolto a rappresentare la realtà soprattutto attraverso l'uso del colore. Tuttavia, l'interesse per la descrizione e per il dettaglio realistico diminuisce gradualmente. Tutto si concentra sulle possibilità espressive del colore. Da questa continua ricerca sul modo con cui la nostra vista percepisce i colori, scaturisce l'arte non-figurativa. L'interesse per la referenzialità dell'opera d'arte lascia il posto a un rapporto diretto tra emozioni e immagini. Occorre ricordare come il colore è quanto di più espressivo esista nella natura; come sia in grado, quindi, di esprimere le più profonde esigenze di spiritualità dell'uomo, quanto di più interiore è presente nella sua esistenza. Certo, il nostro occhio percepisce una varietà infinita di colori, anche se i colori dell'iride si limitano al blu, al rosso, al giallo, al verde... Tuttavia, la loro combinazione è infinita. I colori con i quali entriamo in relazione col mondo sono innumerevoli. Viviamo in un universo "colorato", per il fatto stesso che il colore è la ri-flessione che il raggio luminoso crea quando incontra gli oggetti. Il colore è luce e la luce è un'onda di energia pura che si diffonde nello spazio. Quello che interessa, tuttavia, non è solo

3. Milano, Galleria San Fedele, 31 gennaio 1968. Inaugurazione della mostra delle opere della collezione Panza di Biumo. Si riconoscono padre Forni e Giorgio Kaisserlian.

l'aspetto fisico della luce, quanto quello simbolico. Tutta la storia dell'arte occidentale e orientale l'hanno abbondantemente studiato e insegnato. In questo senso, il colore permette un accesso privilegiato al mondo. Se dunque il Novecento passa da un sistema di carattere narrativo, descrittivo ed espressivo a un altro che privilegia l'istinto di ricerca, è per meglio riconoscere le emozioni della nostra coscienza, il modo con cui entriamo in relazione con la nostra interiorità. Il Novecento ha mostrato come il mondo della figurazione tradizionale, che si fonda sulla visione oculare rinascimentale, non sia necessario per giungere a una rappresentazione diretta della vita. L'artista tra i più radicali è certamente Rothko, ebreo abitato da una profonda coscienza religiosa, anche se non arriva a una totale eliminazione della forma. Tuttavia non si tratta più di una forma visibile, ma completamente astratta, quasi si trattasse di uno stato di coscienza, che ci immerge in una particolare visione del reale, in un mondo interiore. Se questa ricerca astratta inizia idealmente con Mondrian e Kandinsky, per poi continuare con Klein e Newman insieme all'astrattismo americano, trova oggi un punto di riferimento nelle ricerche di Simpson, di Fratteggiani Bianchi, della Fredenthal, che propongono immagini come fossero la manifestazione dell'assoluto, l'immersione della nostra coscienza in un tutto, in un infinito. Occorre riconoscere nell'opera l'infinito che è noi, perché possiamo trasmetterlo nel dipinto, nella scultura. Come nelle pitture della Fredenthal in cui, attraverso un complesso processo di sovrapposizione di colori leggermente diversi, riesce a creare la sensazione di un qualcosa in continuo movimento, che segue il mutare continuo della luce. La superficie del quadro sembra scomparire, per diventare pura vibrazione. Questa sensazione diventa percezione dell'infinito, di qualcosa che non ha limite. Si tratta di cogliere l'infinito in una rappresentazione. Simpson elabora invece una superficie che cambia in continuazione a seconda dell'incidenza della luce durante le ore del giorno e dell'angolo visivo dello spettatore. Le immagini sono dunque sempre mutevoli, offrendo un'esperienza completamente diversa e straordinariamente ricca, se ci muoviamo dinanzi a loro. La rappresentazione è sempre mutevole, infinita, come se il nostro sguardo intravedesse sempre un ulteriore. Un altro artista, Fratteggiani Bianchi usa il colore allo stato puro, realizzando opere di particolare intensità espressiva. Il colore è luce riflessa, la sua visibilità è strettamente legata alla sua qualità...

AD'A Il riconoscere il valore della luce nei suoi aspetti fisici e simbolici è necessario per pensare e progettare qualunque spazio. Non a caso, si parla spesso di arte ambientale, in cui il rapporto luce/spazio risulta una componente fondamentale. Quali caratteristiche dovrebbe presentare una Chiesa contemporanea?

GPB Penserei una Chiesa abitata dalla luce. L'artista è un manipolatore della luce artificiale e della luce naturale. A partire da queste abilità, si tratta di creare uno spazio immateriale, concepito come puro campo di energia. Occorre applicare le conoscenze sviluppate dall'arte ambientale. L'arte, infatti, non può limitarsi alla semplice visione di un oggetto, come un quadro o una scultura, ma è un'esperienza di vita che si presenta diversamente rispetto al modo quotidiano di rapportarsi alle cose, in modo certamente più intimo, interiore. Occorre pensare a un luogo in cui si cerca di vivere, rendendole reali ed esistenti, le mete e i desideri più alti dell'umanità. Si tratta di creare uno spazio privilegiato in cui si rende possibile l'incontro dell'uomo con Dio. Occorre bene pensare al modo con cui le opere d'arte sono collocate, al loro rapporto con la luce, l'architettura e la sua storia... Penso a una Chiesa fatta di luce, in cui non esiste più nulla, salvo la luce stessa, grazie l'uso, per esempio, di pannelli riflettenti all'interno. Se gli esempi ideali realizzati restano quello di Rothko a Houston e di Dan Flavin alla Chiesa Rossa di Milano, penso soprattutto alla realizzazione di spazi con interventi di artisti che lavorano sul tema della luce, come Turrel, Irwin... Come non ricordare lo splendido esempio di Turrel a

Santa Monica in California? L'artista crea uno spazio completamente vuoto, caratterizzato da un'apertura nel soffitto. Verso sera, guardando attraverso la finestra e contemplando il cielo, si ha come la visione del mutare continuo del colore della volta celeste..., da blu intenso a leggermente viola. In seguito, il cielo appare assumere colorazioni rosse, arancio, gialle, verdi... Inizialmente, si ha la sensazione che il cielo sia materia che chiude la finestra, come se fosse la continuazione della parete. Tuttavia, dopo pochi istanti, abbiamo la percezione del vuoto infinito, la sensazione di vivere in uno spazio senza confini. Viviamo la sensazione di essere in un luogo che non provoca una paura senza speranza, ma la possibilità di un'attesa. Luce e cielo sono qui la stessa cosa. Non è forse questo il modo di vedere la natura nella sua realtà più assoluta? Il cielo e la luce non sono forse le manifestazioni della vita dell'universo che si perde nel mistero dell'Origine, del momento iniziale in cui Dio crea l'universo?

AD'A Vorrei ringraziarLa per il Suo intervento e concludere questa nostra breve conversazione, esprimendo il desiderio che l'arte contemporanea, anche in ambito cristiano, possa sempre più inculturarsi nel nostro tempo, parlandoci dell'esistenza dell'uomo, «in Spirito e Verità».

Maria Vittoria Marini Clarelli

Panza di Biumo e la Galleria nazionale d'arte moderna

Nel 1974 un paio di articoli di Tommaso Trini sull'imminente trasferimento della collezione Panza di Biumo dall'Italia in Germania, allarmano Palma Bucarelli, che così scrive il 31 luglio a Renzo Eligio Filippi, allora assessore alla cultura del Comune di Roma: «Giuntami la notizia del pericolo di espatrio della collezione confermata dall'articolo di Tommaso Trini su "l'Espresso" che lei conosce, ripresi i contatti con Panza di Biumo e lo pregai di venire a Roma per parlare della cosa. Egli venne, infatti, e io gli proposi di ritirare l'impegno con la Germania offrendogli le sale della Galleria nazionale d'arte moderna nella nuova ala che sta per essere costruita [n.d.r.: il famoso ampliamento progettato da Luigi Cosenza]. Mi disse di aver preso quella deliberazione in seguito allo scoraggiamento per lo stato della cultura artistica in Italia il quale, tranne per quanto riguarda l'azione di cultura condotta da anni dalla nostra Galleria Nazionale, dimostra per tanti segni anche ad alto livello politico di non apprezzare l'arte d'avanguardia di cui egli si interessa per le sue collezioni». E continua: «Ora gli è molto difficile, anzi impossibile revocare il suo accordo con il museo di Mönchengladbach, il quale tuttavia è in costruzione e non sarà pronto prima di due anni almeno».

Panza intendeva infatti concedere un numero cospicuo di opere in deposito per quindici anni al museo tedesco progettato da Hans Hollein, che è uno dei capolavori dell'architettura museale contemporanea.

Continua Bucarelli: «Gli ho chiesto allora che, se non era possibile revocare del tutto l'accordo, almeno cercasse di ridurre il più possibile il tempo concordato alla Germania poiché di deposito temporaneo e non di donazione comunque si tratta. In ogni modo egli avrebbe dato alla Germania solo la prima parte della collezione, composta da un'ottantina di opere tra pitture e sculture. La seconda parte, quella degli ambienti, avrebbe potuto darla anche subito e mi lasciò infatti la pianta che occuperebbe nella forma di semplici contenitori 5000 mq. Subito dopo quel colloquio a Roma mi recai io a Milano per rendermi conto dell'ampiezza della collezione che già conoscevo in parte ma non avevo ancora veduto la sistemazione degli ambienti di cui il signor Panza ha potuto realizzare nella sua villa soltanto una decina. Degli altri quaranta circa ha comprato dagli artisti i progetti da realizzare». Aveva fatto venire a Milano anche il progettista dell'ampliamento della Galleria nazionale d'arte moderna perché vedesse la collezione e studiasse subito il suo inserimento nell'ampliamento della Galleria cosa che è già stata fatta».

Chi accompagna Palma Bucarelli a Varese è Giancarlo Cosenza, figlio di Luigi progettista dell'ampliamento, che, diligentemente prende tutte le misure necessarie. I due portano a Roma le piante degli spazi della villa di Varese in cui erano montate le installazioni, documenti che si trovano tuttora presso l'archivio della Galleria nazionale d'arte moderna. La lettera prosegue: «Nelle nuove sale, tuttavia, mentre certamente può trovare posto la prima parte della collezione (quella che dovrebbe andare in Germania) è incerto, se non si attueranno certi presupposti, che possa esservi spazio per la seconda parte, quella degli ambienti. In questo dubbio ho parlato con il direttore Generale delle Belle Arti, professor Accardo, chiedendogli se nelle adiacenze della Galleria o in altro spazio a Roma fosse possibile collocare la

1. Robert Morris, *Untitled*, 1969. Grata di alluminio, dieci pezzi di alluminio espanso. Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, Archivio fotografico.

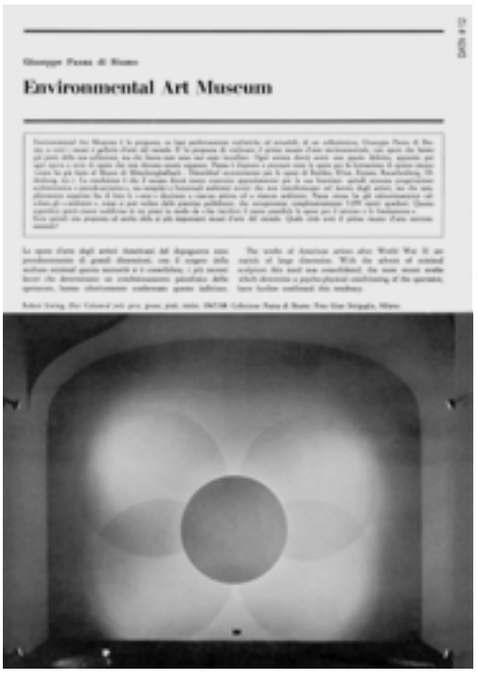
2. Carl Andre, *Lock Series, 36*, 1967 (36 lastre di alluminio). Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, Archivio fotografico.

destinazione degli ambienti e sapendo che sono in corso trattative del Ministero e del Comune di Roma insieme per la destinazione pubblica della Villa Torlonia ho proposto la collocazione della collezione Panza nel parco della villa».
Dopo aver avanzato una proposta su come potevano essere allestite le installazioni a Villa Torlonia, la soprintendente conclude: «Appena le mie proposte sono state conosciute a Milano naturalmente si sono svegliati anche i milanesi come lei potrà leggere nell'articolo di Trini su "L'Espresso" dell'8 scorso. È vero che il nostro interesse e di tutti è che la collezione resti innanzitutto in Italia ma io terrei molto, e anche lei certamente, che essa fosse destinata a Roma, non solo perché Roma è un centro di incontri internazionale e la cosa all'estero avrebbe maggiore risonanza, ma anche perché io come soprintendente e lei signor assessore con il suo articolo su "Paese Sera", di cui mi sono molto rallegrata e di cui le sono grata, siamo stati i primi ad interessarci della collezione e a fare proposte concrete. Anche il signor ministro l'onorevole Malfatti, in seguito all'articolo del Trini su "L'Espresso" che era il primo alla sua lettera e al mio colloquio col professor Accardo ha chiesto notizie precise e si è vivamente interessato alla questione».
Di queste nuove possibilità Bucarelli informa il 17 dicembre Panza di Biumo, che così le risponde il 27 dicembre: «Gentile dottoressa Bucarelli, ho ricevuto con molto piacere la sua lettera e le invio i miei più sinceri auguri per la rapida realizzazione delle nuove sale del museo. Per quanto riguarda gli eventuali spazi da utilizzare per opere ambientali provenienti dalla mia collezione mi interessa esaminare questa possibilità. Una condizione essenziale è per questo genere d'arte è l'omogeneità e la coerenza che deve esistere per i diversi ambienti del museo e le opere ivi contenute. Questo obiettivo è raggiungibile se l'edificio è prevalentemente destinato a questo scopo, perciò l'utilizzo della villa Torlonia potrebbe essere la soluzione migliore. Come lei ha visto a Varese un edificio antico si presta ottimamente per questo genere d'arte».
Il tentativo di fermare l'esodo della collezione Panza di Biumo coincide con gli ultimi mesi della soprintendenza Bucarelli, la quale spera di continuare a occuparsene perché, anche da pensionata, mantiene un incarico per la realizzazione dell'ampliamento. Poi, però, l'indisponibilità di villa Torlonia – dove il nuovo soprintendente Italo Faldi tenta inizialmente di dirottare le opere ottocentesche della Galleria – e il procedere troppo lento dei lavori dell'ala Cosenza

3. Robert Morris, *Five Timbers*, 1969. Cinque travi di legno. Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, Archivio fotografico.

non consentirono ai protagonisti di condurre in porto la vicenda.

I contatti fra Panza e la Galleria nazionale d'arte moderna riprendono, però, sotto la soprintendenza di Giorgio de Marchis, periodo nel quale, per la cura di Ida Panicelli, si organizza una mostra dedicata agli scultori della collezione dal titolo *Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris: sculture minimal*, svoltasi in tre eventi monografici successivi dal 16 gennaio al 3 marzo 1980, con catalogo edito da De Luca. Sopravvive in archivio la lettera del 12 dicembre 1979 diretta a Ida Panicelli con la quale Panza fornisce personalmente indicazioni sull'allestimento, dopo aver analizzato tutte le caratteristiche degli spazi espositivi prescelti, che erano i due saloni centrali del museo. Il collezionista chiese anzitutto lo spostamento del colossale gruppo di *Ercole e Lica* di Canova a cinque metri dalla porta di fondo. Non fu evidentemente possibile, a causa del peso eccezionale di quel celebre gruppo marmoreo, agli spostamenti del quale, per inciso, è stata dedicata una mostra documentaria in Galleria. Tra le fotografie esposte, compare anche quella della mostra del 1980, con le grandi installazioni minimal che interloquiscono con il capolavoro neoclassico. Panza, nella sua lettera, si preoccupava anche dell'illuminazione, chiedendo che nel salone centrale i riflettori convergessero sulla statua di Canova e che nell'altra sala della mostra la luce fosse solo naturale. A parte l'impossibile spostamento dell' *Ercole e Lica*, tutte le altre richieste furono soddisfatte da de Marchis e Panicelli, ma ciò non bastò a convincere Panza a destinare alla Galleria nazionale d'arte moderna una parte almeno della sua collezione perché, a quanto mi disse poi de Marchis, non si realizzò la condizione che lo avrebbe permesso: l'adozione in tempi brevi della legge sulla cessione delle opere d'arte in cambio del pagamento delle imposte. Quando, infine, nel 1982 la legge 512 entrò in vigore, la proposta del ministro del Bilancio Longo di controbilanciarla con la tassazione dei proprietari di opere d'arte e dimore storiche, anche se rapidamente sfumata, indignò i collezionisti. Nel suo libro *Ricordi di un collezionista*, pubblicato da Jaca Book nel 2006, Panza si limita a menzionare quella mostra come una "simpatica occasione".



Giuseppe Panza di Biumo

Environmental Art Museum

G. Panza di Biumo,
Environmental Art Museum,
(da "DATA # 12", estate 1974,
pp. 28-33; *www.dataarte.it*).

Tommaso Trini

Ho raccolto un sogno di Panza di Biumo. Non del tutto

Assieme alle sue tre collezioni, un'altra ne esisteva, indicibile, che le anticipava. La riscoperta iterata delle forme dell'infinito. Era il pulsare, in Panza di Biumo, della sua vitale *apertura degli occhi*, ora subitanea, ora graduale. Affacciandosi agli artefatti, come li guardava Giuseppe Panza? Cosa vedeva? Perché scopriva? «I miei occhi si aprono», dirà meravigliato dell'arte di Flavin. Lui apriva tutta una villa, e finestre e tetti, e ulteriori musei, affinché altre opere d'arte fossero.

Si fa respirare l'infinito? Penso a questo e non so cos'è quando ricordo Beppe. Ne allineava il calco, l'impronta ovale, la posizione dello zero, simile all'occhio. Insomma, un collezionare onde dal corpo delle particelle, grosse particule, non facili da installare, spesso non ancora prefabbricate, perché la luce è così fatta, un po' crepuscolare un po' ondulatoria. Può dirsi la collezione *zero* di panza prima di ogni suo inizio. È stata un'espansione della coscienza, di percezioni affinate.

Non è questa l'acquisizione di Beppe che più vorrei tramandare? Sì, lo è. Nuova di emozioni, folgorazioni lente, dubbi e delusioni, fresca di scoperte. In parte è già scritta, in parte è memoria vivente di Rosa Giovanna Panza di Biumo che è con noi, in parte va considerata perduta. Vi accenno adesso in questa memoria.

Fu uno dei primissimi visitatori della mostra di Flavin fatta da Sperone nella sua nuova galleria che io reggevo a Milano. Quell'inverno 1966, le visite sono rare, i critici assenti, scrissi io la recensione su *Domus* del gennaio 1967, non ne ricordo altre. Un altro visitatore d'eccezione fu Lucio Fontana e salì le scale due volte. Un rettangolo di capsule fluorescenti di Flavin stava esposto dietro una scrivania all'ingresso, luce fredda quasi scura, pareva un quadro buio, piccolo ma fiero del passato – un omaggio a Tatlin. Come Carl Andre con un timballo di travi di legno, così Flavin con un *Monument 7* fluorescente e altri minimalisti rendevano onore al costruttivismo russo. Si sa che la storia delle forze ambientali dell'arte è stata covata negli angoli. Tatlin creò l'environment con i controrilievi angolari del 1913. Richard Serra, Joseph Beuys, Robert Morris, fra altri, continuavano a seminare negli angoli. Noi italiani no, ci piaceva il New Dada inesistente in Usa. Davanti all'omaggio di Flavin a Tatlin cominciò la mia frequentazione del conte Giuseppe Panza di Biumo, di cui rispettavo la nobiltà. Non ricordo se quella sera il suo sguardo fosse luccicante, lui si appartò presto con Sperone, comprò molto.

In altre mostre, tra le opere raccolte in villa, questo collezionista di movimenti e seminatore di musei poteva lasciarsi sfuggire uno sguardo vagamente *shining*, mai eccitato, dove occhi e neuroni erano una correlazione unica senza distanze.

Quando vedo aperture di scaglie luccicanti nella grana del marmo pario sotto la pelle scolpita, quella è la luce delle iridi di Beppe quando vedeva fuori. O fuori del fuori. Mi aiuta il ricordo del rettangolo a quattro tubi fluerescenti esposti da Sperone. Accesa per settimane sulla mia solitudine in galleria, è la mia icona di riferimento. Fatta di tubi corti a luce bianca, è anch'essa un abisso sugli angoli. I tubi sono chiusi da apparati a tappo ai lati, sicché si isolano in capsule, lasciando gli angoli aperti – è un rettangolo d'infinito, non un quadro cinese senza angoli.

Più volte ho letto la "scoperta dell'infinito" che Giuseppe Panza fece sui 12 anni e mi parte pertinente. L'opera d'arte non è solo storia umana né tempio biologico. Certe opere hanno misura geologica e anni-luce cosmici, lui preferì queste; dopo essersi impregnato, adoloscente, nel calco di «un'antica strada in salita (tagliata dalla ferrovia) che più in alto faveva una curva e finiva contro il cielo», confiderà nei *Ricordi*. «Non capivo per quale ragione sentissi un'emozione così forte di fronte a una visione che era al limite del nulla, solo un colore blu, infinito». Lo zero del collezionista d'arte sta nella ricchezza di raccogliere ciò che lui non sa? Il rettangolo di Tatlin di Flavin ricomparve su una porta della collezione Panza di Biumo tra le foto del mio primo reportage uscito su *Domus* nel gennaio 1968 – era una variante con un altro titolo. Io vi parlai di «un diario segreto di quadri».

I

Nicoletta Cardano

Ugo Mulas e la collezione Panza di Biumo

Marzo 1966. Ugo Mulas realizza un servizio fotografico a Villa Panza documentando la collezione di Giuseppe e Rosa Giovanna Panza di Biumo.
Durante più sedute Mulas esegue numerosi scatti, riprendendo le opere allestite negli interni secondo la modalità espositiva seguita da Panza, che affianca l'arte contemporanea agli arredi antichi e alle testimonianze di culture extraeuropee.
Le immagini documentano la prima fase della raccolta con i lavori tra gli altri di Franz Kline, Mark Rothko, Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, James Rosenquist, e le più recenti acquisizioni di Robert Morris e Dan Flavin.
Mulas ritrae anche Giuseppe Panza appoggiato a *Untitled Combine* di Rauschenberg, in un'immagine emblematica, e lo stesso Panza insieme alla moglie Rosa Giovanna, seduti nello studio con le opere di Oldenburg alle pareti.
Molti i punti di contatto tra i due personaggi, a partire dalla frequentazione del clima innovativo nella Milano degli anni Cinquanta.

In questa pagina
Antonia Mulas, *Ritratto di Ugo Mulas*. ® Tutti i diritti riservati.

Alla Biennale del 1958 Ugo Mulas aveva ritratto Panza di Biumo, poco più che trentenne, insieme a Guido Le Noci e a Pierre Restany, in un'immagine che consacrava il ruolo del giovane collezionista.
L'attrazione per New York e per l'America è un altro importante elemento di consonanza[1]. Nel 1964 Mulas, dopo aver visto la Biennale di Venezia che aveva segnato il riconoscimento ufficiale della pop art in Europa, era andato per qualche mese in America, attratto dalla possibilità di «condividere un momento straordinario, di essere il testimone di una cosa veramente importante nel momento in cui capitava e si affermava»[2]. A New York entra in relazione con la situazione artistica e cerca attraverso la fotografia di «mostrare il rapporto fra l'opera di alcuni artisti e la vita in questa città». Il libro *New York: Arte e Persone*, edito nel 1967 da Longanesi con un testo di Alan Salomon, è il risultato di questa esperienza, con oltre cinquecento immagini che documentano una serie di artisti al lavoro, tra cui Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, Jasper Johns, James Rosenquist, Barnett Newman, gli stessi autori che Panza ha avuto modo di conoscere e frequentare pochi anni prima, nel 1960, nel suo secondo viaggio a New York. Il collezionista aveva all'epoca già raccolto un nucleo importante di arte americana, individuando le opere sulla base di fotografie. Il viaggio a New York significa tuttavia entrare all'interno delle cose, in contatto diretto con la pittura e con gli artisti, stabilendo relazioni intellettuali e personali, che costituiscono un elemento fondamentale nella sua pratica di collezionista.
Le foto eseguite a Villa Panza documentano lo scalone, gli ambienti del primo piano (ingresso, galleria, sala da pranzo, salotto, studio, corridoio), la sala con camino al secondo piano, e gli esterni (il prospetto sul giardino, la corte interna, il parco), riuscendo a restituire il senso del collezionismo dei Panza basato sulla precisione delle scelte innovative, ma anche sull'azzardo provocatorio del contrasto tra antico e moderno. Le riprese rendono le luci e l'aria domestica della dimora nobile di tradizione lombarda con inquadrature che introducono Rothko, ad esempio, attraverso il dettaglio, in primo piano, di un decoro seicentesco.
Durante il servizio viene cambiata la disposizione di alcune opere, tra cui i tre Oldenburg *Blue and Pink Panties*, 1961; *Cigarettes in Pack (Fragment)*, 1961; *Pentecostal Cross*, 1961, che dall'ingresso vengono spostati nel corridoio. Angelo Soldati,

fidato collaboratore di Panza per la cura del giardino e anche per la movimentazione e l'allestimento delle opere (cfr. G. Panza, *Ricordi di un collezionista*, Milano 2006, p. 276), viene fotografato da Mulas mentre allestisce l'opera di Dan Flavin *Untitled*, 1964 sul pavimento della sala con camino al secondo piano, spoglia di mobili. L'immagine verrà in seguito erroneamente scambiata con quella dello stesso Flavin su "Domus" (1993, n. 747). Tuttavia, l'opera in cui i tubi sono sistemati a formare un'unica linea sul pavimento non è installata correttamente[3].

Alcune immagini di Mulas della collezione Panza sono state pubblicate, anche a colori, a partire dal 1966 su varie riviste, contribuendo alla diffusione e al consolidamento della collezione in ambito italiano e internazionale: "Vogue" (maggio 1966) riproduce le foto relative agli ambienti con Kline e soprattutto alla Pop Art; su "Domus" (1968), a corredo dell'articolo di Tommaso Trini, compaiono anche le strutture di Morris e i tre lavori di Flavin; le stesse immagini sono riproposte su "Art in America" sempre in un articolo di Trini e su "Bolaffi arte" (1970) con la presentazione della villa e della collezione di Giuseppe Marchiori[4].

Successivamente, nell'autunno del 1978, Giuseppe Panza allestisce nella villa di Varese la mostra *L'Avanguardia americana. Fotografie di Ugo Mulas*. L'esposizione documenta alcuni lavori della seconda collezione indirizzata al minimalismo, all'arte concettuale e all'arte ambientale. Gli spazi della villa sono stati appositamente ristrutturati nel corso degli anni '70 in funzione del nuovo indirizzo della raccolta e ridefiniti dalle installazioni permanenti di artisti californiani come Robert Irwin, Maria Nordman James Turrell. In questo contesto nello spazio espositivo della Scuderia Grande che ospita il *Wall Drawing #146*, 1972 di Sol LeWitt e a terra *Cesarino's Bone (Maria's Mirror)*, 1976 di Richard Nonas, Panza inserisce alcune delle foto sulla vita e gli artisti di New York di Ugo Mulas, venuto a mancare nel 1973. Il testo pubblicato sul pieghevole della mostra, che viene riproposto in questa occasione, spiega come la scelta di accompagnare alla collezione Panza le fotografie di Ugo Mulas non ha «necessità di giustificazione. Essa appare indispensabile alla migliore intelligenza delle opere e dell'ambiente in cui sono nate».

Grazie alla collaborazione dell'Archivio Ugo Mulas, che ha messo a disposizione il materiale relativo alla collezione Panza, vengono qui riprodotte anche tre foto di autori cari a Panza di Biumo: Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, James Rosenquist.

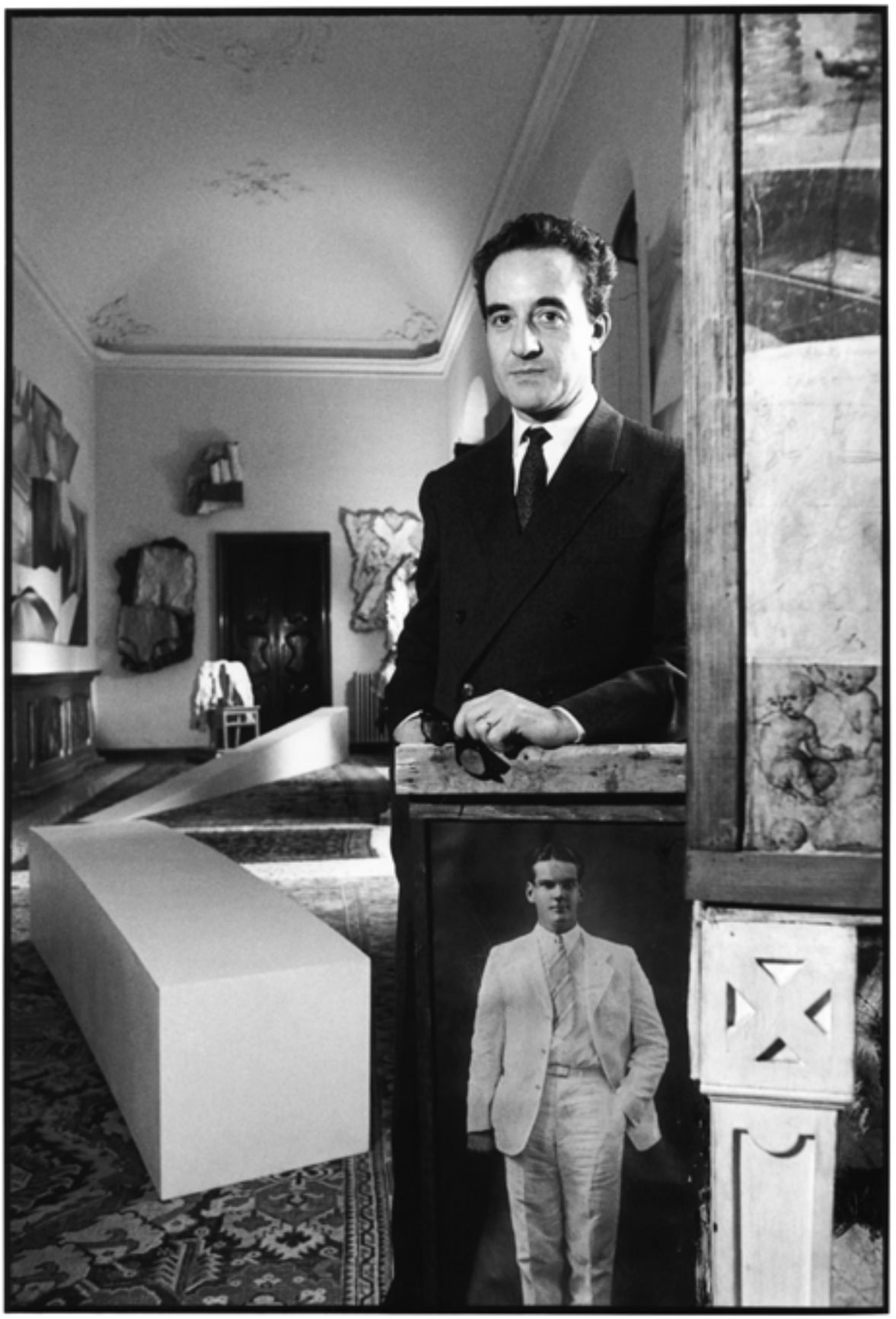
L'elenco delle opere della collezione Panza precisa le descrizioni contenute nel pieghevole del 1978 ed è stato redatto da Francesca Guicciardi - Panza Collection, Mendrisio.

1 Cfr. l'intervista a Giuseppe Panza di Biumo su Ugo Mulas nel catalogo della mostra *Ugo Mulas, fotografo 1928-1973*, Musée Rath, Ginevra 1984, poi Kunsthaus, Zurigo 1985.

2 F. Pola, *Keep America Strong. Ugo Mulas in viaggio verso New York: arte e persone*, in *New York New York*, a cura di F. Tedeschi con F. Pola e F. Boragina, Milano 2017, p. 259.

3 M. Govan, D. Flavin, T. Bell, B. E. Smith, D.Gray, *Dan Flavin: The Complete Lights, 1961-1996*, Dia Art Foundation in association with Yale Univ. Press, New York 2004. Va inoltre segnalato che le opere di Flavin vengono fotografate da Mulas a Villa Panza nel servizio datato marzo 1966, quindi in una data anteriore alla mostra del febbraio 1967 alla galleria Sperone di Milano, a cui lo stesso Panza fa risalire la sua conoscenza del lavoro dell'artista americano.

4 *Pop Art in una villa del '700*, "Vogue Italia", maggio 1966, pp. 90-95; T. Trini, *Un diario segreto di quadri celebri. La Collezione Panza di Biumo*, "Domus", 458, gennaio 1968, pp. 51-56; G. Marchiori, *Arte Oggi: I Collezionisti Panza di Biumo*, "Bolaffi Arte", giugno 1970, pp. 68-73; T. Trini, *At Home With Art: The Villa of Count Giuseppe Panza di Biumo,* "Art in America", Sept-Oct 1970, pp. 102-109.



2

3

Ugo Mulas a Villa Panza

5

Ugo Mulas a Villa Panza

6

7

Ugo Mulas a Villa Panza

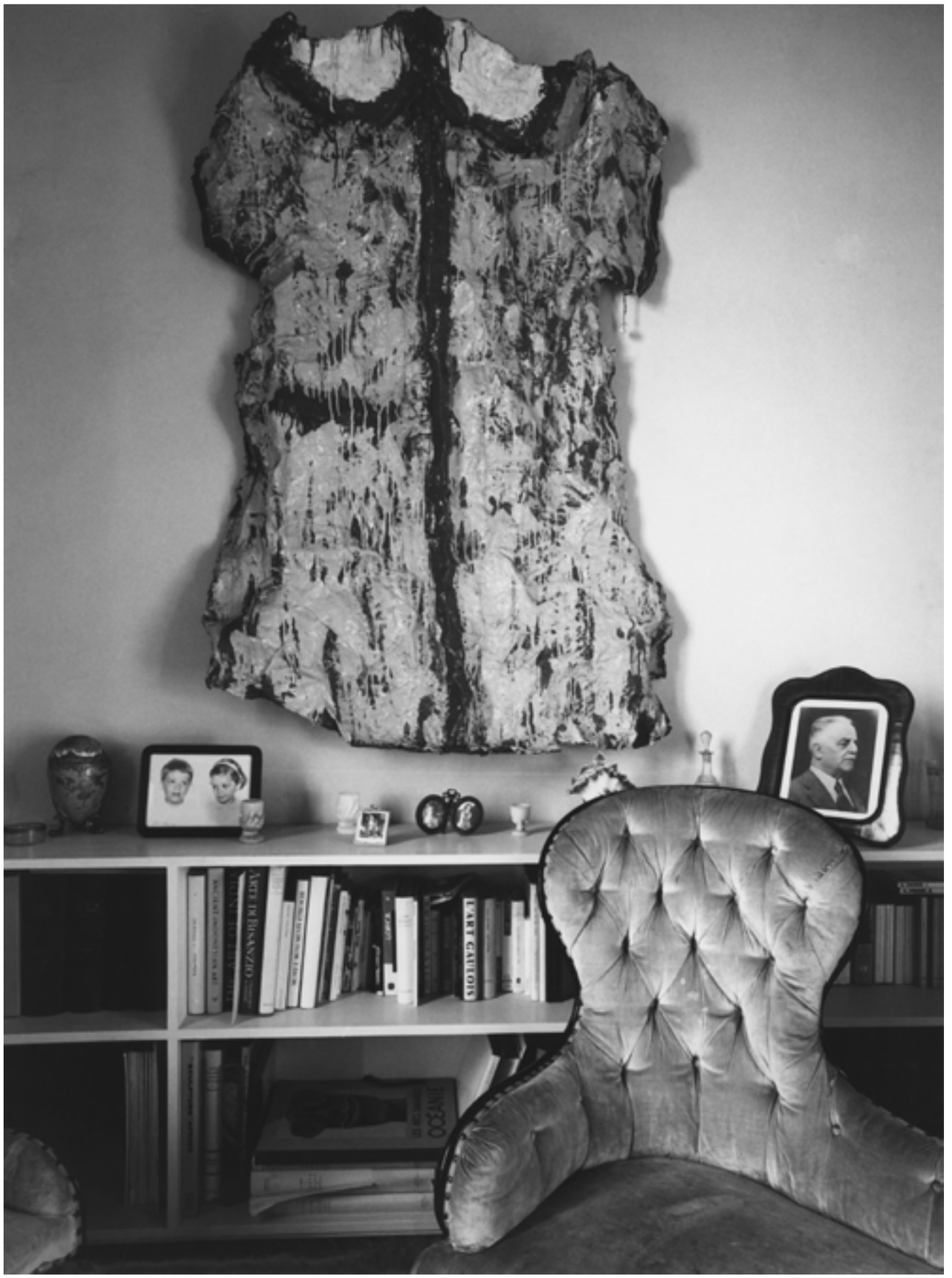
9

10

Ugo Mulas a Villa Panza

12

Ugo Mulas a Villa Panza



14

Ugo Mulas a Villa Panza

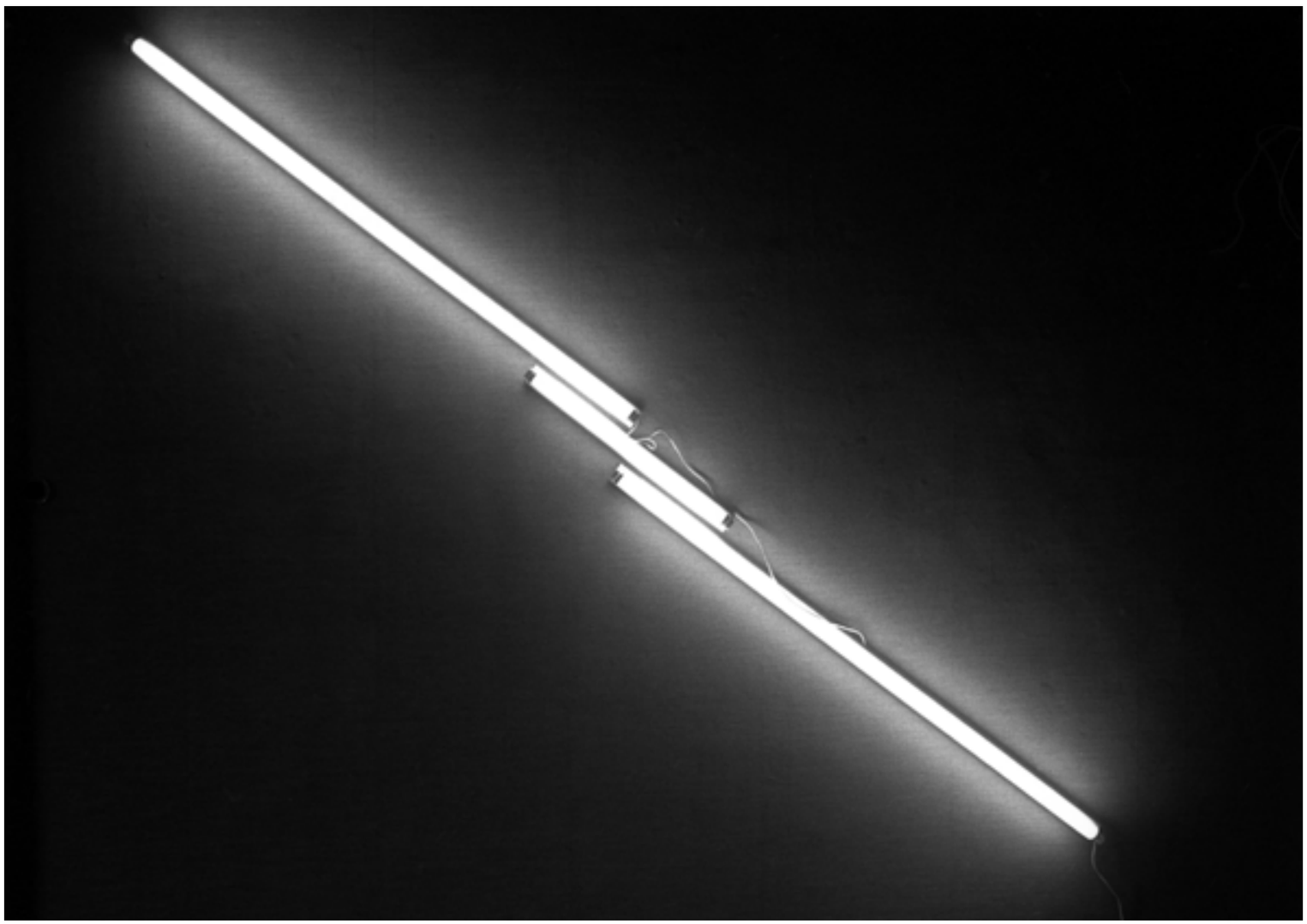
16

Ugo Mulas a Villa Panza

KING

18

Ugo Mulas a Villa Panza



19

20

21

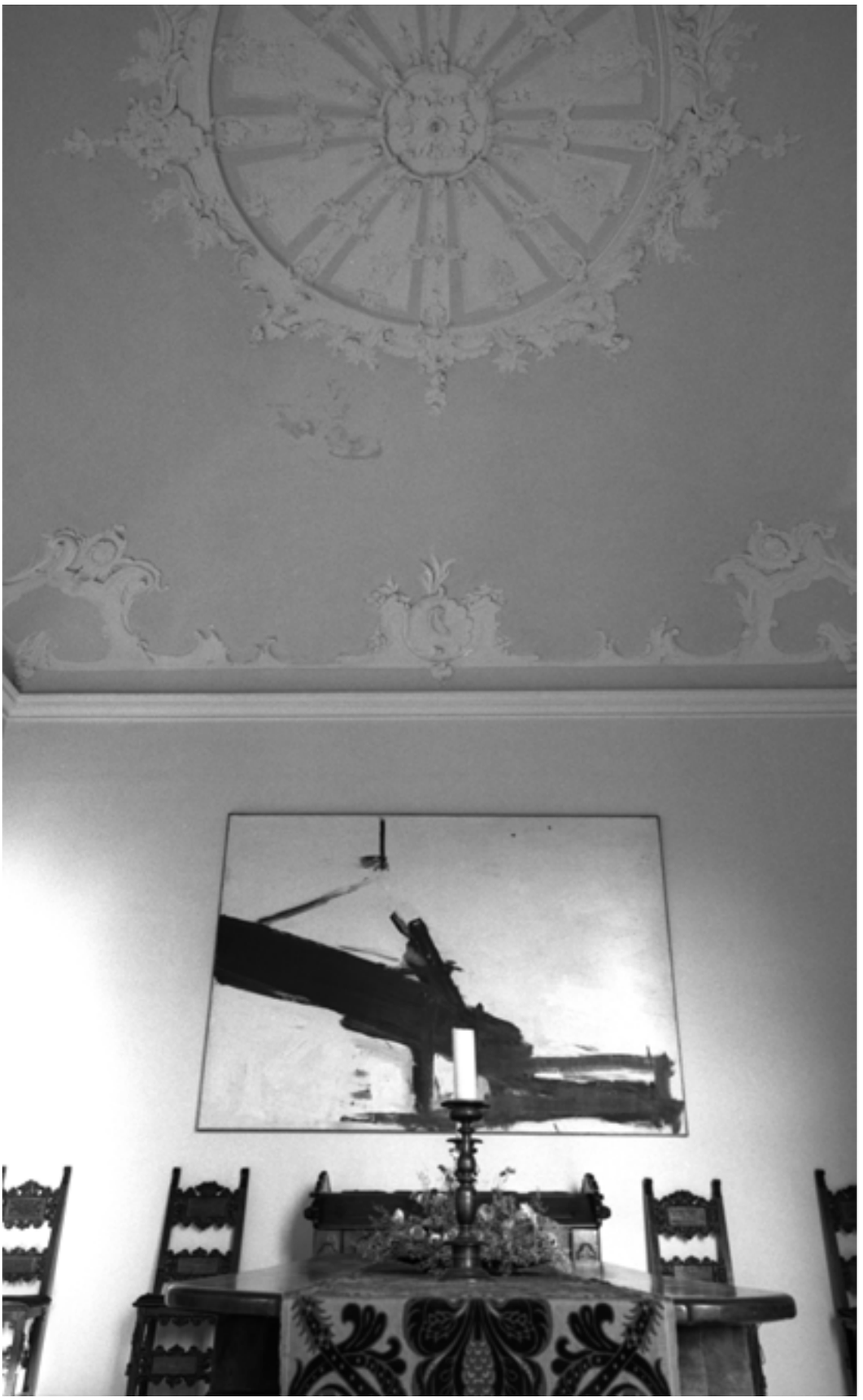
Ugo Mulas a Villa Panza

22

23

Ugo Mulas a Villa Panza

Ugo Mulas a Villa Panza



28

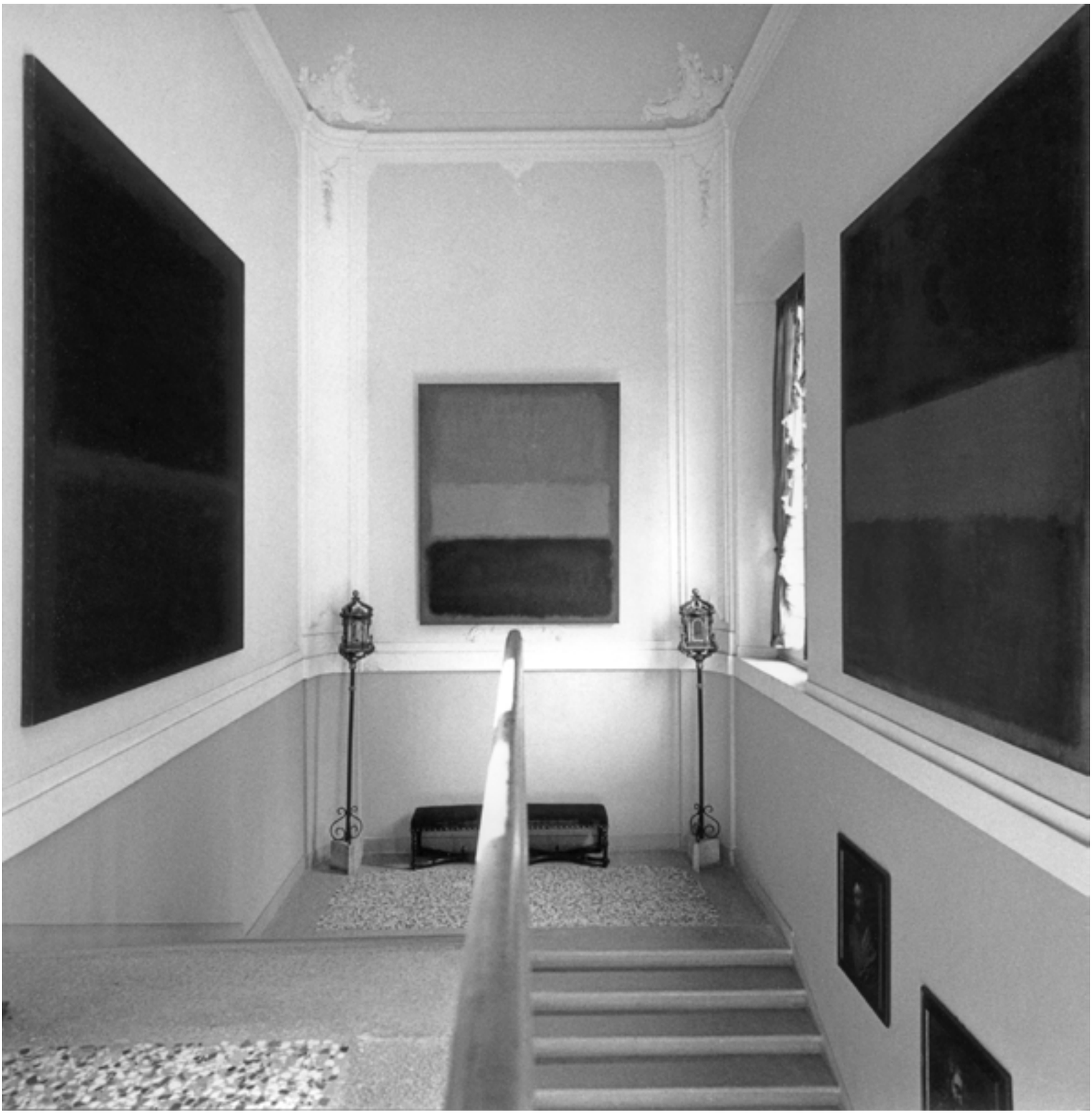
Ugo Mulas a Villa Panza

30

Ugo Mulas a Villa Panza

32

Ugo Mulas a Villa Panza



34

Ugo Mulas a Villa Panza

36

Ugo Mulas a Villa Panza

Ugo Mulas a Villa Panza

40

Ugo Mulas a Villa Panza

Ugo Mulas e la collezione Panza di Biumo

Studio

1. Giuseppe e Rosa Giovanna Panza di Biumo ritratti nello studio
Sulle pareti, da sinistra a destra: Claes Oldenburg, *Chocolates in Box (Fragment)*, 1961; *Mu Mu*, 1961; *Pepsi-Cola Sign*, 1961

Ingresso

2. Giuseppe Panza di Biumo appoggiato all'opera di Robert Rauschenberg *Untitled Combine,* 1955

3. Sulle pareti, da sinistra a destra: James Rosenquist, *Capillary Action*, 1962; *A Lot to Like*, 1962
Claes Oldenburg, *Blue and Pink Panties*, 1961; *Cigarettes in Pack (Fragment)*, 1961; *Pentecostal Cross*, 1961
James Rosenquist, *Push Button*, 1960-1961; *Vestigial Appendage*, 1962
A terra, da sinistra a destra: Claes Oldenburg, *Shirt with Objects on Chair*, 1962
Bride Mannikin, 1961; *Breakfast Table*, 1962
A terra, al centro: Robert Morris, *Untitled (Door stop)*, 1965; *Untitled (Warped bench)*, 1965
In primo piano: Robert Rauschenberg, *Untitled Combine*, 1955
Sulla consolle a destra: Claes Oldenburg, *Hamburger with Pickle and Olive*, 1962

4. Sulle pareti, da sinistra a destra: James Rosenquist, *A Lot to Like*, 1962
Claes Oldenburg, *Blue and Pink Panties*, 1961; *Pentecostal Cross*, 1961
James Rosenquist, *Push Button*, 1960-1961
A terra, da sinistra a destra: Claes Oldenburg, *Shirt with Objects on Chair*, 1962
Bride Mannikin, 1961; *Breakfast Table*, 1962
A terra, al centro: Robert Morris, *Untitled (Door stop)*, 1965; *Untitled (Warped bench)*, 1965

5. In primo piano: Robert Rauschenberg, *Untitled Combine*, 1955
Sulla consolle a destra: Claes Oldenburg, *Hamburger with Pickle and Olive*, 1962
Sulla parete: James Rosenquist, *Vestigial Appendage*, 1962

6. Sulle pareti, da sinistra a destra: James Rosenquist, *A Lot to Like*, 1962
Claes Oldenburg, *Blue and Pink Panties*, 1961; *Cigarettes in Pack (Fragment)*, 1961; *Pentecostal Cross*, 1961
James Rosenquist, *Vestigial Appendage*, 1962
A terra, da sinistra a destra: Claes Oldenburg, *Shirt with Objects on Chair*, 1962
Bride Mannikin, 1961; *Breakfast Table*, 1962
A terra, al centro: Robert Morris, *Untitled (Door stop)*, 1965

7. Robert Rauschenberg, *Gift for Apollo*, 1959
Claes Oldenburg, *Umbrella and Newspaper*, 1962

Galleria

8. Sulla parete a sinistra: James Rosenquist *Conveyor Belt*, 1964
Robert Rauschenberg, *Slow Fall*, 1961; *Coca-Cola Plan*, 1958; *Inlet*, 1959; *Kickback*, 1959; *Painting with Grey Wing*, 1959
Sulla parete in fondo: James Rosenquist, *Waves*, 1962
Sulla parete a destra: Robert Rauschenberg, *Factum I*, 1957
A terra: Robert Morris, *Untitled (Long wedge)*, 1966

9. A terra: Robert Morris, Untitled (Long wedge), 1966
Sulla parete a sinistra: James Rosenquist, *Conveyor Belt*, 1964
Robert Rauschenberg, *Slow Fall*, 1961

10. A terra: Robert Morris, *Untitled (Long wedge)*, 1966
Sulla sinistra: Robert Rauschenberg, *Factum I*, 1957

Corridoio

11. Sulla parete, da sinistra a destra: Claes Oldenburg, *Pentecostal Cross*, 1961; Cigarettes *in Pack* (Fragment), 1961; *Blue and Pink Panties*, 1961
Sul tavolino: Claes Oldenburg, *Pie à la Mode*, 1962
In fondo: Vittorio Tavernari, *Grande Torso (il fiume)*, 1954

12. Sulla parete da sinistra a destra: Claes Oldenburg, *Pentecostal Cross*, 1961; Cigarettes *in Pack* (Fragment), 1961; *Blue and Pink Panties*, 1961
Sul tavolino: Claes Oldenburg, *Pie à la Mode*, 1962

Studio

13. Sulle pareti da sinistra a destra: Claes Oldenburg, *Chocolates in Box (Fragment)*, 1961; *Mu Mu*, 1961; *Pepsi-Cola Sign*, 1961

14-15. Claes Oldenburg, *Mu Mu*, 1961

Galleria

16-17. Robert Rauschenberg, *Coca-Cola Plan*, 1958;

Inlet, 1959; *Kickback*, 1959; *Painting with Grey Wing*, 1959
18. Robert Rauschenberg, *Inlet*, 1959 (particolare)

Sala con camino, secondo piano

19. A parete: Dan Flavin, *Untitled (to Karin)*, 1966

20-21. A parete: Dan Flavin, *Untitled (to Karin)*, 1966
A terra: Dan Flavin, *Untitled*, 1964 (opera non installata correttamente)

22-23. Dan Flavin *Untitled*, 1964. La persona che allestisce l'opera a pavimento non è Dan Flavin, come indicato su *Domus* 747, 1993, ma Angelo Soldati, giardiniere di Villa Panza e collaboratore di Giuseppe Panza per le operazioni di movimentazione e sistemazione della collezione (cfr. G. Panza, *Ricordi di un collezionista*, Milano 2006, p. 276).

Sala da pranzo

24. Dan Flavin, *Ursula's one and two picture*, 1964
Franz Kline, *Orleans*, 1959

25. Sopra porta verso lo studio: Dan Flavin, *Ursula's one and two picture*, 1964

26. Franz Kline, *Orleans*, 1959

27. Da sinistra a destra: Franz Kline, *Monitor*, 1956; *Black Iris*, 1961

28. Franz Kline, *Monitor*, 1956

29. Franz Kline, *Orleans*, 1959; *Monitor*, 1956

Salotto

30. Da sinistra a destra : Mark Rothko, *No.301 (Reds and Violet over Red/Red and Blue over Red) (Red and Blue over Red)*, 1959
No.9 (Dark over Light Earth/Violet and Yellow in Rose), 1954

31. Mark Rothko, *No.301 (Reds and Violet over Red/ Red and Blue over Red) (Red and Blue over Red)*, 1959

32. Da sinistra a destra: Mark Rothko, *No.301 (Reds and Violet over Red/Red and Blue over Red) (Red and Blue over Red)*, 1959; *No.9 (Dark over Light Earth/Violet and Yellow in Rose)*, 1954

33. Sulla parete: Mark Rothko, *No.301 (Reds and Violet over Red/Red and Blue over Red) (Red and Blue over Red)*, 1959;
In primo piano: Maschera-insegna di danza in forma di antilope Kurumba, regione di Aribinda, Alto Volta

Scalone

34. Da sinistra a destra: Mark Rothko, *Black on Dark Sienna on Purple*, 1960; *No.46 (Black, Ochre, Red over Red)*, 1957; *No.61 (Rust and Blue) (Brown Blue, Brown on Blue)*, 1953

Esterno

35-36. Facciata della Villa dal giardino all'italiana

37-38. Corte interna

39-40. Giardino

41. Ritratto di Giuseppe e Rosa Giovanna Panza di Biumo nel parco, sul fondo il tempietto sovrastante l'antica ghiacciaia

Da *New York: Arte e Persone*, 1967

42. Studio di Robert Rauschenberg
Sul fondo, Judith Dunn prova una coreografia di Steve Paxton, New York 1964

43. Claes Oldenburg, New York 1964

44. James Rosenquist, New York 1964

Fotografie Ugo Mulas © Eredi Ugo Mulas
Tutti i diritti riservati

L'Avanguardia Americana. Fotografie Ugo Mulas, 1978

Ugo Mulas è arrivato alla fotografia in modo del tutto occasionale: «Ero uno studente, vivevo quasi sempre in quella specie di caffè che allora era il Giamaica, una latteria dove si riunivano dei pittori. Qualcuno mi ha prestato una vecchia macchina e mi ha detto: "Un centesimo e undici al sole, un venticinquesimo cinque-sei all'ombra". E io, con un enorme diffidenza ho preso in mano questa macchina».
Ma la sua fotografia superate le strette dell'occasionalità iniziale, è andata prendendo corpo e vigore dal contatto con una cultura fotografica che rifiutava il trucco e la sensazione di potere, che il plasmare l'immagine spesso tradiscono: «Mi domandavo perché, se una cosa di per sé è gridata, si deve aggiungere un altro grido; se una cosa è già fotografica, imporgli un altro elemento fotografico».
Questa coscienza critica si è accresciuta e maturata nella frequentazione del mondo degli artisti americani degli anni '60, che gli ha offerto l'occasione per sperimentare le sue convinzioni e insieme lo ha reso partecipe, attraverso le immagini scattate, del movimento artistico del tempo: «Oggi mi rendo conto che le fotografie scattate in America sono una presa di coscienza e non una registrazione, una presa di coscienza come lo è qualsiasi autentica operazione conoscitiva».
Da ultimo, il linguaggio di Mulas, in un singolare processo di riappropriazione artistica del suo mezzo espressivo, è andato riducendosi all'essenzialità. E ritrova nel ritorno all'elemento primo, «La pellicola, la superficie sensibile, l'elemento chiave di tutto il mio mestiere» la giustificazione del gesto creativo a discapito e a condanna di ciò che anche Robert Frank, parlando di fotogiornalismo, aveva denunciato: «L'aria è divenuta infetta per la puzza di fotografia».
La scelta di accompagnare alla collezione Panza le fotografie qui esposte di Ugo Mulas non ha necessità di giustificazione. Essa appare indispensabile alla migliore intelligenza delle opere e dell'ambiente in cui sono nate.
Citazioni da Ugo Mulas, *La Fotografia*, Einaudi 1973.

Testo tratto dal pieghevole della mostra "L'Avanguardia americana. Fotografie Ugo Mulas", realizzata a Villa Panza in collaborazione con il Comune di Varese, 15 ottobre-5 novembre 1978.

43

L'Avanguardia Americana. Fotografie Ugo Mulas
Villa Panza, 15 ottobre -5 novembre 1978

Le opere in mostra della collezione Panza

Stanza 1
Jene Highstein, *Black Elliptical Cone*, 1976

Stanza 2
Maria Nordman, *Varese Room*, 1975

Stanza 3
Bruce Nauman, *Live-Taped Video Corridor*, 1970
Bruce Nauman, *Performance Corridor*, 1969
Bruce Nauman, *Parallax Corridor*, 1969 -1970
Bruce Nauman, *Green Light Corridor*, 1970

Stanza 4
Donald Judd, *Untitled (Galvanized iron wall)*, 1974

Stanza 5
Bruce Nauman, *Diagonal Sound Wall (Acoustic Wall),* 1970

Stanza 6
Bruce Nauman, *Video Surveillance Piece (Public Room, Private Room)*, 1969 -1970
Robert Irwin, *Untitled*, 1966-1967
Bruce Nauman, *Two Fans Corridor*, 1970

Stanza 7
Jene Highstein, *Single Pipe Piece*, 1974

Stanza 8
Richard Nonas, *Cesarino's Bone (Maria's Mirror)*, 1976
Sol LeWitt, *Wall Drawing #146*, 1972
Ugo Mulas, *L'Avanguardia Americana. Fotografie*

Stanza 9
Dan Flavin, *Untitled,* 1963

Stanza 10
James Turrell, *Lunette*, 1974

Stanze 11-12
Opere di James Turrell in allestimento

Stanza 13
James Turrell, *Virga*, 1974

Stanza 14
James Turrell, *Sky Space I*, 1974

Stanza 15
Robert Irwin, *Varese Portal Room*, 1973-1976

Stanza 16
Robert Irwin, *Varese Scrim*, 1973-1976

Stanza 17
Robert Irwin, *Varese Window Room*, 1973-1976

Stanza 18
Dan Flavin, *Varese corridor*, 1976

Stanza 19
Dan Flavin, *Ursula's one and two picture*, 1964

Stanza 20
Dan Flavin, *Untitled*, 1968

Stanza 21
Dan Flavin, *Monument 4 for those who have been killed in ambush (to P.K. who reminded me about death)*, 1966

Stanza 22
Peter Joseph, *Untitled (Cream colour with brown border)*, 1974
Peter Joseph, *Untitled (Grey-blue colour with black border),* 1974
Peter Joseph, *Untitled (Cream colour with black border)*, 1975

Stanza 23
Peter Joseph, *Untitled (Tan colour with dark blue border I)*, 1974
Peter Joseph, *Untitled (Cream colour with blacbor-der II)*, 1974

Ricostruzione di Francesca Guicciardi - Panza Collection, Mendrisio 2017

UGO MULAS
COLLEZIONE PANZA
COLLEZIONE
G. PANZA DI BIUMO
COMUNE DI VARESE
ENTE TURISMO
AZIENDA AUTONOMA DI SOGGIORNO
15
10
5
11
78
L'AVANGUARDIA
AMERICANA
FOTOGRAFIE
UGO MULAS
COLLEZIONE PANZA

Caterina Bon Valsassina

Sperimentazione nei musei italiani: il caso del Palazzo Ducale di Gubbio

Racconterò di un'esperienza molto bella, fatta con Giuseppe e Rosa Giovanna Panza di Biumo nel Palazzo Ducale di Gubbio e durata dal 1998 al 2003. L'idea è nata dalla mostra realizzata nel 1996 alla Galleria Nazionale dell'Umbria, "Pittura contemporanea in Galleria" dove erano esposte opere di artisti contemporanei, tra cui alcuni dipinti di Phil Sims provenienti dalla collezione Panza. All'inaugurazione, tramite Alfonso Fratteggiani Bianchi ho conosciuto Giuseppe Panza e mi venne l'idea di proporre una mostra a Gubbio al Palazzo Ducale.
Il palazzo, un edificio gotico ristrutturato e riprogettato tra il 1476 e il 1480 dall'architetto Francesco di Giorgio Martini per volontà di Federico da Montefeltro di Urbino, era all'epoca, dopo l'ultimazione del restauro architettonico, vuoto e privo di un progetto espositivo. C'era una probabilità molto alta che diventasse, come luogo di deposito di parte delle opere della Galleria Nazionale dell'Umbria e del vicino Museo diocesano, in corso di risistemazione, un contenitore di opere d'arte dal Cinquecento al Settecento, senza un progetto specifico. Per valorizzare il palazzo era stata allestita al piano nobile nel 1993, in occasione della riapertura al pubblico, una mostra di dipinti e affreschi provenienti dalle chiese del territorio e dal Museo Diocesano, ma l'esperimento non si era mostrato di particolare efficacia e soprattutto in sintonia con gli spazi profani e di raffinata sobrietà della costruzione. Come direttrice del Museo del Palazzo Ducale inoltre volevo evitare proposte di mostre di arte contemporanea di qualità dubbia e poco consone al luogo, che sarebbe stato difficile rifiutare con uno spazio vuoto.
Nella prima visita al palazzo dei coniugi Panza l'idea della mostra ha subito preso corpo. Con Giuseppe Panza abbiamo ripensato insieme lo spazio del museo, metro per metro. Il restauro infatti era stato realizzato in modo non del tutto adeguato soprattutto al secondo piano. Anche al piano nobile, subito individuato e voluto da Panza come spazio per la mostra, erano state realizzate scelte inadatte, che avevano snaturato gli ambienti, resi vuoti e asettici. Tutti i sottogronda, ad esempio, con lo stemma originale dei Montefeltro erano stati tolti per motivi conservativi; quattrocentocinquanta lastre di cotto erano state sostituite con cotto moderno; le porte intarsiate erano state sostituite con porte moderne di noce americano. Una porta bellissima di Antonio da Mercatello, della metà del '500, era stata messa dentro un telaio di ferro come se fosse un quadro invece che una porta. La prima operazione che abbiamo fatto con Panza è stata quella di restituirla alla sua funzione di porta, mettendola sui cardini. Nel nostro gruppo di lavoro abbiamo "conquistato" un custode della Galleria nazionale dell'Umbria esperto come fabbro, bravissimo con le mani e quasi geniale, molto amato da Giuseppe Panza; è stato con noi tutto il tempo, a lui si deve la risistemazione della porta. Alla fine abbiamo potuto allestire le opere della collezione in uno spazio non più snaturato.
L'ideazione della mostra, come scelta degli artisti e delle opere e allestimento nei vari ambienti, è stata di Giuseppe Panza, che, in una mia prima visita a Varese mi ha iniziato alla sua collezione insieme a Rosa Giovanna. Giuseppe Panza, che sembrava così schivo, era in realtà un passionale nascosto e ha saputo trasmettermi la passione per la sua collezione e i suoi artisti. Quello che mi ha conquistato della raccolta è stata, nella diversità degli artisti presenti, la sostanziale coerenza e unitarietà, di cui lui stesso parla negli scritti. Questo carattere di coerenza ha contraddistinto anche la proposta di Gubbio, ed è stata la chiave giusta di presentazione e lettura degli ambienti del palazzo.
La preparazione della mostra è durata circa un anno. Ho goduto di una certa autonomia di azione, senza interferenze nel mio lavoro di funzionario da parte del Soprintendente, e ottenuti i finanziamenti ho portato avanti la proposta di comodato di oltre trenta opere per un periodo di cinque anni. Anche in questo caso Panza è stato di grande aiuto, producendo un contratto di comodato fatto dai suoi avvocati. Ho capito successivamente che la formula collaudata tramite Panza è rimasta a lungo come punto di riferimento per i comodati all'interno dell'amministrazione.
La mostra occupava le otto sale del piano nobile. Nella biblioteca di Federico da Montefeltro, un corridoio stretto e lungo, erano esposti i cubetti di legno di Stuart Arends, di circa 30x30 mm, che entravano in relazione con la volumetria dell'ambiente: i cubi misurano il luogo. Il dialogo tra il contemporaneo e lo spazio facilita la comprensione dell'opera e dell'architettura. Quando questi spazi erano vuoti e non c'era niente dentro ci si passava come in un corridoio, non si ricordava neppure che era la biblioteca di Federico da Montefeltro. L'allestimento di Arend invece costringe a vedere l'opera e a metterla in rapporto con lo spazio in cui è collocata creando un dialogo virtuoso.
Nell'ambiente dove era lo studiolo di Federico da

Pagina a fronte, dall'alto

1. Opere di Stuart Arends. Attraverso la porta: Phil Sims, *Gubbio Painting Blue*, 1998. Installazione per la mostra *La Collezione Panza di Biumo. Artisti degli Anni'80 e'90*, Museo del Palazzo Ducale, Gubbio, 5 dicembre 1998 - 4 dicembre 2003. Photo © Giorgio Colombo, Milano / Panza Collection, Mendrisio.

2. Opere di David Simpson. Installazione per la mostra *La Collezione Panza di Biumo. Artisti degli Anni'80 e'90*, Museo del Palazzo Ducale, Gubbio, 5 dicembre 1998 - 4 dicembre 2003. Photo © Giorgio Colombo, Milano / Panza Collection, Mendrisio.

3. Opere di Lawrence Carroll. Installazione per la mostra *La Collezione Panza di Biumo. Artisti degli Anni'80 e'90*, Museo del Palazzo Ducale, Gubbio, 5 dicembre 1998 - 4 dicembre 2003. Photo © Giorgio Colombo, Milano / Panza Collection, Mendrisio.

Montefeltro sono stati collocati i lavori di Lawrence Carroll, che adopera materiali riciclati, legni rovinati, materiali poveri.
Prima della legge di tutela del 1939 si trovava qui lo studiolo, venduto al Metropolitan legittimamente nel 1934 dai proprietari. Panza scrive a questo proposito: «Le tre opere di Carroll sono sistemate nella stanza dove era lo studiolo del duca Federico che rivedo ogni volta che vado a New York. Lo rivedo con commozione e penso alle cose che amava e che voleva attorno a sé: i libri, gli strumenti musicali, i vasi di fiori, le architetture della città ideale, la clessidra, l'invito a spendere bene la propria vita prima che il tempo finisca, sempre troppo in fretta, il sapere che si tramanda seme di vita per chi verrà dopo. Migliaia di visitatori lo vedono, certamente molti sentiranno quello che io ho sentito, la sua coscienza vive negli altri anche se in un luogo lontano, così diverso ma anche simile in alcune cose essenziali. Certamente il duca Federico gradirà che nel suo studiolo vi sia la testimonianza della pietà e della compassione per i vinti».
Nel corso dell'esposizione bisognava ovviamente controllare periodicamente lo stato delle opere. Io mi sono comportata con la stessa attenzione che si ha di fronte a una tavola di Giotto o a un Tintoretto. Quando si è staccato uno dei pezzi di legno del lavoro di Carroll, ho chiamato terrorizzata Panza e lui ha detto: «Chiedi a Gugliotta, il custode, faglielo rimettere a lui»; e io ho detto: «Ma sei pazzo, devo chiamare un restauratore». Alla fine ho seguito le sue istruzioni. Era semplicemente una piccolissima scollatura di un pezzo di legno.
In un ambiente, tramezzato nel corso del tempo, abbiamo esposto una serie di opere attorno al tema del colore elaborato in maniere diverse. Phil Sims, il primo artista della collezione Panza che avevo conosciuto e che mi aveva colpito molto, ha realizzato delle opere appositamente per il Palazzo Ducale. Un altro artista monocromatico, David Simpson, adopera un pigmento con un componente metallico, così che a seconda dell'ora i lavori producevano un colore completamente diverso: cambiava l'effetto cromatico del singolo quadro e dell'insieme dentro quel volume spaziale.
Nella sala successiva, aperta al pubblico per la prima volta, abbiamo esposto Ruth Anne Fredenthal che lavora su mezze tinte. Non si riesce a percepirne la qualità se non da vicino. Uno dei quadri è stato macchiato dal pubblico con un rossetto, un episodio di vandalismo che fa ricordare il libro di Giorgio de Marchis, *Scusi ma è arte questa?*.
In un'altra sala c'è Ford Beckman, un artista americano che lavora con cromie forti e una pittura molto materica. La sala di Ross Rudel, è l'unica che ha il soffitto cassettonato originale, con una policromia sul verdino pallido e madreperlaceo nella forma ovale centrale. C'era un'armonia straordinaria fra lo spazio, la decorazione del soffitto e queste opere di Rudel a un punto tale che per questa sala ricevetti una telefonata di Alessandro Goppion che diceva: «È una cosa che mi fa sognare, complimenti a Panza e a te per questa cosa che mi stai offrendo».
Spalletti è l'unico italiano scelto da Panza. È un artista che adopera la stessa attenzione dei maestri antichi per le tavole dipinte. Si comprende che è un italiano per l'attenzione maniacale al dettaglio, che ci ricorda quella che usavano i pittori dei fondi oro nel Due-Trecento.
Un diverso esperimento espositivo proprio in Umbria, in preparazione nel periodo in cui si svolgeva la giornata di studio all'Accademia Nazionale di San Luca, è stato realizzato nell'estate 2015 a Perugia nelle due sedi di Palazzo della Penna e della Galleria Nazionale dell'Umbria con la mostra "La percezione del futuro. La collezione Panza a Perugia".
Chiudo dicendo che Panza è stato negli anni Settanta presidente dell'associazione Amici di Brera e dei musei milanesi. Proprio in questi anni gli viene chiesto un consiglio per l'acquisto di Palazzo Citterio. Colgo l'occasione per dire se quando Palazzo Citterio sarà aperto la collezione volesse dare anche solo un'opera emblematica a nome del padre che all'epoca diede dei consigli sugli architetti, chiese uno spazio per gli amici di Brera e propose varie soluzioni di comodato, sarebbe una carenza grave che il palazzo aprisse senza una sola testimonianza di questo grande milanese collezionista e presidente dell'associazione.

Giulia Bombelli

Il Museo secondo Giuseppe Panza di Biumo
Tre progetti non realizzati per Milano

In parallelo alla formazione della raccolta di arte contemporanea, Giuseppe Panza delineò una concezione museografica e museologica molto precisa. Negli anni Settanta la ricerca di luoghi adatti ad ospitare la collezione iniziò a svilupparsi con una finalità espositiva museale grazie al progressivo perfezionamento dei suoi intenti collezionistici e della sua visione estetica, nella quale l' opera d'arte e lo spazio diventavano tutt'uno[1].

Il contatto di Panza con l'arte ambientale alla fine degli anni Sessanta fu infatti alla base della concezione dell'opera non solo come oggetto, ma come ambiente in grado di mettere l'uomo al centro della percezione per portarlo in una dimensione "altra" dal quotidiano, e nucleo generatore della sua visione museografica[2]. Per Giuseppe Panza il museo non era uno spazio da riempire, ma si costruiva intorno alla relazione tra il visitatore e l'opera d'arte, diventando esso stesso ambiente per gli ambienti, come accuratamente descriveva e amorevolmente disegnava sulla carta quadrettata sui fogli conservati conservati all'Archivio Panza nello Special Research Institute del Getty Center di Los Angeles.

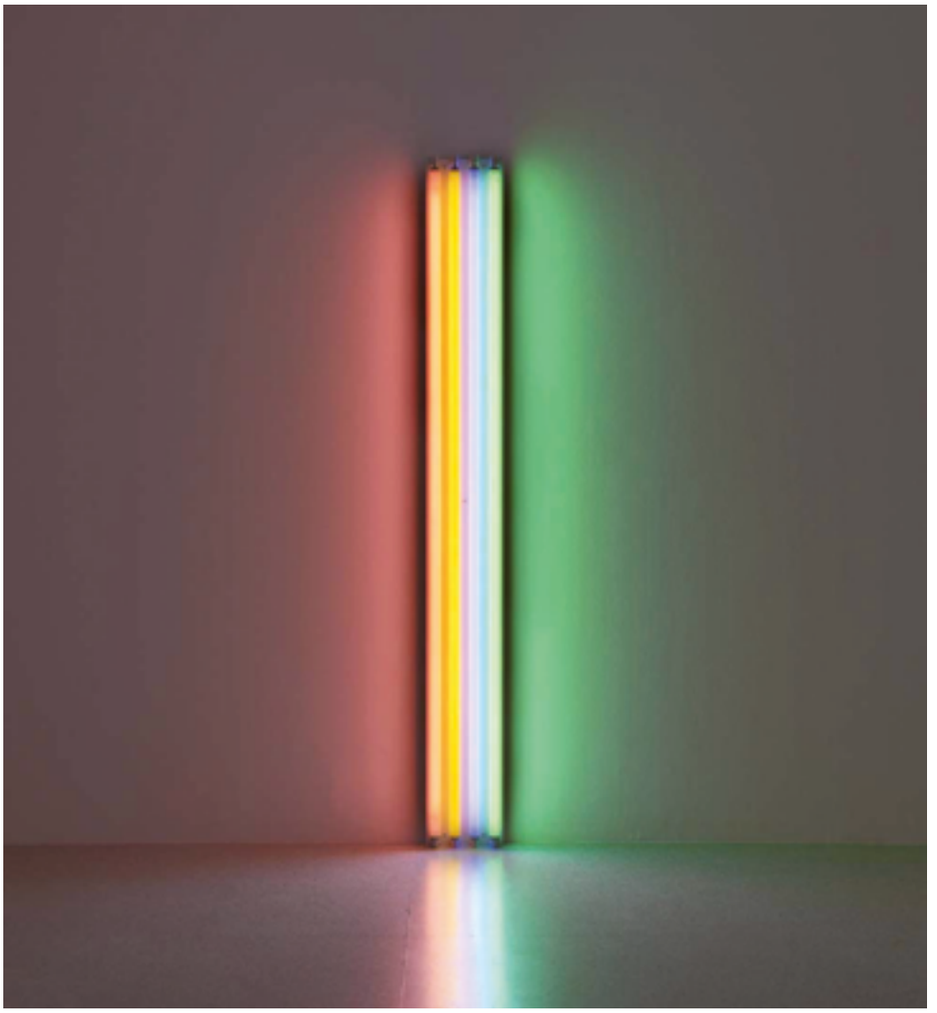
I progetti e i carteggi tra il collezionista e le istituzioni testimoniano la vocazione concreta, non utopistica, di questa carriera museografica, nonostante solo alcuni di essi furono effettivamente realizzati. Particolarmente importanti sono i primi tre progetti di museo, che Panza elaborò per la sua città, Milano, tra il 1976 e il 1982: Villa Scheibler, Cascina Taverna e Palazzo Reale. Nessuno di essi trovò concreta attuazione, ma i tre "musei mancati" chiariscono in modo paradigmatico l'idea di museo di Giuseppe Panza e le loro vicende furono determinanti nella decisione di portare alcuni nuclei della propria collezione all'estero.

Tra il 1973 e il 1974, considerando ormai pronta la propria collezione per una collocazione museale, Panza iniziò a proporre ad alcune realtà internazionali la vendita del primo nucleo della raccolta, ottenendo le prime risposte da due musei tedeschi: il Museo di Münchengladbach e il Museo Regionale di Düsseldorf. Tuttavia in Italia la notizia suscitò grande scalpore nell'opinione pubblica: ci si lamentava che una parte della collezione fosse venduta all'estero senza compiere alcuno sforzo per trattenerla sul territorio nazionale[3]. È proprio a questo punto che Giuseppe Panza ricevette alcune proposte di collocare altri nuclei della collezione in edifici storici sul territorio italiano. Le proposte prese in considerazione per prime furono quelle avanzate da parte del Comune di Milano, sua città natale: la storia del collezionista si intrecciava così con quella delle Civiche Raccolte d'Arte di Milano, alla ricerca di una sede per il Museo del Contemporaneo: la fine degli anni Settanta vedeva infatti Milano impegnata nell'incremento delle proprie raccolte con acquisti e donazioni private che confluirono nell'apertura del CIMAC a Palazzo Reale nel 1984.

Dal 1976 al 1982 presero dunque forma tre progetti di musei di arte contemporanea per ospitare un nucleo della Collezione Panza in edifici storici di Milano appositamente restaurati. Si tratta, in ordine cronologico, delle tre proposte museografiche per Villa Scheibler a Quarto Oggiaro, Cascina Taverna al Parco Forlanini e Palazzo Reale.

Villa Scheibler

Il primo progetto per una collocazione museale della Collezione Panza riguardò un'antica villa in stato di abbandono alla periferia di Milano, Villa Scheibler a Quarto Oggiaro, immaginata come Museo Sperimentale e Polivalente per l'esposizione di opere di Arte Ambientale, sede di attività didattiche e sperimentazioni artistiche. Edificata nel quindicesimo secolo come casino di caccia di Ludovico il Moro e nel corso dei secoli ampliata e abbellita dalle famiglie nobili milanesi, la villa aveva vissuto l'ultimo periodo di splendore nell'ottocento, con l'arrivo del conte Scheibler, prima di conoscere una fase di decadenza che si trascinò fino agli anni Settanta del Novecento, quando il Comune di Milano la inserì nel dibattito culturale del recupero di Ville e Cascine sul territorio, interrogandosi sul suo destino[4]. Il progetto di un Museo Polivalente a Quarto Oggiaro nasceva dunque al convergere di differenti esigenze: l'assenza di un museo del contemporaneo a Milano negli anni Settanta, il progetto di ristrutturazione di Ville e Cascine del Comune, il programma di decentramento museale di Brera di Franco Russoli, allora Soprintendente per i Beni Storici, Artistici e Culturali, la carenza di servizi pubblici nella zona periferica di Quarto Oggiaro e, infine, la volontà di Giuseppe Panza di trovare una sede ad una parte della raccolta[5]. L'accordo tra Giuseppe Panza e Russoli prevedeva la donazione della Collezione a Brera, in deposito permanente a Villa Scheibler, ma la morte improvvisa del soprintendente nel 1977 rese il sindaco di Milano Carlo Tognoli nuovo interlocutore delle trattative. L'ispirazione pubblica del progetto era evidente già nella scelta delle opere: l'Arte Minimal, la Land Art,



l'Arte Concettuale e l'Arte Ambientale, scelte per la donazione, erano accomunate da una concezione dell'arte come un bene di uso collettivo.[6]
Il disegno architettonico del 18 ottobre 1978[7] per l'allestimento della collezione permanente permette di conoscere i titoli e la disposizione delle opere selezionati per l'esposizione al primo piano della villa, un'opera per ogni sala: James Turrell, *Two Windows*; Maria Nordman, *Light Room*, *Space open to a west situation*, *Space open to an east situation*; Robert Irwin, *Pace Scrim;* Richard Long, *Fine Piece*, 1969; Cioni Carpi, *Untitled*; Bruce Nauman, *Performance parallelogram*, 1970, *Lighted centerpiece* 1968; Richard Nonas, *Jaw Bone*, 1973, *Mound*, 1975; Lawrence Weiner, *Two works*, 1969, 1970; Sol LeWitt, *Wall drowing*(sic); Maurizio Mochetti, *Punto di luce*, *Asta Oscillante*; Joseph Kosuth, *One and eight green neon*, 1965; *One and eight red neon*, 1965, *One and eight blue neon*, 1965; Dan Flavin, *Matisse*.
Per Villa Scheibler, inoltre, Giuseppe Panza chiese a James Turrell alcuni progetti site-specific: uno *Skyspace* nella torre sopra la facciata principale, un cratere artificiale nel giardino e uno *SkyWall*, largo circa 35 metri. Interessante notare che il cratere, visibile in pianta nel disegno realizzato da Giuseppe Panza per l'esterno della Villa[8], fu elaborato contemporaneamente ai primi progetti per il Roden Crater, con il quale condivideva molti interessi: attraversando un corridoio sotterraneo il visitatore sarebbe arrivato sulla scala e il cielo gli sarebbe sembrato attaccato all'apertura sopra la sua testa, per "bucare" poi la pelle di colore tesa sull'orlo della vasca[9]. Al piano terra Giuseppe Panza prevedeva di ospitare le diverse attività del museo, che avrebbero reso il museo centro polivalente e sperimentale, secondo una concezione museologica estremamente innovativa in quanto attenta al rapporto con il territorio e all'accessibilità attraverso iniziative didattiche. «Il piano terra sarà destinato alle attività Museali. L'animazione artistica sarà uno dei temi più importanti svolta con i residenti sia adulti anche nell'ambito delle 150 ore, sia alunni delle scuole primarie e secondarie della zona e del territorio circostante. Particolare attenzione sarà dunque posta al tema del rapporto con le scuole e alle iniziative culturali esistenti nella zona. Una sala sarà dedicata alla libera espressione della creatività e della immaginazione dei bambini […]. Una biblioteca sull'arte moderna, specializzata soprattutto sugli anni successivi al 1969, sarà un'altra delle attività importanti del Museo. Sarà realizzata una videoteca per mezzo della quale sarà possibile vedere, con una maggiore approssimazione al reale, le opere d'arte […]. Una sala sarà dedicata alla libera consultazione di riviste e giornali d'arte pubblicati in tutto il mondo, mezzo utilissimo d'informazione sull'attualità»[10].
Un aspetto estremamente interessante del progetto è l'attenzione prestata alla sperimentazione artistica e al supporto ai giovani talenti: «Si ritiene di particolare importanza per una istituzione pubblica favorire i giovani artisti che attuano delle ricerche espressive, che per la loro natura insolita difficilmente possono avere successo nel circuito commerciale delle gallerie private, attuando così una delle finalitàdei

In questa pagina, da sinistra

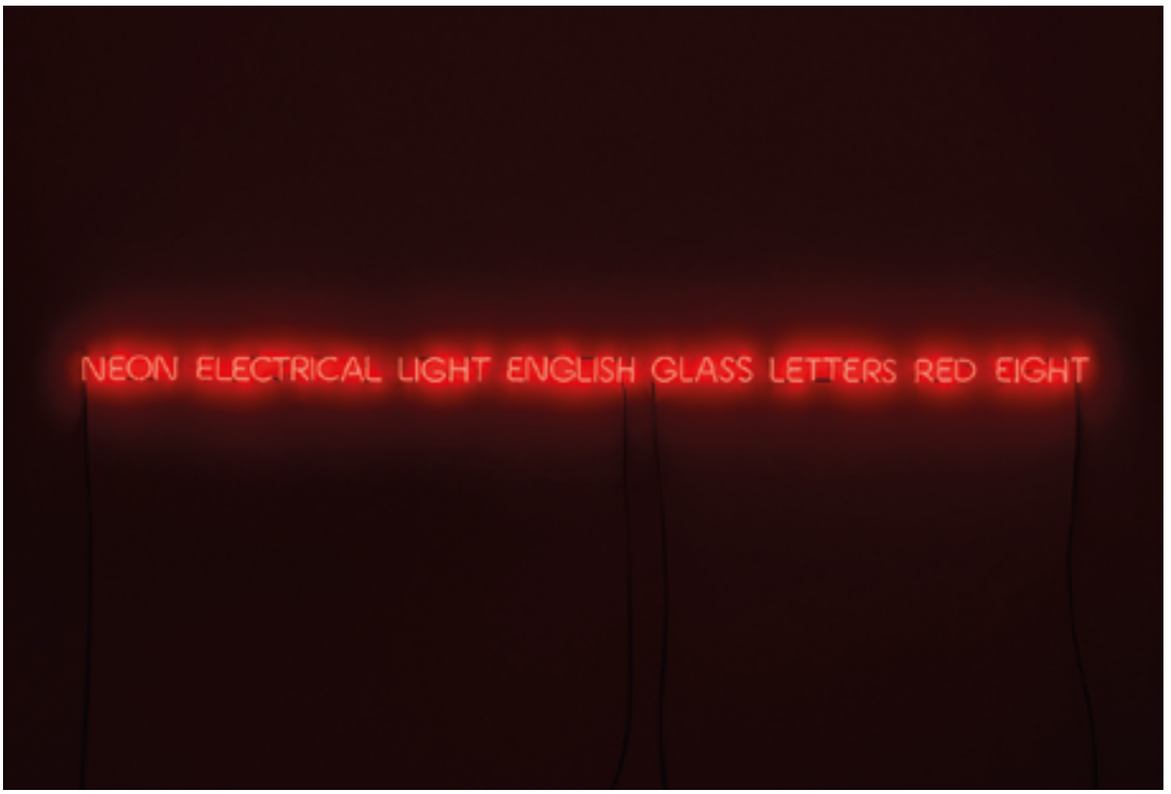
1. Villa Scheibler a Quarto Oggiaro, Milano, prospetto verso il cortile. Immaginata da Giuseppe Panza come sede per il costituendo Museo Sperimentale e Polivalente, la villa è oggi sede di diverse associazioni culturali.

2. D. Flavin, *Untitled (to Henri Matisse)*, 1964, pink, yellow, blue, and green fluorescent light, edition 2/3, Solomon R. Guggenheim Museum, New York Panza Collection, Gift, 1992, Photo credits: 2015 Stephen Flavin/Artists Rights Society (ARS), David Heald © SRGF. Una delle opere che Giuseppe Panza progettava di esporre nel Museo Sperimentale e Polivalente di Villa Scheibler.

musei d'arte esplicitamente indicata nella recente legge regionale. Solo una istituzione pubblica efficiente e aperta alla ricerca sperimentale può dare un contributo sostanziale a quello che è un aspetto essenziale dell'attività culturale: la ricerca di nuovi contenuti e nuove forme rispondenti ad una realtà in continua evoluzione. Riteniamo che questo debba essere una delle attività preminenti del museo. Così nel settore Est del piano terreno, delle stanze saranno dedicate a rotazione a degli artisti che devono realizzare delle opere particolarmente impegnative, per necessità di spazio e di tempo, a condizioni che rientrino in quella caratteristica di ricerca e di novità che devono essere una costante dell'attività del museo»[11]. Il progetto elaborato con cura da Giuseppe Panza non rimase senza riscontri: il carteggio conservato all'archivio Panza di Los Angeles permette di ricostruire gli sforzi di Panza per inserire la sua proposta in un circuito istituzionale, ma soprattutto le risposte positive da parte del sindaco Carlo Tognoli e di Mercedes Garberi, direttrice delle Civiche Raccolte d'Arte dal 1968 al 1992. Il progetto sembrava infatti ormai avviato quando il 16 gennaio 1978 Panza scriveva a Tognoli per congratularsi della decisione presa riguardo la realizzazione del museo: «con piacere ho avuto notizia della decisione di realizzare il Museo Polivalente di Quarto Oggiaro [...]. Sono a disposizione dell'amministrazione per tutte le procedure necessarie per dare corso al programma»[12]. Nella stessa data Panza indirizzava una lettera a Mercedes Garberi per informarla della decisione degli Assessori e ringraziarla della sua collaborazione essenziale e necessaria anche in futuro[13]. Mercedes Garberi rispondeva qualche giorno più tardi, il 27 gennaio, «lieta che l'iniziativa incominci ad assumere una fisionomia reale, costituirà un'esperienza indicativa»[14]. Il progetto di Museo Sperimentale e Polivalente si poneva, nella mente di Giuseppe Panza, come esperienza museale in dialogo con le altre realtà culturali, nell'ottica promossa da Franco Russoli di costruire a Milano un "museo diffuso": «Uno scopo importante sarà anche quello di organizzare mostre e attività sia autonomamente che in collaborazione con tutti gli altri Musei Milanesi e Lombardi, non solo d'arte ma anche di altri settori per realizzare periodicamente degli incontri interdisciplinari»[15].

Secondo la stessa concezione, anche il programma di ristrutturazione della Villa elaborato dagli architetti Giancarlo Ortelli ed Edoardo Sianesi si delineava come "territoriale", valorizzando le preesistenze e promuovendo il dialogo con il tessuto urbano. Si prevedeva un restauro in tre tempi, in modo da garantire una parziale apertura già nel 1976, per un costo totale di 920 milioni di lire[16]. Il progetto di allestimento della collezione permanente fu curato con rigorosa attenzione ai dettagli dallo stesso collezionista, a cominciare dai pavimenti in medoni d'argilla e dalle pareti perfettamente lisce e verniciate. Numerosi accorgimenti furono appositamente studiati per mantenere la concentrazione del visitatore, come la scritta "Silenzio" sulla porta d'ingresso e un sistema di lampadine che si sarebbero accese alternativamente quando la stanza fosse stata vuota o occupata, per consentire una fruizione individuale, così come il sistema di riscaldamento doveva rispettare il requisito di essere silenzioso. Il sistema di illuminazione immaginato per Villa Scheibler era del tutto particolare, poiché alcune opere erano esse stesse composizioni di luce: secondo il progetto, nella stanza di Irwin due scanalature incassate nel soffitto avrebbero alloggiato lampadine fluorescenti di colore bianco diurno, nella stanza Flavin e nella stanza Kosuth l'opera stessa consisteva nella composizione di lampadine fluorescenti di diversi colori, la stanza Wheeler sarebbe stata illuminata di lampade fluorescenti ultraviolette. Per le stanze di Maria Nordman non era prevista nessuna illuminazione, nella stanza *Punto di luce* di Mochetti, la luce proveniva infine da un proiettore ruotante[17].

Il collezionista diede indicazioni precise anche per l'esterno del museo: il cortile verso la strada sarebbe stato attraversato da un viale di ingresso della stessa larghezza del portone della villa, lo spazio circostante pavimentato in sassi di forma lenticolare, con filari di tigli, carpini e pioppi a delineare le prospettive. Panza stabilì inoltre che tutti i materiali posti in opera avrebbero dovuto essere approvati per iscritto dal donatore delle opere d'arte per verificarne la conformità[18]. Il 10 ottobre 1977 Giuseppe Panza aveva redatto una prima versione dell'Atto di Donazione[19], specificando le condizioni e gli oneri del donatario, il Comune di Milano: esporre la raccolta delle opere al primo piano della Villa Scheibler, provvedere, a partire dal 1979, al restauro dei locali della Villa, affidando la direzione dei lavori ad un architetto scelto di comune accordo, per rendere il Museo Polivalente attivo entro e non oltre il 1982. Tuttavia, già nel 1980 Panza verificava un grave ritardo sui lavori, che rendeva necessario un aggiornamento del progetto. Nel novembre 1980 scriveva dunque a Tognoli per sottoporgli un «riesame della situazione nel quadro di iniziative analoghe nel frattempo realizzate o in corso di realizzazione in Italia ed all'estero che hanno notevole rilevanza come termine di confronto»[20]: ricordava il caso dell'apertura del Museumfür Gegenwartskunst di Basilea, con 2800 mq di esposizione, la prossima apertura del museo di Mönchengladbach con una superficie espositiva di 4800 mq e quella del museo di Düsseldorf con 5000 mq[21]. In questo contesto, i 1100 mq di Villa Scheibler risultavano modesti in confronto agli altri. Ecco allora le modifiche che Panza riteneva necessarie: «È risaputo che i Musei troppo piccoli non sono visitati dal Pubblico, ed è



3. J. Kosuth, *One and Eight – A Description (Red)*, 1965, fluorescent tubes, electrical components, edition 1/3, National Gallery of Australia, Canberra, Purchased 1978, Photo credits: Joseph Kosuth. Licensed by ARS & VISCOPY, Australia. Una delle opere che Giuseppe Panza progettava di esporre nel Museo Sperimentale e Polivalente di Villa Scheibler.

4. Villa Scheibler, torre. La torre avrebbe dovuto ospitare, secondo il progetto di Giuseppe Panza, un'installazione *site-specific* di James Turrel.

appunto il rischio di Villa Scheibler, in un quartiere periferico con una bassa percentuale di abitanti interessati all'Arte Contemporanea. Per ridurre questo pericolo propongo di utilizzare anche il piano terreno della Villa a Museo Ambientale, trasferendo il centro sperimentale in locali centrali dove la sua funzione può essere svolta con più utilità, ed utilizzare il Parco come spazio per pochi interventi artistici di notevole rilevanza, rispettando interamente il suo disegno originale e creando una unità tra interno ed esterno come era nei secoli passati [...]. Se questa proposta venisse accettata donerei un numero maggiore di opere, per il piano terreno, mentre il Comune dovrebbe provvedere all'acquistoed alla sistemazione di poche importanti opere d'arte nel parco ed al restauro del disegno originale, in base a delle scelte concordate»[22]. Segue l'elenco delle opere impegnate per la donazione. Rispetto a quello originale, si registrano alcune importanti variazioni: non figurano più le opere di Richard Nonas, *Jaw Bone*, 1973 e *Mound*, 1975, mentre vengono aggiunte nuove opere di Doug Wheeler, *Luminoferous space II*, Cioni Carpi, *Per un 8 coricato* e Sol Lewitt, *WallDrawing* N. 159. Panza giustificava queste modifiche «dovendo tener conto della necessità di differenziare questo Museo da quelli realizzati o in corso di realizzazione»[23]. A questo punto del carteggio tra il collezionista e le istituzioni si riscontra un silenzio, interrotto

soltanto da un documento del 1982, ultima prova della vicenda: l'invito al pubblico dibattito sul tema "Villa Scheibler. Centro internazionale d'arte contemporanea" il 23 aprile 1982 al circolo "Perini", al quale parteciparono, oltre a Giuseppe Panza, Guido Aghina (assessore alla cultura), Flavio Caroli (critico d'arte), Mercedes Garberi (direttore del Civico Museo Archeologico), Roberto Gariboldi (Zona 20), Flaminio Gualdoni (critico d'arte), Lionello Costanza Fattori (soprintendente ai Beni Ambientali e Architettonici della Lombardia), Giancarlo Ortelli (progettista), Giulio Polotti (assessore ai lavori pubblici), Paolo Torelli (presidente del consiglio di zona 20), Luigi Venegoni (consigliere comunale) e Raffaele De Grada (critico

d'arte, consigliere comunale e membro del direttivo del circolo), segno che a quella data l'interesse per il museo era ancora vivo nell'opinione pubblica e da parte dell'amministrazione comunale.[24]
La vicenda per la realizzazione del Museo Polivalente di Villa Scheibler a Quarto Oggiaro si conclude qui. Non resta che formulare delle ipotesi riguardo il suo fallimento: forse le modifiche proposte da Panza spingevano il progetto in una direzione troppo distante dalle ricerche delle Civiche Raccolte, orientate a privilegiare l'arte italiana piuttosto che a esporre una collezione di artisti americani, tanto più in una situazione delicata come la zona periferica di Quarto Oggiaro. Oppure, semplicemente, le condizioni avanzate da Panza risultarono al Comune troppo onerose. Infine, si può ipotizzare che, nel 1986, un ricambio ai vertici dell'amministrazione comunale portò al naufragio del progetto per il disinteresse del nuovo sindaco Paolo Pillitteri e dei suoi consiglieri.

Cascina Taverna

Un secondo progetto non realizzato di donazione di una parte della collezione Panza per costituire un nuovo Museo per l'Arte Contemporanea a Milano riguardò la Cascina Taverna al Parco Forlanini e si inseriva nel programma di restauro e valorizzazione delle cascine intrapreso nel 1977 dal Comune di Milano. Queste le parole del collezionista in proposito: «L'assessore competente, il socialista Polotti, pensava di utilizzarla per farne un museo d'arte contemporanea. Sapeva che cercavo spazi per la collezione. Presi in considerazione con interesse la sua proposta. (…) Sarebbe stata una bella costruzione con una spesa relativamente modesta. Ho fatto anche un plastico che rappresentava genericamente ma fedelmente il programma. Per andare avanti nelle trattative era necessaria l'approvazione del consiglio di zona del quartiere dove si trova il parco Forlanini. Furono delegate due persone a discutere il programma, un pittore (figurativo) e un altro "intenditore d'arte", persone modeste da ogni punto di vista; di fronte alle fotografie dei Long, dei Flavin, dei Morris sembravano tramortite, essendo per loro una lingua incomprensibile. Fui anche invitato dall'assessore a parlare all'assemblea riunita. Avevo la netta sensazione che le mie parole cadessero nel vuoto e così è stato»[25]. Nell'archivio del Getty è conservata una lettera, non spedita, scritta da Giuseppe Panza il 30 marzo 1977 e indirizzata al sindaco Tognoli, interessante per ricostruire le linee guida del progetto e della donazione, evidentemente in risposta ad una richiesta di quest'ultimo: «Il nuovo Museo dovrebbe realizzarsi in parte utilizzando la cascina esistente, in parte realizzando una nuova struttura coordinata architettonicamente con quest'ultima. Saremo lieti di dare la nostra disinteressata collaborazione per la progettazione del Museo. Riteniamo adatte per questo programma, opere di Morris, Judd, Flavin, Serra, Nauman, Lewitt, Kosuth, Barry, Weiner, Irwin, Wheeler, Turrell, Nordman, Orr, Nonas, Long, Highstein, comprendendo in tali opere sia i disegni di impostazione, sia i manufatti d'arte, ma escludendo opere murarie necessarie per la realizzazione di alcune di esse»[26]. Cascina Taverna veniva dunque immaginata come un Museo di Arte Ambientale a Milano, nel quale l'attività si sarebbe articolata in tre settori principali: l'esposizione più o meno permanente di opere d'arte contemporanea di alto livello internazionale, l' organizzazione di mostre temporanee non solo di pittura e scultura ma anche di fotografia, architettura, disegno industriale, grafica, videotape e, infine, attività didattica con particolare attenzione per il pubblico che, non avendo avuto una formazione scolastica adeguata, desiderasse colmare le proprie lacune sulle tendenze artistiche dell'arte contemporanea attraverso corsi preparatori e visite guidate, secondo moderni criteri di accessibilità museale[27]. Nonostante la scrupolosità con cui era stato elaborato il progetto, anche in questo caso, nulla di concreto venne realizzato. Dobbiamo supporre che i motivi siano analoghi a quelli che portarono al naufragio della proposta per Villa Scheibler: obblighi di donazione incompatibili con le possibilità del Comune, incomprensione del progetto da parte del Consiglio di Zona o un progressivo disinteresse da parte dell'Amministrazione Comunale alla vicenda.

Palazzo Reale

A partire dal 1978, si delineò un nuovo progetto che coinvolse Giuseppe Panza come protagonista nella realizzazione di un Museo del Contemporaneo per Milano a Palazzo Reale. La fine degli anni Settanta vide Milano impegnata nell'incremento delle proprie raccolte tramite acquisti e donazioni private che confluirono nell'apertura del CIMAC a Palazzo Reale nel 1984, nell'atmosfera di febbrile concorrenza con la Grande Brera di Russoli. Si inseriva in questo clima la richiesta del sindaco Tognoli e della direttrice delle Civiche Raccolte d'Arte Mercedes Garberi al collezionista Panza per avere prestiti di lunga durata di opere di artisti americani. Giuseppe Panza aderì con entusiasmo adoperandosi in prima persona per contattare gli artisti, progettando la collocazione delle loro opere nello spazio e decidendo di prestare, insieme ad altri collezionisti, una raccolta di arte africana al nuovo museo. Nel novembre del 1978, Panza comunicava infatti al sindaco Tognoli di aver svolto, su invito di Mercedes Garberi, una «indagine preliminare sulla possibilità di avere in prestito per un lungo periodo (10-15 anni) opere d'arte contemporanee per il costituendo Museo d'Arte Contemporaneo a Palazzo Reale»[28]. A distanza di una settimana, Giuseppe Panza

cominciò a contattare diversi artisti e galleristi: si rivolse infatti a Renato Guttuso, Clyfford Still, Joseph Beuys, Jean Dubuffet e al gallerista Claude Bernard per ottenere il prestito a lungo termine di opere da destinare al Museo di Palazzo Reale.[29] Il 28 dicembre 1978, Giuseppe Panza avanzò al sindaco Tognoli una nuova proposta per arricchire il Museo con la sua raccolta di arte africana.[30] La condizione che Panza espresse già dalle prime proposte come necessaria per dare credibilità al museo in via di formazione era la necessità di formare un fondo per l'acquisto delle opere in prestito: «È importante perché è un incentivo e una prova di serietà per gli artisti che prestano»[31]. Come dimostrano i carteggi, le preoccupazioni di Panza riguardo l'impossibilità di costituire un museo senza un fondo di acquisti erano fortemente condivise dagli artisti[32] e furono, probabilmente, il motivo principale del progressivo rallentamento del progetto e delle future decisioni di portare la collezione all'estero[33]. Nonostante le sempre più numerose risposte negative ricevute da artisti e galleristi, Giuseppe Panza continuò ad elaborare il progetto di esporre una collezione di arte contemporanea a Palazzo Reale stilando una lista[34], nella quale divise gli artisti in cinque categorie. Tra gli "artisti sicuramente disponibili" annoverava Flavin, Judd, Morris, Irwin, Wheeler, Turrell, Nauman, Nordman, LeWitt, Kosuth, Barry, Weiner, Wilson, Nonas, Highstein, Mangold, Long, Charlton, Darboven, Burgin, Cane, Mochetti e Carpi. Tra gli artisti "disponibili molto probabilmente" figuravano Rothko, Ryman, Marden, Burri, Fontana, Manzoni, Aycock, De Maria, Oppenheim e Oldenburg. Gli artisti che Panza riteneva "disponibili probabilmente" erano Beuys, Haacke, Sonnier, Acconci e gli artisti dell'Arte Povera. Gli artisti "desiderabili" erano Guttuso, Styll, Bacon, Dubuffet, Tinguely, Hein, Arman, Twombly, Lichtenstein, Kelly, Jorn e Christo. La lunga lista di artisti milanesi comprendeva Fabro, Cavaliere, Baj, Parmeggiani, Tadini, Trotta, Vigo, Carpi, Agnetti, Aricò, Bonalumi, Boriani, Calderara, Colombo, Staccioli, Dadamaino, Isgrò, Melotti, Morales, Munari, Nigro, Olivieri, Paradiso, Arnaldo Pomodoro, Giò Pomodoro, Rotella, Simonetti, Spagnulo, Vermi, Birolli, Morlotti, Cassinari, Brindisi, Dova, Migneco e Treccani. Tuttavia, dalle *Piante*[35] del primo e del secondo piano di Palazzo Reale, sulle quali il collezionista studiò l'assegnazione delle sale, emergono le sue vere predilezioni artistiche, che escludono quasi totalmente le opere di artisti italiani dall'allestimento. Panza dedicò il secondo piano all'Arte Concettuale, Ambientale e Minimal, e alla raccolta di arte africana. Assegnò una o più sale a singoli artisti, in modo da non esporre mai opere di artisti diversi nella stessa sala, e in particolare un corridoio a Flavin, un corridoio a Turrell, un corridoio e una sala a Judd, una a Bell, due a Morris, tre a Mochetti, due a Darboven, una a Barry, una a Kosuth, una a Weiner, due a Wheeler, tre a Nauman, due a LeWitt, una ad Andre, due a Law, una a Beuys, una a Burri e cinque all'arte africana. Al primo piano predominava l'Arte Ambientale: un corridoio e una sala vennero dedicati a Turrell, due sale agli ambienti di Fontana, due sale a De Maria, quattro a Flavin, due a Judd, due ad Aycock, una a Martin, una a Wheeler, una ad Andre, una ad Oldenburg e una a Rothko, sei all'arte africana. Nonostante la lunga lista di artisti milanesi che si proponeva di contattare, le opere di artisti italiani che Panza scelse effettivamente di esporre risultano esigue: si riducevano a una rosa di tre nomi: Fontana, Mochetti e Burri. La scarsa presenza di artisti italiani, oltre all'effettiva difficoltà di avere in prestito le opere, fu probabilmente uno dei fattori che influì sulla mancata realizzazione del progetto.

Nessuno dei tre musei immaginati da Giuseppe Panza per Milano fu mai effettivamente realizzato, ma la loro storia è significativa per diversi motivi. Innanzitutto le trattative con le istituzioni, arrivate a livelli avanzati, testimoniano il reale interesse del Comune e della Soprintendenza verso la creazione di musei di arte contemporanea ambientale, minimal e concettuale della collezione Panza a Milano. Soprattutto, la conoscenza di questi progetti permette di delineare in modo più complesso la figura di Giuseppe Panza: non solo collezionista, ma museologo e museografo dalle idee molto avanzate. Panza spostò infatti la sua visione di museo dalla semplice conservazione delle opere alla fruizione e al coinvolgimento di pubblici diversi attraverso la didattica, con un'ampia varietà di proposte culturali, la ricerca e la diffusione di materiali bibliografici, video e iconografici. Allo stesso modo l'attenzione per forme d'arte di difficile realizzazione come l'Arte Ambientale, l'Arte Concettuale e le opere di grandi dimensioni lo portò a pensare il museo come luogo pubblico in grado di tutelare i giovani artisti, adatto a fornire loro gli strumenti e i materiali della creazione artistica. Dal punto di vista museografico, infine, la conoscenza profonda delle opere selezionate nel corso di una vita spinse in modo naturale il collezionista a immaginare nei minimi particolari la costruzione degli ambienti per ospitarle, finalizzando ogni dettaglio alla fruizione perfetta dell'opera e alla percezione dello spazio come forma d'arte.

«La mia idea è essenzialmente una. Il museo non deve essere un'accumulazione di arte, non dev'essere un bel magazzino per l'arte. Deve essere un luogo dove, quando si è dentro, si vive in un modo diverso. Si deve sentire che si è in un altro posto, qualcosa di ideale è presente. Questo è lo scopo che il museo deve raggiungere. Se manca non è un museo»[36].

1 C. Knight, *L'arte degli anni '50, '60, '70. Collezione Panza,* Milano 1999, 70.

2 Per uno sguardo generale sulla personalità e biografia di Giuseppe Panza, sulla formazione della collezione e sulla sua divisione per l'esposizione nei musei si rimanda all'autobiografia del collezionista: G. Panza, *Ricordi di un collezionista*, Milano 2006.

3 Panza, *Ricordi*, cit., pp. 289-291.

4 «A partire dagli anni Settanta si sviluppò un ampio dibattito culturale attorno ai destini di Villa Scheibler, segnata da un inarrestabile degrado. Il fabbisogno di servizi pubblici e la mancanza di qualità ambientale del quartiere suggerivano una funzione polivalente per l'edificio principale, con il vasto parco pubblico recuperato nell'area dell'ex-vivaio comunale. Restituito il parco ai cittadini nel 2005, Villa Scheibler è tutt'ora in attesa di una rinascita», in "Villa Scheibler": *http://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/30010-00003/* (accesso 26.12.2012)

5 "Bozza di proposta per la creazione di Museo Polivalente a Quarto Oggiaro (Zona 20)", dattiloscritto, 1977, Series I, box 67, folder 2, foglio 1, Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

6 «I signori Giuseppe e Rosa Giovanna Panza si sono impegnati a donare le opere d'arte necessarie per dotare tutte le sale, che si trovano al primo piano dell'edificio, di una collezione permanente di opere d'arte internazionale degli ultimi 10 anni di vita artistica […]. La collezione che i signori Panza si sono impegnati a donare comprende opere di artisti che si sono affermati nel mondo culturale internazionale successivamente al 1966. Le ricerche piùinteressanti e più importanti di questo recente periodo si sono svolte nell'ambito dell'Arte Minimal, della Land Art, dell'Arte Concettuale, dell'Arte Ambientale. I protagonisti più significativi di questi movimenti sono attivi in America e in Europa. Ciò che caratterizza queste nuove visioni dell'arte è il superamento del limite dell'oggetto come veicolo di espressione; l'utilizzo di materiali prodotti in scala industriale, della parola come mezzo di indagine sulla possibilità di esprimersi, dell'ambiente come elemento che concorre a determinare il significato dell'oggetto inserito in uno spazio […]. Questo recupero dello spazio e dell'ambiente è un ritorno a un antichissimo modo di concepire l'arte, non come un bene di fruizione privata, ma come un bene di uso collettivo, come espressione di una realtà che investe tutta la comunità, e non solo degli individui, perché espressione di valori essenziali per tutti». Da: Comune di Milano, Ripartizione decentramento, Consiglio di Zona 20, Vialba-Certosa-Quarto Oggiaro, "Proposta per un Museo Sperimentale Polivalente di Arti Visive nei locali della Ex Villa Scheibler a Quarto Oggiaro", dattiloscritto, 1977, Series I, box 67, folder 2, foglio 4, Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

7 G. Panza,"Disegno. Villa Scheibler", 1978, Series I, box 67, folder 2, foglio 1, Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

8 G. Panza, "Disegno per Villa Scheibler", esterno, 1978, Series I, box 67, folder 2, foglio 1, Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

9 C. Adcock, *James Turrell: the art of light and space*, Berkeley 1990.

10 Comune di Milano, Ripartizione decentramento, Consiglio di Zona 20, Vialba-Certosa-Quarto Oggiaro, "Proposta per un Museo Sperimentale Polivalente di Arti Visive nei locali della Ex Villa Scheibler a Quarto Oggiaro", dattiloscritto, 1977, Series I, box 67, folder 2, foglio 1, Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles, 6-7.

11 *Ibidem*, 7.

12 "Giuseppe Panza di Biumo a Carlo Tognoli. Milano, 16 gennaio 1978", dattiloscritto, 1978, Series I, box 67, folder 2, Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

13 "Giuseppe Panza di Biumo a Mercedes Garberi. Milano, 16 gennaio 1978", dattiloscritto, 1978, Series I, box 67, folder 2, Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

14 "Mercedes Garberi a Giuseppe Panza di Biumo. Milano, 16 gennaio 1978", dattiloscritto, 1978, Series I, box 67, folder 2, Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

15 Comune di Milano, Ripartizione decentramento, Consiglio di Zona 20, Vialba-Certosa-Quarto Oggiaro, "Proposta per un Museo Sperimentale Polivalente di Arti Visive nei locali della Ex Villa Scheibler a Quarto Oggiaro", dattiloscritto, 1977, Series I, box 67, folder 2, foglio 1, Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles., 7-8.

16 Giancarlo Ortelli e Edoardo Sianesi, "Progetto di ristrutturazione di Villa Scheibler", dattiloscritto, Series I, box 67, folder 2, foglio 1, Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

17 Giuseppe Panza, "Quarto Oggiaro, Villa Scheibler, Museo Polivalente. Descrizione caratteristiche locali I piano destinati alla sezione permanente del Museo", dattiloscritto, Series I, box 67, folder 2, Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, GettyResearchInstitute, Los Angeles.

18 *Ibidem*.

19 Giuseppe Panza, "Donazione Museo Quarto Oggiaro", dattiloscritto, 1977, Series I, box 67, folder 1, Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

20 "Giuseppe Panza di Biumo a Carlo Tognoli. Milano, 18 novembre 1980", manoscritto, 1980, Series I, box 67, folder 2, Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

21 *Ibidem*: Panza fa riferimento a diversi progetti allora in fase di studio per collocare la propria raccolta che non saranno realizzati, eccetto il caso di Villa Panza, donata al FAI nel 1996 e aperta al pubblico nel 2000. Cfr. M. Magnifico, L. Borromeo, *Villa Menafoglio Litta Panza e la Collezione Panza di Biumo*, Milano 2001 e Panza, *Ricordi*, cit.

22 "Giuseppe Panza di Biumo a Carlo Tognoli. Milano, 18 novembre 1980", manoscritto, 1980, Series I, box 67, folder 2, Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

23 *Ibidem,* 3.

24 Antonio Josa, "Invito al pubblico dibattito sul tema: Villa Scheibler. Centro internazionale d'Arte Contemporanea, ad iniziativa del circolo culturale «Carlo Perini», e in collaborazione con il Consiglio di Zona 20, presso la sede di Via Val Trompia 45/A", Milano, 23 aprile 1982 (il documento inedito mi è stato gentilmente concesso dall'architetto Giancarlo Ortelli).

25 Panza, *Ricordi*, cit., p. 303.

26 "Giuseppe Panza di Biumo a Carlo Tognoli. Milano, 30 marzo 1977", dattiloscritto, 1977, Series I, box 82, folder 1 Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

27 Giuseppe Panza di Biumo, "Programma per un Centro di Arte Contemporanea", dattiloscritto, 1977, Series I, box 82, folder 1 Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

28 "Giuseppe Panza di Biumo a Carlo Tognoli. Milano, 20 novembre 1978", manoscritto, 1978, Series I, box 82, folder 1 Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

29 "Giuseppe Panza di Biumo a Renato Guttuso. Milano, 20 novembre 1978"manoscritto, 1978, Series I, box 82, folder 1 Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles; "Giuseppe Panza di Biumo a Clyfford Still. Milano, 23 novembre 1978"manoscritto, 1978, Series I, box 82, folder 1 Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles; "Giuseppe Panza di Biumo a Claude Bernard. Milano, 12 dicembre 1978"manoscritto, 1978, Series I, box 82, folder 1 Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, Getty

Research Institute, Los Angeles; "Giuseppe Panza di Biumo a Joseph Beuys. Milano, 18 dicembre 1978"manoscritto, 1978, Series I, box 82, folder 1 Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles; "Giuseppe Panza di Biumo a Jean Dubuffet. Milano, 20 dicembre 1978"manoscritto, 1978, Series I, box 82, folder 1 Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

30 «Si potrebbe avere in prestito 50-60 opere molto importanti di Arte Africana prestate per 10 anni da collezionisti amici di Franco Monti, dei quali anch'io farei parte. Il valore delle opere è di circa un miliardo. La cosa è di grande interesse, perché integra la collezione d'arte contemporanea, con la quale vi sono molti punti di riferimento», in "Giuseppe Panza di Biumo a Carlo Tognoli. Milano, 28 dicembre 1978" manoscritto, 1978, Series I, box 82, folder 1 Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

31 *Ibidem*.

32 «La costituzione di un museo senza un fondo di acquisti e nella semplice modalità di prestiti da parte degli artisti e dei collezionisti mi appare a prima vista molto problematico», (Tr.d.A), in "Jean Dubuffet a Giuseppe Panza di Biumo. Parigi, 4 gennaio 1979", manoscritto, 1978, Series I, box 82, folder 1 Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

33 «Credo di aver fatto tutto quanto mi era possibile affinchè queste possibilità diventassero realtà nell'interesse di tutti. Certamente in futuro non sarà possibile addebitarmi delle responsabilità se le opere d'arte saranno visibili altrove, invece che in Lombardia, malgrado l'interessamento e la simpatia di Persone come Lei che credono la Cultura Moderna essere una componente importante della vita civile»: in "Giuseppe Panza di Biumo a Carlo Tognoli. Milano, 24 dicembre 1982", dattiloscritto, 1978, Series I, box 82, folder 1 Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

34 Giuseppe Panza di Biumo, "Lista di artisti per Palazzo Reale", manoscritto, 1978, Series I, box 82, folder 1 Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

35 Giuseppe Panza di Biumo, "Disegni con distribuzione delle opere nelle sale di Palazzo Reale (primo e secondo piano)", manoscritto, 1978, Series I, box 82, folder 1 Giuseppe Panza papers 1956-1990, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

36 Knight, *L'arte degli anni '50, '60, '70*, cit., p. 70.

Maria Grazia Messina

Antientropia di Panza di Biumo

Ho conosciuto tardi Giuseppe Panza, verso la metà degli anni Novanta, a una cena in casa di Mina Gregori, a Firenze, dopo un suo intervento alla Fondazione Longhi. Gli chiesi, con evidente ingenuità ma altrettanto fervore, quali fossero state le sue linee guida nel raccogliere la sua collezione. La sua risposta cortese, quanto sintetica, mi lasciò all'epoca alquanto inquieta. Gli artisti hanno, ormai, circoscritti periodi di autentica creatività, vale a dire non obbligata da attese di pubblico e condizionamenti di mercato, occorre coglierli in quel momento, con scelte generose, estensive. Con più esperienza, verificando il sempre più incalzante succedersi delle proposte e delle tendenze nel sistema dell'arte dell'ultimo ventennio, nel corto circuito fra concorrenza, ormai a scala globale, e accelerazione degli avvicendamenti, devo ammettere che quella constatazione era più che avveduta. A poca distanza, ci reincontrammo, mi sembra fosse presente anche Giovanna Panza, nei viali della Biennale di Venezia, davanti al padiglione britannico, entrambi colpiti e coinvolti dalla presentazione dei lavori di Rebecca Horn, con la loro essenzialità volumetrica ma metaforicamente fantasmatica, presenze forti di corpi e spazi assenti. Anni dopo, ho invece introdotto, presente la figlia Giuseppina, un incontro al teatro Eliseo di Roma sulla collezione Panza, all'interno di un ciclo di lezioni voluto dal FAI. In quel periodo, stavo tenendo un seminario all'Università di Firenze sugli anni Sessanta e gli inizi dell'arte povera e concettuale. Con gli studenti ci eravamo soffermati su uno snodo trascurato, ma che attestava un primo precoce raccordo fra gli artisti dell'avanguardia torinese e quelli che operavano oltreoceano, nell'area della Process Art. La tempestiva traduzione fatta nel 1966, in tempo reale, dal critico Tommaso Trini del saggio di Robert Smithson sull'*Entropia*, quale principio di creatività, già in una dimensione geomorfica, si dimostrava maieutica rispetto agli stessi inizi dell'arte povera italiana. Dalle fonti reperite sapevamo dell'interesse suscitato in Mario Merz, come in Alighiero Boetti, dalla lettura di questo testo, testimoniato dal fatto che un'opera manifesto, il successivo primo *Igloo* di Merz, portasse inscritta la frase, allora attualissima, del generale Giap, emblematica della strategia d'azione mobile e diffusa dei Vietcong: «Se il nemico si concentra perde terreno, se si disperde perde forza». Si trattava, in effetti, di una riflessione sull'entropia, e tutta l'arte povera, con il suo spargere, quali schegge energetiche, una diversificata fenomenologia di lavori, ne era la conferma. Il riprendere in considerazione le vicende della collezione Panza, in un frangente in cui ero coinvolta nella riflessione sull'entropia, mi ha fatto allora pensare quanto il progetto di Panza fosse, invece, costitutivamente anti-entropico, pur se giunto a maturazione proprio in quegli stessi anni. Se per Smithson e per molti artisti dell'arte povera si trattava di disseminare l'esperienza estetica, di disperderla o stratificarla su più registri spaziali e concettuali, qui si trattava invece di concentrarla al massimo grado, in un'interiorità che poteva essere sostanziata e verificata nella profondità di un quadro di Marc Rothko, come nella circoscritta intensità luminosa di un ambiente di Dan Flavin o James Turrell, o nell'abisso combinatorio di un *Wall Drawing* di Sol Lewitt. Mi sono allora chiesta perché nel giardino della villa a Varese fossero mancate quelle sequenze di lavori e installazioni che gli acquisti di progetti di Panza potevano ben autorizzare, e ho trovato un'ulteriore conferma di tale prospettiva anti-entropica nella evidente volontà del collezionista di operare su spazi di interiorità, psichici anche perché localizzati in una dimensione racchiusa, implosiva. Sono convinta che una riflessione analitica sulle modalità allestitive perseguite da Panza nell'attualità della villa di Varese, come nei diversi progetti per possibili destinazioni museali della collezione, debba tenere conto di tale risoluzione anti-entropica.

Anna Bernardini

Villa Panza (FAI): laboratorio e fucina di criteri d'avanguardia di un collezionista pioniere

Il mio è un breve intervento per raccontare quello che ha rappresentato Villa Panza, non soltanto per la famiglia Panza, ossia per Giuseppe Panza, per la moglie e per i figli, ma anche per la storia dell'arte internazionale. Vorrei dare qualche elemento da cui possano emergere gli aspetti principali della personalità di Giuseppe Panza e, di riflesso, di questa villa che egli ha abitato con la propria famiglia per oltre cinquant'anni. Panza fu un grande collezionista, senza dubbio un pioniere per le sue scelte libere e antesignane, in anticipo sui gusti e sulle mode a venire: se in Italia fu per anni una figura isolata, nel tempo divenne un riferimento cardine nel sistema dell'arte internazionale. Ebbe una concezione aperta e dinamica del collezionismo, inteso come esercizio critico sul campo, vale a dire come sostegno diretto e concreto, oltre che spirituale e intellettuale, alla creatività di un artista. Il suo fu un collezionismo di tipo monografico, che nel corso dei decenni è passato dalle opere dell'Espressionismo Astratto di Antoni Tàpies e Franz Kline acquistate nel 1956 ai grandi nuclei di lavori di Dan Flavin, Bruce Nauman, Lawrence Weiner e molti altri esponenti delle tendenze minimaliste, concettuali e ambientali, in gran parte statunitensi. Fu inoltre un generoso mecenate e committente, che proprio come i grandi mecenati di un tempo – la letteratura ha richiamato i Medici durante il Rinascimento, Gertude e Leo Stein, Abert C. Barnes – stabiliva saldi legami con gli artisti impegnati in ricerche d'avanguardia, stimolandoli a sperimentare. Riuscì così a far realizzare nella villa di famiglia a Biumo opere di forte densità concettuale e spesso di rara complessità tecnica, opere che sarebbero poi entrate nei manuali di storia dell'arte. Da subito Panza si pose domande fondanti sul possibile allestimento della propria raccolta e si sforzò sempre di adottare gli accorgimenti museografici e museologici più adeguati, grazie all'innata sensibilità verso lo spazio e a una forte empatia con gli artisti. Collezionista, mecenate, curatore e infine anche architetto, per molti decenni spinto da una sorta di vocazione, secondo modalità spontanee e quasi istintive, formalmente, nel 2005 venne insignito infatti della laurea *honoris causa* in architettura dall'Università della Svizzera Italiana di Mendrisio.

Tutti questi elementi sono trascritti in maniera limpida negli allestimenti di Villa Panza, un luogo che Giuseppe ha amato in maniera assoluta e incondizionata. Qui ha concepito una regia complessiva che rappresenta un *unicum* nell'arte internazionale e ha dato una forma concreta e coerente alla sua visione etica ed estetica come in una sorta di autoritratto, nel quale si elabora un connubio perfetto tra architettura e natura e un armonioso equilibrio tra gli ambienti interni della villa e l'esterno, tra gli arredi storici e le opere d'arte contemporanea.

Nel 1996 la famiglia Panza ha donato Villa Menafoglio Litta al FAI, il Fondo Ambiente Italiano, che ne ha preso in carico la conservazione, la gestione e la valorizzazione della dimora e del suo giardino.

L'edificio (fig. 1) presenta il monumentale fabbricato ad "U" tipico della villa barocca, rivolto però verso il giardino, ed è l'esito di una serie di stratificazioni architettoniche avvenute in epoche diverse, attraverso le famiglie che si sono succedute, dai Menafoglio,ai Litta, fino ai Panza.

A Villa Panza sono conservate centocinquanta opere d'arte contemporanea, arredi storici e una collezione d'arte primitiva con opere africane e precolombiane. Si possono individuare quattro temi centrali, che si snodano come un filo rosso all'interno delle sale della villa e che nel corso del tempo si sono modificati anche rispetto al linguaggio della collezione: sono la luce, il colore, lo spazio e la natura.

Giuseppe Panza arrivò in questo luogo all'età di dodici anni, quando il padre Ernesto l'acquistò nel 1934, e rimase immediatamente folgorato dalla potenza di una luce caleidoscopica che in seguito ricorderà spesso nei suoi scritti. A quel ricordo si sovrapporrà, in seguito al primo lungo viaggio americano di vent'anni dopo, l'impronta della luce pura del West e del Midwest, che dà«l'impressione di un mondo ideale, perché la luce rende meravigliosa la realtà»[1]. La luce è stata quindi per lui, fin dall'inizio, un elemento di studio e un materiale per fare arte. A proposito del colore, Panza parlava invece di «rappresentazione del tutto», dall'immanente al trascendente. Altri aspetti che lo colpirono immediatamente, entrando nella villa di Biumo, furono la bellezza e le proporzioni della natura. Fin da ragazzo, infatti, Panza amava stare in campagna e passeggiare di notte con la luna piena, in solitudine: questo tipo di contatto con la natura lo rendeva felice. E la natura incarnava ai suoi occhi quella bellezza ideale e quello spazio ideale, proiezione di un mondo perfetto, che da ragazzo lo avevano fatto innamorare di Piero della Francesca[2] e del suo mondo astratto e razionale e in seguito di tutte quelle ricerche artistiche della seconda metà del Novecento che fecero dello spazio il fulcro della loro indagine. La connessione tra l'interno e l'esterno della villa si riflette perfino nella galleria della carpinata,

Pagina a fronte

1. FAI -Villa Panza, Varese. Veduta dall'alto. Photo Giorgio Majno, 2005. FAI Fondo Ambiente Italiano. Archivio fotografico FAI .

con il suo cannocchiale prospettico, e nell'ordinata partizione geometrica di uno dei primi giardini all'italiana. Giuseppe Panza concentrò da subito il suo lavoro anche su questi aspetti, facendo piantare dei filari cosicché il godimento del giardino preparasse il visitatore e lo introducesse gradualmente all'esperienza che avrebbe avuto all'interno della dimora. La casa di Biumo fu vissuta da Giuseppe Panza e dalla moglie Giovanna come una sorta di fucina in cui sperimentare criteri estetici e museografici sempre nuovi. Intorno alla metà degli anni Sessanta l'allestimento delle sale è dominato da una sorta di affastellamento delle opere, a terra e alle pareti. Il cospicuo numero di lavori già acquistati, le grandi dimensioni degli stessi e l'eterogeneità linguistica sempre più evidente, assieme al necessario dialogo con gli arredi storici già presenti nelle sale, determinano un'impressione di saturazione. Una preziosa documentazione di quale fosse all'epoca l'allestimento delle singole stanze si ricava dall'ampia campagna fotografica realizzata da Ugo Mulas nel 1966 (vedi in questo volume, *Mulas a Villa Panza*). Inoltre, a partire da quella data,e almeno fino al 1978, la villa fu oggetto di vari servizi su alcune riviste italiane di interni e di moda in quegli anni particolarmente interessate al tema del collezionismo di opere moderne, da "Domus" a "Casa Vogue" a "Bolaffi arte", con contributi firmati da Tommaso Trini, Luigi Carluccio, Giuseppe Marchiori. Flavio Fergonzi, che per primo ha ricostruito queste vicende e le ha contestualizzate nella storia dell'Italia del secondo dopoguerra, sottolinea come il caso di Giuseppe Panza sia divenuto un modello trainante per due motivi: per la scelta di collocare opere modernissime in una dimora storica e per il suo proposito di potenziare l'autoreferenzialità dell'opera piuttosto che la sua destinazione a complemento di un arredo. Come scrive Fergonzi: «La casa assume allora la funzione di uno spoglio contenitore di oggetti, una sorta di luogo praticabile in funzione della sua natura quasi museale»[3].

C'è ad esempio un'immagine storica proveniente dall'Archivio Ugo Mulas in cui si distinguono chiaramente opere importanti tra le prime acquisizioni di Giuseppe Panza: a destra in primo piano lo straordinario *Untitled Combine* del 1955 di Robert Rauschenberg, alla parete sinistra il grande dipinto *A Lot to Like* di James Rosenquist. Nella stessa immagine si notano le celebri opere di Claes Oldenburg come *Breakfast Table* e *White Shirt on Chair*, tutte del 1962 – quindi più recenti rispetto alla data dello scatto – e due lavori minimalisti di Robert Morris da poco acquisiti. Morris fu infatti il primo minimalista della Scuola di New York ad entrare nella collezione Panza. Rauschenberg, d'altra parte, era stato per Panza fondamentale per comprendere la forza di Duchamp, prima di allora giudicato troppo eccentrico (*Mulas a Villa Panza*, foto 3).

E inoltre rappresentava agli occhi del collezionista una sorta di parallelo di Joseph Beuys in Europa, senza ovviamente il misticismo di quest'ultimo. Mentre della visita alla prima mostra personale di Oldenburg a New York, nel 1962, Panza[4] ricordava soprattutto come essa risplendesse di meravigliosi colori, forti e puri.

2. Dan Flavin, *Ursula's one and two pictures*, 1964 (sopra la porta verso lo studio); Franz Kline, *Orleans*, 1959 (sul camino). Fotografia Ugo Mulas (da "Domus", 458, gennaio 1968).

L'obiettivo di creare una prima partitura degli spazi, con il tentativo di stabilire un equilibrio tra i pieni e i vuoti e di creare un'armoniosa convivenza di materiali eterogenei ed estranei l'uno all'altro, è ben leggibile nell'allestimento della sala da pranzo della villa intorno alla metà degli anni Sessanta, immortalato in un'altra celebre immagine di Ugo Mulas (fig. 2 e *Mulas a Villa Panza*, foto 24). In questo caso si tratta della struttura minimalista al neon di Dan Flavin *Ursula's One and Two Picture* del 1964, collocata sopra la porta, e di un grande dipinto ad olio di Franz Kline del 1959, con le sue tipiche sciabolate nere su fondo bianco. Anche in altre pareti ritorna l'accostamento tra le lampade fluorescenti di Flavin e gli oli di Kline, un binomio destinato tuttavia ad essere modificato.

Si affaccia, pur se ancora timidamente, quel criterio monografico del raggruppamento per singolo artista che poi Panza seguirà negli anni a venire, fortemente convinto della sua efficacia didattica e della sua utilità per comprendere a fondo il processo creativo di un artista. L'intero nucleo di opere di Flavin verrà in seguito completamente ripensato in funzione della sua nuova collocazione nell'Ala dei Rustici della villa. Oggi, ad esempio, *Ursula's One and Two Picture* è collocato al centro della parete di fondo di una grande sala vuota – a guisa di icona – alla quale il visitatore non può accedere, ma è costretto a fermarsi sulla soglia, rafforzando quella sensazione di sacralità che Panza ritrovava in gran parte nell'opera di Flavin, pur riconoscendo la natura forse

inconscia di quel risultato. Una nota tecnica da non sottovalutare è il fatto che Panza fece arrotondare gli angoli perimetrali di molte stanze dedicate alle opere di Flavin e l'imposizione di una fruizione a distanza e l'invenzione di alcuni dispositivi di regia per accrescere il senso della luce come pura energia si possono comprendere soltanto pensando all'evoluzione del pensiero del collezionista e alla sua vocazione sempre più spirituale.

Presto, come vedremo, la preoccupazione per il *display* dell'opera negli spazi della villa e la necessità di un dialogo con i nuclei monografici già presenti divengono per Panza un'ossessione, spingendolo a studiare con rigore e precisione ogni possibile criterio di presentazione e valorizzazione dei nuovi lavori. Criteri che Panza, come si è detto, si troverà costretto a modificare nel corso degli anni, in relazione alla sua "avventura", com'egli l'ha definita, di collezionista, non esitando a stravolgere anche radicalmente gli assetti esistenti in vista di un ordine ossessivo e riduzionista. Alla visione distaccata di singole opere dislocate in uno spazio subentrerà via via la sensazione totalizzante di sentirsi immersi in un ambiente, protesi verso una condizione di ascesi e di silenzio.

L'installazione originaria dell'opera di Lawrence Weiner, *Earth to Earth Ashes to Ashes Dust to Dust* (in italiano *Terra alla terra cenere alla cenere polvere alla polvere*), sulla parete a metà dello scalone d'ingresso che conduce al primo piano dell'ala padronale (fig. 3), già fotografata nel 1981 da Giorgio Colombo, rappresenta una tappa importante in quell'accorta ricerca di un dialogo con lo spazio che è un aspetto fondante della collezione di Giuseppe Panza. Essa è l'esito diretto della sua volontà di valorizzare i lavori via via acquisiti entro un nuovo contesto, già fortemente connotato, temperando un registro minimale e impersonale con l'esaltazione delle qualità materiali ed espressive dell'oggetto. Una tensione che verrà in lui potenziata dall'incontro con l'arte californiana.

L'opera di Weiner, concepita nel 1970 e oggi al Solomon R. Guggenheim di New York, è stata riallestita nella dimora di Biumo nel 2013 in omaggio a Giuseppe Panza, scomparso tre anni prima, nell'ambito della prima mostra di un ciclo intitolato *Esplorazioni*, dedicato a un nucleo di progetti autografi inediti consegnato dal collezionista milanese al FAI nel 2009. È un ambiente pulito, radicale e rigoroso, quasi un luogo museale nonostante la posizione di passaggio. L'artista americano «fa riferimento a materiali che esistono in natura e alla realtà oggettiva, quasi in contrapposizione a quella letteratura tesa a descriverne gli stati esistenziali»[5]. In generale la scultura di Weiner, sotto forma di dichiarazioni, è concisa e lapidaria e sembra essere stata concepita, secondo le parole dell'artista stesso, «per offrirci una ulteriore disponibilità, universale e condivisibile»[6].

Lawrence Weiner, nato nel Bronx nel 1940, è considerato un pioniere dell'Arte Concettuale poiché fu tra i primi a trascrivere l'oggetto artistico in puro linguaggio. A partire dal 1969, e fino al 1976, Panza acquistò un corpus di trentanove opere dell'artista, tra cui *Earth to Earth Ashes to Ashes Dust to Dust*. Lo stesso Weiner dichiarò, in un'intervista rilasciata nel 2004 a Lynn Gumpert, che fu proprio Giuseppe Panza ad approfondire le modalità di trasmissione dei suoi lavori e ad intuire l'efficacia della trascrizione e della presentazione dell'opera direttamente sulla parete di una stanza. In origine Panza aveva optato per la trascrizione delle opere su fogli dattiloscritti racchiusi entro preziose cornici antiche. In seguito tuttavia volle incoraggiare la trascrizione di quella sequenza di parole dalla carta al muro, utilizzato direttamente quale display. L'apparente forzatura iniziale si rivelò quindi risolutiva per questo spazio particolare e, a lungo andare, pionieristica per la ricerca dell'artista newyorchese e di molti altri che l'avrebbero adottata.

Nel 1981, anno in cui fu realizzato questo scatto, sulle pareti intorno c'erano tre acrilici su tela dei primi anni Settanta dell'inglese Alan Charlton, che a loro volta avevano preso il posto di tre grandi tele di Mark Rothko di cui resta memoria nelle fotografie degli anni Sessanta e oggi al MoCA di Los Angeles. L'allestimento attuale di questo ambiente monumentale, dal soffitto altissimo, ospita le opere di Ruth Ann Fredenthal e Robert Therrien.

Tuttavia l'invenzione più rivoluzionaria ideata da Panza, destinata a modificare radicalmente la percezione degli spazi della villa da parte del visitatore, interessò in particolare l'insieme di installazioni permanenti di Dan Flavin al primo piano dell'Ala dei Rustici (fig. 5). Si tratta di ambienti immersivi, che inducono alla meditazione e alla riflessione sullo scorrere del tempo.

Un dispositivo di allestimento fortemente voluto dallo stesso Panza per potenziare e rendere più fluida la relazione tra l'opera, lo spazio e la natura all'esterno della villa fu la realizzazione di un'apertura circolare visibile all'interno della lunetta. Un moltiplicatore dello spazio e della luce che lo avvicina a un altro dispositivo, lo specchio, qui collocato all'inizio di questa ala, in verità continuamente citato in altri luoghi della villa, dal Salone Impero allo Scalone.

Distribuite lungo undici stanze, le installazioni di Flavin sono state realizzate, in due tempi diversi, esclusivamente con tubi fluorescenti di produzione industriale: quattro locali ospitano opere del 1987, gli altri sette opere risalenti agli anni 1966-1976. Qui però occorre fare un passo indietro e ricostruire la genesi di questi ambienti, unici al mondo. Fu nel 1970, in seguito al magico incontro con un'installazione ambientale realizzata da Robert Irwin all'ultimo piano del Museum of Modern Art di New York, un lavoro escluso dall'itinerario ufficiale ma che

Panza conosceva grazie allo stesso Irwin[7], che il collezionista italiano cominciò a perseguire il desiderio di realizzare delle installazioni analoghe nell'Ala dei Rustici a Biumo. Avviò la ristrutturazione delle Scuderie, con un cantiere che avrebbe via via coinvolto pure i Rustici al primo piano. Al piano terra, i nuovi spazi espositivi dalle pareti bianche accolsero inizialmente le grandi opere minimaliste di Robert Morris, Dan Flavin, Robert Ryman e Sol LeWitt, accorpate in nuclei monografici. Nel frattempo Panza si trovò a coordinare, come un direttore di cantiere, le tre grandi imprese legate ai lavori *site related* di Robert Irwin, il primo degli artisti coinvolti, James Turrell e Dan Flavin. A fronte delle legittime preoccupazioni di Irwin per le possibili interferenze del *Varese corridor* di Dan Flavin, sul suo *Varese Portal Room*, e considerando la compresenza dei tre interventi di Turrell[8], analogamente giocati sulla luce e quindi con altre problematiche di illuminazione, il risultato finale fu una sostanziale unitarietà di quest'ala dei Rustici. Tutto questo grazie anche all'intervento creativo, oltre che di supervisione, di Giuseppe Panza, il quale attraverso questo dispositivo del foro riuscì a creare una sorta di filo rosso da Irwin, a Flavin, fino all'apertura zenitale di Turrell.

Con questa volontà di integrare i lavori dei minimalisti di New York con quelli degli artisti californiani, Panza ebbe indubbiamente un ruolo pionieristico. La sua innata tensione idealistica lo spingeva a sognare potenziali installazioni pubbliche di arte contemporanea che potessero sostituirsi alle antiche cattedrali. Non dimentichiamo che nel 1974 a New York verrà fondata la Dia Art Foundation, che condividerà totalmente la visione di Panza nella promozione dell'arte contemporanea[9]. Riferendosi alle ambizioni idealistiche e universalizzanti che il collezionista milanese espresse in queste installazioni degli anni Settanta, Ted Mann ha scritto che l'elemento imprescindibile per Panza era la sua fede «in un'arte che egli riteneva impegnata nei confronti di quanto vi è di reale dietro l'apparenza della realtà, "dell'essenziale e dell'eterno"»[10].

È interessante osservare da vicino, sempre nell'Ala dei Rustici dove si trovano gli undici lavori di Dan Flavin, una di queste piccole aperture circolari che aprono sul giardino della villa (fig. 4). Fu lo stesso Panza a far realizzare un foro – che potesse contribuire a connettere l'interno con l'esterno – in ciascuna delle finestre delle stanze di Flavin affacciate sul lato del giardino, in questo modo il paesaggio entra all'interno della stanza, riflettendosi nei suoi ambienti.

Il marcato rigore delle geometrie e la purezza monocromatica di queste proiezioni danno la sensazione di entrare in una cattedrale gotica (si è parlato addirittura di vetrate policrome)[11], obbligandoci a una fruizione ogni volta diversa, in rapporto al mutare della luce. A fronte della smaterializzazione dell'opera, ci si

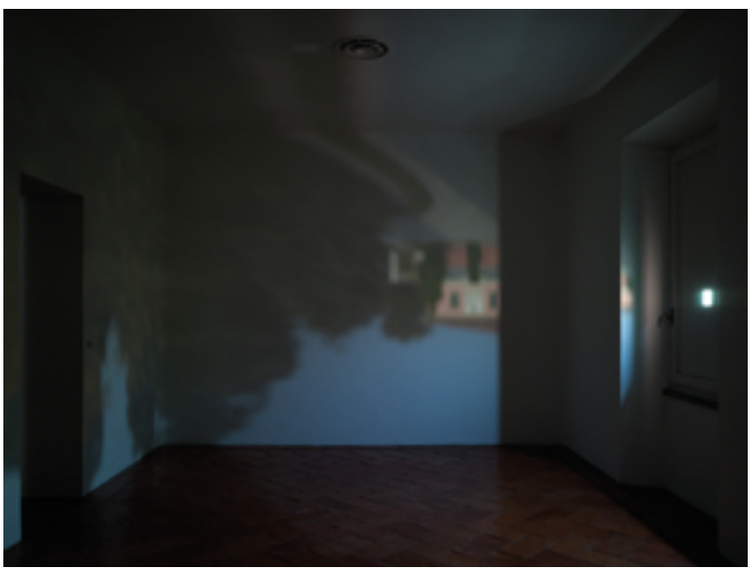
trova immersi in un rapporto diretto con lo spazio. Fin dal 1969 Panza sognava di realizzare dei veri e propri ambienti, mentre Flavin dichiarò di preferire la definizione di "situation pieces" a quella di "environment" e forse egli lesse anche questa invenzione di Panza, pur concettualmente collocabile nel solco della pittura antica e della camera oscura, come un'interpretazione forzata.

La ricerca di un dialogo tra esterno ed interno non era nuova nella filosofia di Panza e nel corso della sua lunga esistenza prese forme diverse e sempre originali. Sappiamo tuttavia che l'avvio di una riflessione più sistematica sulla necessità di connettere la luce in esterno con quella all'interno degli ambienti avvenne al rientro dal viaggio a Los Angeles nell'autunno 1973. Grazie a Robert Irwin, lui e la moglie Giovanna visitarono il primo studio di James Turrell situato nel vecchio edificio del Mendota Hotel a Santa Monica, dove erano nati i primi *Mendota Stoppages*, e rimasero fortemente impressionati dalle indagini sulla luce condotte dall'artista californiano, non ultimo dalle aperture da lui realizzati nelle pareti di una stanza completamente buia. Turrell in un'intervista ha dichiarato: «[…] Potevo catturare nello spazio sia la luce che proveniva da una sorgente da me controllata che quella proveniente da fonti esterne e da diverse direzioni. Questo è quanto ha visto Panza»[12]. Il

3. FAI -Villa Panza, Varese. Lawrence Weiner, scalone Photo *www.tenderinifotografia.com.* Archivio fotografico FAI.

In basso

4. FAI -Villa Panza, Varese. Ala dei Rustici apertura, foro circolare. Archivio fotografico Villa Panza.



5. FAI -Villa Panza, Varese. Ala dei Rustici primo piano. Photo Alessandro Zambianchi - Simply.it, Milano. Panza Collection, Mendrisio.

6. FAI -Villa Panza, Varese. Ala dei Rustici primo piano Photo Alessandro Zambianchi - Simply.it, Milano. Panza Collection, Mendrisio.

collezionista si era infatti profondamente emozionato di fronte a questo formidabile manipolatore della luce naturale come di quella artificiale, considerate come emissione di pura energia, e decise di invitarlo a Biumo l'anno successivo per ricreare qualcosa di simile nella propria dimora. Nel 1976 l'artista terminerà tre lavori *site specific*, tre installazioni ambientali collocate in fondo al corridoio dei Rustici al primo piano, note come *Virga*, *Lunetta* (o *Sky Window I*) e *Sky Space I*. Qui luce e cielo diverranno, tautologicamente, la medesima cosa.

In seguito alla donazione al FAI, Panza ebbe l'idea di disegnare l'allestimento di tutte le sale della villa, con il posizionamento preciso di ogni singolo oggetto – arredo, dipinto o scultura –, contrassegnato con il proprio numero di inventario. Utilizzò gli amati fogli a quadretti formato A4, semplicissimi ma funzionali al suo assoluto bisogno di ordine, come questo datato 1 giugno 1999 che riporta in scala 1:50 la disposizione delle quattro pareti della sala da pranzo al primo piano (fig. 7). Fu un lavoro paziente e meticoloso, che Panza svolse con amore e dedizione, consapevole dell'importanza di una coerente progettazione del palinsesto delle singole stanze. In questo senso è utile citare le sue parole a proposito del lavoro di Morris e Flavin: «Mi interessava molto il tentativo per cercare qualcosa di essenziale nelle forme, eliminare ciò che non è necessario, trovare il permanente. Le forme razionali hanno una relazione a ciò che è permanente, il modo di pensare razionale non può cambiare con il tempo. Le forme pure sono l'immagine della capacità dell'uomo di pensare. Nello stesso tempo questa arte ha la capacità di trovare una grande varietà di soluzioni. La semplicità non è una via in una sola direzione, è una possibilità infinita, come la capacità della mente di pensare è una capacità infinita. Le forme minimal hanno una chiara relazione a questa capacità. Per questo mi interessavano […]»[13].

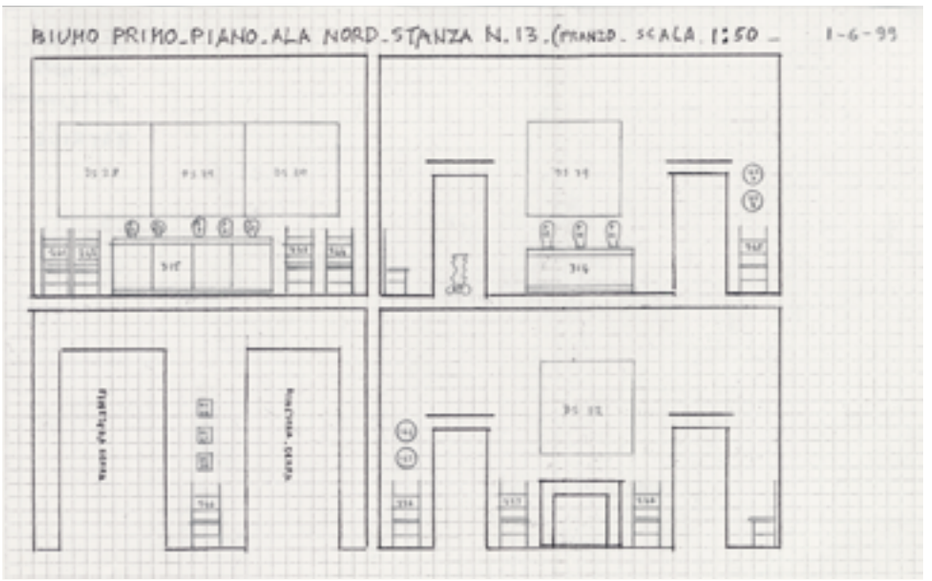
Una fotografia della sala da pranzo della Villa (fig. 8) ci svela a cosa corrispondessero i numeri di inventario del disegno precedente. Su due delle pareti di questo ambiente si riconoscono quattro degli otto dipinti ad acrilico su tela di David Simpson presenti nella sala, tutti realizzati nel 1992.

La stanza fu utilizzata come sala da pranzo dalla famiglia Panza; insieme al salotto che la precede accoglie il nucleo più importante della raccolta di arredi quattrocenteschi e cinquecenteschi, alcuni di provenienza ecclesiastica, altri già destinati a palazzi nobiliari rinascimentali, acquistati da Giuseppe Panza nel corso del secondo Novecento per arredare queste stanze. Al centro della sala è collocato un pregiato tavolo in noce di manifattura toscana, con i sostegni ad asso di coppe semplicemente incastrati con gli altri pezzi del piano e della traversa.

Sopra la credenza da sacrestia vi sono un gruppo di opere d'arte africana composto da tre teste lignee ricoperte di pelle e da due figure in steatite; a parete, lo straordinario trittico dagli effetti cangianti *Lockdown-Stainless Steel*, *Silver Pearl* e *Alchemical Origins*, emanante suggestive vibrazioni di luce.

Infine sul cassone quattrocentesco sono appoggiate tre statue in terracotta con figure di antenati dell'arte dei Bambara e alla parete il dipinto *Gold Violet Shift*. Un altro dipinto è collocato sopra il camino e altri tre più piccoli tra le due finestre. David Simpson, che è nato nel 1928 ed è il più anziano tra gli autori di pittura monocroma esposti a Biumo, fin dagli anni Cinquanta si è imposto tra i maggiori esponenti dell'astrazione postpittorica poi sostenuta da Clement Greenberg. La particolarità della sua tecnica, messa a punto a partire dal 1987, è legata alla scoperta di una pittura acrilica con proprietà interferenziali, che genera effetti ottici simili a quelli dell'iridescenza: l'artista californiano si serve

infatti di pigmenti composti da titanio biossido rivestito di particole di mica, cui a volte mescola dell'acrilico nero. Questi pigmenti metallici mutano continuamente colore a seconda dell'incidenza della luce e del punto da cui li si osserva.
Ricordiamo che anche l'ala nord, la lunga galleria del primo piano, ospita una sequenza di opere di Simpson dei primi anni Novanta.
A proposito della ricerca di questi "artisti del colore", ossia gli autori di opere monocromatiche, da Mark Rothko negli anni Cinquanta, a Robert Ryman, Brice Marden, Robert Mangold nel decennio seguente, fino agli sviluppi condotti negli anni Ottanta e Novanta da Phil Sims, Ruth Ann Fredenthal, Ettore Spalletti e, appunto, David Simpson, Giuseppe Panza parlava di «[…] una scelta ideologica fondamentale: la volontà di vivere un'impegnativa visione della vita. Solo la ricerca del bene permette di creare un'arte che vuole esprimere i valori morali più alti con forme più pure e quindi più semplici, dove ogni deviazione da un fine superiore deve essere eliminata»[14].
Le espressioni che svelano una perfetta sintonia con quelle che Panza avrebbe scritto a proposito di un'opera all'apparenza lontana da quei dipinti monocromi di cui sopra, sono relative al progetto del *Roden Crater* di Turrell in Arizona, che il collezionista milanese visitò durante il viaggio a Los Angeles del 1973: «[…] la sensazione è quella di essere di fronte all'origine: un'emozione fortissima. In quell'istante si avverte che il visibile è legato all'invisibile, cosa che in quel momento diventa quasi palpabile […] Il *Roden Crater* è un dispositivo che rivela questa cosa tanto semplice quanto sconvolgente, il silenzio. Per me parlare di silenzio è un altro modo di parlare del legame tra visibile e invisibile»[15].



7. Giuseppe Panza, progetto di allestimento della sala da pranzo al primo piano di Villa Panza. Disegno a mano datato 1 giugno 1999, realizzato per l'apertura al pubblico dopo la donazione al FAI- Fondo Ambiente Italiano, avvenuta nel 1996. Archivio Panza Collection, Mendrisio.

8. FAI -Villa Panza, Varese. Primo piano, sala da pranzo. Archivio Panza Collection, Mendrisio.

1 C. Knight, *Intervista registrata con Giuseppe Panza a Los Angeles*, in *Arte anni Sessanta Settanta. Collezione Panza*, prefazione di R. Koshalek, Milano 1999, p. 20.

2 G. Panza, *Ricordi di un collezionista*, Milano 2007, p. 248.

3 F. Fergonzi, *I quadri in casa d'altri. Sull'ambientazione delle opere moderne nelle riviste italiane di interni e di moda dagli anni cinquanta ai settanta*, Milano-Torino 2013, p. 314.

4 Panza, *Ricordi,* cit., p. 93

5 A. Bernardini, *Giuseppe Panza – Lawrence Weiner*, in *Esporazioni / 1. Lawrence Weiner Opere 1969-1973. Da un progetto di Giuseppe Panza di Biumo*, pieghevole della mostra (Biumo, Villa e Collezione Panza, 24 gennaio – 10 marzo 2013).

6 *Ibidem*.

7 G. Panza di Biumo*, Irwin artista della percezione*, in "L'Umana avventura", autunno 1987, p. 88.

8 A. Bernardini, M. Govan, *Robert Irwin James Turrell Villa Panza*, Los Angeles 2014.

9 Si veda A.C. Chave, *Revaluing Minimalism: Patronage, Aura and Place*, "The Art Bulletin", 90, n. 3, September 2008, pp. 466-486.

10 T. Mann, *Il "museo d'arte ambientale" incontra il "tempio della non oggettività": la collezione Panza degli anni sessanta e settanta e il Guggenheim Museum*, in G. Belli, E. Barisoni (a cura di), *Giuseppe Panza di Biumo. Dialoghi americani*, catalogo della mostra (Venezia, Cà Pesaro Galleria Internazionale d'Arte Moderna, 2 febbraio – 4 maggio 2014), Venezia 2014, p. 89.

11 A. Vettese, *Dan Flavin. Stanze di luce tra Varese e New York*, Milano 2004

12 G. Sanbonet, *Intervista con James Turrell*, in G. Sanbonet (a cura di), *James Turrell. Dipinto con la luce*, Milano 1998, pp.72-79.

13 C. Knight, *Intervista registrata con Giuseppe Panza a Los Angeles*, in *Arte anni Sessanta Settanta. Collezione Panza*, prefazione di R. Koshalek, Milano 1999, p. 32.

14 G. Panza di Biumo, *Visita della villa e delle collezioni*, in M. Magnifico, L. Borromeo Dina (a cura di), *Villa Menafoglio Litta Panza e la collezione Panza di Biumo*, Ginevra-Milano 2001, p. 152.

15 *Giuseppe e Giovanna Panza collezionisti. Conversazione con Philippe Ungar*, Cinisello Balsamo, 2012, p. 174.

Anna Chiara Cimoli

Sguardo, percezione, dialogo: Panza di Biumo e la "nuova tradizione" dell'allestimento

Queste pagine analizzano il rapporto di Giuseppe Panza di Biumo con l'allestimento di spazi per la contemplazione dell'arte nel periodo che copre all'incirca il decennio inaugurale della collezione: dal primo Kline, acquistato nel 1957, fino alla scoperta dell'arte minimal e concettuale. Il tema è quello della "formazione dello sguardo" e della progressiva creazione di un dispositivo ad hoc, progettato per ogni singola opera o insieme di opere, processo che trova nella sinfonia di Villa Menafoglio il suo compimento ideale e il suo perfetto equilibrio.

In un'epoca di trionfo degli architetti, in cui la seconda stagione del movimento moderno esprime tutta la propria forza nel campo allestitivo e museale, Panza allestisce gli spazi da solo, in un dialogo serrato con il messaggio dell'artista, e arriva a concepire una museografia rigorosa e coerente. Una definizione riassuntiva del suo metodo ci viene da lui stesso offerta con grande chiarezza: «Il primo problema da risolvere è capire il 'genius loci' dell'edificio. Bisogna frequentarlo, starci delle ore, ritornarci diverse volte per capire cosa voglia l'architettura. Un edificio è come un individuo, ha una personalità… Vi sono spazi più o meno neutri, ma nessuno è completamente neutro. […]. La seconda regola è evitare di mescolare artisti diversi in una stanza, anche se ciò è possibile in misura limitata[…]. La terza regola è non mettere troppi quadri in una stanza […]. La quarta regola è crear l'armonia dell'insieme. Non deve esserci confusione tra quadri grandi e piccoli, bisogna formare dei gruppi con una successione logica e armoniosa. La prima impressione è importante, l'inizio condiziona il seguito. È necessario fare attenzione a cosa si vede entrando dalla porta, al quadro che si impone per primo»[1].

Ma è corretto, nel caso di Panza, parlare di "museografia"? Forse il processo da lui adottato è più simile a un dispositivo laboratoriale di sperimentazione e verifica costante, a un organico processo di assestamento e riorganizzazione in sintonia con gli acquisti, le intuizioni, il passare del tempo sulle cose. Particolarmente interessante, qui, è la coesistenza con il progetto domestico, con la dimensione privata. E di casa si deve parlare, innanzitutto: di una complicata, forse, ma sempre coerente riflessione sulle ricadute della contemplazione artistica nella vita. Nell'abitazione milanese di corso di Porta Romana, quella in cui Giuseppe Panza entra al momento del matrimonio, egli sceglie un arredamento tradizionale, antico, che ben presto però cede ai colpi della contemporaneità: «C'era in anticamera una bella specchiera della metà dell'800, che avevamo comprato a Torino nelle nostre ricerche per arredare la casa, con una ricca cornice dorata. […] I muri si stavano riempiendo di quadri, l'appartamento era più piccolo di quello attuale, ingrandito nel 1962; avevo proprio bisogno del muro occupato dalla specchiera per metterci l'ultimo acquisto. Un sabato, quando Pupa era uscita per commissioni, feci venire un operaio per aiutarmi a fare il cambio, la specchiera finì in una camera da letto dove era poco utile, ma il quadro al suo posto si vedeva bene. Quando Pupa entrò in casa e vide il cambiamento, senza preavviso, rimase sorpresa e forse un po' offesa, ma non reagì. Capiva le mie ragioni che condivideva»[2].

Questo incontro fra decoro ottocentesco e arte contemporanea – il dipinto in questione è *Buttress*, di Franz Kline – in cui il primo lascia il passo alla seconda, è segnato da una sorprendente mancanza di conflittualità, una sorta di resa serena che apre la porta a un mondo di possibilità. La strada è spianata verso quella tensione all'eliminazione del superfluo, quel salto dall'osservazione alla contemplazione, quel bisogno di integrare l'arte nel cuore della vita che guideranno Panza negli anni a seguire.

La coincidenza fra l'avvio della collezione Panza e lo sbocciare di una nuova arte allestitiva a Milano, e più in generale in Italia, non è certo casuale. Nonostante il collezionista non ne abbia scritto in modo esplicito, se non episodicamente, egli era consapevole di questa ricerca, e l'ha assorbita appieno. Cercherò dunque di tracciare una possibile genealogia, una mappa delle intersezioni fra gli "scatti di crescita" nell'ambito dell'arte dell'esporre in gallerie, mostre e musei da una parte, e le personali reazioni di Giuseppe Panza dall'altra.

Il gusto allestitivo di Panza, così avanzato rispetto alla sua epoca, si è formato attraverso l'immersione totale nel mondo dell'arte milanese degli anni Cinquanta e Sessanta con i suoi circuiti di mostre, musei e gallerie, e ne ha tratto indicazioni importanti, poi tradotte autonomamente. D'altra parte, la museografia contemporanea italiana stava recependo alcuni stimoli importanti dai grandi musei nordeuropei (come il Boijmans Van Beuningen di Rotterdam) e statunitensi (il MoMA in particolare)[3], in una rilettura critica del concetto di museo non più come custode di un sapere cristallizzato, ma come macchina mobile e inquieta, in costante reazione con il proprio tempo. Su "Casabella Continuità", nel 1955, Giulio Carlo

1-2. Il catalogo della mostra *The New American Painting*, con la pagina dedicata alla tappa milanese presso il Padiglione d'Arte Contemporanea.

Argan riassumeva così i termini della questione: «Siamo persuasi che il museo dell'avvenire non avrà un ordinamento fisso e che la sua vita "pubblica" sarà formata da cicli di mostre, per lo più allestite coi materiali stessi del museo […], e che la nobiltà dell'ordinamento permetterà al museo di seguire con viva aderenza gli sviluppi degli studio critici. Non può dunque esistere un tipo architettonico o strutturale costante. Ciò che dovrebbe determinare quella struttura sarebbe l'ordinamento (cui corrisponde il "giro" dei visitatori); ma se il museo non può avere un ordinamento, né un "giro" costanti, non può avere una struttura fissa. Il museo ideale sarebbe, infine, un immenso vano vuoto da poter suddividere mediante elementi mobili, il larghezza, lunghezza ed altezza, a seconda delle necessità espositive; e tutto pieno di luce, da potersi regolare e modulare secondo l'ampiezza degli spazi e le ore del giorno. Dopo il museo-tempio avremo dunque il museo-capannone? Siamo contrari al secondo come al primo: protagonista, "abitante" del museo è l'opera d'arte: un valore, dunque, estremamente qualificato e specifico, che non tollera d'essere inserito in uno spazio inqualificato e generico»[4].

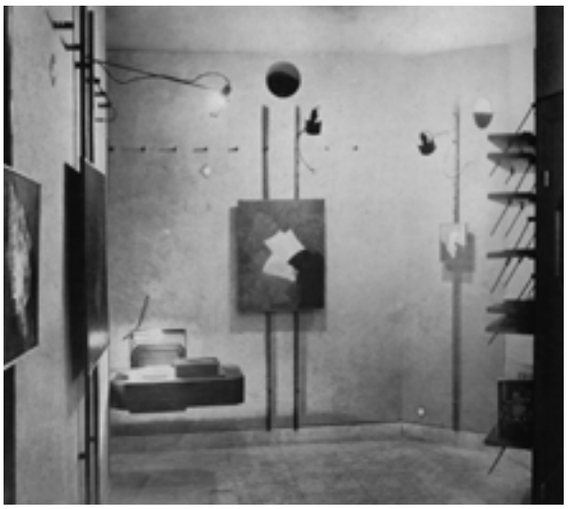
Questa riflessione era illustrata, non a caso, dalle immagini della *Mostra di Arte Italiana* di Albini e Helg a San Paolo del Brasile. Il primo viaggio di Panza in America, nel 1953-54, dopo una prima parte in America Latina aveva toccato New York nella primavera del 1954, per estendersi fino al Pacifico. In quell'occasione, anche se lo scopo non era visitare gallerie, può senz'altro aver visto alcune mostre importanti al MoMA, come la monografica su Vuillard (aprile-giugno), *The Modern Movement in Italy: Architecture and Design* (agosto-settembre) o quella dedicata a Lipchitz (maggio-settembre). Di lì a poco, nel gennaio 1955, avrebbe inaugurato *The Family of Man* di Edward Steichen, mentre la famosa *Ancient Art of Andes* aveva chiuso pochi giorni prima del suo arrivo, nel mese di marzo (potrebbe però averla vista a Minneapolis o a San Francisco).

In ogni caso quest'ultima mostra, cruciale per il riposizionamento dell'arte andina in seno alla cultura artistica americana, aveva segnato un momento storico: René D'Harnoncourt, curatore della mostra e suo allestitore, nonché direttore del museo, l'aveva concepita come l'evento alto del 1954, anno del venticinquesimo anniversario della fondazione del MoMA.

La direzione di D'Harnoncourt (1949-67) segna il passaggio dall'estetica del "face to face, eye to eye" di Alfred J. Barr a una più interpretativa, emozionale, che prende per mano il visitatore e lo immerge in atmosfere suggestive, giocando su accentuazioni date dall'illuminazione e da raggruppamenti ritmici degli oggetti[5]. A D'Harnoncourt si deve anche la curatela e l'allestimento di *Timeless Aspects of Modern Art* (novembre 1948-gennaio 1949) che, sia nell'assunto di fondo che negli accostamenti spregiudicati di antico e contemporaneo, avanzava delle proposte innovative, di certo in linea con le intuizioni di Panza. Con D'Harnoncourt si esplicita il passaggio da una visione tutto sommato elitaria – negli esiti se non nelle intenzioni – dell'arte, che credeva nell'immersione purovisibilista, a una regìa più esplicita, in cui l'autorialità della curatela sconfinava nelle tecniche teatrali.[6]

Nel secondo, più consapevole viaggio del 1960, divenuto ormai un importante collezionista, Panza è atteso da Leo Castelli e Sidney Janis; visita gli studi

3. Camillo Magni e Aldo Cerchiari, la Galleria Blu (da "Edilizia moderna", 62, dicembre 1957).



4. Vittoriano Viganò, la Galleria del Grattacielo (da "Domus", 353, aprile 1959).

degli artisti che gli interessano, e in particolare quello di Rothko, con cui valuta già il tipo di collocamento delle opere nella villa di Biumo[7]. A quel punto la visione di Panza circa il rapporto fra opere e spazio è già chiara, la direzione tracciata: molti episodi, infatti, avevano punteggiato gli anni fra i due viaggi, contribuendo a forgiarla.

Luoghi in cui guardare. Mostre, musei, gallerie

Se la Milano dell'anteguerra era stata fucina di un'arte rinnovata e autorevole, che aveva espresso nelle Triennali, nell'apporto alle avanguardie, nella riflessione critica e nel respiro internazionale la propria qualità irripetibile, la città dell'immediato dopoguerra si trova ancora a fare i conti con le vicende del post-cubismo e con la figura di Picasso. I luoghi di ritrovo (da quelli informali come il caffé Brera, l'Arethusa, il Santa Tecla, a quelli "strutturati" come la Casa della Cultura, l'Umanitaria, i musei, la Triennale) ospitano il dibattito sulla necessità di imprimere una svolta moderna all'arte, svecchiando il panorama accademico che veniva proposto da gallerie come la Ranzini, la Bolzani, la galleria dell'Illustrazione Italiana, mentre il Novecento veniva ancora promosso da Barbaroux, Gianferrari, l'Annunciata e il Milione[8].
La scoperta degli Stati Uniti, oltre al confronto con l'opera di Picasso e con il post-cubismo, è il fondamentale elemento di rinnovamento. La prima mostra di Jackson Pollock, organizzata da Carlo Cardazzo nel 1950, è in questo senso punto di svolta fondamentale. Altri momenti importanti del dialogo a distanza con gli Stati Uniti sono costituiti dalla personale di Arshile Gorky promossa nel 1957 da Afro e Scialoja alla galleria Montenapoleone, dalle mostre di Calder, Kline e Twombly alla Galleria del Naviglio nel 1957, dall'impegno di Beatrice Monti alla Galleria dell'Ariete e dalla fondamentale collettiva *The New American Painting,* organizzata nel 1958 presso la Galleria Civica di Arte Contemporanea.
La vera apertura internazionale, in ogni caso, coincide con la nascita del mercato dell'arte, che avviene solo alle soglie del *boom* economico. Nell'assenza pressoché totale di una politica di investimento pubblico e di riferimenti istituzionali, la creazione di un mercato per l'arte contemporanea viene, di fatto, delegata all'iniziativa privata[9]. Anche il collezionismo risente, comunque, di una certa inerzia, restando legato fino alla fine degli anni Cinquanta agli stilemi novecenteschi: i pittori anziani più quotati sono Carrà, Campigli, Casorati, De Chirico, Severini. Panza è dunque isolato nelle sue scelte, fatta salva la figura del barone Franchetti a Roma e di Carlo De Angeli Frua a Milano.
Riaprono i musei (nel 1950 la Braidense; poi, uno all'anno, il Poldi Pezzoli, l'Ambrosiana e la Permanente). Nasce finalmente una nuova architettura dedicata all'arte contemporanea: nel 1954 viene inaugurato il Padiglione d'Arte Contemporanea, progettato da Ignazio Gardella in base a una logica di inserimento nel contesto storico di via Palestro ma anche di schietta asserzione della propria attualità. Come già accennato, qui, nel 1958, viene ospitata *Nuova pittura americana* che, con il titolo T*he New American Painting*, era stata prodotta dal MoMA per circolare in nove città europee. Il dialogo fra le opere e l'architettura del PAC esprime in modo chiaro quell'eleganza pacata, quell'adesione al nuovo fatta sottovoce, ma con spiccata autorialità, tipica della postura di Gardella. Le opere erano allineate nel lato inferiore, con un certo respiro fra l'una e l'altra. Le sedie di Chiavari offrivano la possibilità di una contemplazione individuale, riecheggiando l'intuizione di Franco Albini che, dalla *Mostra del Bianco e Nero di Scipione* allestita alla Pinacoteca di Brera nel 1941 fino ai musei genovesi, aveva fatto della seduta mobile e "individuale" una propria firma. Di quelle opere, Panza coglie in particole l'espressività del gesto e lo scarto radicale con l'arte europea, che trova nel grande formato una possibilità di libertà inedita: «l'arte come attività che penetra nella realtà per trasformarla, per imprimerle un indirizzo nuovo, che guarda al futuro con una volontà di conquista»[10].
Anche le gallerie d'arte milanesi riflettono sui propri spazi, spesso attraverso un'alleanza con gli architetti della seconda generazione del moderno che le pone in continuità con mostre e musei, a suggellare una stagione di eccellenza. Sacrificate, rispetto alle omologhe statunitensi (si pensi a quella di Sidney Janis o di Betty Parsons, già proiettate verso il "white cube") dal sorgere in palazzi storici del centro cittadino, le gallerie milanesi non possono giocare su vaste spazialità, ma sulla calibrazione di un intelligente rapporto fra visitatore e opera.
Gli interventi di Guglielmo Ulrich alla Borromini, di Gio Ponti alla Galleria del Sole, di Marco Zanuso alla

Schettini, dei BBPR a Corrente e alla Galleria della Spiga, di Franco Albini alla Saletta dell'Elicottero annessa alla Galleria dell'Annunciata, di Vittoriano Viganò alla Galleria Apollinaire, Galleria del Fiore e Galleria del Grattacielo sono tutti episodi che sanciscono la centralità della figura dell'architetto nella cultura milanese del dopoguerra e, al di là di quello, la necessità di un ambito d'osservazione privilegiato, di un ambiente di qualità, ben lontano dalla domesticità fatta di tappezzerie e tappeti di alcune gallerie "tradizionali" degli anni Trenta.

Aperta nel 1945 in via Manzoni 45, la Galleria del Naviglio si affianca all'esperienza della veneziana Galleria del Cavallino. Oltre all'impegno a fianco degli spazialisti, promuove un fitto programma di mostre segnato da alcune intuizioni estremamente precoci, fra cui la più eclatante è rappresentata dalla già ricordata personale di Pollock del 1950, che Carlo Cardazzo ricordava come la più vistosa occasione mancata da parte del collezionismo milanese[11].

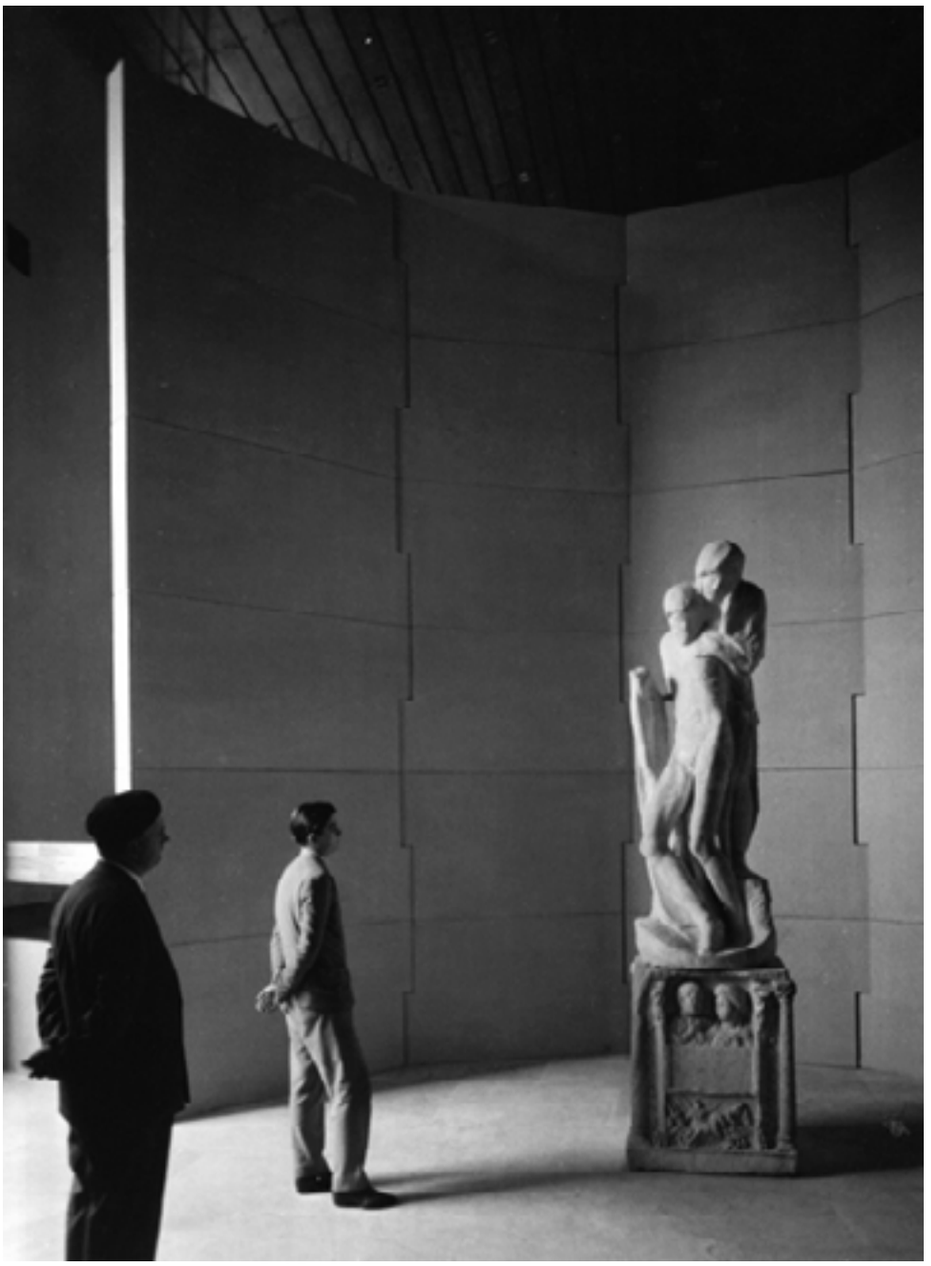
Un'altra figura centrale di mercante e critico è quella di Guido Le Noci, il quale, dopo aver diretto la Galleria Borromini a Como, nel dopoguerra si trasferisce a Milano continuando la propria attività in via Manzoni, dove si occupa di artisti del periodo pre-bellico come Modigliani, Balla e Savinio, ma anche di astrattisti contemporanei. Chiusa questa esperienza, Le Noci conosce Pierre Restany, che sarebbe divenuto il critico ufficiale della Galleria Apollinaire la quale, aperta nel 1954 in via Brera, avrebbe esposto gli artisti della Scuola di Parigi e promosso l'opera di Yves Klein e del gruppo *Lyrisme et Abstraction.* Proprio da Le Noci Panza compra le sue prime opere contemporanee, un Meloni e un Soldati («Il primo desiderio fu di scegliere dove appenderli; le pareti di casa sembravano troppo grandi per due quadri piuttosto piccoli, inevitabilmente la collezione doveva continuare»)[12], cui seguiranno altri acquisti, fra cui i Fautrier.

L'allestimento della galleria, che Le Noci chiamava «la mia sala d'armi», è opera di Vittoriano Viganò, architetto molto attento al rapporto fra le arti. Semplice e sintetico, ma di un notevole impatto espressivo pur nella piccola scala, l'allestimento di Viganò non gioca la carta di una ritirata astrattiva per lasciare il campo totale alle opere, ma avanza la propria specificità architettonica. Il piccolo vano a pianta quadrata ha le pareti trattate a intonaco rustico; montanti di altezze differenti ancorati al muro attraverso zanche reggono i quadri, creando un andamento irregolare e astratto di sapore industriale[13].

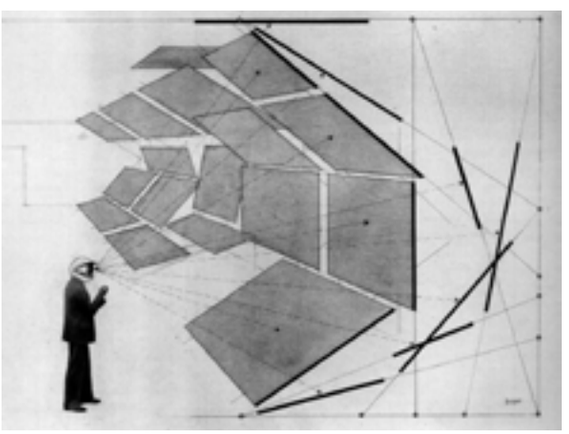
Sempre nel 1954 viene inaugurata la Galleria del Fiore di via Fiori Chiari 2, anch'essa allestita da Viganò e da lui definita una «galleria in bianco e nero, semplice e lineare»[14]. Concepita per accogliere quadri astratti, la galleria ha pareti rasate a gesso e tinteggiate in bianco e in nero, attraversate orizzontalmente da un cavo d'acciaio cui sono agganciati i montanti in ferro che reggono i quadri. Le luci fluorescenti a vista sono sospese su tiranti, permettendo un'illuminazione uniforme; le vetrine sono illuminate con lampade schermate che scorrono su cavi verticali. L'arredo è ridotto al minimo indispensabile; i diversi spazi espositivi, volutamente flessibili, sono divisi da tende a listelli in legno in funzione di diaframma.

Un altro esempio di convergenza fra un gallerista e un architetto è quello della Galleria Blu, aperta nel 1957 da Peppino Palazzoli in via Andegari 12[15]. L'allestimento è opera di Camillo Magni in

5. Ernesto Rogers con Giotto Stoppino e Vittorio Gregotti, allestimento della mostra "Architettura, misura dell'uomo", IX Triennale di Milano, 1951. Archivio Fotografico, Triennale di Milano.



6. BBPR, allestimento della *Pietà Rondanini* al Castello Sforzesco (fonte *allestimento.wordpress.com*).



7. Herbert Bayer, "Field of vision" (da *Bauhaus 1919-1928*, catalogo della mostra, MoMA, New York 1938).

collaborazione con il pittore Aldo Cerchiari[16]. Come si legge su "Edilizia moderna", si trattava di «dare forma, calore e fisionomie nuove ad uno schema che ripete sostanzialmente tre soluzioni ormai quasi generalizzate: da un lato l'ambientazione di vieto e togato sapore museografico (marmi-saloni-finestroni), dall'altro il salottino 'artistico' abborracciato e approssimativo (vasi-soprammobili e tappeti di 'gusto'), e, per ultimo, le frigide disadorne e malinconiche salette sterilizzate (pareti livide o grezze e mobili da fantascienza)»[17]. La separazione degli ambienti espositivi, ottenuta tramite il ricorso a pannelli mobili, «permette di ottenere numerose soluzioni di spazi-prospettive-volumi, ad unico, duplice o triplice locale e ad unico, duplice o triplice flusso divisitatori»[18].

Anche le gallerie, insomma, seguono l'onda dei musei e delle mostre milanesi nel ricorrere all'aiuto degli architetti per un restyling dei loro spazi. Dal punto allestitivo, che cosa assorbe Panza di tutto questo fermento? Quella che emerge fin dai primi anni, e che poi si consolida, sembra infatti la figura di un collezionista del tutto sicuro di sé e del proprio senso dello spazio, che si confronta con l'esistente e assorbe gli stimoli senza rifarsi all'estetica di nessuno, dovendo rispondere principalmente a una propria urgenza[19]. Di tutta l'onda lunga del "movimento moderno", si direbbe che Panza assorba principalmente la necessità di partire dall'opera con la sua *natura* e si direbbe la sua *personalità*; ne discende il tema della contemplazione autonoma e individuale, la centralità della luce, la possibilità di tornare sull'allestimento come su un testo che viene corretto, trasformato e adattato nel tempo attraverso un'opera di costante re-interpretazione.

Imparare dalla civiltà delle macchine

Un altro elemento interessante che Panza ci fornisce rispetto alla sua formazione è contenuto nel racconto del primo incontro con l'opera di Franz Kline attraverso le pagine della rivista "Civiltà delle macchine": «Vi era la fotografia di qualche quadro che illustrava l'industria, un Sheeler credo… non mi ricordo esattamente. Vi era anche un Kline che sembrava una struttura d'acciaio, ma distrutta. Fui molto impressionato da questa immagine. Lessi che veniva dalla galleria di Sidney Janis. Scrissi di mandarmi delle fotografie. Così scelsi il primo quadro, *Buttress*, ora al MoCA»[20].

Che Panza fosse un lettore di "Civiltà delle macchine" è un dato interessante, che lo colloca nel solco di quella tensione a saldare la cultura umanistica con il mondo industriale di quegli anni, con le sue sfide e i suoi incantamenti, propria dei più grandi intellettuali dell'epoca. Da "Comunità" a "Ferrania", da "Pirelli" a "Civiltà delle Macchine" a "Il gallo selvatico", fioriscono a Milano pubblicazioni aziendali che contribuiscono

a creare e diffondere la simbologia di una modernità umanistica caratterizzata da un forte potenziale di riscatto sociale. Sociologi, scrittori, tecnici, artisti vi sono cooptati, a coltivare il sogno del "gran giorno in cui il Regno dell'Utile sarà rinverdito dalla cultura, dalle metafore, dall'intelligenza", come scriveva Leonardo Sinisgalli, che di "Civiltà delle macchine" era il direttore e l'anima[21]. Ma dietro al mito del progresso e al trionfo dell'industria – e in particolare di quelle stesse industrie per cui Sinisgalli lavora – si affaccia il germe della perplessità, la tensione per quello che resta ancora da conoscere: il mondo che cade sotto i nostri sensi è solo una raffigurazione parziale e incompleta di un insieme di leggi che ci sfugge. Da qui anche il senso dell'incontrollabilità delle macchine e la coscienza del margine di mistero che le avvolge.
Sinisgalli non cerca una pacificante conciliazione fra le "due culture" ma propone una terza via. «Io non ho mai pensato – scrive – che la matematica e la meccanica siano la stessa cosa della poesia. Non è questa la via per giustificare la matematica e la meccanica [...]. Nel sonetto c'è molto di più di quello che è scritto. E in una macchina c'è molto di più di quello che è disegnato»[22]. Echeggiando le inquietudini di Sinisgalli, Panza parla dell'opera di Kline da lui acquistata come di un'immagine non pacificata, «un energico gesto di un artista che voleva esprimere una situazione di tensione, una volontà per qualcosa di più grande che era troncata, che non si poteva realizzare. Era l'espressione di un'energia tesa verso qualcosa d'irraggiungibile. […] Rappresentava me stesso, la volontà di tendere a una perfezione impossibile, la bellezza di un desiderio sovrumano anche se rimane sempre insoddisfatto»[23]. Siamo nel pieno di quella confluenza fra culture diverse su cui l'arte si interrogava (è la stagione della "sintesi delle arti", che lega Italia e Francia attraverso la rivista "L'Architecture d'Aujourd'hui"): ma per Panza, come per Sinsigalli, la cultura è una, sempre presente, umanistica anche quando scientifica, penetrazione nel mistero.

Contemporaneità della storia

Un altro tema che collega fortemente la visione di Panza con il suo tempo, e con la cultura milanese in particolare, è quello della "contemporaneità della storia", ovvero l'idea, di matrice crociana, che esista un seme del presente anche nel passato; che la catena evolutiva della storia contenga già in sé un germe di attualità, e che dunque nessuna pagina del passato sia trascorsa, muta, inerte. Questa convinzione, che Panza esprime tessendo un nesso amoroso fra gli spazi di Villa Menafoglio e le opere che man mano va acquistando, viene esplicitata anche da molti fra i suoi contemporanei, in un momento il cui il riferimento ai valori storici dell'arte riveste un valore terapeutico rispetto alle ferite della guerra.

8. Carlo Scarpa, allestimento della mostra *Vitalità dell'arte* a Palazzo Grassi, Venezia (da "Domus", 361, dicembre 1959).

L'allestimento firmato dallo studio BBPR della *Pietà Rondanini*, oggi purtroppo dismesso con gesto a mio avviso leggero e con risultati deludenti, rappresenta il caposaldo, l'emblema della convinzione di una "contemporaneità della storia" così fortemente espresso dalla cultura progettuale del dopoguerra milanese.
Qualche anno prima, alla IX Triennale del 1951, Ernesto Rogers aveva allestito con Vittorio Gregotti e Giotto Stoppino una piccola mostra intitolata *Architettura, misura dell'uomo*[24]. Rogers, che alimentava la progettualità dei BBPR con un forte apporto teorico, credeva fortemente che una mostra dovesse essere innanzitutto un'esperienza di crescita, un viaggio dello spirito cui ciascuno fosse chiamato a reagire con la propria sensibilità, più che un palinsesto informativo. La componente didattica era limitata al massimo, anzi era assorbita dall'allestimento stesso. La mostra rifletteva sul concetto di "commensurabilità" e sulla scala umana dell'architettura attraverso esempi antichi e contemporanei, italiani ma anche extraeuropei, in uno sguardo olistico davvero innovativo, che richiama la visione di D'Harnoncourt. Il tema era quello della ricerca della proporzione, della sintonia fra arte e uomo, di un'armonia che collegasse natura e cultura, in tempi in cui le sfide dello spazialismo e del brutalismo, e più in generale i nuovi fermenti in ambito artistico, mettevano in dubbio questo assunto classico, su cui la civiltà occidentale si era fondata per tanti secoli. Per quanto riguarda

l'allestimento, Rogers sembra qui declinare con fedeltà quel dettato di Herbert Bayer riassunto nel concetto di "field of vision" che tanto avrebbe influenzato l'allestimento americano degli anni '30. Il campo visivo a cui si riferisce Bayer è sferico, avvolgente, tridimensionale; prende in considerazione in corpo nella sua complessità; non è lineare e frontale ma circolare e a tutto tondo: proprio come l'opera ultima di Michelangelo.
Oltre agli aspetti per così dire "formali", è l'intenzionalità stessa dell'atto di porgere l'opera allo sguardo appare in sintonia con quella di Panza. L'assenza di apparato esplicativo lascia ciascuno libero di cercare quello di cui ha bisogno; di guardare quello che gli interessa. È nello spazio della relazione fra lo sguardo e l'opera che scorre la tensione energetica che interessa ai BBPR (e a Panza). È un sofisticato gioco di rapporti e distanze; una questione individuale: come nella nicchia di cemento che i BBPR avevano costruito intorno alla *Pietà*, così nell'allestimento di Villa Menafoglio la sosta nello spazio è suggerita e incoraggiata come gesto personale. Quello dell'arte non è uno spazio qualunque, è uno spazio *specializzato*. E questo ci introduce al prossimo paragrafo.

Lo spazio del collezionista: fuori dal quotidiano

Dal 1969 Villa Menafoglio diviene "relativa" alle opere: è un passaggio importante che segna una radicalizzazione della scelta allestitiva, un grado di maggiore discesa nel cuore del rapporto spazio-arte, che si è ulteriormente chiarito. Come ben raccontano le fotografie di Ugo Mulas del 1966 (vedi in questo volume *Mulas a Villa Panza*), fino a quel momento si era trattato di gestire la convivenza fra l'antico e il contemporaneo nelle sale storiche della villa, cosa che Panza aveva realizzato senza la mediazione di architetti, scavalcando la tendenza a una "contemporaneizzazione dell'antico" che aveva caratterizzato, per esempio, diversi arredamenti di Franco Albini per la buona borghesia lombarda[25].
Si passa ora alla destinazione di spazi dedicati e alla commissione di opere specifiche per quegli spazi[26].
In Italia, mentre l'arte dell'allestimento si fa sempre più narrativa e multimediale – si pensi per esempio ai lavori dei fratelli Castiglioni, all'arrembante miscela di arte e quotidianità delle Triennali culminata in quella del 1968 – chi tiene fermo il timone su un'interpretazione lirica dell'arte dell'allestimento è principalmente Carlo Scarpa, molto coinvolto nelle Biennali veneziane che ovviamente Panza frequenta con assiduità. Singolare e da sottolineare è la sintonia fra gli sguardi dell'uno e dell'altro, che ruota intorno ai temi della valorizzazione della luce naturale, dell'isolamento delle opere per nuclei e della fluidità del percorso. Già nelle prove del dopoguerra Scarpa aveva declinato questi capisaldi: creando, per esempio, dei pannelli inclinati (Paul Klee, 1948) o con accentuazioni cromatiche (Giovanni Bellini, 1949) per accompagnare in modo critico il percorso. L'uso del velario (Martini Campigli e De Pisis, 1948; Mostra del Manifesto, 1950; Toulouse-Lautrec, 1952; Antonello da Messina, 1953; Manzù, 1964; Fontana, 1966) serviva a creare spazi rarefatti, coni di luce, àmbiti sospesi, staccati dal corsivo della vita quotidiana, a-narrativi[27]. Anche in modo meno esplicito, il rapporto con la luce naturale è sempre centrale, tanto che nella mostra di Piet Mondrian alla GNAM di Roma del 1956-57 ottiene che l'inaugurazione avvenga al mattino per avere la migliore illuminazione.
Un altro esempio, del 1959, è *Vitalità dell'arte* a Palazzo Grassi, in cui vengono esposte opere di Appel, Burri, César, de Kooning, Jorn, Paolozzi, Pollock, Vedova. Siamo in un ambiente settecentesco, a proposito della quale Scarpa, su "Domus", dice: «È stato proprio in relazione alla luce naturale che ho visto il susseguirsi dei vari ambienti, figurativamente qualificati dalle opere esposte: è stato il Palazzo insomma, con il suo susseguirsi di originali percorsi, che mi ha suggerito l'idea di un continuum parietale, dove hanno trovato posto i singoli artisti […]. In altri termini si è cercato, con questo allestimento, di creare un rapporto dialettico tra spazi tradizionali e opere figurative contemporanee, usando come elemento di mediazione la luce». E ancora: «Per questo mancano spazi rettificati, in cui sostare, e sono invece accentuate le direttive di trascorrimento, sottolineati gli inviti di passaggio, per giungere a quello che è il senso della partecipazione»[28].
Il tema della partecipazione quasi per induttiva "aderenza", dell'autosufficienza dello sguardo, della rinuncia alla narrazione anima anche le scelte di Panza, e sempre di più: viene espresso tanto in Villa Menafoglio, sottoposta a verifica e trasformata nella scelta di dedicare alcuni ambienti a opere specifiche per quel sito, quanto presso le altre sedi storiche in cui negli anni a seguire allestisce mostre o cui presta opere in comodato (il Reina Sofía a Madrid; Palazzo delle Albere a Trento, il Palazzo Ducale di Gubbio e quello di Sassuolo, il Palazzo della Gran Guardia a Verona). Ancora, e sempre di più, il dialogo con l'antico è all'insegna della consustanzialità, della fluidità. Abitare, osservare, meditare, crescere: non c'è cesura fra queste azioni, che sono tutte necessarie. Non c'è interesse, nell'allestimento di Panza a Villa Menafoglio, per l'autobiografia, per l'autorappresentazione, per la quotidianità. Le parole del collezionista stesso, con la consueta semplicità, racchiudono in pochi passi la filosofia di una vita di relazione con l'arte: «Mi ha sempre molto interessato il modo di esporre l'arte, l'ambiente dove viene collocata, il rapporto con l'architettura, con la storia dell'edificio quando è antico. L'esperienza dell'arte non si limita alla visione di un oggetto o di un insieme di oggetti, ma è una esperienza di vita, in un luogo dove si esiste, diverso dal quotidiano, dove si cercano le mete più alte, per

renderle reali; l'arte può avere questo potere quando è veramente arte. La casa barocca ma sobria di Biumo mi dava questa possibilità: scegliere l'opera adatta a ogni stanza, eliminare quella che non aveva i requisiti necessari. L'esperienza acquisita a Biumo mi ha permesso di utilizzarla in altre occasioni dove opere della collezione sono state sistemate in edifici antichi»[29]. Come per Scarpa, anche per Panza l'atto di allestire è un processo di comprensione dinamica delle opere in cui il ruolo principe è affidato alla luce, e tutto spinge fuori dal quotidiano, dal già noto, dal domestico: è un atto esplorativo e generativo figlio di una tensione alla comprensione; un punto di partenza, mai di arrivo.

1 G. Panza, *La collezione Panza*, Milano 2002, p. 5.

2 Id., *Ricordi di un collezionista*, Milano 2010, pp. 67-68.

3 Per il Bojimans, cfr. J. Nordergraaf, *Strategies of Display. Museum Presentation in Nineteenth- and Twentieth- Century Visual Culture*, Rotterdam 2004; per il MoMA, cfr. M.A. Staniszewsi, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge (Mass.) 1998; per una lettura più generale sul tema delle grandi mostre del XX secolo e dei relative allestimenti cfr. Aa.Vv., *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*, Parigi 1998 (ed. orig. Francoforte - Lipsia 1991); B. Altshuler (a cura di), *Salon to Biennial. Exhibitions That Made Art History*, e *Biennials and Beyond. Exhibitions that Made Art History: 1962-2002*, Londra 2008 e 2013, e A. Negri, *L' arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Milano 2011.

4 *Problemi di museografia*, in "Casabella Continuità", 207, settembre-ottobre 1955, p. 67.

5 Cfr. Staniszewsi,*The Power of Display,* cit.

6 Ivi, in particolare pp. 84-98.

7 «Voleva sapere dove e come i suoi quadri sarebbero stati esposti. Aveva sentito parlare della casa di Biumo e gli piaceva l'idea che la sua opera potesse avere come cornice un edificio nobiliare costruito nel 1700 per il marchese Menafoglio. […] Mi raccomandava di non usare 'spot'per illuminare i suoi quadri; dovevano essere visti nella penombra, dovevano invitare a una contemplazione silenziosa». Panza, *Ricordi di un collezionista*, cit., p. 88.

8 Cfr. S. Zatti, *Le gallerie d'arte private*, in G. Petrillo e A. Scalpelli (a cura di), *Milano anni '50*, Milano 1986, pp. 749-57.

9 Cfr. M. Fratelli, P. Rusconi, *Il mercato*, in *La pittura in Italia. Il Novecento*, vol. 2, *Milano 1945-1990*, Milano 1993, pp. 592, 596. Per lo specifico caso milanese cfr. A. Negri, *Gallerie e collezioni private milanesi del dopoguerra*, in *Storia di Milano. Il Novecento,* vol. 3, Roma 1996, pp. 460-95; F. Gualdoni, *Milano 1950-59*, in *Milano 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia*, a cura di F. Gualdoni con P. Campiglio, catalogo della mostra, Ferrara 1997, pp. 1-30; C.G. Sangiuliano, *Giovani artisti e mercato negli anni del boom. Milano, 1958-1963*, in M. Di Giovanni (a cura di), *Milano città d'arte. Arte e società 1950-1970*, Alessandria 2001, pp. 53-95; F. Gualdoni, S. Mascheroni (a cura di), *Miracoli a Milano 1955/65. Artisti gallerie tendenze*, catalogo della mostra, Milano 2000.

10 Panza, *Ricordi di un collezionista*, cit., p. 79.

11 «Offrivo i quadri a prezzi tra le sessanta e le ottanta mila lire. Non ne vendetti neanche uno. Oggi ciascuno di quei quadri vale dai dieci ai dodici milioni. D'altra parte non eravamo forse preparati a capire quel genere di pittura. La sentirono in pochi, per lo più giovani artisti». Cfr. *L'opinione di Carlo Cardazzo in un'intervista*, in "Domus", 395, ottobre 1962, p. 30. Altrettanti momenti alti dell'internazionalismo del Naviglio furono le mostre di Dubuffet, Twombly e Kline ('58) e di Jasper Johns ('59).

12 Panza, *Ricordi di un collezionista*, cit., p. 56.

13 Cfr. *Allestimenti di una mostra e di una galleria. Vittoriano Viganò architetto*, in "Domus", 315, febbraio 1956. pp. 49-51. Nell'articolo viene pubblicato anche l'allestimento di Viganò per la mostra del padre Vico presso la Galleria Schettini.

14 V. Viganò, *Una galleria in bianco e nero,* in "Edilizia moderna", 54, aprile 1955, pp. 73-78.

15 Cfr. F. Battino (a cura di), *L'impronta blu 1957-1987*, Milano 1987, e *Quarant'anni in blu*, Milano 1997.

16 A. Cerchiari, *Forma e colore in una galleria d'arte: Camillo Magni architetto e Aldo Cerchiari pittore*, in "Edilizia moderna", 62, dicembre 1957, pp. 79-82.

17 Ivi, p. 13.

18 Ivi, p. 14.

19 Nella sua autobiografia, per esempio, scrive: «Non ho mai invitato gli artisti all'allestimento delle mostre perché so per esperienza che creano problemi» (p. 102).

20 *Arte anni sessanta/settanta: collezione Panza. Intervista di Christopher Knight a Giuseppe Panza***,** Milano 1988, p. 19.

21 L. Sinisgalli, *Le mie stagioni milanesi*, in "Civiltà delle Macchine", III, 5, settembre-ottobre 1955, p. 24. Cfr. anche G. Lupo (a cura di), *Sinisgalli a Milano: poesia, pittura, architettura e industria dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Novara 2002.

22 Id., *Calder scultore ingegnoso*, in "Civiltà delle Macchine", I, 1, gennaio 1953, p. 39. Cfr. anche *Candido e Eliseo. Disputa intorno alla natura delle macchine*, in "Pirelli", II, 5, ottobre 1949, pp. 34-35.

23 Panza, *Ricordi di un collezionista*, cit., p. 66.

24 Ne ho parlato nel mio volume *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1949-1963*, Milano 2007, pp. 50-61.

25 Cfr. G. Bosoni, F. Bucci, *Il design e gli interni di Franco Albini*, Milano 2009.

26 Cfr. A. Bernardini, *Passioni e rigore. Giuseppe Panza collezionista e curatore. Gli ambienti di Robert Irwin e James Turrell nella Villa di Biumo*, in *Villa Panza Robert Irwin James Turrell*, a cura di A. Bernardini, M. Govan, pubblicato in occasione della mostra *Aisthesis-All'origine delle sensazioni*, *Robert Irwin e James Turrell a Villa Panza*, pp. 18-49.

27 Cfr. O. Lanzarini, *Carlo Scarpa. L'architetto e le arti., Gli anni della Biennale di Venezia 1948-1972*, Venezia 2003, e M. Dalai Emiliani, *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il "saper mostrare" di Carlo Scarpa*, Venezia 2008.

28 "Domus", 361, dicembre 1959, pp. 52-56 (cit. da p. 54).

29 Panza, *Ricordi di un collezionista*, cit., p. 69.

Francesco Guzzetti

Tra Primitivo e Primario
Dialoghi tra arte "primitiva" e arte contemporanea nella collezione Panza

Chi oggi si rechi in visita a Villa Panza, incontra in diversi ambienti giustapposizioni inaspettate tra mobili antichi, i dipinti monocromi di Ruth Ann Fredenthal o David Simpson apprezzati da Giuseppe Panza negli anni ultimi del proprio collezionismo, e oggetti di arte "extra-occidentale", nello specifico africani e messicani[1].

Da un lato, emerge la varietà che contraddistingue – pur nella coerenza delle scelte – il collezionismo di Panza; dall'altro, tuttavia, ciò che oggi si vede nella Villa non è che l'ultimo momento di una ben più complessa e stratificata storia, in cui dagli anni Sessanta gli ambienti settecenteschi della residenza vengono "aggiornati" e "allestiti" a seconda dei nuovi ingressi in collezione[2], in linea con la straordinaria sensibilità per la relazione tra le opere e lo spazio che le ospita, che fa di Panza un vero e proprio "collezionista-curatore"[3] (fig. 1).

Gli orientamenti di gusto sono chiari a Panza fin dall'inizio, quando, forte di un primo soggiorno americano nel 1954[4], si affaccia al collezionismo dal 1956 circa con le opere di Meloni, Feito o Vedova, e poi di Jean Fautrier, Antoni Tàpies, Franz Kline e Mark Rothko[5], raccolte nell'appartamento milanese di Corso di Porta Romana (fig. 2) e a Biumo[6]. «Il classicismo non è stato inventato dai greci ma esiste ovunque in forme diverse»[7]: la tensione a una dimensione aurea della classicità intesa sia come purezza di forme e primaria essenzialità di spirito, sia come condizione di ordinata e serena fruizione degli ambienti e dell'arte, guida le scelte del collezionista, che raduna mobili antichi, opere d'arte contemporanea e manufatti africani e precolombiani, e li dispone nelle proprie case con estrema attenzione al cortocircuito visivo: «Nella primavera del 1958 Franco Monti organizza alla galleria dell'Ariete a Milano una mostra di arte primitiva con sculture precolombiane e africane. Fu un grande evento per me […]. Esporre quest'arte così diversa da quella di una galleria d'arte contemporanea sembrava una contraddizione; in realtà le affinità erano molte […]. A Milano Franco Monti era ed è un personaggio al di fuori della media con una grande passione per la scultura e in particolare l'arte africana. Nel periodo tra la fine degli anni '50 e la fine degli anni '60 viveva buona parte dell'anno in Africa […]. Erano gli ultimi anni per trovare arte, anni difficili, alla fine del colonialismo, prima che venissero emanate leggi per proibire l'esportazione dei beni artistici […]. Il lavoro di Franco Monti in quel periodo è stato importante. Il salvataggio in extremis di una cultura che scompare per sempre […]. Per merito di Franco Monti ho formato una piccola collezione d'arte primitiva, soprattutto africana con circa 60 oggetti tra grandi e piccoli, collocati nella casa di

1. Villa Menafoglio Litta Panza di Biumo, Varese (salotto), 29 luglio 1994. Sopra il tavolo ottagonale: Immagini di antenati Bambara (regione di Bougouni, Mali). Sopra il camino, da sinistra: Maschera di danza Mwanapwo, Ciokwé (regione di Kasai, Congo); Figura di donna allattante, Bozo (regione di Segou, Mali). Sulla parete: Ruth Ann Fredenthal, *Untitled No.121*, 1984 – 1985. Photo © Giorgio Colombo, Milano / Panza Collection, Mendrisio.

2. Appartamento di Giuseppe Panza di Biumo in Corso di Porta Romana a Milano. Sul muro, da sinistra: Franz Kline, *Hazelton* (1957), *Sabro II* (1959-60). Sopra il cassone certosino (XVI sec.), da sinistra: figure Kissi (Zona di Fangamadou, Guinea) e Kono (zona di frontiera con la Guinea, Sierra Leone), testa virile Mende del tipo "Mahen Yafe" (Sierra Leone). Fotografia di Carla De Benedetti, particolare (da P. Restany, *Les grandes collections. Un appartement milanais consacré à trois peintres. Fautrier, Kline et Tápies*, "Plaisir de France", a. XXXVII, 374, gennaio 1970, p. 48).

Milano e di Varese. Fanno parte dell'arredamento in modo permanente, sono oggetti con i quali convivo, si fondono perfettamente con i mobili del Rinascimento, che culturalmente sembrano così lontani, e sono appoggiati sopra di loro»[8].

Le stanze della villa di Varese rappresentano il palcoscenico ideale per questa ricerca di dialoghi inaspettati: già la straordinaria serie di scatti eseguita da Ugo Mulas nel 1966 (vedi in questo volume, *Mulas a Villa Panza*)[9] rivela una concezione dello spazio come cassa di risonanza delle opere stesse, in cui la valenza di arredo incontra un'istanza di valorizzazione.

La consulenza di uno studioso esperto come Franco Monti[10] consente a Panza di riunire, negli stessi anni in cui prende piede l'interesse per l'arte americana, pezzi di una certa qualità, in quella che a tutti gli effetti è una seconda collezione[11]: attraverso Monti e il suo gusto[12], si può aprire uno spiraglio sul retroterra dell'interesse di Panza, legato alla ripresa di interesse per l'arte extraeuropea, documentato da numerose mostre e dai primi importanti studi editi in Italia[13]. È un gusto fortemente legato all'eredità delle avanguardie storiche, e soprattutto, a quanto sembra da una panoramica d'insieme, del surrealismo, in connessione con la fortuna del movimento negli anni dell'informale: gli oggetti già avidamente raccolti dai surrealisti in virtù della loro aura potentemente immaginativa, vengono valorizzati nella loro natura di feticci e di idoli catalizzatori di un approccio estraneo alla logica razionale e legato invece a una dimensione spirituale e quasi sciamanica[14].

Panza stesso dichiara la propria posizione nel significativo articolo sull'arte astratta da lui scritto nell'aprile 1960 su "Realtà nuova", la rivista del Rotary Club, una precoce dichiarazione di gusto, finalizzata a presentare gli artisti recentemente entrati nella raccolta – soprattutto Kline, Rothko e Tàpies – alla luce della determinazione del primato delle qualità formali e di stile sul contenuto nella codificazione del messaggio condotta dalla linea cubismo-astrattismo alla luce degli stimoli proprio dell'arte primitiva: «L'arte primitiva è espressione immediata dei sentimenti e l'elaborazione intellettuale delle idee è ridotta al minimo. La sua scoperta […] permise all'Occidente di capire il valore di queste civiltà fino ad allora poco conosciute o, peggio ancora, considerate incapaci di creare dell'arte»[15].

Il dialogo stretto con Monti avvicina Panza anche all'altra figura di riferimento per inquadrarne il gusto per l'arte primitiva, Carlo Monzino, tra i più appassionati e attenti collezionisti di quegli oggetti[16]: non sarà un caso se i rispettivi appartamenti milanesi vengono documentati in un unico reportage fotografico sulla rivista d'arte "L'œil" nel gennaio 1961[17](fig. 3). Il tipo di cortocircuito e di reciproco riecheggiamento tutto visivo e formale che si instaura tra le tavolozze e le stesure dei dipinti di Francis Bacon e Tàpies, i mobili antichi e la messe di idoli africani in casa Monzino[18] non è poi tanto lontano dall'allestimento delle grandi opere di Franz Kline, le cassapanche e i tavoli quattro-cinquecenteschi e le sculture africane e messicane in casa Panza[19]. Lo spirito di queste raccolte si discosta in parte dalla percezione dell'arte primitiva così come emerge dalla sommaria casistica della pubblicistica e delle mostre italiane e europee affrontata da chi scrive. Nel caso italiano, importanti collezioni come quella del Museo Luigi Pigorini di Roma[20] o i diversi eventi espositivi che si susseguono tra la fine degli anni Cinquanta e i Sessanta mantengono spesso uno spirito etnografico, venato semmai di una consapevole rilettura dell'eredità delle arti tribali e precolombiane nelle avanguardie di inizio secolo, ma restano pressoché sempre al di qua di un'effettiva comparazione tra quei manufatti e le opere dell'arte successiva alla Seconda Guerra Mondiale. Nelle case Panza e Monzino, al contrario, il dialogo è tutto misurato con esempi di arte che sta tra un certo spirito di stilizzazione del nuova figurazione più recente – Bacon[21] – e le ricerche dell'Informale internazionale e dell'Espressionismo Astratto. È un fenomeno che si verifica in larga misura negli Stati Uniti, dove già intorno alla metà del secolo si assiste a un confronto serrato tra arte primitiva e contemporanea anche in contesti museale, grazie alle significative donazioni di collezioni come quella di Walter Arensberg a Philadelphia, di Nelson Rockefeller a New York o dei coniugi De Menil a Houston.

3. Appartamento milanese di Carlo Monzino, 1961. Fotografia di Jean-François Bauret (da *Deux collectionneurs milanais*, "L'Oeil", 73, gennaio 1961, p. 67). Sul muro, da a sinistra: armadio di sacrestia fiorentino (XVI sec.), dipinti di Antoni Tàpies e Francis Bacon. Sul tavolo: oggetti precolombiani e africani, tra cui maschera Baoulé (Costa d'Avorio), sfere di marmo del XIX sec., serratura Dogon (regione di Bandiagara, Mali), scatola Baoulé (regione di Bouaké, Costa d'avorio). Sulla cassapanca, da destra: figura Tellem (regione di Bandiagara, Mali), bastone cerimoniale e uccelli Senufo.

Pagina a fronte

4. Tre vedute dell'appartamento di Ben Heller a New York. Impaginazione pubblicata in *The Collection of Mr. and Mrs. Ben Heller*, New York, The Museum of Modern Art, 1961, pnn.

L'attività del Museum of Primitive Art fondato da Rockefeller a New York[22] e di curatori come Jermayne MacAgy nel museo di Houston[23] si sviluppa di pari passo con episodi cruciali di collezionismo privato, trai quali spicca il caso della raccolta di Ben Heller, i cui capolavori di Kline, Barnett Newman, Jackson Pollock, Mark Rothko e altri ancora vengono esposti in una mostra itinerante tra le città americane organizzata dal Museum of Modern Art di New York tra 1961 e 1962[24] (fig. 4). Nel catalogo, oltre alle impressionanti fotografie degli interni della casa di New York, Heller ricostruisce in prima persona la storia della raccolta, ricordando significativamente come sia stata proprio la scoperta dell'arte primitiva a determinare il metro di valutazione e orientamento nelle opere moderne, e di conseguenza la selezione di alcuni protagonisti della scena americana del dopoguerra[25]. Di volta in volta le grandi maschere Nimba della etnia Baga della Guinea o le piccole figure messicane valorizzano la nuda perentorietà dei profili di Kline, o le superfici sbozzate in legno e colorate di un'unica tinta riecheggiano la plasticità del colore di Rothko mentre la tensione geometrica delle sculture aiuta a ridare un ritmo e una composizione ai capolavori di Pollock.

Panza visita l'appartamento di Heller prima che venga "spogliato" per l'esposizione, nel 1960, assieme a Barnett Newman[26]: è sicuramente un episodio cruciale nella formazione del gusto del collezionista. Tuttavia, a differenza di Heller, Panza non perviene all'arte a lui contemporanea dopo una prima fase di attenzione alle avanguardie di primo Novecento: il collezionista milanese è da subito attento – anche per ragioni di possibilità economiche da lui stesso ricordate – alla stretta contemporaneità. Se Heller si rivela legato a un dialogo stretto tra arte primitiva ed Espressionismo Astratto, evidentemente ispirato al ruolo primario che il Surrealismo svolge nella promozione della prima e nella genesi del secondo, Panza invece aderisce con maggiore versatilità a interessi formali e gusto passibili di un costante aggiornamento al passo delle più recenti tendenze artistiche. È infatti tra anni Sessanta e Settanta, quando gli spazi della villa di Biumo si popolano gradualmente di opere minimaliste e concettuali, che il dialogo con l'arte africana si infittisce e le suggestioni accennate nel confronto con i Kline della casa milanese si chiarificano in rapporti più tesi e diretti, che contribuiscono a determinare l'unicità della collezione Panza di Biumo.

A tal proposito, tra gli scatti di Ugo Mulas del 1966 sopra ricordati è importante segnalarne alcuni, realizzati nel salotto al primo piano della villa, all'epoca 'dedicato' a Mark Rothko[27]. Secondo una prassi sviluppata nelle riprese americane e derivata dall'esperienza di fotografo teatrale[28], Mulas concepisce le proprie fotografie a partire da un'angolazione precisa, sfruttando un punto di vista particolare che viene

posto in primo piano e privilegiato per introdurre lo sguardo all'ambiente[29]: nel caso in questione, la ripresa amplia e dà respiro ai quadri di Rothko, e accoglie anche quattro manufatti come un idolo Basonge dello Zaire e la figura virile Nayarit tuttora nella villa di Varese[30].

Spicca nella serie un'immagine in cui l'inquadratura è presa dal fuoco della maschera Kurumba a forma di antilope già precedentemente citata[31] (*Mulas a Villa Panza*, foto 24): la geometria cercata ma imperfetta, fatta di tinte primarie e vibranti per la loro stesura sulla corrugata superficie del legno, riecheggia inevitabilmente la vibrazione del colore e la tensione delle forme dei quadri di Rothko, in particolare di quel *Red and Blue over Read* del 1959 incluso nello scatto. Non si vuole ovviamente suggerire un confronto visivo e formale diretto, né tantomeno costruire una storia delle forme a partire da intenzioni e non da fatti, ma certo le direttrici visive individuate da Mulas contribuiscono a sottolineare il senso profondo di coerenza e unitarietà che ispirano Panza nell'allestimento degli ambienti della Villa: se si considera infatti anche l'effetto dei legni scuri e dei velluti rossi dei mobili e dei seggioloni fantoniani tuttora presenti in quella stanza, ne risulta un insieme di grande calore, la giusta amplificazione all'espansione cromatica cercata da Rothko. Ne emerge un ambiente inevitabilmente diverso dal salotto di Heller, nel quale l'imponenza e la suggestione simbolica delle forme archetipiche dei manufatti tribali di grande dimensione radicalizza la forza dei formati monumentali dell'Espressionismo Astratto: a Varese si assiste a uno svolgimento molto più attento all'armonizzazione formale e visiva, e alla reciproca illuminazione di significato tra le forme vitali dell'arte tribale e i colori di Rothko, il quale agisce non più tanto come ideale conclusione dell'Informale americano – come in casa Heller –, quanto semmai come premessa alle nuove ricerche minimali e monocrome ampiamente acquistate da Panza.

Se il collezionismo di Panza si svolge secondo un dialogo preciso con gli artisti contemporanei, è allora importante ricordare che sono gli artisti stessi a manifestare a più riprese un certo interesse per le arti africane, seguendo e rinnovando in questo senso un filone ben noto che rimonta all'inizio del secolo: se Rothko stesso fin dagli esordi dimostra l'influenza dei totem tribali, sono poi gli artisti sia astratti sia neofigurativi degli anni Cinquanta a tenere vivo il dialogo con le arti primitive, per arrivare poi alla generazione dei minimalisti, attenti osservatori e spesso collezionisti, come nel caso di Donald Judd e Richard Nonas – quest'ultimo antropologo di formazione[32] –, per citare due artisti ampiamente apprezzati e promossi da Panza[33]. A partire dalla fine degli anni Sessanta gli ampi spazi vuoti della scuderie della villa accolgono opere di Robert Morris, Nonas o Judd[34]: la potente sintesi espressiva, la vocazione tutta spaziale e talora il trattamento vitale e immediato di materiali naturali come il legno riecheggiano, anche in assenza di un confronto diretto, l'aura dei manufatti di quelle lontane culture.

La transizione dai quadri di Kline e Rothko alle opere minimaliste non avviene immediatamente nella collezione del conte, bensì attraverso un periodo intermedio, durante gli anni Sessanta, di profonda attenzione per Robert Rauschenberg e gli artisti della Pop Art come Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein e James Rosenquist. Del resto, non sfugge alla critica di quegli anni un'ipotesi di confronto con l'arte primitiva anche per le opere di questi artisti, laddove anche gli assemblaggi di Rauschenberg possono avere la stessa intrusiva funzione di bruschi segnalatori spaziali propria dei manufatti così risolutamente lontani dall'arte e dalla cultura occidentali e la valenza iconica di certe opere Pop vi può ritrovare una potente amplificazione. Non si dimentichino le parole scritte da Pierre Restany su "Domus" nella recensione ad alcuni eventi internazionali di rilievo dedicati all'*art nègre* nel 1966, in particolare la grande mostra a Dakar e poi al Grand Palais di Parigi: «Sans le rayonnement spirituel des masques et des fétiches, des «assemblages» nègres existerait-il aujourd'hui des Arman, des Spoerri, des Christo ou des Tinguely? Des Rauschenberg ou des Oldenburg? Les programmations de "l'esthétique de groupe" et d'une manière générale les fonctions ludiques de l'art actuel ne puisent-elles par leurs sources dans les rituels immémoriaux de la participation et de la communication tribales, dont elles constituent la variante moderne, industrielle et urbaine?»[35].

Il 1966 è anche l'anno della grande mostra *Primary Structures* al Jewish Museum di New York, che sancisce di fatto l'emergenza della nuova generazione minimal: come già accennato sopra, al conte non sfugge la potenzialità espressiva del cortocircuito tra primitivo e primario – un reciproco scambio di valenze semantiche e concettuali tra i due termini – realizzato di nuovo in un confronto diretto negli ambienti della villa di Biumo[36]. È infatti noto il cambiamento che si verifica nell'allestimento delle stanze a seconda dei nuovi ingressi in collezione, con scarti talora repentini come nel passaggio dalle opere della Pop Art ai lavori minimalisti che gradualmente – dopo i primi episodi di convivenza – li sostituiscono sulle pareti e sui pavimenti dalla fine degli Sessanta e soprattutto nel corso dei Settanta.

Le fotografie documentano con straordinaria pregnanza le scelte di gusto di Panza. Si prenda il caso della galleria al primo piano della villa. Un'immagine famosa dei primi anni Settanta lo riprende mentre ancora sulle pareti vi sono i pezzi di Lichtenstein, Rauschenberg e Rosenquist, e la forma dell'ambiente è sottolineata e ritmicamente pausata da un *floor piece* del 1968 di Carl Andre[37] (fig. 5).

5. Villa Menafoglio Litta Panza di Biumo, Varese (galleria), primi anni Settanta. A terra: Carl Andre, *2 x 18 Aluminum Lock*, 1968. Sul muro e in fondo, da sinistra: opere di Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg e James Rosenquist. Sopra i mobili: Figure maschile e femminile rappresentanti gli antenati, Bambara (Regione di Bougouni, Mali). Photo Gian Sinigaglia. Panza Collection, Mendrisio.

Colpisce l'effetto quasi da galleria principesca: le forme settecentesche delle cornici delle porte e delle finestre sono accentuate dai mobili antichi, mentre i quadri di Lichtenstein svolgono perfettamente la funzione di dipinti antichi, ricollocandosi per formato e soggetto entro il solco dei generi tradizionali del ritratto – è il caso di *Man with Folded Arms* – e della natura morta – *Desk Calendar* e *Standing Rib* – e le due figure di antenati Bambara del Mali sopra i mobili collocati in corrispondenza dei dipinti divengono nuove e al contempo arcaiche versioni dei busti romani sopra le consolle delle antiche gallerie.

Poco dopo, successivamente all'acquisto del lavoro di Carl Andre nel 1973 e prima della esecuzione di un *Wall Drawing* di Sol LeWitt nel luglio 1975, quella stessa parete ospita non più il nuovo citazionismo della Pop art e i combines di Rauschenberg, ma l'essenzialità pittorica di Robert Ryman, instaurando un dialogo diverso, più giocato sul filo della percezione che sull'impatto "ambientale" d'insieme, sia con il *floor piece* di Andre sia con i due stessi idoli Bambara che ancora si scorgono sul fondo, nella medesima collocazione documentata dalla fotografia precedente[38] (fig. 6). È finalmente nell'anno successivo che il dialogo tra arte primitiva e arte post-minimalista trova una sua sanzione espressiva, individuata dall'obiettivo di Giorgio Colombo, fotografo ufficiale della villa e delle collezioni, che cattura le due sculture Bambara in uno scatto straordinario, spostate in sala da pranzo, assieme a un vaso bifronte sempre Bambara del Mali, sulla credenzina piemontese di fine XVI secolo ora nel salotto, di fronte a un altro *Wall Drawing* di Sol LeWitt realizzato nel luglio 1975[39] (fig. 7). Come già Mulas undici anni prima, di nuovo l'obiettivo del fotografo pone in luce dialoghi inaspettati: in questo caso, non c'è spazio per inquadrare l'ambiente nelle sue dimensioni, ma solo per un close up sui tre idoli e su una parte delle linee tracciate sulla parete alle loro spalle. Il valore di definizione e vibrazione spaziale, tutto percettivo, che è proprio della trama continua e ondulata di segni tipica dei Wall Drawings viene messo in luce dalla funzione perfetta di quinte svolta dai tre oggetti africani, che si pongono come filtro intermedio nella percezione dello spettatore, a dare plasticità all'operazione di LeWitt.

Del resto, nell'appartamento milanese si verifica un altro caso di dialogo con una ricerca focalizzata sul disegno, quella di Robert Mangold, ripreso nel 1981 sempre da Giorgio Colombo[40] (fig. 8). L'attenzione che l'artista presta ai segni geometrici in tensione

con il formato delle sue tele per inquadrare lo spazio in una dinamica non di infinita vibrazione, ma di definizione di superficie, passa attraverso la riproposizione della stessa soluzione, con sottili variazioni di forma e colori, su più tele: è una costruzione ritmica del lavoro in serie, tema cruciale nelle ricerche minimaliste, che ben dialoga con gli idoli dell'arte primitiva, in cui spesso la produzione seriale è necessitata dalla funzione sacra e spirituale di quei manufatti.

Tornando alla villa, il caso forse più rappresentativo del cambiamento intercorso con l'avvento delle opere di area minimalista si verifica nel salotto: al posto dei Rothko del 1966[41], l'obiettivo di Giorgio Colombo cattura nel 1977 i "monocromi" – se così si possono definire – di Bob Law, quadri "neri" la cui intensa vibrazione di superficie è ottenuta dalla sovrapposizione di stesure di diversi inchiostri su tela[42] (fig. 9). Ritorna un confronto a distanza con l'arte primitiva sul tema della serie: i diversi esemplari di Law, che sfaccettano una continua sperimentazione di effetti percettivi, ritrovano i propri "antenati" nei sottili scarti di dimensioni e atteggiamenti del gruppo di terrecotte con figure di antenati Bambara del Mali disposte sul tavolo cinquecentesco al centro della sala.

Con i nuovi allestimenti delle opere minimaliste, il dialogo tra arte contemporanea e primitiva nella villa sembra ormai assestato entro un orizzonte critico e di gusto molto chiaro, che coinvolge il calore di forme e colori dei mobili antichi, le strutture primarie ricercate dagli artisti negli anni Sessanta e Settanta e le forme primitive, risolutamente antidecorative e cariche di grande sintesi plastica, potenza espressiva ed evocazione poetica dell'arte africana e messicana: è entro questo filone che si situano anche le opere monocrome acquistate in tempi più recenti e che attualmente occupano gli spazi della villa, come ricordato in apertura, al posto dei loro predecessori dell'Espressionismo Astratto, della *colorfield painting*, della Pop, del Minimal e del concettuale.

Cambiano gli attori, ma non muta il senso profondo di un dialogo teso a manipolare le scansioni canoniche di tempo e spazio: la distanza secolare – e soprattutto culturale nel caso in questione – tra oggetti apparentemente remoti e l'arte del nostro tempo viene annullata dall'immediata prossimità e convivenza entro gli stessi ambienti domestici, secondo un cortocircuito storico, culturale, e innanzitutto visivo, che si verifica solo negli episodi più illuminati della storia del collezionismo, tra cui certamente il caso di Giuseppe Panza di Biumo si ascrive a pieno titolo.

6. Villa Menafoglio Litta Panza di Biumo, Varese (galleria), post 1973 - ante 1975. A terra: Carl Andre, *2 x 18 Aluminum Lock*, 1968. Sul muro, dal fondo: Robert Ryman, *Four Units*, 1969; *Classico XX*, 1969. Photo Gian Sinigaglia. Panza Collection, Mendrisio.

7. Villa Menafoglio Litta Panza di Biumo, Varese (sala da pranzo), 19 ottobre 1977. In primo piano: vaso bifronte con raffigurazione della coppia di antenati e figure maschile e femminile rappresentanti gli antenati, Bambara (Regione di Bougouni, Mali). Sulla parete: Sol LeWitt, *Wall Drawing #266*, Varese, luglio 1975. Photo © Giorgio Colombo, Milano / Panza Collection, Mendrisio.

8. Appartamento di Giuseppe Panza di Biumo in Corso di Porta Romana a Milano, 21 luglio 1981. Sul muro, da sinistra: Robert Mangold, *Distorted square within a circle (violet), Distorted square within a circle (yellow), Circle painting 6 (dark red)*, 1973. Sopra il cassone certosino (XVI sec.), da sinistra: testa virile Mende del tipo "Mahen Yafe" (Sierra Leone), figura virile Kissi (Zona di Fangamadou, Guinea), figura Kono (zona di frontiera con la Guinea, Sierra Leone), testa virile Mende (Sierra Leone).
Photo © Giorgio Colombo, Milano / Panza Collection, Mendrisio.

Desidero ringraziare in particolare Maria Grazia Messina per la consueta disponibilità e attenzione, Francesca Guicciardi della Panza Collection di Mendrisio e Giorgio Colombo per l'aiuto e il confronto nel reperimento di materiali fotografici. Un ringraziamento speciale per le numerose e illuminanti conversazioni su Giuseppe Panza a Laura Mattioli, e a Richard Nonas per un indimenticabile incontro sul filo dei ricordi più vivi La redazione del testo risale al dicembre 2015.

1 Per una descrizione degli ambienti e delle opere, cfr. *Villa Menafoglio Litta Panza e la collezione Panza di Biumo*, a cura di M. Magnifico, L. Borromeo Dina, Ginevra-Milano 2001, pp. 153-162. Sulle vicende degli acquisti dei monocromi della cosiddetta "terza collezione", si veda G. Panza, *Ricordi di un collezionista*, Milano 2006, pp. 195-201, 237-270.

2 Il continuo aggiornamento degli spazi della villa è documentato in vari reportage ospitati su riviste internazionali. Per citare solo alcuni casi significativi per i temi in questione tra anni Sessanta e Settanta, si vedano: A. Aynard-Putman, *Deux collectionneurs milanais*, "L'œil", 73, gennaio 1961, pp. 62-67; Id., *La villa Panza à Biumo*, "L'œil", 89, maggio 1962, pp. 100-107; T. Trini, *Un diario segreto di quadri celebri*, "Domus", 458, gennaio 1968, pp. 51-56; P. Restany, *Un appartement milanais consacré à trois peintres: Fautrier, Kline et Tàpies*, "Plaisir de France", 37, 374, gennaio 1970, pp. 44-49; Id., *Un collection de pop-art américain à Varèse*,"Plaisir de France", 37, 375, febbraio 1970, pp. 44-49; *Panza di Biumo*, a cura di G. Marchiori, "BolaffiArte", I, 1, giugno 1970, pp. 68-73; T. Trini, *At Home with Art: the Villa of Count Giuseppe Panza di Biumo*, "Art in America", 58, 5, settembre-ottobre 1970, pp. 102-109; B. Kurtz, *Interview with Giuseppe Panza di Biumo*, "Arts Magazine", 46, 8, estate 1972, pp. 40-43; G. Ballo, *Un grand collectionneur européen d'art américain: Giuseppe Panza*, "XXe siècle", 35, 41, dicembre 1973, pp. 124-127; *Europa-America e ritorno*, a cura di F. Minervino, "BolaffiArte", 7, 61, giugno-luglio 1975; *La collection Panza di Biumo*, "Art Press", n. 22, gennaio-febbraio 1976, pp. 22-23 (traduzione dell'intervista con Willi Bongard pubblicata in "Art Aktuell", V, 11, giugno 1975); *Entretien entre Hervé Fischer et Giuseppe Panza à Milan*, "Parachute", 7, estate 1977, pp. 25-29.

3 Devo questa definizione a Richard Nonas, che ringrazio.

4 Panza, *Ricordi di un collezionista,* cit., pp. 46-51.

5 Il primo tempo della collezione è raccontato da Panza stesso, cfr. Ivi, pp. 67-94. Importante la lettera con cui Panza si presenta a Leo Castelli, il 7 aprile 1959, interessato ad acquistare

9. Villa Menafoglio Litta Panza di Biumo, Varese (salotto), 12 ottobre 1977. Sopra il tavolo ottagonale: Immagini di Antenato Bambara (regione di Bougouni, Mali). Sulla parete: Bob Law, *No. 64 (purple, plum, black, violet)*, 1967. Photo © Giorgio Colombo, Milano / Panza Collection, Mendrisio.

Rauschenberg: «In three years I bought: 11 Kline's, 8 Fautrier's, 12 Tapies', 18 Vedova's, 5 Bryen's, 30 Meloni's, 5 Feito's, some Guston's, Diebenkorn's, Twombly's, and several other peinters' [sic]» (lettera ds. a Leo Castelli, 7 aprile 1959, Washington DC, Smithsonian Institution, Archives of American Art, Leo Castelly Gallery records).

6 Due scatti significativi di Giuseppe e Giovanna Panza nell'appartamento milanese con le opere di Tàpies e Kline, effettuati da Giorgio Colombo nel 1971, sono pubblicati in *Giuseppe Panza di Biumo. Dialoghi americani*, cat. della mostra, a cura di G. Belli, E. Barisoni (Venezia, Ca' Pesaro, 2 febbraio-4 maggio 2014), Padova 2014, pp. 16-17. Le prime immagini della casa vengono pubblicate nel 1961 in A. Aynard-Putman, *Deux collectionneurs milanais* cit., pp. 62-65. Ringrazio Giorgio Colombo per la segnalazione. Un ampio servizio fotografico a colori, ad opera di Carla De Benedetti, correda P. Restany, *Un appartement milanais consacré è trois peintres: Fautrier, Kline et Tàpies*, cit.: si vedano a titolo d'esempio, l'immagine del salotto della casa con quella che sembra una figura accovacciata messicana e una teoria di idoli forse anch'essi precolombiani sulla mensola del camino, e le tinte molto affini di *Grigio e croce nera* (1955) di Antoni Tàpies sulla parete; o ancora, in sala pranzo, l'austerità dei mobili antichi, il tavolo da pranzo toscano del XVI secolo, e soprattutto il cassone quattrocentesco, su cui stanno idoli Kissi, Kono e Mende della Guinea e della Sierra Leone, si sposa con la severità di *Hazelton* (1957), *Sabro II* (1959-60) e *Black and White* (1957) di Kline.

7 G. Panza, *L'arte primitiva a Biumo*, in *Villa Menafoglio Litta Panza e la collezione Panza di Biumo,* cit., p. 159.

8 Id., *Ricordi di un collezionista*, Milano 2006, pp. 74-75. I ricordi su Franco Monti ritornano nel profilo scritto ivi, pp. 266-268. Non si è trovato riscontro al ricordo di una mostra del 1958 alla Galleria dell'Ariete, nella quale si svolge nel 1959 una mostra di arte oceanica, seguita nel 1960 da una mostra di arte precolombiana, entrambe curate da Monti (*Oceania*, cat. della mostra, a cura di F. Monti, Milano, Galleria dell'Ariete, dicembre 1959, Milano 1959; *Arte precolombiana. Messico Costarica Perù,* cat. della mostra, a cura di F. Monti, Milano, Galleria dell'Ariete, dicembre 1960, Milano 1960). Nel 1957 sempre Monti cura nella propria galleria un'esposizione di arti primitive, con manufatti africani, precolombiani e oceanici (cfr. *Passione d'Africa. L'arte africana nelle collezioni italiane*, a cura di C. Dandrieu, F.

Giovagnoni, Milano 2009, p. 216).

9 Serie ospitata in diversi articoli sulla villa e la collezione, a partire da "Domus" nel 1968 (T. Trini, *Un diario segreto di quadri celebri* cit.) fino almeno al reportage di "Art in America" della fine del 1970 (Id., *At Home with Art: the Villa of Count Giuseppe Panza di Biumo*, cit.).

10 Sull'attività di Franco Monti nel contesto milanese del tempo, cfr. J.-L. Paudrat, *Le arti dell'Africa subsahariana in Italia tra 1950 e 2008: elementi di storiografia*, in *Passione d'Africa* cit., pp. 15-17. Parzialmente utile a capire il rapporto con Panza e il suo spirito nel collezionismo di arte africana subsahariana, il testo redatto da Monti stesso nella guida FAI alla Villa di Biumo, cfr. F. Monti, *Arte primaria a Biumo*, in *Villa Menafoglio Litta Panza e la collezione Panza di Biumo,* cit., pp. 117-123.

11 Panza riunisce di fatto una collezione di manufatti di alta qualità, sancita anche da alcune pubblicazioni del tempo. È il caso di una maschera a forma di antilope Kurumba dell'Alto Volta, pubblicata già nel 1966 – con l'indicazione di collezione privata milanese – nel cruciale volume sulle maschere africane di Franco Monti (F. Monti, *African Masks*, London-New York-Sydney-Toronto 1969 (ed. or. Milano 1966), p. 34, tav. 13), e poi prestata all'esposizione dedicata al Cavaliere Azzurro organizzata a Torino nel 1971 (*Il Cavaliere Azzurro*, cat. della mostra, a cura di Luigi Carluccio, Torino, Galleria civica d'arte moderna, 18 marzo-9 maggio 1971, Torino 1971, p. 25).

12 Un gusto che mostra la propria conoscenza dell'arte primitiva anche nell'allestimento della casa stessa di Monti, disegnata da Luigi Caccia Dominioni e documentata su "Domus" (*Nella casa di un collezionista*, "Domus", 412, marzo 1964, pp. 40-46).

13 Sul contesto italiano della ricezione e della fortuna dell'arte africana, si veda *Passione d'Africa,* cit. Nello specifico, la situazione milanese si mostra particolarmente fertile alla fioritura del collezionismo privato di quei manufatti, così come di quelli precolombiani e oceanici. Nei primi anni Cinquanta, già Alessandro von Hoerschelmann, in contatto e ispirato da Charles Ratton – figura chiave per la conoscenza e il collezionismo dell'arte primitiva - promuove importanti occasioni di conoscenza, secondo esigenze storiografiche e tassonomiche di ordine antropologico ed etnografico, non prive di attenzione allo statuto artistico degli oggetti, come nelle mostre curate presso la Galleria "Il collezionista" di Piazza San Babila (*Arte Negra*, cat. della mostra, a cura di A. von Hoerschelmann, Milano, Galleria "Il collezionista", novembre 1952, Milano 1952; *Arte precolombiana del Perù*, a cura di A. von Hoerschelmann, Milano, Galleria "Il collezionista", marzo 1953, Milano 1953). Dal 1957 si segnalano le già ricordate esposizioni organizzate da Franco Monti, e l'interesse per le arti primitive da parte di importanti gallerie di arte moderna come L'Ariete, Il Naviglio e la Galleria Blu (cfr. *Passione d'Africa,* cit., pp. 216-221). Da questi anni in poi, grandi rassegne come la mostra di arte messicana a Roma (*Arte messicana dall'antichità ai nostri giorni*, cat. della mostra, a cura di F. Gamboa, Roma, Palazzo delle Esposizioni, ottobre 1962-gennaio 1963, Roma 1962), e pubblicazioni di carattere più divulgativo come B. de Rachewiltz, *Incontro con l'arte africana*, Milano 1959, e soprattutto i volumi della collana "Élite" della Fabbri editore (*Arte Precolombiana*, a cura di F. Abbate, 2 voll., Milano 1966; *Le maschere africane*, a cura di F. Monti, Milano 1966) diffondono la conoscenza delle arti primitive secondo i nuovi approcci antropologici e storici.

14 L'importanza del surrealismo nella trasmissione del gusto per i manufatti primitivi è ribadita in molte occasioni tra anni Cinquanta e Sessanta, si vedano le fotografie della collezione etnografica di André Breton su "L'oeil" (A. Jouffroy, *La collection André Breton*, "L'oeil", 10, ottobre 1955, pp. 32-39), e soprattutto le due mostre francesi di manufatti tribali dalle collezioni degli artisti, ricche di opere possedute da Tristan Tzara in quella del 1956 (cfr. *L'art de l'Afrique noire et "l'époque nègre" de quelques artistes contemporaines*, cat. della mostra, a cura di M. Allemand, Saint-Étienne, Musée d'art et d'industrie, 20 marzo-10 maggio 1956, Saint-Étienne 1956), da Max Ernst o da Matta in quella del 1967 (cfr. *Arts primitifs dans les ateliers d'artistes*, cat. della mostra, a cura di M. Evrard, Parigi, Musée de l'Homme, maggio-settembre 1967, Parigi 1967).

15 G. Panza di Biumo, *Arte astratta*, "Realtà nuova", XXV, 4, aprile 1960, pp. 380-387.

16 A. Aimi, *Conversazione con Carlo Monzino*, in *Passioni d'Africa,* cit., pp. 174-180. Si veda inoltre *African Aesthetics. The Carlo Monzino Collection*, cat. della mostra, a cura di S. Mullin Vogel, New York, The Center for African Art, 7 maggio-7 settembre 1986, New York 1986.

17 A. Aynard Putman, *Deux collectionneurs milanais*, "L'œil", 73, gennaio 1961, pp. 62-67.

18 Si riconoscono nella foto una figura seduta Lobi dell'Alto Volta, un bastone rituale Senufo e un vasetto d'unguento Baule della Costa d'Avorio (*African Aesthetics* cit., pp. 21, 198 (cat. 149)).

19 Cfr. la foto del 1971 in *Giuseppe Panza di Biumo. Dialoghi americani* cit., pp. 14-15.

20 M.G. Lerario, *Il Museo Luigi Pigorini. Dalle raccolte etnografiche al mito di nazione*, Firenze 2005.

21 La presenza di Francis Bacon a fianco di manufatti primitivi in casa Monzino non è un caso isolato, si veda la collezione di Robert e Lisa Sainsbury, costruita a Londra e attualmente ospitata nel Sainsbury Centre for Visual Arts presso l'University of East Anglia di Norwich, composta a partire dagli anni Trenta a partire da manufatti extra-occidentali e significativi nuclei di arte del Novecento, in particolare di Francis Bacon e Henry Moore (cfr. S. Hopper, *A History of the Collection*, in *Robert and Lisa Sainsbury Collection*, a cura di Steven Hooper, New Haven-London, Norwich 1997, vol. 1, pp. XXVII-LXXVII). Cfr. anche la presentazione firmata dal collezionista nel catalogo della mostra newyorkese del 1963 (R.J. Sainsbury, *Introduction*, in *The Robert and Lisa Sainsbury Collection*, cat. della mostra, New York, The Museum of Primitive Art, 1963, New York 1963, pnn).

22 Per ricostruire la storia dell'istituzione, si veda *Masterpieces of the Museum of Primitive Art*, New York 1965, e T. Nothern, *The African Collection at the Museum of Primitive Art*, "African Arts", 5, 1, autunno 1971, pp. 20-27, 84.

23 L'attività di Jermayne MacAgy è del tutto pionieristica nella ricerca di un dialogo tra arte primitiva e contemporanea, condensata nella mostra . Alla curatrice viene dedicata una mostra già nel 1968 (cfr. *Jermayne MacAgy: An Exhibition and a Tribute*, "Art Journal", 28, 2, inverno 1968-69, pp. 179, 186). Sullo spirito della sua attività presso i De Menil, si veda G. Battcock, *"A Young Teaching Collection": From Art to Idea*, "Art Journal", 28, 4, estate 1969, pp. 406-410, e *African Art from the Menil Collection*, a cura di Kristina Van Dyke, New Haven-London, 2008. gli allestimenti e le mostre oganizzate da MacAgy a Houston hanno larga eco sui giornali, come dimostrano due casi rilevanti in questa ricognizione: la mostra *Totems Not Taboo* del 1959 (cfr. *Totems and taboos: art out of anthropology*, "Art News", 58, 2, aprile 1959, pp. 28-29, 54-55), organizzata in Cullinan Hall, nuova ala del museo disegnata da Mies van de Rohe e periodicamente allestita con i nuovi ingressi della collezione del museo, puntualmente documentati (J.J. Sweeney, *Le Cullinan Hall de Mies van der Rohe à Houston*, "L'oeil", 99, marzo 1963, pp. 38-43).

24 *The Collection of Mr. And Mrs. Ben Heller*, cat. della mostra, a cura di W.C. Seitz, Chicago, Art Institute, 22 settembre-22 ottobre 1961, Baltimore, Museum of Art, 3-31 dicembre 1961, Cincinnati, Contemporary Arts Center, 13 marzo-10 aprile 1962, San Francisco, Legion of Honor, 30 aprile-3 giugno 1962, Portland, Museum of Art, 15 giugno-22 luglio 1962, Los Angeles, County Museum, 5 settembre-14 ottobre 1962, New York 1961.

25 B. Heller, *A Collector's Viewpoint*, ivi, pnn. Heller articola ulteriormente la propria posizione nell'indagine sull'espressionismo astratto pubblicata in "Art in America" (Id., *The Roots of Abstract Expressionism*, "Art in America", 45, 4, 1961, pp. 40-49). Cfr. l'ampia recensione della mostra su "Art News", H. Geldzahler, *Heller: New American-type collector*, "Art News", 60, 5, settembre 1961, pp. 28-31, 58-59. Si vedano anche le interviste con Paul

Cummings (Oral history interview with Ben Heller, 8 gennaio 1973, Archives of American Art, Smithsonian Institution) e Avis Berman (Oral History Program, interview with Ben Heller, 18 aprile 2001. The Museum of Modern Art Archives, New York).

26 Panza, *Ricordi di un collezionista,* cit., p. 87.

27 Alcune delle foto appaiono su alcuni periodici nel 1970: in febbraio in P. Restany, *Un collection de pop-art américain à Varèse*,"Plaisir de France" cit., p. 48; in giugno in *Panza di Biumo*, a cura di G. Marchiori, "BolaffiArte" cit., pp. 71-72; in autunno in T. Trini, *At Home with Art: the Villa of Count Giuseppe Panza di Biumo*, "Art in America", cit., p. 106.

28 G. Sergio, *Ugo Mulas 1953-1973: verifiche dell'arte*, in *Ugo Mulas. La scena dell'arte*, cat. della mostra, a cura di P.G. Castagnoli, C. Italiano, A. Mattirolo, Roma MAXXI, 4 dicembre 2007-2 marzo 2008, Milano, PAC, 5 dicembre 2007-10 febbraio 2008, Torino, GAM, 24 giugno-19 ottobre 2008, Milano 2007, pp. 43-55.

29 Dal confronto tra le varie fotografie pubblicate, si nota lo sforzo di Mulas per trovare l'inquadratura perfetta per valorizzare l'istinto "curatoriale" e la duplice natura delle scelte di Panza, in sospeso tra radici europee e sviluppi americani del gusto. La ricerca di un'angolazione precisa da cui inquadrare lo spirito di un interno e il confronto tra opere moderne e arredi antichi viene sviluppata dal fotografo già nei reportages newyorkesi tra 1964 e 1967, in cui Mulas ha modo di riprendere gli appartamenti di collezionisti come i coniugi Tremaine e Scull (*New York: The New Art Scene*, a cura di U. Mulas, A. Solomon, New York 1967, pp. 21, 26-27).

30 L'importanza dell'inquadratura negli scatti di Mulas si coglie osservando una ripresa del medesimo ambiente realizzata da Claude Michaelides nel 1962, quando l'allestimento della sala era in parte diverso (dipinti di Tàpies oltre che di Rothko e vasi cinesi sul camino assieme agli idoli aztechi) e il fotografo tenta di includere più elementi possibili dell'arredamento. Cfr. A. Aynard-Putman, *La villa Panza à Biumo*, "L'œil", cit., p. 107.

31 L'immagine è pubblicata in *Art of the Sixties and the Seventies. The Panza Collection*, a cura di C. Knight, New York 1987, p. 45.

32 Lo studio di Richard Nonas e la sede newyorkese della Judd Foundation, visitati da chi scrive, ancora ospitano molti pezzi delle collezioni di arte non-occidentale, soprattutto africana e dei nativi americani, raccolte dai due artisti, pur nel diverso spirito che qualifica, ovviamente, il gusto di Nonas in virtù della sua formazione da antropologo.

33 Si veda in particolare l'immagine di apertura dell'intervista con Hervé Fisher nel 1977 (*Entretien entre Hervé Fischer et Giuseppe Panza à Milan*, "Parachute" cit., p. 25) e l'intervista concessa a Willi Bongard per "Art Aktuell", consultata da chi scrive nella traduzione francese del 1976 (*La collection Panza di Biumo*, "Art Press" cit., pp. 22-23). Le parole di Panza e le fotografie delle scuderie della Villa lì pubblicate documentano bene il gusto del collezionista per le ricerche minimaliste più recenti.

34 Una documentazione in parte a colori degli allestimenti di opere minimaliste e della generazione successiva, composta di scatti di Giorgio Colombo e Gian Sinigaglia, è contenuta in *Das Bild eine Geschichte 1956/1976. Die Sammlung Panza di Biumo*, a cura di G. Celant, Dusseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Kunstmuseum und Kunsthalle, 19 settembre-2 novembre 1980, Milano 1980, pp. 19, 22, 24, 26-27, 29, 35, 107, 112-113, 117, 119, 300.

35 P. Restany, *Arte negra*, "Domus", 443, ottobre 1966, p. 54.

36 Cfr. Monti, *Arte primaria a Biumo,* cit.

37 Lo scatto, eseguito da Gian Sinigaglia e conservato presso la Panza Collection di Mendrisio, mi è stato segnalato da Francesca Guicciardi e Giorgio Colombo, che ringrazio.

38 *Das Bild eine Geschichte 1956/1976. Die Sammlung Panza di Biumo* cit., p. 34, fotografia di Gian Sinigaglia. Le due opere di Ryman in questione sono, da sinistra: *Four Units* (sopra il mobile con le sculture africane) del 1969, e *Classico XX* del 1969. Cfr. ivi, pp. 253, 257. Ringrazio Francesca Guicciardi per le indicazioni preziose sulla data dello scatto e l'identificazione dei lavori.

39 Un dettaglio dell'immagine è pubblicato in *Art of the Sixties and the Seventies. The Panza Collection* cit., n. 90. L'opera di Sol LeWitt è *Wall Drawing # 266*, luglio 1975 (ivi, p. 265, n. 14).

40 La fotografia, eseguita nel 1981 da Giorgio Colombo, è pubblicata ivi, n. 61. I dipinti di Mangold sono del 1973, da sinistra: *Distorted Square Within a Circle (Violet)*, *Distorted Square Within a Circle (Yellow)* e *Circle Painting 6 (Dark Red)*, cfr. ivi, nn. 21, 30, 61, pp. 265-266.

41 Anche l'antilope Kurumba viene spostata. Ancora visibile nel salotto sul fondo della fotografia con i Ryman, la maschera è poi ripresa da Giorgio Colombo insieme a una scultura azteca e a *Mylar Three Pieces* del 1969 dello stesso Ryman nell'appartamento milanese, cfr. R. Serpolli, *The Display of Art in the Panza di Biumo Collection*, tesi di dottorato in Storia delle Arti, Università Ca' Foscari Venezia, XXVI ciclo, a.a. 2012/13, rell. G. Barbieri, M.G. Messina, p. 420, fig. 9.

42 Si tratta di due riprese, eseguite il 12 ottobre 1977, di cui una parzialmente pubblicata in *Art of the Sixties and the Seventies. The Panza Collection* cit., n. 82 (l'opera di Law è *No. 64 (Purple, plum, black, violet)* del 1967).

Francesco Tedeschi

Arte italiana - arte americana: un reciproco riconoscimento

«Ho sentito fortemente la vita di New York. Era veramente un nuovo mondo. Non qualcosa per produrre o per fare soldi. Mi sembrava una città romantica. Una città che lottava per delle cose che è impossibile avere, ma che cercava di avere. Un'eruzione di energia, che andava verso l'alto, ma senza scopo. L'unico scopo sembrava l'infinito, il desiderio di qualcosa che è troppo grande per essere posseduto. Questa era la grande impressione che avevo arrivando a New York»[1].

Così Giuseppe Panza di Biumo esprime, in un giudizio formulato negli anni Ottanta, le sensazioni provate al cospetto della città e della realtà americana, quando nel corso degli anni Cinquanta ebbe modo di effettuarvi i primi soggiorni, divenendo progressivamente un appassionato frequentatore della realtà e del mondo statunitense. A partire dalla sua prima permanenza a New York, del 1953-54, e nei suoi viaggi successivi, motivati sempre più dal suo interesse per l'arte e gli artisti di quel paese, egli ne ha approfondito le diverse caratterizzazioni, avvicinando il dinamismo e la vita della metropoli, ma entrando in sintonia anche con gli spazi del Sud-Ovest, il paesaggio aperto e selvaggio, i deserti. Questi due volti dell'ambiente naturale e del mondo culturale americano, della vita delle metropoli e del silenzio dei deserti, ma anche della modernità e dell'aspirazione all'assoluto, conosciuti e apprezzati anche e soprattutto attraverso l'incontro con gli artisti che Panza di Biumo ha appassionatamente collezionato, e che ne hanno saputo interpretare i singoli aspetti, sono presenti nella raccolta di opere fortemente originali, che egli ha creato nel corso del tempo e nel suo modo di cogliere le peculiarità dell'arte del proprio tempo con una sensibilità coltivata tanto sul fronte di un rapporto con la contemporaneità, quanto su quello di una ricerca delle dimensioni della profondità spirituale dell'arte. In questi due elementi, complementari nella stessa specificità americana, si definiscono i tratti di fondo di un modo di essere che si traduce nelle esperienze culturali, per come si ritrovano nell'arte, ma anche nella letteratura o nel cinema, generando quel senso di "americanità" che è stato al centro della riflessione critica formulata da una parte del mondo artistico statunitense, sia nell'epoca tra le due guerre, sia in tempi più recenti[2].

Le discussioni attorno a questo tema, che possono apparire interne alla comprensione teorica del sistema artistico e critico americano, quando non diventano forme di riconoscimento esteriore dello stereotipo di un'"americanità" divulgata dalle forme di comunicazione diffuse, sono servite a definire i parametri per riconoscere le peculiarità di un'arte che mantiene ancora caratteri regionali e locali, ma si è affermata come modello dell'internazionalità o dell'internazionalismo modernista. Questo si è verificato in modo dirompente nel rapporto ravvicinato con la cultura e i modi espressivi coltivati in Europa e proprio nel confronto fra le due aree artistiche e le diverse radici culturali l'una si è andata definendo in relazione e talvolta in opposizione all'altra.

Contemporaneamente, infatti, al successo dapprima graduale e poi inarrestabile dell'arte americana in Europa, il viaggio negli Stati Uniti e la conoscenza della realtà americana contribuisce a rivelare agli artisti europei – nella fattispecie pensiamo a molti artisti italiani, in particolare – il senso proprio della loro concezione di un'arte che nel momento in cui aspira a superare le dimensioni originarie trova un valido motivo per affermare la propria specificità, in chiave compiutamente moderna, attraverso l'incontro con la cultura americana, paradigma di un'internazionalità che non riuscirà a imporre un modello unico, nonostante quanto l'immediatezza del giudizio critico e dei riscontri di mercato paiano offrire.

Con riferimento alle iniziative organizzate dall'Accademia Nazionale di San Luca in omaggio alla figura di Giuseppe Panza di Biumo e alla sua collezione, la ripresa di alcuni aspetti del volume autobiografico *Ricordi di un collezionista* può affiancare le valutazioni storico-critiche che riguardano le relazioni tra arte italiana e americana, argomento di grande emergenza nell'ambito della rilettura dell'immediato secondo dopoguerra. Si tratta di un testo che interessa da vicino lo storico dell'arte non solo per quanto emerge sulla vicenda formativa della collezione, ma per comprendere la sensibilità di colui che l'ha creata e il grado dell'incontro da lui avuto con gli artisti ai quali si è rivolto nei diversi momenti del suo percorso umano e di cultore d'arte, e attraverso questa cogliere elementi riguardanti quel dialogo fra due culture. Nel volume si alternano riflessioni attorno ad alcuni aspetti approfonditamente compresi da Panza di Biumo dell'arte degli autori amati a squarci maggiormente autobiografici. Il collezionista, in questo senso, ha il privilegio di operare con la selettività che deriva dalle scelte di gusto, per le quali può dichiaratamente preferire determinati autori, rispetto allo storico dell'arte, che deve porsi nella prospettiva di un'attenzione allargata, per quanto giudicante. All'interno del libro si ritrovano valutazioni come quelle che riguarda-

1. Casa Panza, Milano. Particolare della parete con i quattro disegni di Franz Kline, acquistati alla Galleria La Tartaruga di Roma nel 1958. La foto è pubblicata in *La Casa di Panza di Biumo*, "Vogue" novembre, 1981, p. 319. Photo © Giorgio Colombo, Milano.

no i due autori del contesto newyorkese degli anni Quaranta-Cinquanta, Franz Kline e Mark Rothko, di cui Panza di Biumo acquista opere importanti già alla fine degli anni Cinquanta: «Kline era la scoperta dell'arte americana, era l'ingresso nel nuovo continente. Subito dopo il mio interesse si concentrò su Rothko. Mi affascinava il misticismo dei suoi colori. Non era un artista che sapeva solo scegliere quelli che stavano meglio assieme, era molto di più, era la visione di un altro mondo, attraverso un mezzo che ha una relazione istintiva con le nostre emozioni, con il nostro modo di essere. La capacità di offrire una visione che è dentro di noi, ma che è anche al di fuori di noi, era la sua grande attrattiva…»[3]. Osservazioni che riecheggiano, in certo senso, quanto afferma uno dei maggiori interpreti dell'arte americana del secondo Novecento, Irving Sandler, che in un saggio edito in occasione della mostra che Berlino e Londra hanno dedicato all'arte americana del Ventesimo secolo, metteva in relazione la produzione artistica della "Scuola di New York" con la cultura americana nel suo duplice volto, di tradizione romantica e di ascendenza moderna[4]. Tale doppia natura si ritrova pienamente nella collezione raccolta da Panza di Biumo, prima che essa venga parzialmente "disseminata" nel mondo. Uno degli elementi più importanti nel profilo di questa collezione è infatti la "visione dell'America" che ha contribuito a fornire, particolarmente significativa per il panorama italiano degli ultimi decenni. Come nel caso di Kline e Rothko, la complementarietà ne è un tratto distintivo. Può apparire azzardato che un collezionista accolga l'uno accanto all'altro Robert Rauschenberg e James Turrell, artisti molto diversi fra loro, ma che concorrono a fornire immagini appunto "complementari" dell'America. Sono questi tra gli artisti che interpretano al meglio ciò che lo stesso Giuseppe Panza di Biumo racconta quando parla della città di New York, dove si sentiva a casa propria, e nello stesso tempo della sua grande passione per gli aspetti difficili, duri, della natura e degli spazi dell'Ovest. A proposito della convivenza di tali poli complementari uno studioso americano, Leo Marx, in un saggio dal titolo *The Machine in the Garden* – il cui sottotitolo precisa il senso di questo accostamento, l'unione tra "ideale pastorale" e il fascino per la "tecnologia"[5] – insiste sulla necessità di coniugare quelli che paiono essere due atteggiamenti antipodali, per comprendere la particolarità di una cultura composita, secondo confronti introdotti da autori come Walt Whitman, ma che si ritrovano in molta cinematografia, nonché nella situazione artistica vissuta dal mondo americano fra le due guerre. Una sintesi di tale duplicità di sguardo venne da lui riconosciuta al grado più profondo nelle opere

di Charles Sheeler, in particolare nei suoi dipinti *American Landscape* e *Classic Landscape*, scaturiti dall'osservazione degli stabilimenti Ford di River Rouge, presso Detroit, realizzate all'inizio degli anni Trenta, che raccontano nel dettaglio il contatto con una storia che si radica nel rapporto con un "suolo" da conquistare e con una modernità presto oggetto di visioni nostalgiche, da archeologia industriale[6]. L'antropologia americana, per Leo Marx, si definisce attraverso la sovrapposizione fra questi due modelli, che si possono riconoscere anche fra i diversi protagonisti americani della collezione Panza di Biumo.

Ci si può domandare se sia corretto cercare di cogliere l'identità di un luogo o di un modo di essere attraverso i processi culturali che ne caratterizzano la fisionomia in un determinato momento. La "americanità" è questione che l'arte americana di metà Novecento ha posto con forza, ma in modo nuovo, non descrittivo. Può apparire ancor più sfumato parlare di un'arte specificamente "italiana" in un periodo in cui, con la fine della seconda guerra mondiale, sembrava piuttosto indispensabile agli autori italiani sintonizzarsi su note europee e internazionali, che facessero dimenticare altri modelli di orgoglio nazionale o nazionalistico. Eppure, proprio andando a considerare alcuni episodi di quel periodo, ci si può stupire che le premesse di quella che oggi è una definizione riconosciuta, come categoria valida anche per il mercato, di un'arte "italiana", si possano individuare in un processo di superamento delle diatribe fra gruppi e tendenze, esigenza che gli americani hanno contribuito a farci comprendere.

Da una parte, quindi, un collezionista come Panza di Biumo ha permesso un avvicinamento all'arte contemporanea che ha nei caratteri di fondo della cultura americana un fattore decisivo, per quanto non identificabile con la fisionomia unica della sua collezione; dall'altra, l'ambiente artistico americano ha portato a una maggiore definizione dell'arte italiana. All'interno di un interesse coltivato negli anni precedenti, si può parlare di una reciproca "rivelazione", verificatasi tra le due aree culturali a partire dall'immediato secondo dopoguerra, per giungere ai primi anni Sessanta.

In questo senso si può ricordare come l'America abbia "scoperto" l'arte italiana del secondo dopoguerra, facendo riferimento a tre momenti espositivi singolarmente importanti. Il primo è la mostra *Twentieth Century Italian Art*, che ha luogo al MoMA nel 1949, a pochi anni dalla fine della seconda guerra mondiale[7]. Come si coglie dall'introduzione a quel catalogo, di James T. Soby e Alfred H. Barr, l'arte italiana veniva vista come espressione di un paese che stava uscendo da una condizione difficile e che si stava affermando con un percorso culturale nuovo, che aveva luogo in un "clima propizio". Le origini di una posizione specifica dell'arte italiana nel contesto internazionale erano in quell'occasione indicate nella duplice direzione del Futurismo e della Metafisica, sulla base dei quali si individuava il carattere di un'arte italiana contemporanea, di cui si tracciava con una certa attenzione la mappa più recente, con attenzioni per la "Scuola Romana", il conflitto fra realismo e astrazione, la "nuova scultura", dimostrando un aggiornamento sulle giovani generazioni con opere di Afro, Cagli, Scialoja, Vespignani, Guttuso, Fontana, Viani.

Alcuni anni dopo, nel 1955, sempre il MoMA organizzava una mostra diretta a mostrare i caratteri sviluppati a livello internazionale nel decennio intercorso dalla fine della seconda guerra mondiale, quello che veniva definito come "nuovo decennio" (*The New Decade*). Nel progetto, che in realtà si componeva di due esposizioni, una al Whitney Museum of American Art, dedicata appunto agli artisti americani, l'altra al MoMA , con sguardo rivolto all'Europa, si volevano sottolineare i cambiamenti intercorsi dalla fine della guerra mondiale sui due lati dell'Oceano Atlantico. Nella mostra del MoMA erano presenti 22 artisti, di cui cinque italiani – Afro, Burri, Capogrossi, Mirko, Minguzzi –, che costituivano una pattuglia significativa, a testimonianza dell'interesse che era andato crescendo per l'arte italiana. Una terza occasione espositiva, che simbolicamente può essere citata in questo percorso, a distanza di alcuni anni, avviene nel 1968, quando il Jewish Museum dedica una specifica attenzione all'arte italiana recente con due iniziative. Nella maggiore di esse, *Recent Italian Paintings and Scultpure*, erano inserite opere di quindici autori (Accardi, Baj, Burri, Capogrossi, Cascella, Colla, Consagra, Dorazio, Fontana, Novelli, Perilli, Arnaldo e Giò Pomodoro, Rotella, Scialoja), che potevano definire una categoria, per quanto composita, tracciando una situazione dell'arte italiana del secondo dopoguerra per come si era fatta conoscere negli Stati Uniti attraverso i suoi protagonisti. Un mosaico che in certo senso perseguiva i segni di una modernità che non si definiva come "avanguardia", ma diventava quasi una "scuola". Quella mostra può segnare in certo senso la definizione di un periodo dell'arte italiana, quello del secondo dopoguerra, precedente all'Arte Povera. A completamento di questa, un'altra rassegna, *Young Italians*, curata da Alan Solomon, proponeva artisti della generazione più giovane, ma soprattutto esponenti di un'arte nuova, più legata alla sperimentazione su materiali, segni e oggetti, che si allontanava dall'idea di pittura e scultura; i suoi protagonisti erano individuati principalmente in area romana e milanese (da Lombardo, Kounellis, Lo Savio, Pascali, Ceroli a Bonalumi, Castellani, fino a Pistoletto). Oggi queste due proposte possono apparire meno separate, per quanto un sottile margine nel genere di produzione, più che di carattere generazionale, le attraversava, tra chi lavorava attorno ai temi pittorici e scultorei di una tradizione del moderno – o del nuovo – radicata nelle contrapposizioni attive

all'uscita dal conflitto e nel dibattito degli anni Cinquanta, e chi si muoveva all'interno della società e dei modelli operativi propri degli anni Sessanta.
In quel periodo, del resto, alcuni artisti italiani hanno compiuto viaggi negli Stati Uniti, riportandone importanti conseguenze per la loro opera. Rispetto ad altri incontri di questo genere avvenuti negli anni Venti e Trenta, non molti per la verità, come quelli di Depero o di de Chirico, diretti principalmente a cercare un'affermazione sul crescente mercato americano, o al trasferimento negli Stati Uniti di Corrado Cagli, per ragioni legate alla situazione politica, ma che riporta importanti conseguenze per la sua posizione, quelli compiuti negli anni Cinquanta nascono sotto un diverso auspicio, nella consapevolezza della recente acquisizione di importanza dell'arte americana e nel dialogo con alcuni dei suoi protagonisti. Tra i più rilevanti è sicuramente il caso di Afro, grazie alla stretta relazione con la galleria di Catherine Viviano, ma anche quelli di Dorazio, Burri, Consagra e Scialoja, che diversamente cercano di inserirsi nel sistema artistico americano, parallelamente affermando la peculiarità del loro linguaggio proprio a seguito del confronto diretto con quell'ambiente.
In seguito vanno rimarcati i viaggi dei primi anni Sessanta di Rotella, Baruchello, Schifano, che si confrontano dapprima alla pari con la nascente Pop Art, per poi sentire la necessità di affermare la loro posizione a dispetto o in autonomia rispetto ad essa, per giungere a quello di Ugo Mulas, che diventa il testimone di quel momento, definendo in modo indelebile il carattere di un'epoca[8].
Cosa emerge da questi incontri? Certamente gli artisti italiani sono stati spinti dalla passione per l'arte americana e dall'interesse per quella cultura, oltre che dalla volontà di affermarsi in un contesto internazionale, ma si può dire che per vie diverse hanno avuto una ulteriore rivelazione della loro "identità" proprio attraverso l'incontro con l'arte americana. Lo si coglie per esempio dal *Giornale di pittura* di Toti Scialoja, forse l'artista che meglio ha approfondito il senso di quel particolare incontro, con la qualità della sua scrittura e la profondità di alcune intuizioni teoriche, applicate a quelle che sono originariamente le sue passioni per Gorky, Pollock, Motherwell o Kline, ma che giunge a raccontare se stesso attraverso la cartina di tornasole dell'arte e della cultura americana[9]. In certo senso, all'interno di itinerari di questo genere si può osservare che certe acquisizioni sulla specificità dell'arte americana e contestualmente sulle peculiarità del proprio modo di essere sono degli artisti prima che dei critici. Nel contesto di questi contatti si inseriscono anche i primi importanti viaggi compiuti dai collezionisti italiani interessati all'acquisizione di arte americana, a cominciare dal soggiorno di Panza di Biumo del 1953-54, non ancora però orientato, come detto, alla conoscenza dell'arte, quanto dell'ambiente, a quelli di Giorgio Franchetti e in seguito di altri, come Peppino Agrati, lungo gli anni Cinquanta e Sessanta. Il ruolo di questi collezionisti, e in particolare di Panza di Biumo che si caratterizza per la profondità con la quale ha avvicinato e fatto proprio quel mondo, è stato di accostare un'altra visione per far emergere un gusto che voleva rinnovarsi su un piano internazionale, distaccandosi dai limiti che spesso trattengono il collezionismo in ambito territoriale.
Quanto, però, artisti, critici e collezionisti, hanno colto di ciò che muoveva l'arte americana verso una rinnovata conquista della "americanità"?
Ritornando a questo tema, in relazione al contesto statunitense, si può rilevare che a partire dagli anni Settanta una parte della critica americana, per comprendere i caratteri di ciò che era accaduto nel mondo dell'arte di quel paese nel secondo dopoguerra, si andava interrogando sul legame con ciò che ha preceduto quel momento fortunato, oltre che con le indubbie novità portate nel fecondo dopoguerra. Un ruolo decisivo a questo proposito va riconosciuto all'attività di gallerista di Alfred Stieglitz tra gli anni Venti e Trenta, quando, provenendo dalla sua vicenda di primo divulgatore dell'arte internazionale europea delle avanguardie, ha rivolto la sua attenzione agli autori americani di una cerchia a lui strettamente vicina, dapprima nella galleria denominata "Intimate Gallery" – quasi un luogo "per pochi intimi" – e in seguito "An American Place", con chiara indicazione di un orientamento teso all'affermazione di una specificità culturale e territoriale. Charles Demuth, Charles Sheeler, Georgia O'Keeffe, Arthur Dove, Marsden Hartley sono gli autori da lui sostenuti in questa seconda fase della sua attività, in cui si va definendo una via americana alla modernità che sembra quasi alternativa a quella coltivata negli anni Trenta da istituzioni come il Museum of Modern Art. Nello stesso decennio una concezione di arte propriamente "americana" emerge anche nelle istanze sociali sollecitate dal New Deal e dalle forme di sostegno alla funzione pubblica dell'arte. Tale situazione non è stata ancora sufficientemente considerata dalla storiografia europea, pur essendo singolarmente ben conosciuti autori come Hopper, O'Keeffe, Sheeler. Le vicende dell'arte americana degli anni Trenta sono invece state progressivamente valutate dalla critica americana come premesse ineliminabili per comprendere quanto accaduto intorno al 1943, anno in cui si può dire che la nuova arte americana abbia preso coscienza di sé attraverso alcuni episodi particolarmente significativi, nei quali si coglie la necessità di allontanamento dai modelli europei, oltre che dalle semplificazioni di un'arte "di genere". Lo si scorge tra le righe della lettera con cui Mark Rothko e Adolph Gottlieb si rivolgono al critico del "New York Times", Edward Allen Jewell, per smarcarsi da ogni attribuzione di affinità con il

2. Claes Oldenburg, *Hamburger with Pickle and Olive*, 1962
Fotografie Ugo Mulas © Eredi Ugo Mulas. Tutti i diritti riservati.

Surrealismo, nel sostenere l'importanza del ricorso al "mito" e del valore del "soggetto" nei loro dipinti: «Poiché l'arte è senza tempo, anche il simbolo più arcaico può essere rappresentato oggi senza perder nulla della pregnanza e della validità che aveva in origine…»[10]. In un'altra lettera pubblicata sempre sul "New York Times" nel 1945, Rothko insisteva: «Noi siamo in un certo senso creatori di miti e come tali non abbiamo pregiudizi a favore o contro la realtà. I nostri dipinti, come tutti i miti, non esitano a combinare frammenti di realtà con ciò che è considerato 'irreale' e insistono sulla validità di tale fusione…»[11]. Attorno al tema del "mito" si gioca in quel momento una partita importante, per gli artisti americani, nel riaffermare la libertà del ricorso ad esso, al di fuori delle appartenenze culturali, in quanto, come sosterrà in particolare Barnett Newman in alcuni suoi interventi di quegli anni, esso travalica le radici riconosciute, nella cultura occidentale, nel mondo greco e quindi innestate sulla cultura classica, per riguardare un'origine ancestrale dell'espressione[12]. Il "mito" ha, nel suo modo di vedere, una origine estetica, più che religiosa, riguardando l'ambito della comunicazione e della linguistica, prima e più che quello psicologico (vale di più la posizione di Cassirer, in questa prospettiva, che quella di Jung). Il ricorso alle origini, a un "primitivismo" che va a fondare le sue valenze ancestrali in un tempo e in un luogo astratti, tende ad affermare la possibilità di una rifondazione del linguaggio artistico al di fuori della tradizione classica e storica occidentale. Per Newman si verifica così, negli anni della guerra, la possibilità per l'arte americana di recuperare la radice di un mito che travalica la cronaca e forse la storia[13].
Conferma meno intellettuale e maggiormente diretta dell'applicazione di tali principi di avvio di un'arte

nuova si possono allora ritrovare nei caratteri delle opere esposte, nel novembre dello stesso anno, nella prima mostra di Jackson Pollock nella galleria Art of This Century di Peggy Guggenheim e nelle reazioni che essa suscita, altro episodio fondante di una visione dell'arte americana e della presa di coscienza della sua autonomia rispetto a quella contemporanea europea.
Ma tale "americanità" come si va allora definendo per quanto riguarda i caratteri estetici? Molti ne sarebbero i risvolti; dal punto di vista critico si può guardare alla contrapposizione o giustapposizione fra una visione in chiave "formalista", come quella che diede Clement Greenberg, e quella in chiave "esistenziale" espressa da Harold Rosenberg, ma ci sono altre posizioni che valgono come sintesi per il ruolo svolto dagli artisti americani nel corso degli anni Quaranta, come quella di Robert Rosenblum, che parla di una riscoperta del "sublime" come tratto peculiare di quella situazione[14]. La questione del "sublime", come criterio che trascende l'immediato rincorrere i paradigmi estetici in chiave formalista o delle modalità operative adottate, è centrale nella visione di quegli artisti, come Rothko, Still, Pollock e Newman, appunto, che andavano riscoprendo radici più profonde dell'espressione, come traspare ancora una volta nelle valutazioni di Newman[15]. E sul terreno del "sublime" si misura in certo senso il modo in cui Panza di Biumo guarda all'arte americana come luogo di manifestazione di un criterio d'eccellenza nella produzione artistica contemporanea.
Un altro aspetto, che in diverso modo a questi si intreccia, è l'affermazione dei valori della "individualità", uno dei parametri su cui si afferma una specificità della cultura americana, ma che nel secondo dopoguerra ottiene nuove ragioni di definizione. Lo individua correttamente quello che si può considerare il decano della critica americana di quegli anni, Meyer Schapiro, in alcuni scritti, come in un articolo su "Art News" del 1957[16], nel quale indica il coincidere fra l'evoluzione in senso soggettivo delle esperienze artistiche recenti e il carattere di un "soggettivismo" che riflette anche gli assunti in senso liberista che attraversano la società statunitense in quegli anni. In vario modo artisti e critici si domandano quale sia il "soggetto" dei loro quadri. E la "soggettività" verrà a costituirne in certo modo l'originalità[17]. Essi non fanno parte di una scuola con una unità di intenti, ma proprio in quanto diversi tra di loro esprimono la loro originalità. L'attenzione per l'individualità e la soggettività costituisce un paradigma anche in chiave politica perché molti di loro, che avevano orientato le loro attività estetiche in senso "sociale" negli anni Trenta se ne sono allontanati, facendo predominare le istanze individualistiche e personalistiche. Questo individualismo, questo soggettivismo, può essere un segno del cambiamento radicale avvenuto nella cultura e nel mondo americano, da non intendersi in chiave specificamente politica, ma culturale e antropologica.
Anche leggendo i *Ricordi di un collezionista* di Giuseppe Panza di Biumo emerge in qualche passaggio l'attenzione per l'aspetto politico-culturale dell'America, che lo ha spinto a riconoscere in quel paese una proiezione rispetto a una visione più contenuta e riduttiva, propria del mondo europeo[18]. Tale proiezione è stata probabilmente favorita da una politica liberista, ma non necessariamente nel segno di una conseguenza di prese di posizione ideologica o in relazione al sostegno derivante da intromissioni nel campo culturale di chi deteneva le leve del potere. In seguito si è giunti a ipotizzare, da parte di taluni critici, che l'appoggio della CIA all'arte e alla cultura americana sia stato decisivo per la sua promozione e il suo successo in patria e all'estero[19].
Se è esistito, come è stato provato, un programma di sostegno all'arte americana, quella situazione e quel gruppo di artisti aveva comunque una forza che poche altre situazioni del Novecento a livello mondiale hanno potuto sostenere. In fondo l'arte americana fra gli anni Quaranta e Sessanta presentava un insieme di personalità tali che forse solo la Firenze del Quattrocento aveva espresso. Occorre piuttosto leggere questo soggettivismo nelle forme individuali dei vari autori e delle loro opere, per cui risulta importante considerare come Rothko abbia affrontato un lavoro di approfondimento del sé e di esternazione delle forme; come Kline abbia agito sulle strutture della visione; come Newman sia andato a impoverire, apparentemente, forma e colore per cercare una loro ragione più profonda e assoluta e così via.
In tempi recenti si è assistito alla volontà di riposizionare l'espressionismo astratto all'interno del valore proprio di questi artisti, considerando gli aspetti culturali di quella situazione al di là di quelle che sono state le ingerenze politiche[20]. E i valori che essi hanno espresso sono quelli di una coincidenza fra arte, spirito, pensiero. In fondo nel momento in cui Rothko, Kline, Newman, Still, Pollock, rappresentano con le loro opere una condizione individuale, esprimono la forza trascendente di quell'individualismo, che l'arte degli anni Sessanta ha saputo, in altro modo, proseguire.
Mentre i musei americani e le gallerie apprezzavano progressivamente l'arte italiana nei suoi caratteri propri e il viaggio negli Stati Uniti costituiva per alcuni autori il momento decisivo per la rivelazione della propria identità, attraverso l'attenzione per l'arte americana che viene diffusa in Italia da artisti, critici e collezionisti si contribuisce a delineare il profilo dell'arte americana vista dall'esterno.
Con il suo pensiero, oltre che con la sua collezione, Giuseppe Panza di Biumo ha partecipato di questo contesto, dando impulsi in questa direzione, che non è l'unica a caratterizzare la sua collezione, per quanto sia molto importante e peculiare.

La redazione del testo è relativa all'intervento tenuto nella Giornata di studio del 29 gennaio 2015.

1 G. Panza di Biumo, *Intervista registrata con Giuseppe Panza a Los Angeles*, Prima giornata / 2 aprile 1985, a cura di C. Knight, Archives of American Art – Smithsonian Institution, in *Arte anni Sessanta Settanta. Collezione Panza*, Milano 1987, pp. 20-21.

2 A proposito del dibattito sulla "americanità" dell'arte americana, cfr. i saggi raccolti in M. Baigell, *Artist and Identity in Twentieth-Century America*, Cambridge-New York, 2001; W. Corn, *The Great American Thing. Modern Art and National Identity, 1915-1935*, Berkeley-Los Angeles-London, 1999; R. Rosenblum, *On Modern American Art*, New York 1999.

3 G. Panza di Biumo, *Ricordi di un collezionista*, Milano 2006, p. 75.

4 Cfr. I. Sandler, *Abstract Expressionism: The Noise of Traffic on the Way to Walden Pond*, in *American Art in the 20th Century. Painting and Sculpture 1913-1993*, a cura di C.M. Joachimides e N. Rosenthal, Martin-Gropiu-Bau, Berlin, 8 maggio-25 luglio 1993 (poi Royal Academy of Arts, London, 16 settembre-12 dicembre 1993 (Zeitgeist-Gesellschaft e V., Berlin, 1993), pp. 77-83.

5 Cfr. L. Marx, *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York 1964.

6 «'American Landscape' is the industrial landscape pastoralized. By superimposing order, space, and harmony upon our modern chaos, Sheeler represents the anomalous blend of illusion and reality in the American consciousness…», Marx, *The Machine,* cit., 1964, p. 356.

7 Cfr. *XX Century italian Art*, a cura di J.T. Soby e A.H. Barr jr., catalogo mostra, The Museum of Modern Art, New York, 28 giugno-18 settembre 1949.

8 Cfr. *New York. Arte e persone*, fotografie di U. Mulas, testo di A. Solomon, Milano 1967.

9 Cfr. T. Scialoja, *Giornale di pittura*, Roma 1991.

10 M. Rothko, A. Gottlieb, lettera scritta in collaborazione con B. Newman, "New York Times", 13 giugno 1943, trad. it. in M. Rothko, *Scritti*, Milano 2002 e in F. Tedeschi, *La Scuola di New York. Origini, vicende, protagonisti*, Milano 2004, pp. 237-239.

11 M. Rothko, lettera al "New York Times", 8 luglio 1945, trad. ital. in Rothko, *Scritti*, cit. e in Tedeschi, *La Scuola di New York,* cit., pp. 245.

12 «La prima espressione dell'uomo, come anche il suo primo sogno, fu di carattere estetico. La parola era un grido poetico più che una richiesta di comunicazione. L'uomo primitivo, urlando le sue consonanti, lo fece con urla di timore e rabbia verso il suo stato tragico, verso la sua autocoscienza e verso il suo stato di impotenza davanti al vuoto…», B. Newman, *The First Man Was an Artist*, "Tiger's Eye", 1, ottobre 1947, pp. 57-60; ora in Id., *Selected Writings*, 1990, pp. 156-160; cfr. Tedeschi, *La Scuola di New York,* cit., p. 65.

13 «Spontanea, proveniente da diversi luoghi, negli anni di guerra è andata crescendo una nuova forza nella pittura americana che è la moderna controparte dell'impulso primitivo…», B. Newman, *The Ideographic Picture*, testo per la mostra, Betty Parsons Gallery, New York, 20 gennaio-8 febbraio 1947, poi in Newman, *Selected Writings*, cit.; trad. ital. in Tedeschi, *La Scuola di New York,* cit., p. 247.

14 Cfr. R. Rosenblum, *The Abstract Sublime*, "Art News", vol. 59, n. 10, febbraio 1961, pp. 39-40, 56-58 e R. Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*, London 1975 (ed. ital. 5 Continents, Milano, 2006).

15 «Io credo che qui, in America, alcuni di noi, liberi dal fardello della cultura europea, stanno trovando la risposta, negando recisamente che l'arte abbia alcun legame con il problema del bello e della sua origine. La domanda che ora ci si pone è come possiamo creare un'arte sublime, se viviamo in un'epoca senza leggenda e senza miti che possano essere definiti sublimi, se rifiutiamo di riconoscere una qualsiasi esaltazione nelle pure relazioni di forme, se rifiutiamo di vivere nell'astratto? Noi stiamo riaffermando la naturale brama dell'uomo per l'ebbrezza, per la ricerca di relazioni con emozioni assolute…», B. Newman, *The Sublime Is Now*, "Tiger's Eye", dicembre 1948, ora in Newman, *Selected Writings*, cit.; trad. ital. in Tedeschi, *La Scuola di New York,* cit., pp. 254-255.

16 Cfr. M. Schapiro, *The liberating quality of avant-garde*, "Art News", vol. 56, n. 4, estate 1957, pp. 36-42 (trad. ital. M. Schapiro, *Pittura astratta recente*, in *L'arte moderna*, Torino 1986, pp. 224-239).

17 Oltre a interventi di Rothko, Newman e Robert Motherwell, in questa direzione vanno le posizioni raccolte nelle pubblicazioni collettive edite nel 1947-1948 nell'avanguardia newyorkese, "Possibilities 1" e "Tiger's Eye", oltre che la proposta di una scuola, "Subjects of the Artists", attiva fra l'autunno 1948 e la primavera 1949, alla quale collaborano Rothko, Baziotes, Motherwell e David Hare, oltre che, in fase di progettazione, Clyfford Still.

18 «Il pessimismo verso il futuro è un atteggiamento molto diffuso nella cultura occidentale. In America negli anni '60 la situazione era diversa: la nuova generazione aveva un'energia giovanile, guardava al futuro con ottimismo e con la volontà di cambiarlo per migliorarlo. Vi era un impegno attivo verso la vita…», Panza di Biumo, *Ricordi di un collezionista*, cit., p. 110.

19 Cfr. M. Kozloff, *American Painting During the Cold War*, "Artforum", vol. 11, n. 9, maggio 1973, pp. 43-54; E. Cockcroft, *Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War*, "Artforum", vol. 12, n. 10, giugno 1974; A. Cox, *Art-as-Politics: The Abstract Expressionist Avant-Garde and Society*, Ann Arbor (Mich.) 1982; S. Guilbaut, *How New York stole the Idea of Modern Art*, Chicago-London 1983.

20 Cfr. T.J. Clark, *In Defense of Abstract Expressionism*, "October", n. 69, estate 1984, pp. 23-48; D. Anfam, *Abstract Expressionism*, London 1990 (1999); M. Leja, *Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in the 1940s*, New Haven-London 1993.

ART

Testimonianze

Rosa Giovanna Panza di Biumo

È stato detto tanto, quasi tutto direi, in questi incontri.
Posso sempre testimoniare il modo in cui collezionavamo, questo vi potrebbe divertire ed interessare, perché andavamo sempre insieme.
Infatti prima di morire mio marito mi ha detto: «noi dobbiamo morire insieme visto che siamo sempre vissuti e abbiamo sempre fatto tutto insieme, quindi perché dobbiamo lasciarci adesso?».
Ripenso a com'era bello e a com'ero felice quando, dopo aver lasciato i miei cinque figli a mia madre, dovevo partire con lui per l'America alla ricerca di nuovi artisti. Quando andavamo in una galleria e trovavamo un quadro che ci piaceva il gallerista poi ci accompagnava nello studio dell'artista. Da cui poi tornavamo una, due, tre volte, ed ogni volta gli facevamo tirare giù i quadri per poi riappenderli, uccidevamo questo povero artista ma era felice perché finalmente qualcuno apprezzava i suoi quadri.
Ricordo Rayman quando siamo andati per la prima volta nel suo studio e ad un tratto ci chiese: «ma voi perché comprate i miei quadri?». Perché chiunque andava a vederli li guardava per cinque minuti poi vedendoli tutti bianchi gli chiedevano se erano degli sfondi per poi dipingerci sopra. Invece noi gliene abbiamo comprati sette in una volta. Rayman è rimasto sotto choc ma felice e allo stesso tempo aveva capito che finalmente qualcuno riusciva ad arrivare all'essenza del suo bianco o per meglio dire di tutti questi suoi bianchi meravigliosi.
Questo è accaduto anche con tutti gli artisti che abbiamo contattato e che abbiamo sempre cercato, andando alla ricerca dei nuovi linguaggi e del loro significato, durante la nostra vita da collezionisti.
Capita spesso che mi chiedano il significato dei quadri che rappresentano l'arte del colore e della luce, ma è difficile rispondere a questa domanda perché sono così tanti i significati di questi colori che non è proprio possibile spiegarli perché sono composti da tutto quello che c'è nel profondo della nostra anima. Questi quadri tutti di un colore, che poi non sono di un unico colore ma sono composti da *layers and layers of color* come dicono gli artisti ovvero da più strati di colori, non rappresentano solo quello che c'è nel profondo dell'anima ma anche la nostra vita completa e tutto questo lo si può trovare in una tela composta solo da colori senza bisogno di figure o paesaggi.
Per me e per mio marito è sempre stato molto affascinante riuscire a scoprire questa nuova arte con questi splendidi colori che ogni volta riuscivano a trascinarci via per poi rapire la nostra anima.
Vi posso inoltre raccontare l'affiatamento che c'era tra noi nella scelta dei quadri.
Quando ci trovavamo davanti a un quadro, io lo osservavo da destra, lui da sinistra; poi con un solo sguardo riuscivamo a capire subito cosa ne pensavamo, se ci piaceva abbastanza o no, se l'avremmo preso oppure no. Quegli sguardi io li ricordo con una grandissima nostalgia e sento la mancanza di questa sintonia che c'era tra di noi.
Chi ha avuto l'opportunità di conoscerci entrambi sa che era proprio così. Era molto bello andare in giro con mio marito, scoprire voci e linguaggi nuovi e questo nuovo modo di vivere, per poi riuscire ad avere questi momenti di unione così totale.
Dopo l'esperienza di Parigi avvenuta durante i nostri primi anni di vita insieme, andare a New York e scoprire la sua vitalità, la sua giovinezza, la sua forza e la sua energia è stato una meraviglia, nonostante diventassimo matti ogni volta che dovevamo andarci.
La mia è stata una vita molto felice e fortunata, mio marito ed io l'abbiamo sempre vissuta con molta serietà senza mai lasciare niente al caso o dimenticato in un angolo. Ci piaceva capire sempre tutto.
Poi, una volta tornati a casa, io riprendevo la mia vita di mamma; lui invece andava avanti a scoprire il significato più profondo e più recondito di questi quadri. Per lui questo era un lavoro costante, perché i quadri erano la sua gioia, la sua vera vita e quindi anche la mia.

Maria Giuseppina Caccia Dominioni Panza

Non posso far altro che ringraziare per la bellissima opportunità che è stata concessa alla nostra famiglia di fare questa mostra e di avere dedicato queste due giornate al papà; cosa rara in Italia, questo per noi è molto importante.
Come tutti sanno, mio padre fin dall'inizio, della sua carriera da collezionista, non ha mai avuto grande fortuna in Italia. Forse adesso che non c'è più le cose stanno cambiando; grazie anche al FAI e alla Villa di Varese, si stanno muovendo e incominciano a prendere una diversa direzione: questo per noi è particolarmente importante.
Certamente mio padre era un uomo particolare; un uomo silenzioso; un uomo, come tutti hanno fatto notare, che nel momento in cui si trovava davanti a dei quadri non parlava più. Era l'incubo di noi bambini quando ci portava a visitare i musei e ci

Pagina a fronte

John Weber Gallery, New York, 1975. Giovanna Panza di fronte a un'opera di Robert Ryman. Fotografia di Alessandro Panza. Archivio Panza Collection, Mendrisio.

Villa Panza, Varese, 1972. Giuseppe e Giovanna Panza con i figli Giulio, Giovanni, Alessandro, Federico e Giuseppina. Panza Collection, Mendrisio.

teneva per giornate intere in assoluto silenzio, noi impazzivamo. Questo però è quello che ci ha fatto capire che l'arte va guardata e osservata con assoluta calma e in silenzio ma soprattutto pensando con la nostra testa senza essere influenzati dal pensiero e dal gusto degli altri, è una cosa che lui ha sempre fatto ed è quello che l'ha portato a collezionare quello che ha collezionato, subendo a volte anche feroci critiche.
Mostrando nella sua casa di Varese, che era il luogo che lui amava di più in assoluto, opere che persino gli americani non conoscevano, per cui tantissimi di loro venivano a Varese e gli dicevano: «noi questi artisti non sapevamo neanche esistessero» come Judd, Morris ecc. Per cui ha fatto veramente scoprire e amare quest'arte, mostrandola in un ambito così diverso da quello che poteva essere un museo ti fa il confronto, il contrasto tra l'antico, il moderno e il contemporaneo, ti fa vedere le cose in un altro modo ed era quello che piaceva di più a mio padre: la sfida di fare mostre in ambienti storici come a Sassuolo, come a Gubbio e come a Varese, erano sempre delle sfide.
Mio padre diceva che se un'opera è bella e vale, non tanto per il valore pecuniario ma proprio perché vale come opera in sé, sta bene ovunque, anche in un ambiente storico del '700 o del periodo Barocco ecc. Io stessa ricordo che quando ho visto per la prima volta i Kline a Los Angeles sono entrata in questa sala e passando ho detto: «che belli questi quadri», poi sono tornata indietro e mi sono detta: «ah sono i nostri», perché l'impatto era completamente diverso. Devo però ammettere che la vita con nostro padre non è stata assolutamente facile, ma senza di lui non avremmo mai avuto la possibilità di conoscere un mondo che tanti altri non hanno vissuto e non hanno conosciuto. Inoltre ci ha permesso di entrare in contatto con delle persone straordinarie quali gli artisti, non tutti, certo, però sicuramente gli artisti dell'ultima parte della collezione sono state delle persone che hanno vissuto con il papà, con la mamma e con noi figli un rapporto di amicizia, non come con certi artisti dell'arte minimal che era solo un rapporto collezionista-artista. Con gli artisti di oggi era veramente un rapporto di amicizia, come una grande famiglia: e lo è ancora adesso che il papà non c'è più. I rapporti sono rimasti tali e questo ha fatto sì che questa collezione e quest'arte rimanesse compatta e unita.

Laura Mattioli

Andai a Villa Panza a Varese per la prima volta alla metà degli anni Settanta, sposina novella, per accompagnare mio marito e mio suocero restauratori, chiamati dal conte Giuseppe Panza per visionare una sua opera. In quell'occasione non lo conobbi di persona, ma ebbi modo di vedere quello che c'era nella villa: opere di Sol LeWitt, Maria Norman, James Turrell, Dan Flavin… Erano gli "anni di piombo" a Milano, lavoravo all'università nel clima di tensione che aveva seguito il Movimento del '68, abitavo (e lavoravo) in una casa di 35 mq. In un primo momento tutte quelle stanze e quello spazio dedicati solo all'arte mi urtarono come qualcosa di troppo lontano dalla vita quotidiana della gente e mi sembrarono quasi un insulto per le persone normali, per i tanti che – come me – vivevano il problema della casa sulla propria pelle. Ma, ritornando in seguito più volte in quegli ambienti davvero magici, così profondamente trasformati dalle opere, capii che proprio chi viveva in un alveare alienante di periferia aveva bisogno di quegli spazi dello spirito e del corpo insieme (perché l'esperienza sensoriale è la base percettiva di quegli spazi), per non essere abbrutito – come forse era avvenuto per i contadini del Medioevo con le cattedrali, dove poterono sperimentare uno spazio di totale bellezza, capace di dare dignità anche alla loro miserevole condizione umana.

Incominciai a frequentare regolarmente i coniugi Panza dal 1984, a Courmayeur. In estate facevamo alcune gite insieme.

Nei primi anni '90, iniziato un insegnamento presso l'Accademia Carrara di Bergamo, invitai Giuseppe a parlare ai ragazzi. Egli fu molto generoso con loro: per tutti noi che lo ascoltammo fu la scoperta di un'arte contemporanea credibile, non più enigmatica, cervellotica e astrusa come la maggior parte dei discorsi degli addetti ai lavori.

Giuseppe mi ricordava mio padre, Gianni Mattioli, perché era collezionista per pura passione, non in vista di qualche speculazione commerciale, per ambizione o per darsi arie d'intellettuale. Dal 1950 al 1965 mio padre aveva esposto la sua collezione in un appartamento in via Senato 36 a Milano, che il pubblico poteva visitare la domenica mattina e su appuntamento, come il Giuseppe fece in seguito con la sua villa a Varese.

Giuseppe Panza faceva il collezionista come si segue una "vocazione" in senso cristiano, come un servizio agli altri e alla comunità, offrendo la sua testimonianza di "profeta" della bellezza. Per "bellezza" egli non intendeva qualcosa di piacevole, decorativo e accessorio, ma un attributo intrinseco della *Verità*, della parte più alta e nobile dell'uomo. Una filosofia che potrebbe essere riassunta nella famosa frase di Modigliani: «L'arte è un dono dei pochi ai molti, di coloro che sanno e che hanno a coloro che non sanno e che non hanno».

Per Giuseppe la vera arte esprime sempre una qualche forma di bellezza, mai il male fine a se stesso; non è soprattutto denuncia e accusa, ma piuttosto riscatto e sublimazione. Faceva spesso questo esempio: abbiamo dimenticato le miserie, le malattie, le atrocità del Medioevo, ma ci sono rimasti i capolavori che allora gli artisti seppero creare e che ancora oggi ci emozionano.

Molti accusarono Giuseppe Panza di arricchirsi per mezzo dell'arte, di fare delle speculazioni. Egli sopportò sempre queste calunnie senza lamentarsi né lasciarsi condizionare, come se tutte queste incomprensioni fossero il prezzo necessario al compimento della sua missione. Poiché aveva un concetto della vita come servizio, riteneva che gli fosse toccato in sorte questo raro e apparentemente strano compito, grazie al dono di riconoscere le vere qualità artistiche prima degli altri. Il ruolo che, dunque, aveva scelto per se stesso era quello del mecenate, che aiuta gli artisti a vivere, produrre, farsi conoscere indipendentemente dalle mode e dallo strapotere del mercato. Comperava non tanto per spirito di possesso, ma per poi condividere le sue opere a Villa Panza e nei musei. Faceva mostre per far vedere la nuova arte – quella del suo tempo – e aiutare il pubblico a conoscere gli artisti in cui credeva.

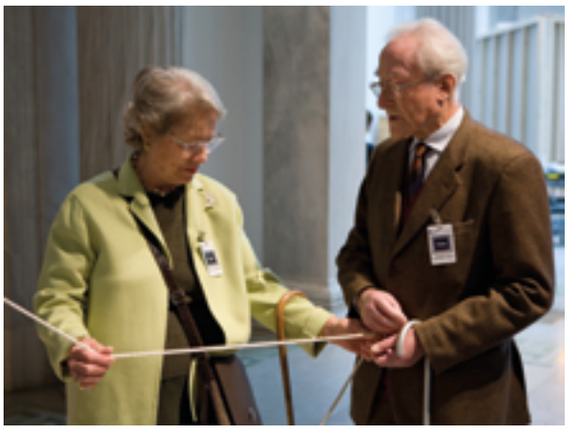
Dal 1994 io, il mio ex marito Giovanni Rossi e mio figlio Giacomo iniziammo a seguire ogni anno la famiglia Panza nei suoi viaggi in Usa. Mi sono resa conto allora che la sua conoscenza dell'arte contemporanea comportava un vero lavoro: visitava gallerie e studi d'artista sistematicamente, secondo un calendario di appuntamenti prefissato, dalle 9 del mattino alle 5 del pomeriggio, tutti i giorni, in modo sistematico.

Tramite Giuseppe mi sono avvicinata a Dan Flavin. L'esempio del *Varese Corridor*, le sue conoscenze (in particolare a Michael Govan, allora direttore della Dia Foundation a New York) e la generosità della Fondazione Prada, hanno reso possibile nel 1997 la realizzazione dell'installazione permanente di Flavin in Santa Maria Annunciata in Chiesa Rossa a Milano. Anche in seguito a questa esperienza, per le vie misteriose di ogni vocazione, mio figlio Giacomo è diventato sacerdote.

Grazie alle amicizie che ho sviluppato a New York nei viaggi con la famiglia Panza e all'abitudine a ritornare regolarmente in quella città per vedere arte contemporanea, è nata l'idea ed è stata possibile la realizzazione del Center for Italian Modern Art (Cima), che è oggi il mio maggiore impegno culturale e sociale, sull'esempio sia di mio padre Gianni Mattioli che di Giuseppe Panza.

Lawrence Carroll

Ho incontrato il signore e la signora Panza nel mio studio senza finestre chiamato "the cave", al 244 di Front street a Lower Manhattan, a un isolato di distanza dal ponte di Brooklyn e dal fiume, a un passo dal mercato del pesce.
Quando sei un giovane artista sei solo con il tuo lavoro, non sai mai in che direzione sta andando e chi potrebbe essere interessato a vedere quello che fai. Ci sono momenti in cui qualcuno può venire nel tuo studio, vedere il tuo lavoro e cambiare profondamente la tua vita.
Era per me un momento difficile, stavo affrontando una separazione e le mie figlie si erano appena trasferite, quindi è stato un bel momento, ma anche un periodo difficile. Mi ricordo bene della loro visita. Non so bene chi li avesse portati, se fosse stato il mio gallerista, ma sono rimasti un bel po' di tempo ad osservare le opere; io ero nervoso e mi ero nascosto nel retro dello studio. Abbiamo passato molte ore in quello spazio senza finestre, mentre il signore e la signora Panza guardavano con calma i lavori che avevo realizzato. Credo di avergli offerto del caffè orribile, ricordo che cercavo delle tazze che si abbinassero e un paio di cucchiai, non avevo una vera e propria cucina. Ma queste cose non avevano importanza per loro.
Ciò che mi ha impressionato della visita e delle altre visite nel corso degli anni, (e successivamente è stato lo stesso con Giuseppina) è che Giuseppe Panza non mi ha mai fatto una domanda sulla mia pittura. Mi è capitato a volte, ma con pochi collezionisti: entrano, restano molto tempo e guardano, ma non fanno domande. Panza non aveva bisogno di fare domande perché sapeva cosa stava cercando. Se non avesse visto o sentito qualcosa che avesse una connessione con ciò che stava cercando, non credo sarebbe stato interessato. Non c'è stato bisogno di convincerlo, cosa che non avevo certo intenzione di fare, si è convinto guardando.
Conosceva il mio lavoro già da un paio d'anni, e lo guardava nel suo modo paziente. Non era un collezionista di quelli che hanno bisogno che gli si dica cosa comprare e perché. Lo sapeva e basta. Non aveva mai fretta. Molti collezionisti hanno fretta di comprare ciò che gli è stato indicato, ma Panza non lo faceva mai. Non era interessato. La collezione Panza rappresentava la visione e l'impegno di un occhio indipendente, ed era stata messa insieme nel corso di cinquant'anni insieme alla signora Panza.
Sono state molto poche le occasioni in cui non li ho visti insieme, tanto era importante il ruolo di Rosa Giovanna per la collezione, come adesso quello di Giuseppina.
Vi racconterò una piccola storia personale. Dopo che Giuseppe Panza morì, il giorno del suo funerale, alcuni artisti rimasero a Varese. Ricordo che cenammo al ristorante, e ovviamente è stato un giorno molto, molto triste. A un certo punto alla fine della cena entrò la signora Panza, e tutti eravamo un po' sorpresi. E lei disse qualcosa che non ho dimenticato, disse "qui è dove devo stare". Anche lei si sentiva a casa intorno a questo mondo (ambiente, gruppo). Non aveva solo a che fare con la collezione, era una cosa molto più profonda: voleva stare con noi quella sera, passare qualche minuto con noi. Panza ci ha trasmesso un grande tesoro. Non è stato per me solo un collezionista, ma un uomo che ha esemplificato una visione della vita, come viverla e con quali valori, e sono onorato di parlare un po' lui e di essere una piccola parte di quanto ha lasciato.
In occasione di molte istallazioni che duravano giorni, prima che la mostra aprisse, abbiamo fatto molti pranzi e cene speciali. Tutti gli artisti, curatori e aiutanti si riunivano intorno al tavolo, parlando dell'arte e della vita. Panza era un amante dei dolci e in queste circostanze, quando Rosa Giovanna non c'era, il suo dessert era molto ricco, e c'era occasionalmente un bicchiere di grappa alla fine della cena.
Nella nostra casa in California avevo un bicchiere speciale. Era per Panza, conservato nella credenza insieme ad una bottiglia di Campari, il suo aperitivo preferito. Ancora oggi condivido il piacere di un bicchiere di Campari in onore del signor Panza e penso ai giorni che abbiamo passato insieme.
Nel corso degli anni quando il signore e la signora Panza e Giuseppina venivano a Los Angeles ci siamo sempre incontrati. Spesso Panza era accompagnato anche da altri giovani collezionisti che portava negli studi degli artisti per far conoscere il loro lavoro. Le visite allo studio erano sempre un'occasione meravigliosa. Da parte mia mi impegnavo molto per presentare al meglio i quadri a cui lavoravo: pulivo lo studio e mettevo via i lavori che non ero ancora pronto a mostrare, facevo vedere solo le opere che sentivo già pronte. Lucy, mia moglie, mi aiutava in questo processo. Ha un buonissimo occhio e conosce molto bene quello che faccio, conto sempre su di lei quando devo prendere una decisione su quali opere mostrare e quali no.
Nel tempo ci sono state molte visite a molti studi diversi, a New York, a Los Angeles, in città, in campagna, sull'oceano, sulle montagne. Dovunque fosse, il signore e la signora Panza venivano sempre. E non era solo una visita rapida, ma era compreso anche un bellissimo pranzo o cena preparato da Lucy.
Quando i Panza venivano a New York o a Los Angeles si sapeva subito quando arrivavano in città. Erano pieni di impegni, tutti volevano vederli, ma quando erano con te ti facevano sentire come se fossero venuti solo per incontrarti.
Era sempre così. Queste immagini sono ferme nella mia mente e nella mia memoria, il signore e la signora Panza che camminano in giro per lo studio, o la galleria, o il museo, e osservano i miei lavori parlandone assieme.
Panza lavorava fino a tarda notte, guardando le im-



Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, 2007. Giuseppe e Giovanna Panza durante l'installazione di *The Panza Collection: An Experience of Color and Light*.
Photo Alessandro Zambianchi – Simply.it, Milano. Archivio Panza Collection, Mendrisio.

magini delle varie opere che aveva visto durante i suoi viaggi in America. Stava altavolo della sua bellissima scrivania nella casa di Milano, che ho frequentato molte volte, invitato a cene splendide, con amici e altri membri della famiglia.
Non abbiamo mai dimenticato il momento in cui siamo arrivati a Milano. Lucy ed io avevamo preso l'ascensore e quando la porta si è aperta c'era ad aspettarci quest'uomo straordinario. Spesso con un maglione rosso, con un gran sorriso e la mano tesa, ci dava il benvenuto in casa sua. Adoravo visitare la casa di signori Panza e adoravo fare domande. Gli chiedevo di Rothko, Rauschenberg, Castelli, Naumann e di tutti quegli artisti che loro collezionavano quando nessuno avrebbe toccato i loro lavori.
Molti pensavano che fossero pazzi a portarsi in casa quella spazzatura americana. Non era molto facile capirli in Italia nei primi anni Sessanta. Chi era quest'uomo che viveva con quelle opere sui muri? Era pazzo? Ci vollero certo alcuni anni per gli altri per comprendere davvero cosa stesse facendo quella coppia. Quello che hanno fatto nel corso degli anni è stato un atto straordinario, una visione unica e rara.
Non è facile essere un collezionista. Può sembrarlo per quelli, molti, che credono di essere capaci di comprare le opere e di cercarle. Forse è facile comprare cose, ma avere una visione non è così facile. Se si guarda attraverso gli anni al senso profondo della collezione che i Panza riuscirono ad acquisire, la diversità, complessità e bellezza dei lavori testimoniano la visione straordinaria di un uomo. Ricordo un passaggio delle sue memorie in cui racconta di quando da bambino guardava il paesaggio fuori dal finestrino della macchina. Leggendolo capii immediatamente il motivo per cui amava Rothko, perché lo capiva. Derivava dalla sua esperienza, dalla sua sensibilità. Immagino come fosse vivere a Milano tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, la sua attrazione per New York e anche per la California, al limite degli Stati Uniti e per gli artisti di *light and space* che lì lavoravano. In quel momento Los Angeles non era una meta per i viaggi, non c'erano i grandi musei che ci sono adesso. Ci sono cresciuto, la mia famiglia è emigrata dall'Australia ed è arrivata in America nel 1958. Il motivo per cui mi sono trasferito a New York nel 1984 è stato per diventare un pittore, perché la comunità artistica a Los Angeles in quel momento era troppo piccola. Quindi cosa ci faceva quest'uomo venuto da Milano in California? Che cose cercava? E come le ha trovate? Come ha trovato e incontrato gli artisti, come ha scoperto opere che nessun altro cercava?
Quando ero a Gubbio insieme a un gruppo di altri artisti, per la mostra che Panza aveva allestito a Palazzo Ducale, all'inaugurazione fu presentato un breve pezzo musicale. Non ricordo esattamente chi l'aveva composto, ma era un brano veramente difficile. Mentre ero in piedi nella stanza con mia moglie, osservavo tutti e ascoltavo questo pezzo di musica, che non era certamente accessibile. In quel momento capii forse ancora di più Panza. Aveva una grande sensibilità e consapevolezza di ciò che gli stava intorno ed era interessato al brano che stava venendo suonato. Lo immagino a casa sua, a Varese o a Milano, nei primi anni della collezione, aveva lavori di artisti a cui nessuno prestava attenzione. Era un'epoca molto diversa da oggi, ci sono così tante speculazioni e collezionisti che comprano per così tante ragioni, molti solo per avere una proprietà e poi passare oltre. Lui invece costruì lentamente questa ricca collezione e quando guardi ai suoi scopi, non c'era un'idea unica di un solo tipo di pittura, toccava anzi molte aree differenti, mostrando una grande comprensione e curiosità.
Nel maggio 2005 sono stato invitato a Villa Panza per una personale. In quel periodo insegnavo pittura allo IUAV a Venezia, invitato da Angela Vettese. Stavo istallando personalmente le opere, così come faccio sempre. Avevo portato con me cinque studenti dell'università per aiutarmi. In realtà non avevo bisogno di aiuto, dato che a Villa Panza c'erano già delle persone magnifiche pronte ad intervenire per qualsiasi cosa di cui avessi avuto bisogno. Ma volevo dare a questi giovani artisti la possibilità di incontrare quest'uomo speciale, e anche di condividere l'allestimento di una mostra di quella scala. Erano giorni meravigliosi. Panza scendeva spesso per vedere come stavamo, parlava un po' con gli studenti e gli raccontava alcuni aneddoti. Abbiamo fatto dei pranzi e delle cene tutti insieme.
Alcuni anni prima, una volta in cui ero a Villa Panza in occasione di una presentazione del mio lavoro, visitai la sala con i miei quadri, un grande onore per me. Ero felicissimo, ma sentivo che c'erano un paio di quadri di troppo per quello spazio. Non sapevo cosa dire, ma sentivo il bisogno di intervenire. Quando tornai a Los Angeles scrissi un fax a Panza. Ovviamente ero molto nervoso, non avevo alcuna intenzione di offenderlo. Nel fax proponevo una selezione dei quadri, lasciandone due fuori dalla stanza;

quindi andai a letto. La differenza di fuso orario tra Los Angeles e l'Italia è di nove ore. Nel mezzo della notte sentii il rumore del fax che stampava qualcosa. Ovviamente sapevo che era Panza. Mi ringraziava per il suggerimento e mi diceva che se ne sarebbero occupati nel modo più opportuno, e che comprendeva perfettamente il bisogno di mettere meno opere in quello spazio. Con questo intendo mettere in luce il suo rispetto per i lavori di un artista e la sua tranquillità nel lasciare da parte il suo ego. Per lui non era mai quello ad essere in gioco. Ciò che era importante erano le opere e come potevano essere viste nel miglior modo possibile.

Mentre stavo istallando i miei quadri per la mostra a Villa Panza gli ho fatto delle domande sul guardare. Panza portava spesso in giro una piccola lente di ingrandimento per guardare più da vicino la superficie del quadro, la dimensione della pennellata, e lo spessore o sottigliezza della pittura. Mi ha detto che passeggiava due volte al giorno per la sua collezione per guardare le sue opere. Guardava sempre lentamente, attentamente, e semplicemente stava lì con le opere d'arte. Non c'era nulla tra lui e l'arte se non la sua storia personale.

Ricordo anni dopo quando ci fu una mostra al MoCA, e Panza aveva fatto uno dei suoi bellissimi progetti su carta millimetrata per decidere dove mettere i quadri e come relazionarli allo spazio. Mi ricordo che durante il montaggio venne da me e mi pregò di dirgli se volevo che qualcosa venisse messo via; e io gli ho suggerito un paio di cose. Lo dico per mostrarvi che era sensibile nei confronti degli artisti, non li metteva sotto pressione, era rispettoso e paziente.

Ero nel mio studio a Venezia nel 2008 quando ho ricevuto una mail: Robert Rauschenberg era morto. Per me è stato molto triste amavo questo artista e il suo spirito. Perciò presi il telefono e chiamai Panza per parlargliene. Non aveva ancora avuto la notizia, e parlammo a lungo di Rauschenberg, la sua generosità, il suo talento artistico, e del loro rapporto. Anche Panza aveva questa generosità di spirito, la capacità di aiutare molti artisti. È per merito suo e del suo supporto se molti artisti hanno avuto una carriera molto più ricca e intensa. La signora Panza mi raccontò di quando, parlando con Rauschenberg, lo invitò a vedere i suoi *combine paintings* a Varese. Lui disse che non poteva venire in quel momento e scoppiò in lacrime. Credo che fosse perché il suo lavoro era così speciale per lui, forse uno dei suoi migliori, e quindi aveva bisogno di mantenere una certa distanza. Ogni volta che ho visto un artista vicino a Panza era sempre allegro e voleva stare in sua compagnia, tanto erano belle le relazioni che creava.

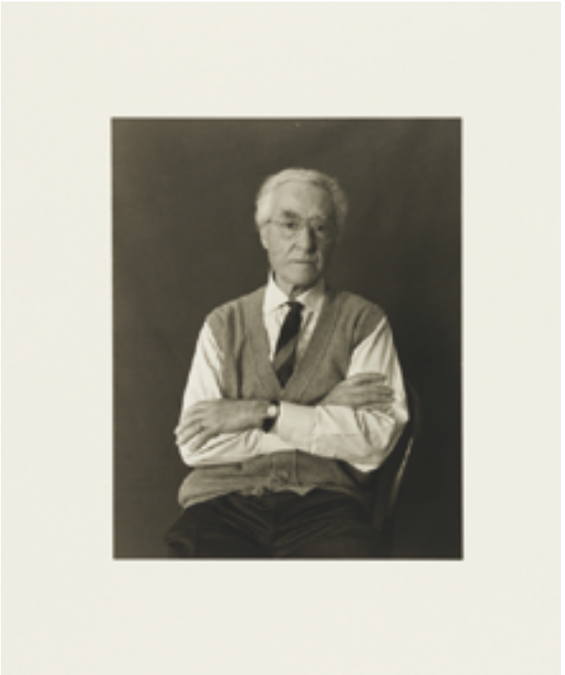
Stavo lavorando per la Biennale (55ma Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia 2013, Padiglione della Santa Sede) e ho avuto dei problemi nel mio studio. Una volta ero in studio la sera tardi, alle due o alle tre di notte, cercando qualcosa, tentando disperatamente di restare in rapporto con i quadri che facevo. Avevo dei bastoni da passeggio nel mio studio, cinque o sei. Ne ho rotto uno e l'ho messo insieme ad un altro, facendoli toccare. Una volta, quando ero a cena con i Panza ricordo che li ho visti entrare camminando nel ristorante entrambi con un bastone. Si sono seduti al tavolo, hanno messo i bastoni in un angolo e i bastoni si toccavano, non l'ho mai dimenticato. Più tardi a Venezia ho rotto istintivamente il bastone e l'ho appeso quadro, ma la parte superiore del bastone era fatta ad uncino e aveva bisogno di qualcosa a cui aggrapparsi. Quindi ho preso un altro bastone e l'ho appeso a quello. Poi c'erano in giro dei fiori, ho collegato anche quelli all'insieme, ed è stato tutto. Più tardi ho cercato di ragionarci, e ho capito che tutto veniva da quel momento: i due bastoni che si toccavano, mi dicevano così tante cose. Non mi aspetto che nessuno guardando il quadro lo capisca. Ci sono dei momenti della vita che, se sei un artista, devi essere capace di far emergere nel tuo studio e nel tuo lavoro, e che in qualche modo danno vita a ciò che fai.

Credo profondamente che Giuseppe Panza vide questo nel mio lavoro e sentì che ero vicino alla vita.

Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, 2007. Giuseppe e Giovanna Panza durante l'installazione di *The Panza Collection: An Experience of Color and Light*.
Photo Alessandro Zambianchi – Simply.it, Milano. Archivio Panza Collection, Mendrisio.

Note biografiche

Giuseppe Panza di Biumo nasce a Milano il 23 marzo 1923 da una famiglia facoltosa di imprenditori vinicoli. Trascorre l'infanzia e l'adolescenza tra Milano e Varese dove il padre acquista nel 1934, a Biumo, la settecentesca Villa Menafoglio Litta, restaurata da Piero Portaluppi nel 1936. Sin da piccolo mostra una particolare sensibilità e negli studi è attratto in particolare dalla storia dell'arte e dalla filosofia. Dopo essersi rifugiato in Svizzera durante la guerra, dal 1943 al 1945, trascorre a Varese l'ultimo periodo degli studi fino alla laurea in giurisprudenza nel 1948. Qui tramite lo scultore Vittorio Tavernari vive un clima culturale particolarmente stimolante; frequenta Renato Guttuso, Ennio Morlotti e entra in contatto attraverso Mario Radice con l'arte astratta. Dopo la morte del padre, nel 1949 inizia a lavorare nell'impresa di famiglia occupandosi del settore immobiliare. Nel 1954 compie il primo viaggio a New York rimanendo profondamente impressionato dalle modalità di vita e dalle nuove potenzialità culturali dell'ambiente americano. Nel 1955 si sposa con Rosa Giovanna Magnifico con cui avrà cinque figli e con la quale condividerà non soltanto il percorso di vita, ma anche l'ideazione e le scelte della collezione. Partecipa all'ambiente artistico della Milano degli anni Cinquanta, frequentando numerose gallerie, in particolare l'Apollinaire, diretta da Guido Le Noci. Inizia nel 1956 la sua collezione acquisendo dipinti di Attanasio Soldati e di Gino Meloni. Indirizza in seguito le scelte in ambito internazionale, grazie anche alla frequentazione del critico Pierre Restany, collezionando Tàpies nel 1957. Il suo interesse per l'arte contemporanea lo porta a scoprire attraverso la rivista "Civiltà delle macchine" l'opera di Franz Kline, stabilendo così il primo contatto con l'arte americana. All'acquisto dei Kline si affianca l'interesse per Rothko, entrato in collezione tra il 1960 e il 1961, e per Rauschenberg, scoperto alla mostra Documenta II a Kassel nel 1959. Conosce il gallerista Leo Castelli che avrà modo di frequentare a New York nel 1960, durante il primo di una serie di numerosi viaggi periodici in cui entra in contatto diretto con il mondo dell'arte e con gli artisti, visitando studi e gallerie. Intuisce in anticipo l'importanza della pop art e in particolare di autori come Claes Oldenburg, James Rosenquist, Roy Lichtenstein e George Segal. A partire dal 1958 organizza la collezione, oltre che nella casa milanese, nella villa di Biumo, che ha ereditato, mettendo a punto un proprio ed originale criterio allestitivo di convivenza delle opere contemporanee con gli arredi di arte antica e con i pezzi della raccolta di arte extraeuropea, da lui messa insieme dall'inizio degli anni Sessanta. Sin dall'inizio inoltre elabora alcuni criteri di base per la formazione della collezione, che coincide per lui con un processo esistenziale e di conoscenza: puntare alla qualità delle opere e della ricerca e procedere all'acquisizione di nuclei di opere, per ogni autore, significative di una particolare fase creativa. Alla fine degli anni Sessanta l'importanza della prima collezione (1957- 1964), arricchita dai primi acquisti delle opere minimaliste di Robert Morris e Dan Flavin, viene riconosciuta a livello internazionale e diffusa attraverso numerosi articoli, corredati dalle fotografie di Ugo Mulas realizzate nel 1966, tra cui il contributo di Tommaso Trini ("Domus",1968), critico in particolare sintonia con le scelte di Panza. Dopo una breve interruzione degli acquisti a causa della crisi finanziaria nel settore immobiliare del 1964-65, dà avvio alla seconda collezione (1966-1976) con la raccolta di 650 lavori di autori rappresentativi del minimalismo e dell'*anti form* (tra gli altri, oltre a Flavin e Morris, Donald Judd, Carl Andre, Richard Serra, Richard Nonas, Bruce Nauman); dell'arte concettuale (Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, Douglas Huebler, Sol LeWitt, Robert Barry, Hanne Darboven, Ian Wilson, Hamish Fulton, Jan Dibbets e altri) e dell'arte ambientale di artisti californiani, come Robert Irwin, Maria Nordman, James Turrell, Doug Wheeler. In rapporto alla nuova concezione dell'oggetto artistico Panza si trova ad affrontare problematiche, sinora inusuali, relative alla realizzazione di opere di grandi formati, agli aspetti ideativi ed esecutivi del progetto, all'autorialità e alla proprietà intellettuale. Nel 1972, in relazione allo sviluppo della collezione realizza a Villa Panza importanti lavori di restauro con la creazione di sale espositive nell' ala dei Rustici, destinate inizialmente ad accogliere nuclei monografici (Robert Morris, Dan Flavin, Robert Ryman e Sol LeWitt) e lavori di grande formato. Nel 1973 parte per Los Angeles con Rosa Giovanna interessato dal movimento californiano *Light and Space* (James Turrell, Eric Orr, Doug Wheeler e Maria Nordman) e inizialmente attratto dai lavori di Larry Bell e Robert Irwin. Ha modo di visitare il sito del *Roden crater* di Turrell nel *Painted desert* (Arizona) e i *Mendota stoppages* (1969-74) nel suo studio di Santa Monica. A seguito di questa esperienza, i coniugi Panza invitano Irwin, Turrell e Nordman a realizzare a Villa Panza (1973-1977) degli interventi permanenti incentrati sulla ricerca della luce e di un dialogo tra esterno



Franco Vimercati, *Ritratto di Giuseppe Panza con gilet*, 1998. Archivio Panza Collection, Mendrisio.

e interno. Tra le altre installazioni ambientali nella villa, Daniel Buren realizza nell'appartamento al secondo piano *White and Green Paper Collage*, 1968; Sol LeWitt esegue dal 1974 sei *wall drawings*; Dan Flavin realizza *Varese corridor* (1976). Nel 1974 Panza elabora una prima proposta museografica l'*Environmental Art Museum*, rivolta alle istituzioni internazionali e pubblicata sulle riviste "Data" (diretta da Trini) e "Domus". L'idea di costituire con le proprie collezioni un museo innovativo, concepito come un organismo articolato in cui la parte espositiva, presentata secondo criteri monografici, sia integrata da una parte didattica e di ricerca, contraddistingue una serie di numerosi progetti su cui Panza si impegna a partire dagli anni Settanta. Motivato dal proposito di rendere pubblica la sua raccolta, evitandone la dispersione, lavora a diverse ipotesi di nuove costruzioni o di riutilizzo di edifici storici o industriali: Museum Abteiberg di Mönchengladbach, Villa Scheibler a Quarto Oggiaro, Cascina Taverna al Parco Forlanini, Palazzo Reale a Milano, Scuderie Medicee di Poggio a Caiano, Villa Doria Pamphilj a Roma, il Castello di Rivoli e la Venaria Reale a Torino. Dopo un lungo periodo di stasi dal 1976 al 1987 riprende l'acquisizione di lavori che costituiranno la terza collezione, articolata in tre diversi orientamenti: la tendenza organica di Martin Puryear, Peter Shelton, Ross Rudel e Allan Graham; la pittura del monocromo e del colore, scoperta all'inizio degli anni Novanta di David Simpson, Winston Roeth, Phil Sims, Ruth Ann Fredenthal, Alfonso Fratteggiani Bianchi e altri, cui va aggiunto Ettore Spalletti; l'arte dei piccoli oggetti di Stuart Arends, Jonathan Seliger e Ron Griffin. A seguito del tentativo fallito di mantenere in Italia la collezione, il MoCA di Los Angeles – di cui Panza è membro del Consiglio di amministrazione dal 1980 – acquisisce nel 1984 la prima collezione, con ottanta opere, dall'espressionismo astratto alla pop art, oltre Fautrier e Tàpies. Successivamente, secondo un piano di diffusione e sistemazione di parti omogenee della raccolta in sedi museali istituzionali, The Solomon R. Guggenheim Foundation di New York acquisisce tra il 1990 e il 1992 più di 350 opere *minimal*, *postminimal*, *conceptual* e *Light and space* della seconda collezione, oltre al prestito decennale di 230 lavori. Duecento opere vengono acquisite per donazione nel 1994 e nel 1995 al Museo Cantonale di Lugano. Nel 1996 la famiglia Panza dona Villa Menafoglio Litta al FAI, il Fondo Ambiente Italiano, affidando la conservazione, la gestione e la valorizzazione della dimora e del giardino. Ulteriori progetti espositivi e di musealizzazione sono stati realizzati presso l'Albright-Knox Art Gallery di Buffalo (2007-2008), l'Hirshhorn Museum and Sculpture Garden di Washington, D.C. (2007-09) e il San Francisco Museum of Modern Art (2010). Numerosi sono i comodati presso diverse sedi: Palazzo Ducale di Gubbio, Palazzo della Gran Guardia di Verona, Mart di Rovereto – condotti tra la fine degli anni Novanta e il 2000 e anticipati da mostre che vedono spesso dialogare le opere della seconda e terza collezione in contesti storici. Nel 2002 commissiona a sette artisti della terza collezione una serie di dipinti per gli ambienti decorati del Palazzo Ducale di Sassuolo, che saranno poi donati allo Stato nel 2005. In questo stesso anno riceve la laurea *honoris causa* in architettura dall'Università della Svizzera Italiana di Mendrisio.

Giuseppe Panza muore a Milano il 24 aprile 2010.

Gli eredi hanno in seguito donato opere alla chiesa di San Fedele, Milano, al LACMA di Los Angeles e ai Musei Civici di Venezia.

L'Archivio di Giuseppe Panza è conservato presso il Getty Research Institute di Los Angeles (Special collections) relativamente alle carte 1956-1990; presso l'Archivio Panza Collection di Mendrisio relativamente agli anni seguenti.

Per la biografia di Giuseppe Panza si rimanda a:

R. Serpolli, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 81, 2014, *ad vocem*.

G. Panza, *La pagina del collezionista*, in "I 4 Soli", IV (1957), 6, pp. 12 s.;

G. Panza, *Environmental Art Museum*, in "Data", IV (1974), 12, pp. 28-33;

P. Restany, *Giuseppe Panza di Biumo: come mostrare l'arte*, (intervista), in "Domus", 747, marzo 1993.

G. Panza, *Ricordi di un collezionista*, Milano 2006 (rist. 2016)

G. Panza, *Memories of a Collector*, traduzione dall'italiano di Micheal Haggerty, New York 2007.

Giuseppe e Giovanna Panza collezionisti. Conversazione con Philippe Ungar, Cinisello Balsamo 2012.

Riferimenti bibliografici essenziali:

G. Celant (a cura di), *Das Bild einer Geschichte 1956/1976. Die Sammlung Panza di Biumo,* catalogo generale pubblicato in occasione della mostra "Sammlung Panza" (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Kunsthalle, Düsseldorf, 19 settembre-2 novembre 1980), Milano 1980.

Minimal + Conceptual Art aus der Sammlung Panza, Museum für Gegenwartskunst, catalogo della mostra a cura di F. Meyer (Basilea, 9 novembre 1980-28 giugno 1981), Kunstmuseum, Basilea 1980.

The Museum of contemporary art. The Panza Collection, catalalogo a cura di J. Brown, Los Angeles 1985.

La Collezione Panza di Biumo: artisti degli anni '80 e '90, catalogo della mostra a cura di G. Belli, G. Panza di Biumo (Trento, Palazzo delle Albere, 12 settembre-8 dicembre 1996), Milano 1996 (ed. italiana e inglese).

M. Franciolli, *Donazione Panza di Biumo. Museo cantonale d'arte*, Milano 1997 (ed. italiana e inglese).

La collezione Panza di Biumo. Artisti degli anni '80-'90, catalogo della mostra a cura di C. Bon Valsassina (Gubbio, Museo del Palazzo Ducale, 5 dicembre 1998-4 dicembre 2003), Roma 1998 (ed. bilingue italiano e inglese).

Arte anni Sessanta e Settanta. Collezione Panza, prefazione di R. Koshalek, Milano 1987 (ed. integrata, Milano 1999).

The legacy of a collector: The Panza di Biumo collection at the Museum of contemporary art, Los Angeles, catalogo della mostra a cura di C.H. Butler, Los Angeles 1999.

Percepciones en transformación. La collección Panza en el Museo Guggenheim, Bilbao, catalogo a cura di G. Celant, S. Cross, New York-Bilbao 2000.

Monochromatic light: artisti americani ed europei dalla collezione Panza; Anne Appleby, Lawrence Carroll, Timothy Litzman, Winston Roeth, David Simpson, Phil Sims, Ettore Spalletti, catalogo della mostra a cura di F. Trevisani (Sassuolo, Palazzo Ducale, settembre 2001-settembre 2003), Modena 2002.

G. Panza, *La Collezione Panza. Villa Menafoglio Litta Panza*, Varese, Milano 2002 (ed. italiana e inglese).

The Panza Collection: An Experience of Color and Light, catalogo della mostra a cura di D. Dreishpoon (Buffalo, Albright-Knox Art Gallery, 16 novembre 2007-24 febbraio 2008), The Buffalo Fine Arts Academy 2007.

The Panza collection. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, catalogo della mostra a cura di E. C. Hankins, G. Panza (Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C., 23 ottobre 2008-11 gennaio 2009), Washington, D.C. 2008.

Conceptual Art. The Panza Collection, catalogo della mostra a cura di G. Belli, R. Koshalek (MART, Rovereto, 25 settembre 2010-27 febbraio 2011), Cinisello Balsamo 2010 (ed. bilingue italiano e inglese).

M. Govan, A. Bernardini (a cura di), *Robert Irwin/James Turrell/Villa Panza*, pubblicato in occasione della mostra "Aisthesis - All'origine delle sensazioni, Robert Irwin e James Turrell a Villa Panza", FAI - Villa e Collezione Panza (Varese, 27 novembre 2013-8 dicembre 2014), New York 2014 (ed. italiana e inglese).

Giuseppe Panza di Biumo dialoghi americani, catalogo della mostra a cura di G. Belli, E. Barisoni (Venezia, Ca' Pesaro, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, 2 febbraio-4 maggio 2014), Venezia 2014.

La percezione del futuro: la Collezione Panza a Perugia, catalogo della mostra a cura di G. Caccia Dominioni Panza, F. De Chirico (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, Museo Civico di Palazzo della Penna, 20 giugno-8 novembre 2015), Perugia 2015.

La materia della forma. Collezione Panza di Biumo, catalogo della mostra a cura di D. Isaia, G. Maraniello (Rovereto, MART 2 aprile-2 luglio 2017), MART 2017.

Omaggio a
GIUSEPPE PANZA DI BIUMO
La passione della collezione

a cura di
Nicoletta Cardano e Francesco Moschini

in collaborazione con
Maria Giuseppina Caccia Dominioni Panza

11 dicembre 2014 – 31 gennaio 2015

La Giornata di Studi che l'Accademia di San Luca ha dedicato a Giuseppe Panza di Biumo è stata affiancata dalla mostra "Omaggio a Giuseppe Panza di Biumo. La passione della collezione" (11 dicembre 2014-31 gennaio 2015). Nella Galleria al terzo piano di Palazzo Carpegna, accanto alle raccolte dell'Accademia, sono state riunite una decina di opere significative della collezione, selezionate dai curatori e da Maria Giuseppina Caccia Dominioni Panza di Biumo. L'idea è stata quella di mostrare, in una dimensione contenuta e per *exempla*, la collezione e il suo sviluppo.

Le opere esposte sintetizzano il percorso realizzato da Giuseppe e Rosa Giovanna a partire dagli anni Cinquanta fino al Duemila: dall'Espressionismo astratto di Franz Kline, al minimalismo di Richard Nonas, all'arte concettuale di Joseph Kosuth, per arrivare alle sperimentazioni, documentate nella terza fase della collezione a partire dal 1988, con le ricerche di Lawrence Carroll e i monocromi di Lies Kraal e Stuart Arends.

Sono stati presentati di nuovo a Roma dopo più di sessant'anni i quattro disegni di Franz Kline, acquistati alla Galleria La Tartaruga nel 1958 in occasione della prima mostra dell'artista americano in Europa, che appartengono a uno dei nuclei iniziali della collezione. Con la loro presenza si è inteso sottolineare l'interesse via via più accentuato del collezionista per l'arte americana, ma anche e soprattutto il rapporto con Roma iniziato nel 1957. «Era la prima mostra di Kline in Europa, a Roma, non a Parigi, la capitale dell'arte o a Londra, la città che aveva più relazioni con l'America. È un fatto importante che questo interesse sia nato in Italia prima che in altri paesi d'Europa» (G. Panza, *Ricordi di un collezionista*, Milano 2006, p. 70).

Erano inoltre presenti Richard Nonas, definito da Panza l'artista più radicale tra i Minimalisti, con la scultura *The Venus of the South*, Bari, January 1975 e Joseph Kosuth (*Titled (Art as Idea as Idea) (Meaning in Italian),* 1967), la cui ricerca nell'ambito dell'arte concettuale basata sulle relazioni tra significato, rappresentazione e comunicazione destò nel collezionista un interesse precoce.

A testimonianza degli sviluppi della collezione dopo il 1988, che prosegue negli anni del Postmodernismo in un percorso coerente di ricerca della qualità, sono stati esposti i lavori di Lawrence Carroll, membro dell'Accademia di San Luca fra gli artisti stranieri. Panza ne rilevava le affinità con il Rauschenberg degli anni Cinquanta e la sintonia, messa in evidenza dallo stesso artista, con l'opera di Giorgio Morandi. La scultura *Buoy*, 1987-1988 è un esempio della ricerca caratterizzata da opere di grandi dimensioni, in cui la complessità dell'esistenza, la realtà del dolore dell'umanità sono rese con un'arte tutta manuale fatta di legno, tela, colore e cera per esprimere «la metafora di quello che vediamo prima che il reale diventi reale» (G. Panza, *Ricordi di un collezionista*, Milano 2006, p. 213).

Lies Kraal e Stuart Arends lavorano diversamente con il colore e rappresentano quell'interesse verso "l'arte del colore", la sperimentazione delle vibrazioni luminose e della materia cromatica che caratterizza la raccolta dagli anni Ottanta. Accanto al monocromo del 1991 di Kraal vengono presentati due esempi di *O.S.* di Arends, piccole strutture cubiche, testimonianza della passione di Panza per l'arte dei piccoli oggetti, «la riscoperta del fare con le mani e soprattutto con le dita» (G. Panza, *Ricordi di un collezionista*, Milano 2006, p. 222) rinnovando una tradizione antica opposta all'interesse prevalente, negli anni Sessanta e Settanta, per le sculture Minimal e per l'Arte ambientale.

Tutte le opere esposte appartengono alla Panza Collection, Mendrisio.

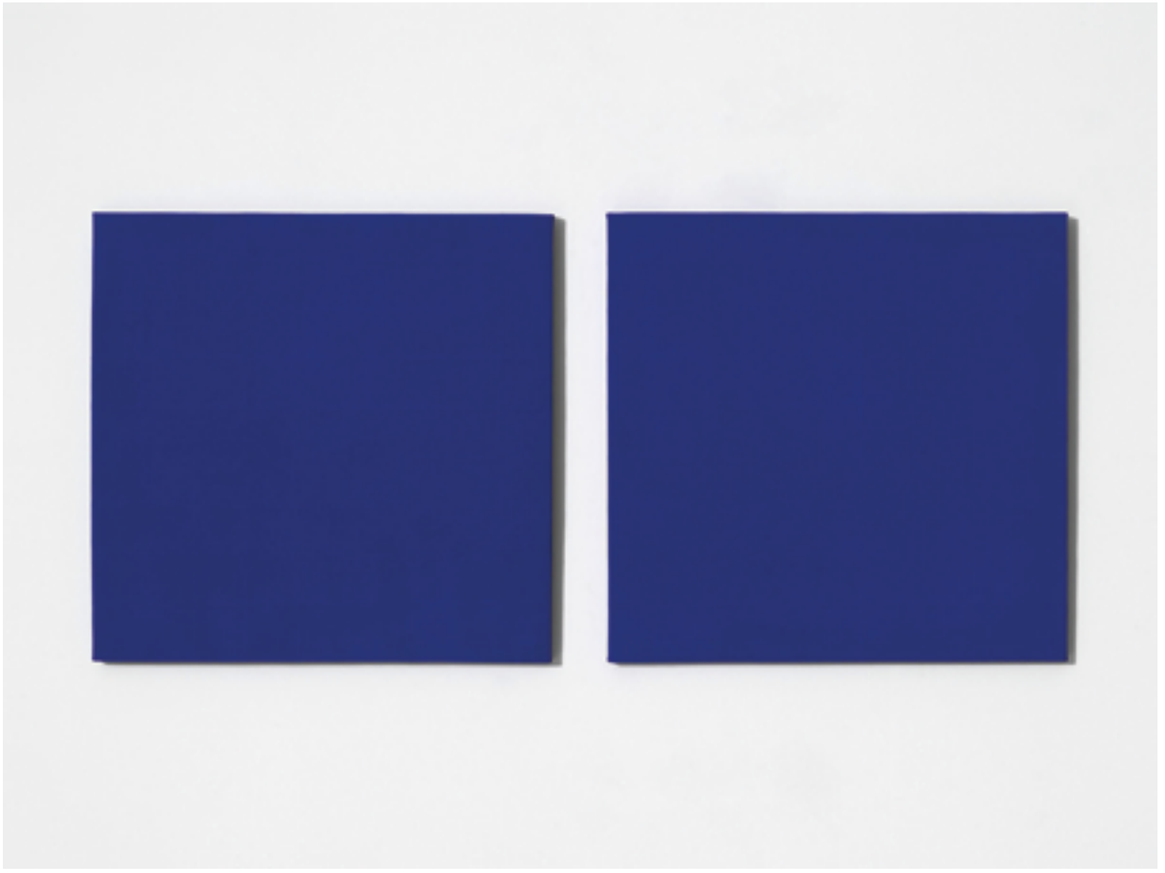
Franz Kline
Drawing, 1957
Oil on paper
31 × 41 cm

Franz Kline
Drawing, 1957
Oil on paper
47 × 39 cm

Franz Kline
Drawing, 1957
Oil on paper
51 × 72 cm

Franz Kline
Drawing, 1957
Ink on paper
28 × 20 cm

Lawrence Carroll
Buoy, 1987-1988
Oil, wax, rubber,
canvas over wood
221 × 96,5 × 30,5 cm

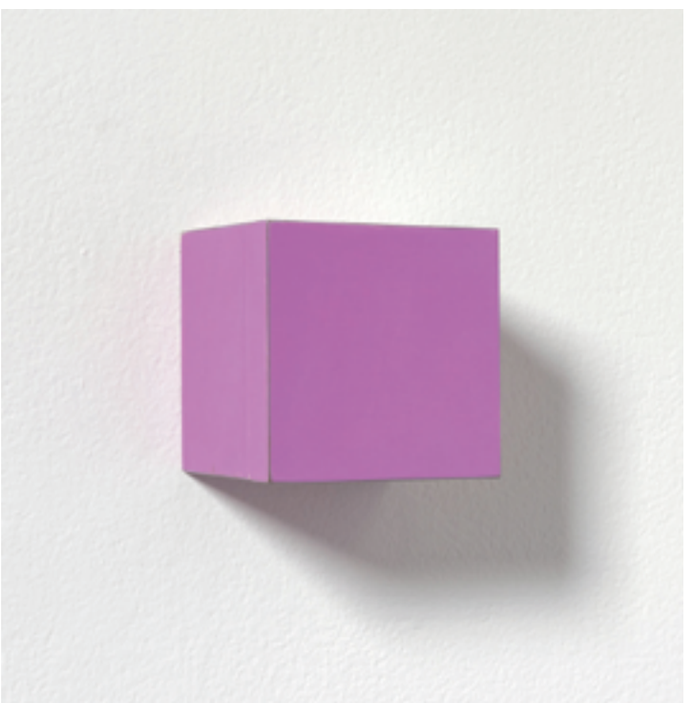


Lies Kraal
Untitled No.3, 1991
Powdered pigment on canvas
2 panels, each: 47,3 x 48 x 2,3 cm

Joseph Kosuth
Titled (Art as Idea as Idea) (Meaning in Italian), 1967
Definition of meaning (italian) printed on paper mounted on laminboard panel
120 × 120 × cm

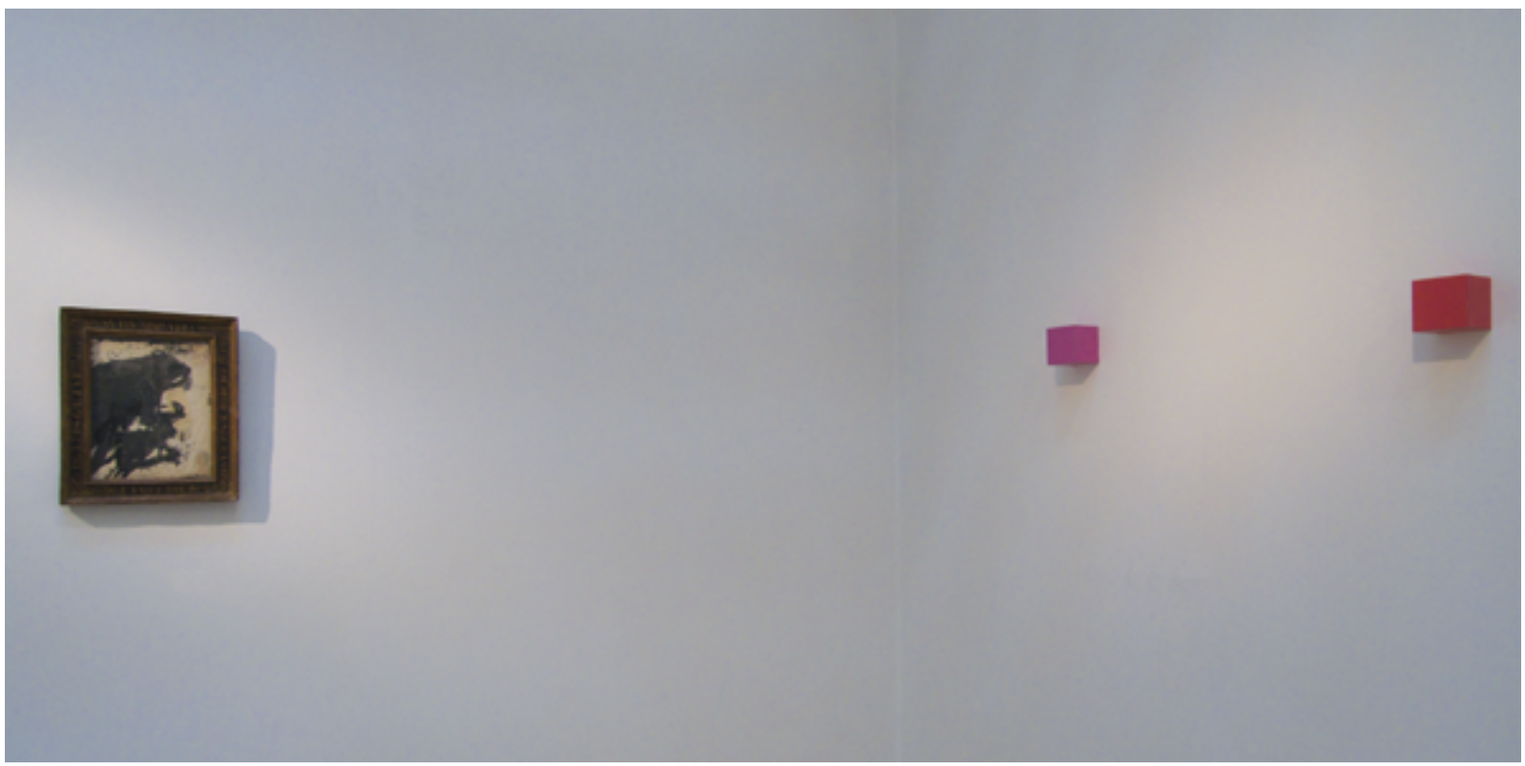
Richard Nonas
The Venus of the South, Bari, January 1975
Steel
12 × 120 × 17 cm

Stuart Arends
O.S. No.8, 1993
Oil on steel
8,9 × 8,9 × 8,9 cm



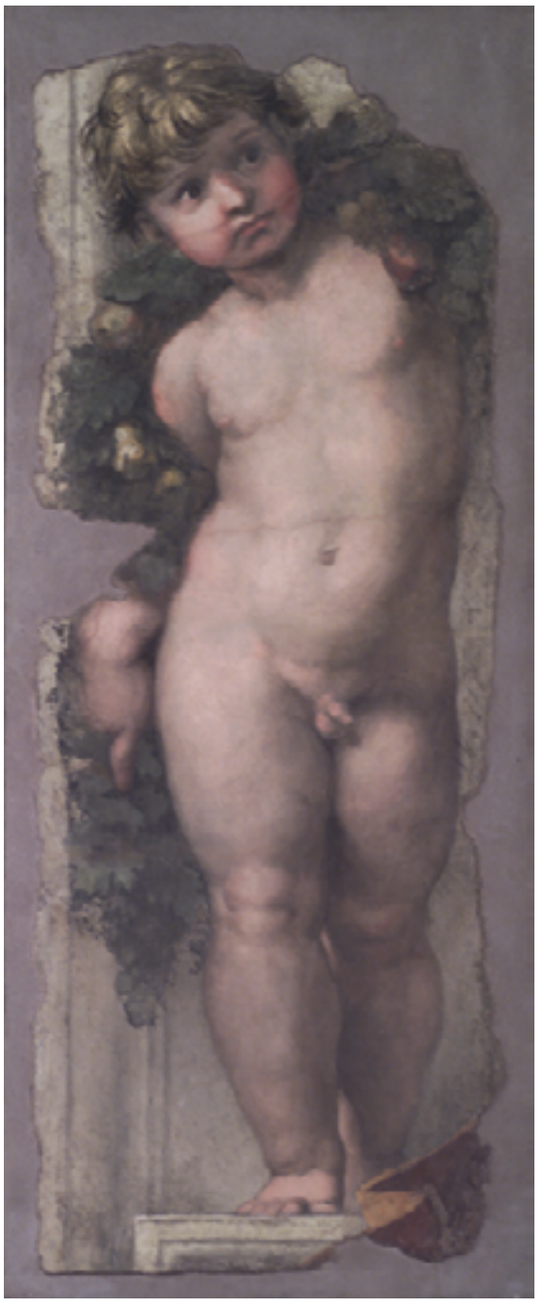
Stuart Arends
O.S. No.10, 1993
Oil on steel
8,9 × 8,9 × 8,9 cm

meaning, n.: disegno, m., intenzione, *f.*, intento, m.; significazione, *f.*, significato, senso, sentimento, m.



STATUTI
1889
10 al 24
25

ACCADEMIE
ESTERE
32
33



Stefania Ventra

«Le plus beau dessin et la plus belle couleur réunis»: il fascino del *Putto reggifestone* di Raffaello nell'Ottocento

Il *Putto reggifestone*[1] dell'Accademia Nazionale di San Luca attribuito a Raffaello (fig. 1) è stato sempre affrontato dagli studi con un focus sul problema dell'autografia, vigendo il sospetto che si tratti di un falso abilmente realizzato nell'Ottocento. Pur riassumendo doverosamente i più importanti dati e contributi a favore e contro l'originalità, si vuole in questa occasione puntare l'attenzione piuttosto sul valore e sul ruolo del dipinto nel momento del suo arrivo in Accademia, restituendo alcuni esiti del fascino che l'opera esercitò sugli amatori, ma soprattutto sugli artisti dell'Ottocento.
Il *Putto* giunse in Accademia nel 1834 grazie al lascito testamentario di Jean-BaptisteWicar, che come sappiamo fu, oltre che pittore, collezionista e mercante d'arte[2] e che possedeva l'opera almeno dal 1829, data che corrisponde alla prima attestazione del dipinto[3]. A causa della sua sovrapponibilità a una delle due figure che affiancano il profeta *Isaia* realizzato dal Sanzio entro il 1512 nella chiesa di Sant'Agostino (fig. 3), il *Putto* della San Luca è stato talvolta indicato come un falso, a partire dalle considerazioni di Luigi Salerno del 1960 e successivamente di conseguenza trascurato dagli studi[4]. Viceversa per l'autenticità si sono espressi, tra gli altri, Pico Cellini e Rossella Carloni[5], forti dei risultati delle indagini chimiche condotte dall'Istituto Centrale del Restauro negli anni Sessanta[6], che hanno dimostrato la compatibilità dei pigmenti con quelli utilizzati dalla bottega raffaellesca in Sant'Agostino, ma anche in ragione della testimonianza di Vasari di una prima versione dell'*Isaia* che Raffaello avrebbe distrutto e rifatto in seguito alla visione della volta della Sistina[7]. La questione è molto complessa poiché per collegare il racconto vasariano al dipinto della San Luca bisognerebbe ipotizzare, come in effetti faceva Cellini, che il primo *Isaia* inizialmente fosse stato dipinto da Raffaello in una cappella e non su un pilastro, per spiegare la ragione della forma convessa del *Putto* della San Luca, forma che costituisce la più macroscopica differenza con la pittura di Sant'Agostino. Vasari però non indica alcun cambiamento di collocazione del dipinto, tanto più che non sarebbe comprensibile la ragione di uno spostamento di sede, se, come sostiene l'aretino, l'affresco fosse stato distrutto unicamente per aggiornarlo stilisticamente sull'esempio di Michelangelo.
Non può certamente essere considerata un'obiezione all'autografia quella che Raffaello difficilmente avrebbe riutilizzato una propria invenzione, per via della presenza del puttino che regge le insegne medicee nella decorazione della Stanza di Eliodoro in Vaticano di cui si conserva ad Haarlem il disegno preparatorio (fig. 2), che testimonia senza dubbio l'utilizzo molteplice della tipologia proposta in Sant'Agostino, riadattata per l'occorrenza[8].
Si deve a Federica Giacomini, che evidenzia innanzitutto come si tratti effettivamente di un affresco trasportato a massello, l'aver sottolineato una notizia citata da Alessandro Conti, ovvero la menzione nella collezione del duca Battista Bentivoglio di un «puttino a fresco cavato di Roma di mano di Raffele Urbino opera molto bella» nella guida di Bologna pubblicata nel 1603 da Francesco Cavazzoni[9]. Già Conti ipotizzava che l'opera potesse identificarsi con il *Putto* della San Luca, ma la sua intuizione è rimasta priva di riscontri. Sarebbe suggestivo a questo punto ipotizzare che Annibale Carracci abbia

Pagina a fronte

1. Raffaello (attr.), *Putto reggifestone*, affresco staccato. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

In questa pagina, in basso

2. Raffaello, *Putto con le insegne medicee*, matita e carboncino su carta. Haarlem, Teylers Museum.

A sinistra

3. Raffaello, *Il profeta Isaia*, affresco. Roma, chiesa di Sant'Agostino.

Da sinistra

4. Annibale Carracci (attr.), *Putto reggifestone, da Raffaello*, carboncino su carta. Londra, British Museum.

5. Luca Ciamberlano, *Cherubino con croce*, bulino. Urbania, Museo Civico.

In basso

6. *Putto reggifestone*, da Raffaello, olio su carta incollato su tavola. Mercato antiquario.

realizzato ancora a Bologna il disegno conservato a Londra a lui attribuito (fig. 4), benché qui compaia una parte più ampia del festone di foglie e frutti sul lato sinistro della figura, a differenza del *Putto* per come questo giunse in Accademia nell'Ottocento[10]. Il disegno carraccesco attesta la fortuna già tardocinquecentesca o primoseicentesca di questa figura, fortuna confermata anche dall'incisione di Luca Ciamberlano inserita nella sua serie dei cherubini con i simboli della passione ispirati a putti dipinti da grandi maestri, del 1649, che come portacroce scelse appunto il puttino dell'*Isaia*, specchiandone la postura (fig. 5)[11]. È quindi facilmente comprensibile il fatto che l'acquisizione da parte della San Luca del "doppio" di un modello raffaellesco tanto apprezzato ne alimentò una nuova fortuna, specie in un'epoca di particolare attestazione del mito dell'Urbinate e di grande attenzione e riflessione sulle tecniche esecutive. Restaurata da Giuseppe Carattoli pochi anni dopo l'ingresso nella raccolta accademica[12], l'opera fu prontamente esposta nella galleria, allora collocata nella sede di via Bonella al Foro Romano, aperta nei giorni feriali agli artisti e il sabato al pubblico. Questo offriva, in particolare ai primi, la possibilità unica di osservare a distanza molto ravvicinata e di copiare un dipinto a fresco dell'Urbinate. Un fatto per niente trascurabile se si considera viceversa la difficoltà di osservazione e di copia degli altri interventi a fresco di Raffaello a Roma, tutti posti ad altezza raggiungibile solo attraverso ponteggi, oppure traducibili nella forma, ma non nella tecnica, attraverso gli ormai innumerevoli repertori grafici disponibili.

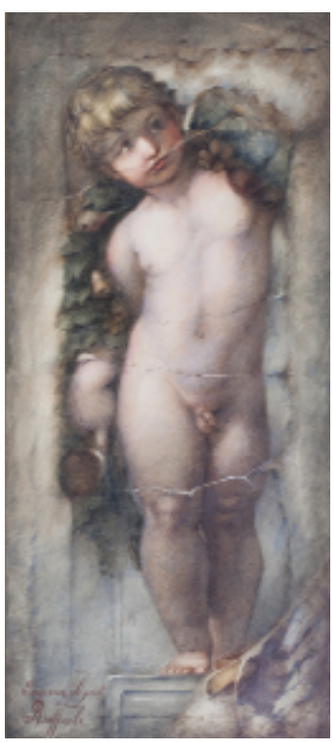
Ad approfittarne fu, tra gli altri, il trentenne Gustave Moreau, che durante il suo soggiorno italiano ne realizzò una copia in scala 1:1 (fig. 8)[13]. Di questo lavoro, compiuto nella primavera del 1858, resta una preziosa testimonianza nel fitto carteggio tra l'artista e i genitori[14]. Entusiasta, egli descriveva il *Putto* dell'Accademia come «un chef-d'œuvre, le plus beau morceau de peinture certes que j'aie jamais vu»[15], apprezzandone in particolare la commistione di «le plus beau dessin et la plus belle couleur réunis»[16]. Un dettaglio importante, quest'ultimo, poiché ci dà conto di quanto il registro cromatico di questo *Putto*, che differisce da quello in Sant'Agostino per i colori

In basso

7. Eugenia Pignet, *Putto reggifestone*, da Raffaello, acquarello e guazzo. Mercato antiquario.

A sinistra

8. Gustave Moreau, *Putto reggifestone*, da Raffaello, tempera e acquarello su cartone. Parigi, Museo Gustave Moreau.



più sfumati e meno acidi, potesse incontrare il gusto di un artista che aveva polemicamente abbandonato l'educazione accademica oltramontana e aveva studiato negli ultimi anni l'opera dei grandi della stagione romantica francese. Le pagine dedicate a questo esercizio sono estremamente dettagliate: dalla prima grande sfida, quella di rendere la consistenza dell'affresco costruendo un supporto visivamente assimilabile a una superficie muraria, risolta attraverso la preparazione a colla e gesso di un cartone,alla difficoltà di rendere attraverso la pittura a tempera, una maniera «così triste e così fredda», le trasparenze e le ricchezze di tono dell'affresco, ottenute mediante rialzi ad acquerello[17]. È proprio questa diffusa attenzione alla tecnica, come si è affermato in precedenza, che rendeva l'opera della San Luca un oggetto privilegiato per la possibilità di osservazione ed emulazione.

Numerosi furono gli amatori, in particolare inglesi e russi, che manifestarono interesse per la copia di Moreau, che per tutto il tempo della lavorazione rimase in galleria esposta alla pubblica vista. Qui fu apprezzata anche dall'allora soprintendente alla Galleria, il pittore Ferdinando Cavalleri, che, come sappiamo ancora una volta dalle lettere di Moreau, incontrato il giovane artista presso un rivenditore di colori non si astenne dal fargli grandi complimenti[18]. Tra i maggiori ammiratori dell'opera fu Sir Granville de Vernon, che manifestò interesse all'acquisto di quello che ormai Moreau definiva «mon enfant de Saint-Luc»[19], chiedendo eventualmente all'artista se fosse disponibile a realizzarne una seconda copia per lui. In tutta risposta, Moreau chiarì che gli sarebbe stato impossibile eseguire una nuova copia «avec le meme entrain et le meme amour»[20] e propose un prezzo così alto da scoraggiare l'acquirente. Il coinvolgimento che trapela dalle parole del francese, sostenuto e incoraggiato in questa ossessione dai genitori, è estremamente appassionante, ma la parte per noi più interessante del racconto del pittore è quella relativa alla vera e propria gara all'emulazione scatenata attorno al suo «enfant», visitato anche presso la casa stessa dell'artista dopo il completamento da colleghi che ambivano alla realizzazione di un esemplare simile su un analogo supporto. Questo fu il caso di Charles Landelle, che realizzò una copia a tempera e la espose al Salon parigino del 1859, dove fu molto apprezzata[21].

È a questo momento di fortuna ottocentesca del *Putto* della San Luca che si deve a mio parere la realizzazione dell'olio su carta passato in asta nel 2016 a Londra con attribuzione ad anonimo settecentesco[22] (fig. 6) e indicato come copia da Raffaello in Sant'Agostino, un'opera che possiamo invece mettere in relazione proprio con la competizione scatenata tra i *grandturisti* inglesi da Moreau e ricondurre quindi all'esemplare della San Luca. Se è vero che, come si è detto, il putto dell'*Isaia* ebbe una grande fortuna come modello raffaellesco fin dal tardo Cinquecento, è pur vero che tale fortuna si attesta attraverso traduzioni grafiche. Al contrario, è proprio dal *Putto* della San Luca, isolato come "quadro", che possiamo attestare che siano state eseguite copie pittoriche. Così conferma l'acquerello di Eugenia Pignet (fig. 7) battuto a un'asta ginevrina nel 2015[23], la cui derivazione dall'esemplare dell'Accademia è suffragata dalla presenza, tra le copie prodotte dall'artista e passate sul mercato antiquario, di una copia dell'autoritratto

Da sinistra

9. Adolphe Braun (attr.), *Putto reggifestone*, stampa all'albumina. New York, Metropolitan Museum of Art.

10. Il Putto reggifestone dell'Accademia Nazionale di San Luca in una foto degli anni Trenta del Novecento.

In basso

11. Elizabeth Vigée-Lebrun, *Autoritratto*, olio su tela. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

di Elizabeth Vigée Lebrun conservato presso la San Luca[24], come si evince dall'iscrizione, pure copiata, che attesta quindi la visita e l'esercizio di copia presso l'Accademia (figg. 11-12).

Così a una copia ottocentesca dal nostro *Putto* va a mio parere riferita la fotografia attribuita ad Adolphe Braun (1812-1877) conservata al Metropolitan Museum di New York[25] (fig. 9). Nel catalogo postumo degli scatti realizzati dal celebre fotografo alle opere d'arte italiane, è indicata una ripresa dal *Putto* della San Luca, probabilmente realizzata nel corso della campagna romana del 1869, che attesta la visita alla galleria accademica e la conoscenza dell'opera da parte di Braun[26]. Lo scatto non è però riferibile al nostro esemplare, come emerge chiaramente dal confronto della fotografia con l'opera sia nelle sue attuali condizioni, sia per come la mostra una fotografia degli anni Trenta del Novecento (fig. 10), cioè prima degli ultimi due restauri. Si notano infatti alcune differenze evidenti, come la sostanziale diversità dello spessore del podio su cui poggiano i piedi della figura. Inoltre, quella ritratta nella foto ha tutta l'aria di essere una tela. Pur non potendo riferire lo scatto al *Putto* della San Luca, per tutto quanto fin qui esposto non pare ardito ipotizzare che si tratti di una sua traduzione, a ulteriore conferma della celebrità del pezzo tra i pittori *grandtouristi* del XIX secolo. Osservando bene la fotografia, si nota infine che la naturalezza del volto dell'infante raffaellesco è caricata di un nuovo e più intenso vigore. Non può essere più che una suggestione al momento, ma di fronte a questo scarto tornano alla mente le parole di Théophile Gautier che, osservata la copia esposta al Salon del 1859 cui si è accennato, affermava che Landelle «sa quando deve adoperare il pennello in modo energico»[27].

Se la copia di Moreau – e in questo pure consisteva la sua sfida – era di misure identiche all'originale, le

In basso

12. Eugenia Pignet, Copia dell'autoritratto di Elizabeth Vigée-Lebrun, acquerello. Mercato antiquario.

A destra

13. *Putto reggifestone*, da Raffaello, carta da lucido. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico.

altre fin qui rintracciate hanno dimensioni ridotte e diverse tra loro. A testimonianza di una continua attenzione da parte degli artisti a quest'opera sta anche un disegno su lucido conservato nell'archivio dell'Accademia di San Luca (fig. 13) proprio il *Putto reggifestone*, ma con misure differenti da tutti gli esemplari per ora identificati. Probabilmente si tratta di un disegno che doveva servire da promemoria per la copia su un supporto più elaborato, o forse di un lucido tratto da un'altra copia del lacerto di affresco. Quel che è certo è che il foglio, probabilmente di inizio Novecento, testimonia il procedere della fortuna di questo pezzo raffaellesco nella pratica dell'apprendimento artistico a Roma.

Per la sua analogia con il putto che affianca l'*Isaia*, francamente poco spiegabile, per la sua provenienza dallo studio di un artista-mercante di scarsa affidabilità quale Wicar, per i numerosi interventi di restauro che ne hanno in parte compromesso l'originalità, il *Putto reggifestone* dell'Accademia è destinato a rimanere un oggetto misterioso sulla cui autografia permarrà un alone dubitativo, a meno di eclatanti scoperte. Ciononostante, specie in un momento in cui si torna a riflettere sull'Urbinate, sull'influsso della sua opera nei secoli, sulla costruzione e sull'alimentazione del suo mito, processo in cui l'Accademia di San Luca ebbe un ruolo di capofila, pare importante tornare ad affermare il valore che a questo piccolo dipinto fu riconosciuto nel momento della sua esposizione. Luogo privilegiato per la formazione artistica nei secoli precedenti, proprio mentre andava perdendo il suo mordente formativo a fronte delle sempre più libere correnti antiaccademiche, la San Luca rinnovava la sua attrattività nei confronti dei giovani artisti copisti offrendo alla vista ravvicinata un affresco ritenuto di Raffaello, colui sulla base del cui insegnamento si può dire sia nato il concetto stesso di accademia a Roma. Non si tratta certo di un paradosso e a spiegarlo sta proprio l'appassionata vicenda di Moreau, il quale, pur ribellandosi alla didattica artistica in patria, si nutrì quanto più possibile dell'opera degli antichi maestri durante il suo viaggio italiano, orientandosi però liberamente nella scelta dei soggetti da copiare.

Qualora si trattasse di un falso, il *Putto* sarebbe non solo stato eseguito in modo magistrale, ma costituirebbe in ogni modo, e anzi tanto più, un perno fondamentale della esaltazione del mito raffaellesco nell'Ottocento romano e un saggio della profonda conoscenza della sua tecnica e questa storia avrebbe comunque un lieto fine, con buona pace della filologia.

Questo contributo prende spunto dalla relazione Raffaello insegnato, collezionato, restaurato: le declinazioni del mito dell'Urbinate nell'Accademia di San Luca dal Cinquecento all'Ottocento*, presentata da chi scrive nel corso del convegno internazionale* Collecting Raphael. Raffaello Sanzio da Urbino nelle collezioni e nella storia del collezionismo *(Roma, Bibliotheca Hertziana – American University of Rome, 12-14 novembre 2017), a cura di S. Ebert Schifferer e Claudia La Malfa. Uno speciale ringraziamento va a Valeria Rotili, alla quale questo scritto deve molto.*

1 Raffaello (attr.), *Putto reggifestone*, affresco staccato, cm 115 x 40. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 392.

2 Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, vol. 83, c. 51. Su Wicar si vedano M.T. Caracciolo (a cura di), *Da Lille a Roma: Jean-BaptisteWicar e l'Italia; disegni dell'Accademia di Belle Arti di Perugia e del Museo di Lille*, catalogo della mostra (Perugia, Palazzo della Penna, 26 gennaio - 7 aprile 2002), Milano 2002; M.T. Caracciolo, *Museo dell'Accademia di Belle Arti di Perugia: disegni di Jean-BaptisteWicar*, Perugia 2003, 2 voll; M.T. Caracciolo, G. Toscano (a cura di), *Jean-BaptisteWicar et son temps, 1762-1834*, Villeneuve d'Ascq 2007; *Traits de génie: la Collection Wicar; Botticelli, Dürer, Raphaël, Michel-Ange, Poussin*, catalogo della mostra (Palais des Beaux-Arts de Lille, 12 aprile - 22 luglio 2013; Musée de l'Hospice Comtesse, 3 aprile - 30 giugno 2013), a cura di C. Hattori, E. Pignon-Ernest, Paris 2013.

3 L. Pungileoni, *Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino*, Urbino 1829, pp. 132-133.

4 L. Salerno, *Il Profeta Isaia di Raffaello e il Putto della Accademia di S. Luca*, in «Bollettino d'arte», 45, 1960, pp. 81-92.

5 P. Cellini, *Nota tecnica sul restauro*, in «Bollettino d'arte», 45, 1960, pp. 92-96; L. Carloni, in *Vincenzo Pagani un pittore devoto tra Crivelli e Raffaello*, catalogo della mostra (Fermo, Palazzo dei Priori, 31 maggio-9 novembre 2008) a cura di V. Sgarbi, Cinisello Balsamo 2008, cat. 28, pp. 72-74; L. Carloni, in *Il Rinascimento a Roma: nel segno di Michelangelo e Raffaello* (Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Sciarra, 25 ottobre 2011 - 12 febbraio 2012), a cura di M.G. Bernardini e M. Bussagli, Milano 2011, cat. 30, pp. 276-277. Si vedano inoltre N. Baldini in *Nello splendore mediceo. Papa Leone X e Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, 25 marzo-6 ottobre 2012), a cura di N. Baldini e M. Bietti, Livorno 2012, pp. 488-489; S. Ventra in *Da Raffaello a Balla. Capolavori dell'Accademia Nazionale di San Luca*, catalogo della mostra (Bard, 1 luglio 2017-7 gennaio 2018), a cura di V. Sgarbi, Bard (Ao) 2017, pp. 44-45.

6 Nel 1962 e nel 1968 (in occasione del restauro dell'opera), sono state condotte dall'ICR delle analisi chimico-fisiche (guidate da Ada Capasso) che hanno rintracciato nel Putto dell'Accademia la presenza diocra gialla, ocra rossa, terra verde e lapislazzuli, tutti pigmenti altresì riscontrati negli affreschi di Sant'Agostino. La documentazione relativa alle analisi del 1962 e al restauro del 1968 è conservata in ISCR, AF, fasc. AS0365. L'autografia del dipinto veniva ribadita con clamore dopo il restauro in *Esposto il «Putto» di Raffaello* in «L'Osservatore Romano», 16 giugno 1969. Per le considerazioni tecniche si veda inoltre F. Giacomini, in *L'incanto dell'affresco: capolavori strappati da Pompei a Giotto da Correggio a Tiepolo*, catalogo della mostra (Ravenna, Loggetta Lombardesca, 16 febbraio-15 giugno 2014) a cura di L. Ciancabilla e C. Spadoni, Cinisello Balsamo 2014, vol. 1, pp. 78-79, cat. 3.

7 G. Vasari, *Vita di Raffaello d'Urbino*, in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, ed. Firenze 1879, vol. IV, p. 339.

8 Raffaello, *Putto*, Haarlem, Teylers Museum, inv. A57, mm 388 x 190. Si vedano C. van Tuyll van Serooskerken in *Disegni italiani del Teylers Museum Haarlem provenienti dalle collezioni di Cristina di Svezia e dei principi Odescalchi*, catalogo della mostra (Firenze-Roma, 29 ottobre-18 dicembre 1983), a cura di B.W. Meijer e C. van Tuyll van Serooskerken, Firenze 1983, pp. 136-137, cat. 58; Tuyll van Serooskerken, *The ItalianDrawings of the Fifteenth and the Sixteenth Centuries in the Teyler Museum*, Haarlem-Ghent-Doornspijk 2000, pp. 252-253, cat. 229; S. Ginzburg, *Pietro Bembo et les arts à l'époque de Leon X*, in A. Geremicca, H. Miesse (a cura di), *Essere uomini di "lettere": segretari e politica culturale nel Cinquecento*, Firenze 2016, pp. 63-80.

9 Giacomini, in *L'incanto dell'affresco*, cit.. A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 1988, p. 44. Si veda Giacomini, in *L'incanto dell'affresco,* cit.

10 Annibale Carracci (attr.), *Putto reggifestone*, da Raffaello, carboncino su carta azzurra, mm 266 x 130, Londra, British Museum, Prints&Drawings Department, inv. 1895,0915.688. Si veda P. Pouncey, J.A. Gere, *Italian Drawings in the British Museum*, *Raphael and His Circle*, London 1962, I, Appendice III, p. 176.

11 B. Cleri, F. Paoli (a cura di), *Incisioni del '600. Le collezioni di Casteldurante dai Della Rovere agli Ubaldini*, Urbino 1992, p. 151.

12 Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, vol. 98, c. 8.

13 *Putto*, tempera e acquerello su cartone, Parigi, Museé Gustave Moreau, inv. 13610, cm. 110 x 44, si veda *Gustave Moreau 1826-1898*, catalogo della mostra (Parigi-Chicago-New York 1998-1999), Parigi 1998, cat. 19, p. 62; L. Capodieci in *Maestà di Roma. Da Ingres a Degas: artisti francesi a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Accademia di Francia, 7 marzo-29 giugno 2003) a cura di O. Bonfait, Milano 2003, p. 527.

14 G. Moreau, *Correspondance d'Italie*, a cura di L. Capodieci, Paris 2002.

15 Ivi, p. 267.

16 Ivi, p. 258.

17 Ivi, p. 287.

18 Ivi, p. 324. Moreau definisce Cavalleri «le directeur», mentre in quel momento il presidente è lo scultore Pietro Tenerani. L'equivoco testimonia però il prestigio della carica di soprintendente alle gallerie.

19 Ivi, p. 286.

20 Ivi, p. 287.

21 *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Elysées le 15 avril 1859*, Paris 1859, cat. 1758 p. 215. Si veda G. Lacambre in *Maestà di Roma,* cit., pp. 127-131.

22 *Putto*, olio su carta incollata su tavola, cm 53,8 x 23,2, Bonhams, Londra, asta del 23 febbraio 2016, lotto 150.

23 *Putto*, acquarello e guazzo su carta, ca. cm 29 x 59, Piguet, Ginevra, asta del 7 settembre 2015, lotto 400.

24 Asta Reiner Dannenberg, Berlino, 17 giugno 2011.

25 Adolphe Braun, *Copy of a Garland-bearing Putto by Raphael*, stampa all'albumina d'argento da lastra, settimo decennio del XIX secolo, cm 28 x 15,2, inv. 2010.564.

26 A. Braun, *Catalogue général des reproductions inaltérables au charbon d'après les originaux: peintures, fresques et dessins des musées d'Europe*...., Dornach 1896.

27 Lacambre in *Maestà di Roma*, cit., p. 127.

Andrea Donati

Il ritratto in gesso di Michelangelo all'Accademia di San Luca e i bronzi di Daniele da Volterra

Michelangelo Buonarroti morì a Roma, nella casa a Macel de' Corvi, venerdì 18 febbraio 1564, alle ore 16,45, ovvero alle 23,00 secondo il computo del tempo. Al suo capezzale erano l'amico Tommaso de' Cavalieri, il pittore e scultore Daniele Ricciarelli (Daniele da Volterra), l'antiquario Diomede Leoni, i medici Federigo Donati da Carpi e Gherardo Fedelissimi da Pistoia, il servitore Antonio del Francese[1]. La notizia della scomparsa si diffuse rapidamente, suscitando un cordoglio generale.

Avendo Michelangelo legato la sua fama a Roma, si pensava che Pio IV gli avrebbe eretto un cenotafio in Vaticano o un sepolcro ai Santi Apostoli, dove la salma fu esposta per il lutto. Ma Michelangelo aveva espresso il desiderio di essere sepolto a Firenze. Così, giovedì 24 febbraio, sopraggiunto il nipote Leonardo di Buonarroto Simoni (1522-1599), grazie all'ambasciatore fiorentino Averardo Serristori, alla complicità del frate francescano Felice Peretti (futuro Sisto V) e ai maneggi di Giorgio Vasari, in venti giorni la salma fu portata a Firenze dove ricevette gli onori funebri dagli Accademici Fiorentini. Le "borie mondane" della cerimonia, di cui resta memoria nella orazione di Benedetto Varchi, sono stigmatizzate da una lettera di Diomede a Leonardo del 10 giugno 1564. In effetti Cosimo I de' Medici aveva desiderato a lungo il ritorno di Michelangelo a Firenze, per dare lustro al suo potere; ma il vecchio artista si era sempre negato e non lo aveva mai degnato di un omaggio. Avendo ottenuto Michelangelo solo da morto, Cosimo voleva sfruttarne almeno l'immagine pubblica. Per questo pensava che la salma dovesse riposare nel duomo di Santa Maria del Fiore, ma in cambio di favori assecondò la volontà di Leonardo di tumulare lo zio nel sepolcro di famiglia in Santa Croce, offrendogli "tutti i marmi e mischi per detta sepoltura, la quale col disegno di Giorgio Vasari fu allogata a Battista Lorenzi, valente scultore, insieme con la testa di Michelagnolo". Nel ricordare i fatti così, Vasari tace sulle pressioni che fece per compiacere il duca, che voleva celebrare la memoria di Michelangelo come simbolo del genio fiorentino per esaltare il suo regno e la sua dinastia. Da perfetto cortigiano Vasari escogitò sofisticati maneggi che portarono alla cessione di alcune opere di Michelangelo al duca, all'erezione del monumento in Santa Croce e alla revisione della vita dell'artista nella Giuntina del 1568.

1. Daniele da Volterra, *Ritratto di Michelangelo*, olio su tavola, cm 88,3 x 64,1. New York, The Metropolitan Museum of Art, dono di Clarence Dillon, 1977.384.1.

Le teste commissionate da Leonardo Buonarroti e Diomede Leoni

Essendo stato Daniele da Volterra molto legato a Michelangelo e l'ultimo a ritrarlo ancora in vita, nel quadro al Metropolitan Museum di New York[2] (fig. 1), fu a lui che Leonardo si rivolse per avere l'effigie dello zio. Per questo, poco prima di ripartire per Firenze, fece un accordo con Daniele. Prima di tutto gli cedette in subaffitto la casa a Macel de' Corvi, che era proprietà dei Della Rovere.[3] Poi gli chiese un ritratto dello zio in due esemplari in bronzo, ma siccome aveva fretta, diede mandato di redigere il contratto a Diomede (1 giugno 1564). Quindi Daniele, chiamati a testimoni della polizza Jacopo del Duca (1520-1604) e Jacopo Rochetti (circa 1535-1596), suoi "compari", si mise subito all'opera, tanto che l'11 giugno 1564 scrisse a Leonardo che aveva "formata una cera". L'accordo per il monumento, oltre al ritratto, prevedeva tre sculture allegoriche, affidate a Jacopo Rochetti e Jacopo del Duca, come indica la lettera di quest'ultimo a Leonardo del 24 ottobre 1564. Anche Diomede però voleva un ricordo di

Michelangelo e chiese a Daniele di fondere un terzo esemplare.
Intanto però Vasari stava tramando alle spalle di Daniele e dei suoi, per convincere Leonardo a cambiare idea ed accettare che il progetto del monumento in Santa Croce fosse affidato a lui. Per questo non mandò alcuna istruzione a Daniele, che l'11 febbraio 1565 sollecitava invano Leonardo. Vasari voleva assecondare le brame del duca Cosimo, alle cui lusinghe Michelangelo aveva sempre resistito. Il suo comportamento fu di assoluto servilismo. Per compiacere il duca non si fece scrupolo di circuire Leonardo, defraudare gli amici di Michelangelo e tradire le idee stesse del grande artista. In ballo non era tanto la salma, quanto la memoria, l'eredità. Cosimo era seccato che Michelangelo fosse morto senza avergli lasciato neanche un disegno[4]. Per questo Vasari fece pressioni su Leonardo per convincerlo a regalare al duca i cartonetti dell'*Annunciazione* e dell'*Orazione nell'orto* che Michelangelo aveva destinato a Jacopo Rochetti[5]. Furono fatte pressioni anche su Tommaso de' Cavalieri per un cartone incompiuto della *Pietà*, che però egli si rifiutò di cedere.
Mentre gli amici di Michelangelo a Roma rimanevano all'oscuro dei maneggi di Vasari, costui divenne il vero artefice del monumento a Michelangelo. Cominciò incaricando, al posto di Jacopo del Duca e Jacopo Rochetti, tre giovani fiorentini di sua fiducia, Battista Lorenzi, Valerio Cioli e Giovanni Bandini, che scolpirono le allegorie della *Pittura*, della *Scultura* e dell'*Architettura*; e finì con indurre Leonardo a desistere dall'idea di collocare una delle due teste in bronzo di Daniele, per affidare il ritratto in marmo a Battista Lorenzi, che risulta pagato il 23 marzo 1566, vale a dire – si badi bene – due settimane prima della morte di Daniele. Jacopo del Duca reagì di malavoglia alla propria esclusione in una lettera a Leonardo del 15 marzo 1565. Lo stesso dovette fare Jacopo Rochetti.

La fusione di Daniele da Volterra

Fin dal 1564 Daniele era pronto a fondere le tre teste insieme con il cavallo per il monumento a Enrico II di Francia, cui stava attendendo dal 1560. Aveva ottenuto la prestigiosa commissione della statua da Caterina de' Medici (1519-1589), che all'inizio si era rivolta a Michelangelo tramite Roberto Strozzi. Il cavallo era enorme, "un sesto o più maggiore" del Marc'Aurelio in Campidoglio, più noto allora come "Antonino Pio". Non si sa come Daniele apprese l'arte del bronzo, che praticò a Roma negli ultimi anni della carriera, ma è certo che Michelangelo gli trasmise la sua esperienza. In gioventù egli aveva imparato la tecnica della fusione a cera persa con Bertoldo, allievo di Donatello; nel 1506-1507 si era cimentato in un'opera eccezionale, quale la statua in bronzo di Giulio II a Bologna, alta si dice nove metri, collocata sopra la porta maggiore di San Petronio il 21 febbraio 1508 e distrutta dai partigiani dei Bentivoglio il 30 dicembre 1511[6].
Nel 1565 Daniele aspettava ancora la conferma di un pagamento da parte di Orazio Rucellai, agente della regina di Francia, per fondere le teste e il cavallo. Nel suo inventario infatti sono menzionati "tre mazzi di polizze appartenenti al cavallo". Nella lettera dell'11 febbraio 1565 Daniele si giustificava con Leonardo così: "la lung[h]eza in che mi tengano questi padron franzesi a far questo benedetto gietto è causa che anchora s'à a fare: e similmente è causa, che le due teste non son gettate, perché aspettavo di far la lega di certo metallo. Ma se io vedrò che la chosa vada troppo in lungo, io mi risolverò a gettarle, che già le forme sono al termine che presto presto si possan finire". Il primo tentativo di fondere il metallo fallì, perché le forme si sfaldarono. Il secondo invece riuscì due mesi dopo, il 6 settembre 1565. Le esalazioni della fornace, costruita nel cortile di casa, intossicarono Daniele, il quale, stremato, due giorni dopo partì da Roma, cercando di recuperare la salute ai bagni di San Filippo. L'8 settembre Diomede scriveva a Leonardo: Daniele "ha gettato il suo cavallo et è venuto benissimo (…) Le nostre teste similmente sono venute bene, et al suo ritorno si rinetteranno"; inoltre informò di aver ragionato con Daniele sull'"epitaffio da farsi a quella divina memoria di vostro zio". Il 6 ottobre 1565 gli scrisse di nuovo e promise di esortare Daniele a finire il lavoro, ma sollecitò a sua volta l'epitaffio che voleva mettere alla base del ritratto, pregando di non far saper nulla a Vasari e a Vincenzo Borghini, che pretendevano di fare a modo loro[7].
In una lettera del 2 novembre 1565 Daniele rassicura personalmente Leonardo di aver fuso le teste: "Hora avete da sapere che fureno giettate le due teste de la buona memoria di m. Michelagnolo insieme con il cavallo del Re; le qu[a]li cose vennero tutte bene, ma per havere alquanto bisogno d'essere rinette et ripulite non ve le posso mandare così presto come vorrei e come forse bisognerebbe, perché haviamo tanto da.ffare in sul detto cavallo che per adesso è forza fare un poco di pausa: ma si solleciterà quanto sarà possibile". Nel frattempo venne pronta la testa con busto per Diomede. La cesellatura era stata più lunga e costosa del previsto, ma come egli scrisse a Leonardo il 9 marzo 1566: "non ho fatto risparmiare a ogni possibile diligentia".
Passò un mese e Daniele morì a Roma, il 4 aprile 1566, senza aver cesellato le due teste per Leonardo. Il giorno prima Diomede era partito da Roma senza immaginare quello che sarebbe accaduto. Un mese dopo, il 4 giugno, scrisse a Leonardo della morte di Daniele. Vasari racconta la storia nella Giuntina del 1568, ma quando scrisse inizialmente a Vincenzo Borghini, il 14 aprile 1566, fu per screditare la memoria Daniele, che ha fatto una "passione d'anjmo, che 'l suo cavallo non venne bene la prima

volta, et l'ha auto a rigittare", rimanendo "nella fossa sotterrato" e seppellendo con se stesso il "maestro". Vasari si vanta di raccogliere i resti delle "fatiche" di Daniele e di far rivivere Michelangelo nel monumento ideato da lui.
Dunque, al momento della morte di Daniele, le due teste destinate a Leonardo non erano state rifinite, mentre Diomede aveva fatto cesellare la sua da "uno" di cui non fa il nome, ma che raccomanda a Leonardo per la sua bravura. Dal contesto generale e da una lettera successiva di Jacopo del Duca si può arguire che l'artista di fiducia di Diomede fosse Jacopo Rochetti, esperto, capace, caro a Michelangelo e a Daniele. Negli anni 1566-1568 Rochetti lavorò insieme con Jacopo del Duca, suo "compare", all'esecuzione del tabernacolo in bronzo per Santa Maria degli Angeli "secondo il dissegno fatto a loro per la bona memoria di messer Michel Angelo Bonarota".

Gli eredi di Daniele da Volterra e la consegna delle teste

Il 4 aprile 1566, in punto di morte, Daniele aveva nominato i suoi garzoni eredi "di tutte le cose appartenenti all'arte, forme di gesso, modelli, disegni, e tutte altre masserizie e cose da lavorare" (Vasari). Aveva lasciato a Michele Alberti "suo creato et alunno" scudi 75, e al medesimo Michele, Feliciano da San Vito e Biagio Betti "suoi creati e discepoli *omnia massaritia et bona in sua domo existentia. Item ad usum exercitii sculturae* (…) *et alia quecumque bona eius inibi existentia*", e designato erede universale lo zio paterno Leonardo Ricciarelli, assente da Roma[8].
Il 5 aprile 1566, all'indomani della morte, i Rucellai erano intervenuti a tutela degli interessi della Corona di Francia, ottenendo un mandato dall'Uditore della Camera Apostolica per compilare un primo inventario sommario dei beni contenuti nella casa di Daniele al Quirinale, per farsi consegnare immediatamente il cavallo. Il secondo inventario redatto dal notaio Tomassini il 6 aprile 1566 ad istanza degli eredi – presenti Michele e Feliciano, assente Biagio per malattia – non registra più né il cavallo in bronzo, né la testa in gesso, né il ritratto del re di Francia. Si fa invece un lungo elenco di materiali serviti alla preparazione dei modelli e alla fusione del cavallo e delle teste in bronzo di Michelangelo. Si cita anche del "metallo rifuso in certe fosse", fornendo così la prova che Daniele aveva riutilizzato il metallo per la seconda fusione. Oltre ai calchi delle gambe del cavallo di Marc'Aurelio, servite da modello per il cavallo di Enrico II, si citano tre teste di Michelangelo, due "con petto" e una "con busto", create tutte e tre dallo stesso prototipo e corrispondenti ai bronzi ordinati rispettivamente da Leonardo Buonarroti e Diomede Leoni[9]. Inoltre si cita "un ritratto di michelagnolo in un quadro di legname", vale a dire il quadro ora al Metropolitan di New York, che è il precedente più importante del ritratto postumo in bronzo. È possibile infatti che Daniele avesse preso "l'impronta" del volto di Michelangelo da morto (maschera funebre), ma di certo si rifece al ritratto che prima aveva dipinto dal vivo.
Jacopo del Duca, essendo stato estromesso, aveva sfogato il suo rancore contro gli eredi di Daniele, scrivendo a Leonardo il 18 aprile 1566 che le teste "hormai se hanno da fare d[e] novo con ciselli et lime". Lo stesso giorno Michele Alberti rassicurava Leonardo che entro un mese avrebbe avuto le due teste finite. Leonardo allarmato si rivolgeva a Diomede, che il 4 giugno 1566 prometteva di affidare le due teste a "uno" (Rochetti?) che aveva ben rifinito la sua. Leonardo però non poté accettare l'offerta a causa di un contenzioso sorto nel frattempo tra lui e gli eredi di Daniele.
Passarono tre anni e il 17 settembre 1569 Diomede, che viveva tra Roma e Siena, comunicava a Leonardo di aver collocato nel suo giardino a San Quirico d'Orcia (*Horti Leonini*) il ritratto di Michelangelo, sul piedistallo del quale si leggeva l'epitaffio di Aldo Manuzio: SAT MAGNVM TVA SOLA LOCO DECVS ADDIT IMAGO ("basta la tua sola immagine a fare onore al luogo"). Morto Diomede Leoni, i suoi eredi vendettero il bronzo insieme con il *Bruto* in marmo di Michelangelo a Ferdinando de' Medici (1549-1609), che li ricevette il 10 dicembre 1590.[10] Il bronzo finì nel giardino di Villa Petraia, dov'è documentato nel 1624. Quindi fu trasferito in Palazzo Vecchio e collocato sopra la porta della Stanza dei Donativi (1769), perdendo l'epigrafe di

2. Daniele da Volterra e aiuto (Jacopo Rochetti?), *Ritratto di Michelangelo*, testa con busto per Diomede Leoni, bronzo, cm 60 x 62 x 37, circonferenza della testa cm 62,5.
Firenze, Museo dell'Accademia, Inv. 1083.

Manuzio. Dopo un passaggio agli Uffizi (1780), fu destinato al Museo dell'Accademia di Firenze (cm 60 x 62 x 37, circonferenza della testa cm 62,5)[11] (fig.2). Tuttavia, il granduca Ferdinando doveva trovare inadeguata l'espressione malinconica del vecchio Michelangelo immortalato da Daniele. Perciò ordinò un rifacimento aulico, in sintonia con il profilo "divino" delineato da Vasari nella Giuntina. Non c'è niente di più lontano dall'interpretazione "spirituale" di Daniele che il busto del Museo del Bargello (altezza cm 56, base cm 76) (fig.3), in cui Michelangelo guarda l'umanità con disdegno, invece che con compassione, mostrando il suo genio altero. Questa scultura spetta a Giambologna (1529-1608) o al suo allievo Antonio Susini, come ha proposto Eike Schmidt.

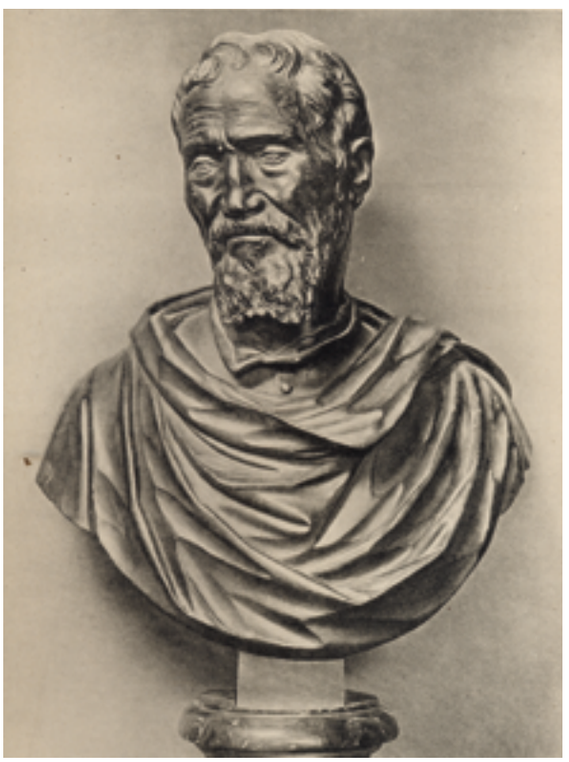
Mentre nel 1566 Diomede era riuscito ad avere la testa "con busto" cesellata da "uno" di sua fiducia (Rochetti?), le altre due teste "con petto" richieste da Leonardo nel 1564 rimasero nelle mani degli eredi di Daniele per dieci anni[12]. Intanto il duca Cosimo moriva nel 1574. Al principio del 1575, finalmente Leonardo poteva ritirare le due teste, ma forse ne conservò solo una. In Casa Buonarroti si trova solamente una testa con busto (altezza totale cm 59, della testa cm 30, del busto cm 29) (fig. 4). Il panneggio che forma il busto è un'aggiunta posteriore, ascritta tradizionalmente a Giambologna, ma simile al marmo scolpito da Lorenzi per il monumento in Santa Croce. La patina scura ha reso omogeneo il bronzo. Il fatto che nel 1590 Ferdinando abbia comprato la testa con busto a San Quirico significa che a quella data la seconda testa "con petto" di Leonardo non era a Firenze, altrimenti il granduca si sarebbe rivolto a lui, anziché agli eredi Leoni. Non si ha più notizia della seconda testa, né in Casa Buonarroti, né tanto meno nelle collezioni medicee. Ma allora, che fine fece dopo il 1575?

Dal punto di vista stilistico ed iconografico l'unica testa che può corrispondere alla seconda di Leonardo è quella del Museo Jacquemart-André[13] (altezza della testa cm 31, con il petto cm 41) (fig. 5). Questo bronzo ha un "petto", come dovevano avere le due teste ordinate da Leonardo e descritte negli inventari di Daniele e nella corrispondenza letteraria. Inoltre le scorie di metallo e la finitura parziale ben si combinano con la notizia che gli eredi di Daniele non avevano cesellato i bronzi, perché reclamavano il rimborso delle spese sostenute dal loro maestro per la fusione.

Le teste di Milano, Oxford, Parigi, Roma

Che fine avevano fatto le prime tre teste uscite dalla fusione fallita? Daniele rifuse il metallo, ma è possibile che recuperasse e vendesse le teste. Dal 1565 circolavano almeno sei teste e i bronzi antichi in tutto sono nove. Tra i primi a possedere un ritratto di Michelangelo ci furono Antonio del Francese,

3. Giambologna o Antonio Susini (attribuito), *Ritratto di Michelangelo*, testa con busto per Ferdinando de' Medici, bronzo, altezza cm 56, base cm 76. Firenze, Museo del Bargello, Inv. 96 B - Inv. Generale 13799.



4. Daniele da Volterra, *Ritratto di Michelangelo*, testa con petto per Leonardo Buonarroti con busto aggiunto dalla bottega di Giambologna (?), bronzo, altezza totale cm 59, della testa cm 30, del busto cm 29. Firenze, Casa Buonarroti, Inv. 51.

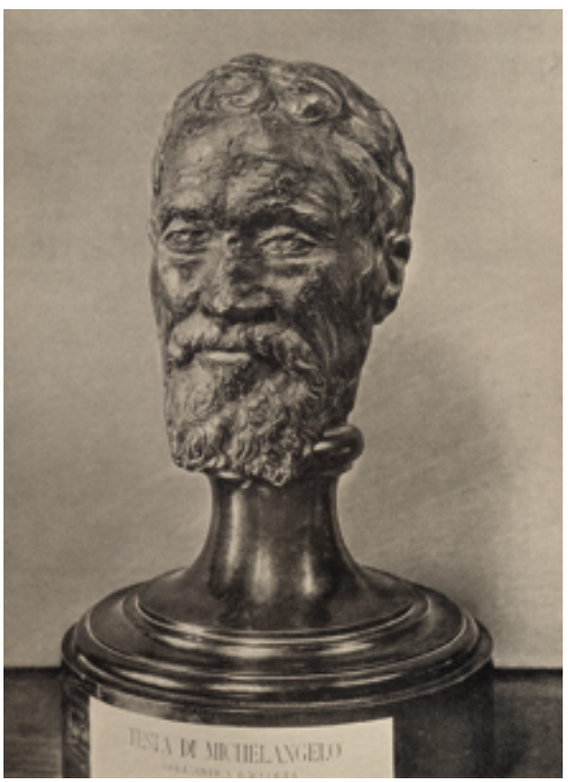
5. Daniele da Volterra, *Ritratto di Michelangelo*, seconda testa con petto per Leonardo Buonarroti (?), bronzo, altezza della testa cm 31, con il petto cm 41. Parigi, Musée Jacquemart-André, Inv. 1870, Cat. 843.

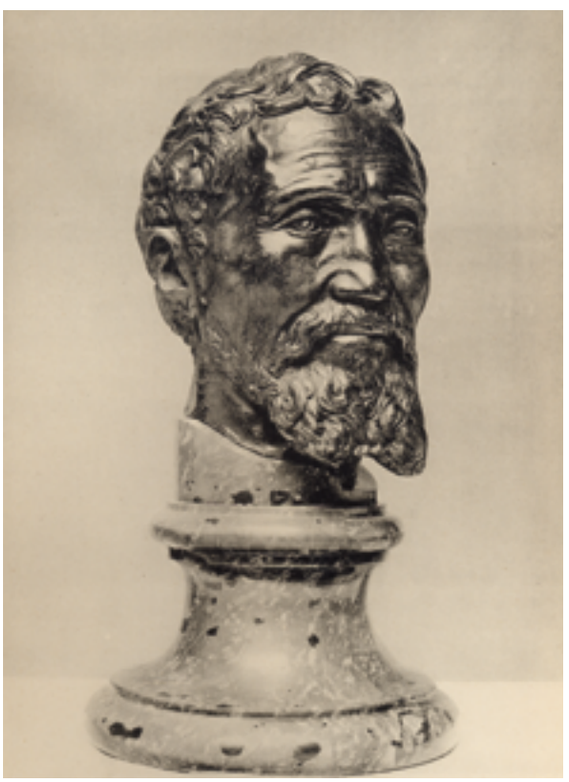
6. Daniele da Volterra, *Ritratto di Michelangelo*, possibile prima fusione della testa, bronzo, cm 27,5 x 19,5 x 21,5, circonferenza della testa cm 63. Milano, Castello Sforzesco, Inv. 297.

7. Daniele da Volterra, *Ritratto di Michelangelo*, possibile prima fusione della testa, bronzo, cm 28 x 16 x 20. Oxford, Ashmolean Museum, Inv. 1845.70.

Annibal Caro e Giulio della Rovere. Le loro teste non sono confondibili con quelle di Leonardo Buonarroti e Diomede Leoni. Inoltre, la "testa di bronzo" posseduta da Antonio del Francese non può essere confusa con quella di Annibal Caro, che morì a Roma nel 1566, né con quella del cardinale della Rovere, che morì a Fossombrone nel 1578. Antonio infatti, che aveva dato la sua testa in pegno al compare Pier Luigi Gaita a Roma nel 1565 in cambio di soldi e non era riuscito a spacciarla al duca di Urbino come "l'impronta di Michelagnolo" (autoritratto)[14], poté riscattarla solamente dopo aver estinto il suo debito nel 1587. È possibile invece che la testa posseduta da Annibal Caro fosse passata al cardinale della Rovere, il quale lasciò in eredità "una testa di bronzo di Michelangelo" al suo segretario Simone di Filippo d'Albizzo da Fortuna. Nel 1606 quella testa era in vendita a Firenze presso gli eredi Fortuna, ma non si sa dove finisse[15].

Tra le teste che rimangono da esaminare alcune possono essere considerate degli scarti dalla prima fusione, altre copie o imitazioni. Gli eventuali scarti possono essere stati venduti da Daniele stesso o dai suoi allievi. Gli allievi potrebbero aver eseguito a loro volta delle copie e i "compari" di Daniele, divenuti concorrenti dei suoi allievi, potrebbero aver cesellato o fuso altre teste. Esaminiamo dapprima le teste in





8. Daniele da Volterra, *Ritratto di Michelangelo*, possibile prima fusione della testa cesellata da Jacopo Rochetti (?), bronzo, cm 35 x 17 x 19. Parigi, Musée du Louvre, Inv. 2385.

9. Copia o rifacimento da Daniele da Volterra (Giulio Mazzoni?), *Ritratto di Michelangelo*, testa con colletto in bronzo montata su un busto in marmo bigio morato, altezza cm 79, circonferenza della testa cm 63. Roma, Musei Capitolini, Inv. 1165.

bronzo a cera persa senza busto e senza petto. La testa del Castello Sforzesco di Milano (cm 27,5 x 19,5 x 21,5, circonferenza della testa cm 63) (fig. 6) proviene dallo scultore e incisore cavalier Giuseppe Bossi (1777-1815), che la possedeva fin dal 1802. I suoi eredi la vendettero all'Accademia di Brera, da dove è pervenuta nelle civiche raccolte. La testa di Milano, tagliata sul collo, è un esemplare fallito, totalmente privo di cesellatura, rimasto allo stato grezzo dopo la fusione[16]. Quindi potrebbe essere una delle tre teste fuse la prima volta da Daniele.

La testa dell'Ashmolean Museum (cm 28 x 16 x 20) (fig. 7) forse proviene da Sir Thomas Lawrence e fu donata nel 1845 all'Università di Oxford da William Woodburn insieme con i disegni di Michelangelo e della sua cerchia che il fratello, Samuel Woodburn, aveva comprato durante la sua carriera di mercante e collezionista[17]. Anche la testa di Oxford è tagliata sul collo e priva di cesellatura; quindi, come quella di Milano, potrebbe essere uscita dalla prima fusione fallita di Daniele e rivenduta da lui o dai suoi allievi.

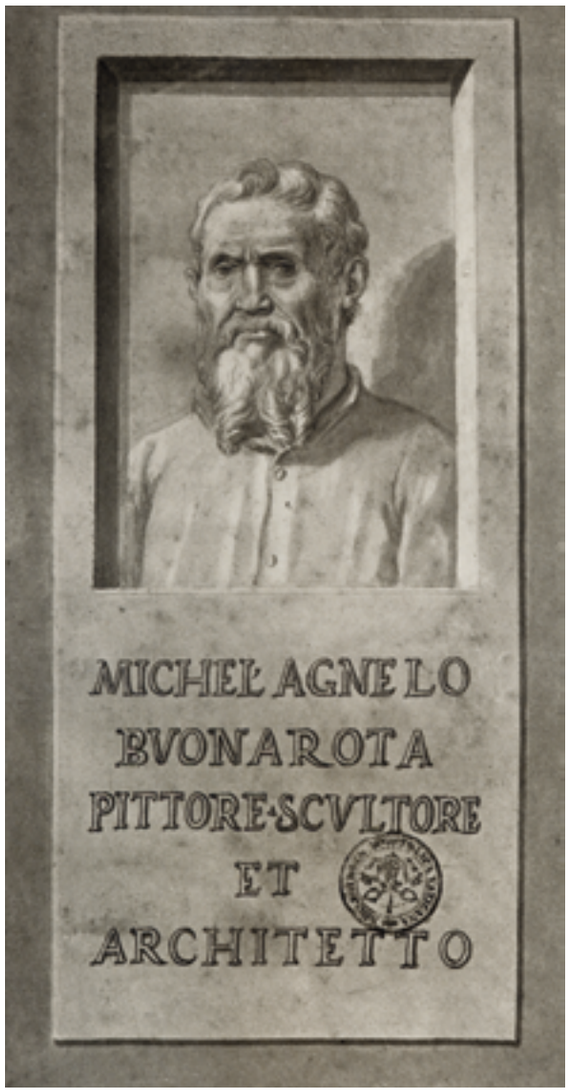
La testa del Museo del Louvre è montata su un colletto (cm 35 x 17 x 19) (fig. 8) e fu donata da Eugène Piot (1812-1890), ma proviene dalla collezione del conte Cesare Bianchetti (1775-1849). Tra i vari membri di questa famiglia bolognese spicca Ludovico Bianchetti, maestro di camera di Gregorio XIII e fratello del cardinale Lorenzo Bianchetti. Nel 1568 Ludovico Bianchetti ebbe un ruolo nello spostamento della *Pietà* di Michelangelo dalla Sagrestia Vecchia di San Pietro (Madonna delle Febbre) al coro di Sisto IV; poi commissionò la *Resurrezione di Cristo* per la cappella dei Cappuccini di Frascati, affrescata da Jacopo Rochetti su disegno di Michelangelo (British Museum, 1895-9-15-501) in controparte[18]. Dunque il bronzo del Louvre potrebbe essere pervenuto a Bianchetti tramite Rochetti.

Il ritratto di Michelangelo ai Musei Capitolini, invece, è una testa con colletto in bronzo montata su un busto in marmo bigio morato (altezza cm 79, circonferenza della testa cm 63) (fig. 9), donata dall'antiquario romano Antonio Borioni tra luglio e dicembre 1730 in occasione dell'elezione al pontificato di Clemente XII Corsini[19]. Nella *Collectanea Antiquitatum Romanarum*, un catalogo pubblicitario a scopo di vendita che Borioni stampò a sue spese nel 1736, l'abate cortonese Ridolfino Venuti sosteneva che la statua fosse l'autoritratto donato da Michelangelo a un suo amico: "Alicui amico suo truncum ex nigro marmore et caput hoc heneum, Michael ipse Angelus donaverat"[20]. L'attribuzione di Venuti fu contestata da Pier Leone Ghezzi (1674-1755), pittore ufficiale della Camera Apostolica dal 1708 al 1747 e appassionato cultore delle antichità, ma gli eruditi toscani fecero quadrato attorno a Borioni, che forse era in buona fede, perché la sua convinzione di possedere un "autoritratto" potrebbe dipendere dal fatto che egli avesse acquisito una testa antica, magari proprio quella che Antonio del Francese aveva spacciato per l'"impronta" di Michelangelo.

Non è possibile sostenere, come ha fatto invece Eike Schmidt, che dal panneggio del busto capitolino dipendano i panneggi dei busti del Museo dell'Acca-

10. Pier Leone Ghezzi, disegno del bronzo vaticano ora a Rimini. Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Ottoboniano 3107, foglio 3, rilegatura in pergamena bianca, cm 42 x 27.

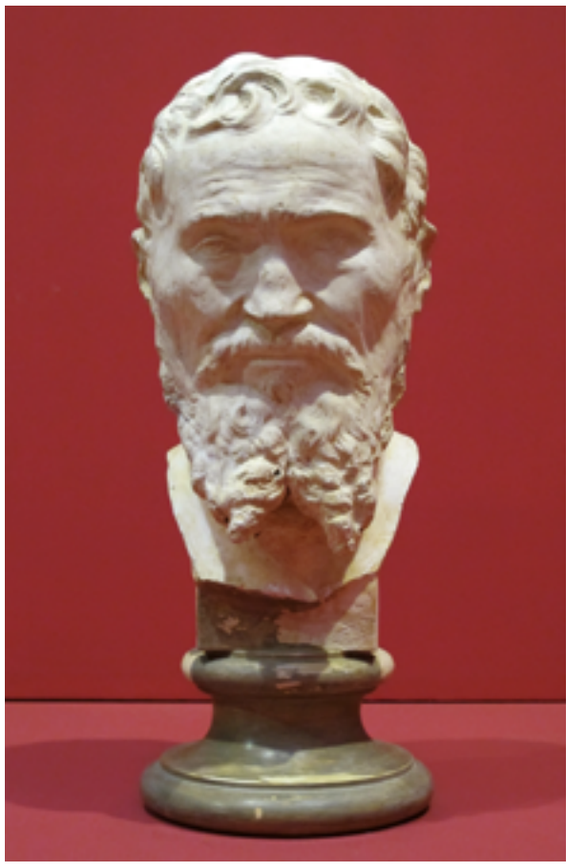
11. Pier Leone Ghezzi, *Ritratto di Michelangelo*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Ottoboniano 3107, foglio 1, rilegatura in pergamena bianca, cm 42 x 27.



demia e del Bargello, perché questi, come ho dimostrato, hanno tutt'altra origine. Al contrario, i due busti delle collezioni medicee e quello di Casa Buonarroti furono le fonti d'ispirazione per Borioni, che lavorava con gli eruditi toscani formatisi al seguito di Filippo Buonarroti (1661-1733)[21]. I ritratti fiorentini di Michelangelo potevano costituire un modello iconografico inoppugnabile per restituire al bronzo di Borioni quell'aura di prestigio e di antichità necessaria a promuovere il dono alla città di Roma.
Il bronzo capitolino è ben rifinito ed eseguito sul prototipo di Daniele da Volterra, ma non è una sua fusione. Potrebbe essere ricondotto, non a Guglielmo della Porta, come pensava Agostino Tofanelli nel 1846, ma a Giulio Mazzoni, che al pari di Daniele negli ultimi anni si dedicò alla scultura. Anche questa ipotesi però deve essere presa con estrema cautela e può reggersi sul vecchio rapporto di amicizia tra Giulio e Daniele e sul confronto con il ritratto di Francesco del Nero (1487-1563) al Bode Museum.

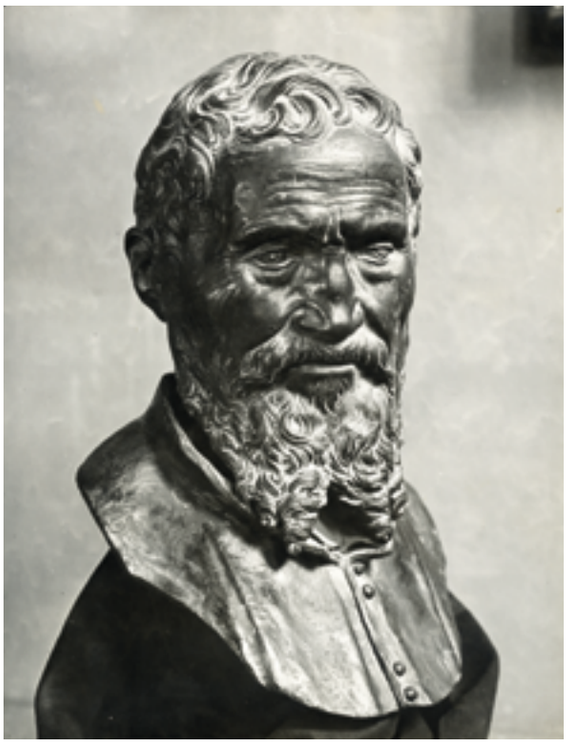
La testa con petto di Rimini e il gesso dell'Accademia di San Luca

Il dono al Campidoglio fu un successo, ma suscitò perplessità e invidia. Ghezzi trovò presto nella Fabbrica di San Pietro una testa con petto in bronzo migliore di quella di Borioni. Il prefetto della congregazione della Fabbrica era il cardinale Annibale Albani, nipote di Clemente XI, in carica dal 1712 fino al 1751. Nel 1740, due anni e mezzo prima di diventare soprintendente alle fabbriche dei mosaici di San Pietro, Ghezzi chiese a monsignor Luigi Altoviti Avila il permesso di trarre una copia in gesso del bronzo vaticano, che disegnò sul terzo foglio del codice vaticano Ottoboniano 3107 (fig. 10)[22]. È rilevante che Ghezzi non solo riproduca il bronzo in uno dei quattro codici Ottoboniani contenenti i suoi disegni delle antichità, ma che lo riproponga addirittura sul primo foglio del codice 3107 (fig. 11) spiegandone il significato emblematico. Non si sa quando il calco in gesso sia arrivato all'Accademia di San Luca, ma probabilmente non lontano dal 6 agosto 1747, quando Ghezzi donò il suo autoritratto[23]. L'Accademia aveva tutto l'interesse di commemorare Michelangelo come nume tutelare degli artisti di Roma, sebbene egli non avesse mai dovuto iscriversi alla compagnia dei pittori, essendo stato iscritto nella famiglia pontificia da Giulio II a Pio IV.
Ernst Steinmann cercò invano il bronzo nella Fabbrica di San Pietro, ma trovò solamente il gesso nell'Accademia di San Luca, quando la sede era an-



12-15. Calco di Pier Leone Ghezzi dal bronzo vaticano ora a Rimini, testa, gesso, altezza generale cm 35,5 x 21, circonferenza della testa cm 63. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

cora nel Foro ai Santi Luca e Martina. La fotografia da lui pubblicata nel 1913 mostra una base di tipo ottocentesco, senza il petto. Ammesso che quella base fosse originale, nel corso del Novecento è stata completamente rimossa. Il gesso era così modificato e verniciato che, quando lo vidi nel 2008, non lo riconobbi e pensai che fosse una copia moderna. Il recente restauro a cura di Davide Fodaro dell'Istituto Superiore per il Restauro e la Conservazione invece ha restituito credibilità al gesso. La misura (altezza generale cm 35,5 x 21, circonferenza della testa cm 63) (figg.12-15) corrisponde a quella del bronzo di Rimini. Difatti, constatata la sparizione della testa vaticana, Steinmann aveva supposto che si potesse identificare o con quella Jacquemart-André o con quella del Museo di Rimini (cm 41 x 28, circonferenza della testa cm 63) (fig.16). I documenti da me pubblicati dimostrano che la seconda ipotesi era quella giusta. La testa con petto di Rimini proviene dal palazzo della contessa Teresa Sartoni, vedova di Paolo Garattoni, come indica l'inventario del 1832[24]. Il bronzo era collocato sopra il monetiere nella camera della libreria. La contessa ereditò il busto dal padre, Federico Cosimo Sartoni, insieme con la collezione di medaglie e monete antiche, che aveva gareggiato per fama con quella di Pietro Borghesi, padre del celebre numismatico Bartolomeo. Il conte Sartoni fu personaggio di spicco della cultura antiquaria riminese del Settecento. Egli ricoprì la carica di prefetto di Castel Sismondo dal 1738 al 1764. Da parte di madre era parente con Pio VI, da parte di padre aveva uno zio, monsignor Antonio Sartoni, che era protonotario apostolico, canonico liberiano, pontificio, intimo cubiculario, come recita la sua lapide funeraria nella chiesa di San Silvestro al Quirinale. L'abate Sartoni entrò nella Curia romana grazie all'appoggio del cardinale Giovanni Antonio Davia (1713-1740), già titolare della cattedra episcopale di Rimini, e partecipò all'elezione di Clemente XII Corsini come "conclavista" del cardinale Jusepe Pereira de Lacerda (1721-1738). Ghezzi gli fece una caricatura: "Monsignor Sartoni Canonico di S. Maria Maggiore è stato auditore del Cardinal Pereira Portoghese huomo di molto garbo. 8 nov. 1744"[25]. Egli ha tutte le carte in regola per aver fatto da tramite per il passaggio della testa in bronzo dalla Fabbrica di San Pietro a Rimini. Nel 1873 è descritta puntualmente nella Biblioteca Gambalunga da Luigi Tonini: "Testa di Michelangelo Bonaroti, di qualche pregio. Venne alla Biblioteca dalla eredità Garattoni". Dopo l'esposizione dei ritratti michelangioleschi organizzata da Steinmann in Castel Sant'Angelo nel 1911, la testa di Rimini fu montata prima "dentro un piatto di marmo di Verona", poi su un perno.



16. Jacopo del Duca (attribuito), da Daniele da Volterra, *Ritratto di Michelangelo*, testa con petto, bronzo, cm 41 x 28, circonferenza della testa cm 63. Roma, Museo Comunale, Inv. PS12

Il bronzo di Rimini è un rifacimento coevo di alto livello, formato sul modello di Daniele da Volterra, come si evince dal confronto con la "testa con petto" Jacquemart-André. Potrebbe essere stato eseguito da Jacopo del Duca, che si era offerto di rifare da capo il ritratto di Michelangelo, sostenendo che le due teste con petto fuse da Daniele erano state rovinate dai suoi allievi. L'ipotesi si regge sul confronto con il monumento funebre per Elena Savelli in San Giovanni in Laterano, realizzato da Jacopo nel 1571 per conto di Bernardino Savelli. Poco prima del cenotafio Savelli, Jacopo aveva ricevuto dal cardinale Ferdinando de' Medici la commissione di un ritratto in bronzo della sorella Isabella, sposata con Paolo Giordano Orsini (opera non pervenuta). Jacopo del Duca lavorava con il fratello Ludovico, un esperto fonditore, il cui migliore allievo, Gregorio de' Rossi, fu chiamato a eseguire le copie della *Pietà Vaticana*, della *Vita attiva* e della *Vita contemplativa* di Michelangelo per la cappella Strozzi in Sant'Andrea della Valle. Il fatto che il bronzo riminese provenga dalla Fabbrica di San Pietro indica chiaramente che qualcuno aveva voluto ricordare che il sommo artista era stato architetto e soprintendente della Fabbrica dai tempi di Paolo III a Pio IV.

1 Per le fonti e la bibliografia rimando ad A. Donati, *Il ritratto di Michelangelo Buonarroti e i bronzi di Daniele da Volterra. Nuovi contributi*, in *Artisti a Roma. Ritratti di pittori, scultori e architetti dal Rinascimento al Neoclassicismo*, a cura di F. Petrucci, Roma 2008, pp. 27-43; Id., *Ritratto e figura nel Manierismo a Roma. Michelangelo Buonarroti, Jacopino del Conte, Daniele Ricciarelli*, a cura di A. Donati e F. Petrucci, San Marino 2010.

2 Per l'attribuzione a Daniele del quadro del Metropolitan rimando al capitolo terzo del mio libro del 2010 citato alla nota precedente. C. Bambach, *Michelangelo Divine Draftsman & Designer*, New York 2017, pp. 256-257, nota 152, fig. 240, dopo aver accolto in un primo momento la mia proposta insieme con Keith Christiansen e Andrea Bayer, ora è tornata a preferire l'attribuzione a Jacopino del Conte per dare credito a Vasari, che però non è sempre attendibile e in questo caso una fonte indiretta e la causa di un equivoco secolare. Su Jacopino ritrattista, oltre al capitolo secondo del mio libro del 2010, cfr. A. Donati, *Il ritratto di Filippo Strozzi di Jacopino del Conte*, "Arte/Documento", 31, 2015, pp. 205-211.

3 La casa medievale a forma di torre, descritta in un sonetto di Michelangelo come una bicocca, sorgeva nell'area delle Terme di Costantino, presso la scomparsa chiesa di San Girolamo al Quirinale, e fu distrutta dai Torlonia a metà dell'Ottocento. Per scoraggiare il duca di Urbino, che voleva tornarne in possesso nella speranza di trovare qualche marmo, Daniele s'impegnò ad occuparla con i suoi garzoni, andando a dormire di tanto in tanto. Scriveva infatti a Leonardo: "acciò che si vegga la casa più abitata, ho messo Jacopo [Rochetti] con le sue donne in le stanze, che abitavan le donne d'Antonio [del Francese]; e io non mancho di dormire del continuo nella torre con un de miei". Daniele non spostò mai la residenza a Macel de' Corvi, ma continuò a vivere e lavorare a Montecavallo (Quirinale), Rione Monti, nella casa che teneva in affitto dal canonico lateranense Attilio Ceci. La casa di Michelangelo fu comprata da Stefano Longhi da Viggù: R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, a cura di L. Malvezzi Campeggi, Roma 1990-2002 (1902-1912), III, pp.281-282.

4 Lettera di Cosimo de' Medici ad Averardo Serristori, da Pisa, 5 marzo 1564: K. Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, München 1923, 1930, II, p. 902.

5 Da una lettera di Daniele da Volterra a Vasari del 17 marzo 1564 si apprende che Michelangelo aveva lasciato in dono a Jacopo Rochetti e a Michele Alberti, prima allievi rispettivamente di Jacopo del Duca e di Daniele, poi compagni, soci e cognati (cfr. Donati, *Michelangelo Buonarroti*, 2010, cit., capitolo IV), "certi disegni piccoli di quelle Nuntiate et del Cristo che ora nell'orto". Per la corretta identificazione di "Jacopo suo", citato nella lettera, con Jacopo Rochetti cfr. G. Redín, *El testamento y otros documentos sobre Daniele da Volterra*, "Archivo Espanol de Arte", LXXXIII, 2010, pp. 235-248. Rochetti copiò il cartonetto dell'*Orazione dell'orto* quando Michelangelo era ancora vivo, per dipingere il quadro attualmente nella Galleria Doria Pamphilj, che risulta venduto dalla vedova Rochetti al cardinale Pietro Aldobrandini prima del 1603, forse tramite il Cavalier d'Arpino o suo fratello Bernardino Cesari, che avevano frequentato la bottega di Rochetti: cfr. L. Sickel, *Jacopo Rochetti as Beneficiary of Michelangelo's Drawings*, in *Dopo il 1564. L'eredità di Michelangelo a Roma nel tardo Cinquecento*, a cura di M. S. Bolzoni, F. Rinaldi, P. Tosini, Roma 2016, pp. 83-99; A. Donati, *Marcello Venusti e Michelangelo: pittura e spiritualità nell'età del Concilio di Trento* (in corso di stampa).

6 Per la statua di Giulio II rimando al capitolo primo del

mio sopra citato libro del 2010.

7 Dell'epitaffio Diomede scrive la prima volta a Leonardo il 21 aprile 1565.

8 Michele Alberti, Feliciano da San Vito e Biagio Betti continuarono a lavorare come pittori, scultori e decoratori fin quasi alla fine del Cinquecento.

9 Archivio di Stato di Roma, *Archivio del Collegio dei Notai Capitolini*, *Notaio Giovan Francesco Tomassini*, vol. 1772. Per l'interpretazione dei documenti rimando a ciò che ho pubblicato nel 2008 e 2010.

10 Sul *Bruto* cfr. Donati, *Michelangelo Buonarroti*, 2010, cit., capitolo primo.

11 Archivio di Stato di Firenze, *Guardaroba Medicea*, 132, f. 436 ("Una testa di marmo di Bruto") e f. 480 ("testa di Bronzo di Michelagniolo Bonaroti"): cfr. E. Schmidt, in *Vittoria Colonna Dichterin und Muse Michelangelos*, a cura di S. Ferino Pagden, Wien, 1997, p. 316; M. Hirst, in A. Condivi, *Vita di Michelagnelo Buonarroti*, 1553, a cura di G. Nencioni, Firenze, 1998, p. XX.

12 Quando la causa finì, il procuratore Carlo Gherardi, un altro raccomandato di Vasari, pagò agli eredi di Daniele ottanta scudi e scrisse a Leonardo il 26 novembre 1574, che finalmente poteva ritirare le teste. Nella lettera successiva del 10 dicembre 1574 gli scrisse di nuovo assicurandolo che le due teste gli sarebbero state date insieme con la quietanza di pagamento per la cera. E nella lettera del 31 dicembre 1574: "Non vi s'è mandato la quietanza dell pag[amen]to alle rede del Voltera: però vi si manderà fatto le teste". Nell'Archivio Buonarroti si trova la seguente nota di pagamento: «E deono dare scudi cinque baiocchi 77 per libre 40 di cera e trementina quale si conpero per fare gittare due teste di bronzo di Michelagnolo Bonaroti per fare le cere per la forma scudi (…) lire 5 soldi 9 denari 19".

13 F. de la Moureyre-Gavoty, *Inventaire des collections publi-ques françaises. Sculpture italienne. Musée Jacquemart-André*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1975, n. 141; S. Béguin, *Le XVIe siècle florentin au Louvre*, Paris 1982, pp. 30-31, n. 22 ; N. Sainte Fare Garnot, *Le Musée Jacquemart-André*, Firenze 2012, pp. 204-205.

14 Lettera dell'agente Traiano Mario al duca Guidubaldo II della Rovere (26 agosto 1570): "la testa che tiene [= Antonio] è l'impronta di michelagnolo"; idem (13 settembre 1570): "Il Duca di Firenze ha fatto grandissima punta per haverla, per conservar la memoria in Firenze del cittadino suo, m'egli non gl'è l'ha voluto concedere anco con offerta di gran prezzo". Forse Traiano era in buona fede oppure voleva favorire Antonio per un interesse personale. Comunque sapeva che il duca cercava opere autografe di Michelangelo, perché nel 1557 aveva sequestrato due dipinti "di Michelangelo", ovvero di Marcello Venusti, dalla vedova di Francesco Amadori detto l'Urbino, donandoli nel 1571 alla nuora Lucrezia d'Este: cfr. A. Donati, *La Crocifissione di Marcello Venusti e il dono di Michelangelo Buonarroti a Francesco Amadori*, in *D'après Michelangelo*, a cura di A. Alberti e A. Rovetta, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 361-373.

15 L'ambasciatore Emilio Emili informò il duca di Urbino che il bronzo del defunto cardinale suo zio era in vendita. La risposta di Francesco Maria II della Rovere è significativa: "se quella testa che avisate è di mano di Michelan[g]elo e non più tosto il suo ritratto, ritenetela per voi, quando vi siate chiarito, che fusse del Cardinale, altramente non ce ne curiamo molto". Il duca sapeva che circolava una testa che veniva spacciata per l'autoritratto di Michelangelo e si comportò come suo padre, quando aveva declinato l'offerta di Antonio del Francese.

16 A. Donati, in *L'ultimo Michelangelo. Disegni e rime attorno alla Pietà Rondanini*, a cura di A. Rovetta, Cinisello Balsamo 2011, pp. 148-149, n. 2.13.

17 N. Penny, *Catalogue of European Sculpture in the Ashmoelan Museum*, Oxford 1992, I, pp. 159-161, come "Daniele da Volterra".

18 J. Wilde, *Michelangelo and His Studio*, London 1953, pp. 88-91, n. 54, tav. LXXXIII; J. Consalvi, *La inedita Cappella della Resurrezione a Frascati*, "Arte cristiana", 103, 2015, pp. 155-157.

19 E. B. Di Gioia (a cura di), *La Medusa di Gian Lorenzo Bernini: studi e restauri*, Roma 2007, pp. 137-193.

20 Tra gli aderenti a questa opinione c'era anche Anton Francesco Gori, che riportò quasi per intero la scheda di Venuti nella prefazione alla ristampa della *Vita di Michelangelo* pubblicata da Ascanio Condivi nel 1553: ed. Pisa 1823, pp. XXI-XXV.

21 D. Gallo (a cura di), *Filippo Buonarroti e la cultura antiquaria sotto gli ultimi Medici*, Firenze, Casa Buonarroti, 25 marzo-25 settembre 1986, Firenze 1986; D. Gallo, *Per una storia degli antiquari romani del Settecento*, "Melanges de l'Ecole Française de Rome, 1999, 111-2, pp. 827-845.

22 Sul secondo foglio dichiara: "Questo ritratto che qui sotto si vede delineato è stato imitato diligentemente da me Cav. Ghezzi dal suo originale che con gran custodia si ammira nelle stanze della Fabbrica di S. Pietro ed io Cav. Ghezzi ne pregai Mons. Altoviti Economo della detta Fabbrica il dì 28 Aprile 1740 che mi desse la permissione di farlo formare e ritener la memoria di si celebre valentuomo nel mio studio. Il detto prelato con somma cortesia, mi accordò la richiesta fattali e detta forma la ritengo appresso di mè, da dove ne ho cavato il disegno che si vede qui sotto". La didascalia è la seguente: "Ritratto di Michel Angelo Buonarotti Figlio del S. Conte di Canossa, Pittore, Scultore et Architetto il detto ritratto è stato imitato diligentemente da me Cav. Ghezzi dal suo originale che con gran custodia si ammira nelle stanze della Fabbrica di S. Pietro". Cfr. E. Steinmann, *Die Portraitdarstellungen des Michelangelo*, Leipzig 1913, pp. 61-64, tavv. 57, 60; L. Guerrini, *Marmi antichi nei disegni di Pier Leone Ghezzi*, Città del Vaticano 1971, p. 50.

23 A. Lo Bianco, *Pier Leone Ghezzi*, Palermo 1985, pp. 134, 225, n. 78. L'inventario del testamento di Caterina Peroni Ghezzi, morta nel 1762, pubblicato da S. Corradini, in *Giuseppe e Pier Leone Ghezzi*, a cura di V. Martinelli 1990, pp. 111-131, non cita alcun ritratto di Michelangelo.

24 "Un semibusto di bronzo rappresentante il ritratto di Michelangelo Buonarrota ripiena di piombo collato del peso di P. centotrenta, dal qual peso dedotti due terzi di piombo rimangono P. quarantadue di bronzo, a bajocchi dicciotto la libbra sono scudi sette e bajocchi settantaquattro".

25 Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Ottobon. 3119, f. 45, indice. Ringrazio Anna Lo Bianco per la segnalazione.

Elisa Camboni

Antiveduto Grammatica: un principe-imprenditore
L'Accademia di San Luca nei primi anni '20 del Seicento

La data 17 ottobre 1624, come è noto, segna un importante avvenimento nella storia dell'Accademia di San Luca: Antiveduto Grammatica (1569-1626)[1], prima dello scadere del suo mandato, riconsegnava al cardinal Francesco Maria Del Monte, protettore dell'Accademia, gli attributi spettanti alla carica di principe. Al suo posto, tre giorni dopo, veniva eletto «a viva voce» il pittore francese Simon Vouet[2].
Sebbene siano stati in parte chiariti i motivi che portarono alla rifondazione dell'Accademia, la rimozione del principe in carica, per l'eccezionalità dell'evento, richiede un maggiore approfondimento. Solo di recente, grazie agli studi e ai progetti internazionali[3], che hanno in gran parte risarcito la lacuna documentale nell'archivio storico dell'Accademia stessa per gli anni venti e trenta del Seicento, è stato possibile gettare luce su alcuni aspetti, a lungo rimasti oscuri, della vita accademica e in particolare sulla «irrequieta» figura di Antiveduto Grammatica. Secondo la versione ufficiale fornita dal biografo romano Giovanni Baglione nelle sue *Vite*, la destituzione del pittore sarebbe da imputarsi all'inimicizia sorta tra Grammatica e Tommaso Salini; questi, rimasto escluso dal nuovo gruppo direttivo dell'Accademia, «machinó contra Antiveduto, ch'alla fine con l'aiuto del Cavalier Padovano (Ottavio Leoni) havendo scoperto, ch'il Grammatica voleva ad un gran signore dare il quadro di s. Luca, di mano del gran Raffaello e lasciarvi di suo in chiesa una copia, ricorse egli a' superiori, e operò si che fu privato Antiveduto del principato».[4]
Baglione prende palesemente le difese del pittore, definendo Grammatica «huomo virtuoso, e dilettosi di poesia, e vi havea buon genio» mentre, nei confronti dell'avversario, utilizza toni più aspri: «di favella soverchiamente libero, e in gran parte mordace; de odio, e grandemente perseguito Antiveduto Grammatica… e benché questi fusse principe dell'Accademia, havendolo scoperto, che volesse dare il quadro di s. Luca, di mano di Raffaello, che nella nostra chiesa si conserva, ad un gran principe, egli con publico affronto il fece deporre dal principato, onde meritò d'esser riposto nel numero de gli accademici, donde per suo difetto era stato prima cancellato»[5].
Di questo «pubblico affronto» le fonti tacciono come anche della presunta vendita sottobanco della pala di Raffaello raffigurante *San Luca che dipinge la Vergine*. Come è stato già evidenziato da studi precedenti[6] la tavola dell'urbinate, collocata sull'altare maggiore della chiesa di Santa Martina, versava in pessime condizioni a causa dell'umidità e si pensò di sostituirla con una copia; cosicché l'originale poteva essere collocato nella sede accademica, un luogo più idoneo alla conservazione. Tutte le decisioni in merito alla questione della pala, come anche l'ipotesi di venderla, avanzata durante la congregazione segreta del 27 maggio 1624[7], furono prese durante le riunioni accademiche. Inoltre, la scelta di commissionare la copia proprio a Grammatica fu molto probabilmente suggerita dallo stesso cardinale poiché, come più volte ricordato, Antiveduto apparteneva alla cerchia dei suoi artisti prediletti, e per lui, racconta Baglione «fece varie, cose». «In formar teste non ci era migliore di lui e colorite, e somiglianti bravamente le faceva», scriveva il biografo romano, «e per copiare quegli huomini illustri, che stanno dipinti nel palagio del giardino de' signori Medici, non ci era più atto di lui; e non veniva in Roma principe o personaggio che non facesse ricapito di Antiveduto per fargli ritrarre le teste di quegli uomini illustri; e in questo essercitio avanzoffi con buona somma di guadagno; e di vero, che erano bellissime e con buona maniera condotte si, che acquistoffi il nome di gran capocciate»[8]. Come è stato

1. Anonimo, *Ritratto di Antiveduto Grammatica*, XVII secolo, olio su tela. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 526.

messo in evidenza da Ważbiński, il cardinal protettore aveva estesi poteri decisionali sulle attività all'interno dell'Accademia[9] e gli artisti che ne ricevevano l'appoggio si assicuravano un'importante protezione. È da escludere che Baglione abbia inventato la storia dell'inimicizia con Salini – che rimase effettivamente escluso dal gruppo dirigenziale (Colletta) – nonché la calunnia ai danni di Grammatica, tuttavia tali motivazioni non giustificherebbero decisioni tanto radicali. Pertanto, a motivare la destituzione del principe in carica, a mio avviso concorsero più fattori da individuare, attraverso un'attenta rilettura dei documenti, nei diversi ruoli che Grammatica ricoprì all'interno dell'Accademia.

Grammatica e la revisione dello statuto del 1617

A causa dei contrasti interni nati a seguito dell'approvazione dello statuto del 1617, il cardinal del Monte, nel 1618, decise di far revisionare le norme eleggendo «per parte dell'Accademia il sig. cav. Borghese Guidotti et il sig. Antiveduto Grammatica per parte dei confratelli di detta compagnia il sig. Agabito Visconti e il sig. Domenico Conticelli» ai quali diede «piena, libera, et ampia facoltà, e potestà d'accomodare o reformare, componere, e concordare, alterare o minuire… o singoli capituli presenti et novi di detta compagnia, e tutte, o singule differenze infradetti capituli, … così detti congregati giurarono»[10].

Il 6 gennaio 1619 furono riconfermati i quattro revisori. Malgrado Grammatica quel giorno risultasse assente come si evince, oltre che dall'elenco dei partecipanti, da un appunto aggiunto successivamente a margine del verbale – «i presenti et accettanti questa deputazione tranne il sig. Antiveduto che è assente»[11] – egli accolse favorevolmente il prestigioso incarico. Nel mese di aprile i lavori erano terminati.

Il cardinal del Monte, concedendo un potere così esteso ai quattro revisori, dimostrò di avere piena fiducia nel loro operato.

La scelta dei due rappresentanti della Compagnia ricadde sui pittori Agapito Visconti[12] e Domenico Conticelli. Già nel 1609 Visconti con una lettera dai toni fortemente polemici, probabilmente indirizzata al cardinale protettore, aveva palesato il suo disappunto nei confronti dell'allora principe Gasparo Celio e dei capitoli vigenti, a suo avviso, «contro la libertà e beneficio pubblico con mandar fuori editti affissi per le Cantonate senza consenso della Congregazione Generale, pretendendo che tutti li pittori fossero astretti à pigliarli, et ad obedire alle loro Compositioni con imponer pene à loro arbitrio, sollevando con tal novità tutta l'università con manifesto pericolo che ne dovesse succedere gran disordini, havendo inoltre rotto l'armarij delle Scritture della Compagnia in San Luca et portasile via…»[13].

Visconti, definito «partigiano del Baglione»[14], fu scelto nonostante avesse criticato apertamente le diposizioni dello statuto del 1607, nonché il principe in carica. Probabilmente fu imposto dalla Compagnia che, nel ribellarsi al tentativo di sottomissione da parte dell'Accademia, minacciava la scissione.

Paolo Guidotti, detto il Cavalier Borghese[15] durante la congregazione generale del 10 agosto 1619, fu eletto principe con 18 voti su 20[16], un consenso quasi totale, che sottintendeva un apprezzamento anche per il lavoro, da poco concluso, di revisione dello statuto: «così vinti i partiti per ill.mo cavalier Borghese fu da tutti i s.tti ss. congregati di ciascuno conto accettato e fatto pri.pe dell'Accademia»[17]. Inoltre, nell'elenco dei firmatari dello statuto 1617[18], accanto al suo nome appare una nota singolare: «Cavalier di Cristo pittor, scultor, poeta et altre virtù». Che un artista si dilettasse anche di poesia o letteratura[19] è un fenomeno piuttosto diffuso nella prima metà del Seicento, ma cosa si intendesse per «altre virtù» è Baglione[20], ancora una volta, a fornire ulteriori informazioni: Guidotti «... oltre le tre dette professioni attese egli alle lettere, e fu addottorato sin nell'Una, come nell'altra Legge. Si dilettava di poesia, e vi haveva genio… Attendeva all'Astrologia, & alla Mathematica. Sonava quasi ogni sorte di stromento sopra la parte, e di Musica parimente cantava; & a tutte le cose applicava il suo cervello... Il Cavalier Paolo fece diverse cose per diversi, che glie ne richiesero, e fu di vero huomo virtuoso...»[21].

Tra le principali innovazioni del nuovo statuto vi fu l'estensione delle categorie ammesse a partecipare alla Congregazione generale: pittori, scultori ma anche i capi di studi e di bottega dopo una valutazione da parte degli organi preposti (principe, congregazione segreta e rettori) e il pagamento della patente dell'Arte (due scudi). A questa inaspettata apertura corrispose però la costituzione della Colletta, un organo dirigenziale perpetuo composto da 25 accademici, cui spettavano, sempre sotto il diretto controllo e l'approvazione del cardinal protettore, il controllo e le decisioni più importanti afferenti la didattica, lo studio e la professione artistica[22].

Elezione della Colletta

Il 22 settembre 1619[23], e il 10 febbraio nel 1620[24], Grammatica sostituì Guidotti nella veste di viceprincipe, un ruolo che ricoprì esclusivamente durante il principato del cavalier Borghese. Sebbene nello statuto del 1617 vi sia un riferimento a tale carica, escludendo Grammatica, sembra che tale ruolo non fu mai ricoperto da nessun altro, in questo arco di tempo.

Conclusasi da poco la revisione del nuovo statuto che anziché dirimere, accrebbe le ostilità interne, diventò fondamentale assicurarsi un valido sostituto in grado di soprintendere anche in assenza del principe che si trovava in precario stato di salute. Infatti, il 29 agosto 1620 (giorno di elezione del nuovo principe Brill), Guidotti chiese l'esonero da qualsiasi incarico «per l'età, et cure sue particolari». Sei giorni prima, il 23 agosto 1620, quest'ultimo, in conformità ai nuovi statuti, aveva ricevuto dalla Congregazione l'autorità di

poter eleggere i 25 accademici[25], decisione che sollevò il disappunto del sindaco Ludovico Stella, definito «contradicente et protestante».
L'azione di protesta del sindaco, fortemente avverso all'elezione del gruppo dirigenziale, coinvolse anche altri membri, come testimonia un documento del 1625 in cui si accenna alla «causa della colletta...in detta lite contro Lodovico Stella e compagni»[26].
Il principe, prima di procedere con l'elezione, sostituì i due rappresentanti della Compagnia, Visconti e Conticelli, con due accademici, Girolamo Massei e Ranuccio Semprevivo[27]. È ipotizzabile che l'idea di sostituire i due aggregati con due accademici, come anche la decisione di avvalersi del vice-principe, nacque dal comune obiettivo del cardinal del Monte, Grammatica e Guidotti di mantenere ben saldo il controllo sulla Compagnia e Congregazione. Massei, inoltre, era in stretto contatto con Grammatica, con il quale presenziava le Congregazioni dei Virtuosi al Pantheon dal 1604, anno della loro ammissione, insieme anche a Baglione accolto nel 1600[28].
È evidente che la Colletta esercitasse un grande potere. Infatti, era dotata di un proprio registro (il Registro della Colletta) «da servire per notarci tutti gli atti fatti della Colletta che stanno nell'Uffizio del Sig. Spannocchia [notaio]…»[29], che si differenziava da quello dell'Accademia, e di un proprio segretario (Segretario della Colletta) – carica ricoperta dal cappellano Francesco Grigiotti – che espletava il proprio ufficio accanto a quello del notaro, come testimoniato da evidenze documentarie[30]. Anche nella registrazione delle spese le due diverse entità erano distinte[31]. Paul Brill si definiva: «…commo princhipi sudetto quanto como privato accademico della coletta…» o semplicemente «principe della colletta e Accademia»[32], mentre Grammatica il 14 gennaio 1624 era denominato «camerarius venerabilis societatis, et collettae dd. pictorum,et sculptorum…»[33].
«La Colletta formava un corpo privilegiato, ed esclusivo – scrive Missirini – e per conseguenza odioso a tutta l'Accademia, tanto più, che gli eletti potevano conservare la loro supremazia a vita. Entrò dunque ben tosto molto mal talento fra i socj. Gli eletti poco misuratamente usarono la loro autorità: la Congregazione intera ricusò ostinatamente di farvisi soggetta, ond'era pur forza venire all'abolizione di quello stato, e ricomporre l'Accademia sopra ordini, che senza parziali vedute mirassero indistintamente con uguale considerazione tutti gli individui dell'Accademia ed aprissero a tutti un ugual speranza alle Onorificenze»[34].
A tali forti tensioni e dissidi tra i membri si aggiunse la discutibile attività di Grammatica, principe-imprenditore, che contribuì alla definitiva rottura dei precari equilibri interni.
La situazione divenuta ingestibile culminò, per volere del cardinal Del Monte, con la defenestrazione di Grammatica e la rifondazione dell'Accademia di San Luca con a capo Simon Vouet.

Antiveduto, il «principe-imprenditore»

Nel 1604 Grammatica era primo rettore[35], ricoprì probabilmente il ruolo di stimatore prima del 1607[36], anno in cui lo si ritrova nelle vesti di sindaco[37]; tra il 1620 e il 1622 fu censore[38], camerlengo dal 1621 al 1624, per poi assurgere al ruolo di principe il 2 febbraio 1624[39].
Dal 1611 iniziò ad avere un ruolo più incisivo all'interno dell'Accademia e fu coinvolto in numerose operazioni finanziarie: concessioni di mutui, vendite e acquisti di immobili, stipule di società d'ufficio, una forma di associazionismo finanziario che prevedeva prestiti garantiti in cambio di alti tassi di interesse. Non è chiaro a quale ufficio fosse preposto in questo arco di tempo ma è indiscutibile che si dedicò ad una frenetica attività imprenditoriale che si consolidò negli anni successivi. Il 20 gennaio 1611, un esempio tra tanti, Grammatica concedeva a Giovanni Maria De Ferraris 50 scudi come «mutuo gratis» – restituiti il 29 marzo dello stesso anno[40] – e, nel medesimo giorno, vendeva una casa di sua proprietà ubicata nei pressi della chiesa e monastero di San Silvestro in Capite per 650 scudi[41]. Antiveduto contraeva anche numerose stipule di società d'ufficio[42], suggeriva investimenti finalizzati all'acquisizione di terreni, vigne e immobili adiacenti alla chiesa accademica, da poter poi affittare a un prezzo vantaggioso. Numerosissime risultano, infatti, le locazioni registrate in questo arco di tempo[43]. Contestualmente incentivava anche le elemosine per la costruzione della chiesa e si era impegnato nel 1614 a versare, in due anni, 100 scudi[44]; in un'occasione si dimostrò persino compassionevole nei confronti di un creditore malato, Luca Ciamberlano, al quale annullò il debito[45]. Tale dinamismo imprenditoriale, che Noehles definisce da buon affarista, una volta divenuto camerlengo, emerse con maggiore vigore. Le azioni intraprese, sebbene rivolte ad aumentare gli introiti dell'Istituzione, non determinarono una stabilità economica e la richiesta di prestiti proseguì per far fronte anche alle spese minime, come le candele o la spedizione del *motu proprio*.
Il 25 febbraio 1624 fu analizzato il suo ufficio di camerlengato dai censori Brill e Turchi che verificarono i conti dell'amministrazione e dichiararono Grammatica creditore[46]. Il mandato per il risarcimento reca la data 27 febbraio 1624[47] e il 3 maggio dello stesso anno gli fu accordato un altro rimborso per le spese da lui «sostenute per accomodar il sigillo della Congregazione…»[48]. Il 12 maggio, in riferimento alle sue richieste di indennizzo, è evidente un irrigidimento nei suoi confronti poiché sebbene fosse il principe, viene omesso ogni titolo e appellato unicamente con il nome di battesimo e, in aggiunta, si legge: «due giuli che disse di aver speso per la sacrestia»[49], parole che mal celerebbero il dubbio sull'attendibilità della richiesta avanzata. Inoltre, quello stesso giorno, Grammatica prestò al camerlengo Bonci, come «mutuo gratis», 14 scudi, che gli furono restituiti il 5 gennaio 1625[50].
Anche nelle vesti di principe, Antiveduto si dimostrò

inarrestabile nell'espletare la sua attività imprenditoriale. Il primo febbraio 1624, alla vigilia della presa di possesso del principato, insieme al procuratore Pasquale de Benedetti, Grammatica acquistò una sezione della casa presso la chiesa nel Foro Boario di proprietà di Camillo di Caprarola[51]. Il 21 aprile 1624, insieme al camerlengo Bonci, affittò una casa a Michelangelo Giorgini e concedette a Giacomo Gimignani un podere detto «Il Giardinetto …. posto in Campo Vaccino tra il cortile chiesa et casa di detta Congregatione…»[52]. Si stabilivano minuziosamente le condizioni cui doveva attenersi l'affittuario riguardo la manutenzione del podere, con particolare riguardo alla stagione invernale. Siffatte attività perdurarono per tutto il periodo del mandato. Il 31 marzo Grammatica aveva proposto alla Congregazione generale di dare piena facoltà al principe e al camerlengo di locare le case di proprietà «della Chiesa et Congregatione al più per tre anni» e la proposta, tramite votazione, fu accettata[53].

Tuttavia, è comprensibile che le azioni accuratamente ponderate di Grammatica, sebbene non possano sembrare finalizzate ad un arricchimento personale, destarono critiche da parte di alcuni membri dell'Accademia, sollevando probabili sospetti sulla sua condotta.

L'8 settembre il principe comunicò al consesso accademico «che per la festa di San Luca fa bisogno de Denari»[54], sebbene la congregazione segreta riunitasi il 28 aprile si fosse pronunciata favorevole a contenere le spese per la festa del santo protettore, limitandosi a dieci scudi[55].

Il 21 settembre «fu decretato viva voce che si piglino cinquanta scudi à Compagnia di offitio»[56], e il 6 ottobre Grammatica informò la Congregazione che era stato preso il denaro «per fare la festa di San Luca»[57]. La scelta di deporre il principe in carica il 17 ottobre, alla vigilia della festa più significativa e di maggior rilevanza per l'Istituzione romana, può avere avuto una valenza simbolica, di un rinnovamento sotto la benedizione e in nome del santo protettore.

Grammatica, come si evince dal documento datato primo ottobre 1624, che reca contemporaneamente la sua firma e quella di Simon Vouet entrambi con la carica di principe[58], non poteva essere totalmente all'oscuro su quanto stava accadendo.

Il 19 ottobre il cardinal del Monte, indiceva con una lettera la congregazione per il giorno successivo al fine di eleggere «il Prencipe, li Rettori dello Studio, et altri offitiali à viva voce, ò à voti se parerà alla maggior parte tanto per l'Accademia tanto per la Congregazione». Il 20 ottobre si procedette all'elezione: l'Accademia, con a capo il pittore francese Simon Vouet, era stata rifondata.

Negli *Statuti et altre scritture dell'Accademia di S. Luca 1619*[59] si legge un'annotazione di mano ignota, dalla calligrafia certamente del XVII secolo, assai singolare: «il 17 ottobre 1624 fu guasta la colletta». Sebbene sopravvisse fino al 1627[60], con l'eliminazione del principe e l'elezione di tutti gli ufficiali per volere del cardinal protettore, la Colletta, secondo l'anonimo autore, era stata esautorata del suo potere, come affermò anche Baglione: «si disfece la Colletta e nello stato di prima tornò l'Accademia».

Il 24 ottobre 1624 «Fù fatta Congregatione segreta delli SS.ri Pittori e Scultori di Roma in casa del S.r Simone Vouet in strada ferratina» e si fa cenno ad un istanza avanzata da Antiveduto Grammatica «a tutti i Consiglieri e Cong. Segr.»[61], senza però esplicitarne il contenuto. Il 27 ottobre la congregazione generale fu ragguagliata sulle decisioni prese durante la congregazione segreta e «fu dato conto che furono prese le chiavi et il sigillo di s. Luca dal sig.re Simone Vouet prencipe […] in mano al sig. Antiveduto Grammatica»[62]. Questo documento, purtroppo irreversibilmente danneggiato a causa della forte ossidazione dell'inchiostro ferro-gallico, presenta delle lacune ed è stato tradotto «per mano di» o anche «in mano di», benché quel giorno Grammatica non fosse presente. Nell'elenco dei beni riconsegnati da quest'ultimo il 17 ottobre, i due attributi carichi di significato simbolico non si trovano annoverati. Infatti, soltanto il 24 ottobre Vouet aveva preso il sigillo, mentre le chiavi rimasero al notaio per «inventariare le robbe che si troveranno nel Credenzone a S Luca»[63]. Sebbene le lacune attuali consentano una lettura parziale del documento, è evidente che i due oggetti più prestigiosi erano stati in un primo momento trattenuti dal principe destituito e consegnati successivamente. Tale reticenza potrebbe verosimilmente ricollegarsi all'istanza presentata da Grammatica, quasi certamente riconducibile alla rimozione dell'incarico di principe.

Tuttavia egli presentò una richiesta di risarcimento delle spese che sostenne per la Colletta. Infatti, il 22 marzo 1625, la congregazione segreta decise di procedere contro Grammatica «contradicente» per la lite mossa «contro l'Accademia per la pretesa recuperatione delle spese fatte in signatura di gratia per sostenere la colletta stante che dette sostentatione di lite sia fatta contro la voluntà espressa di tutto il corpo dell'Accademia et congregatione et quanto al resto che si dia principio alla revisione di conti dell'amministratione de beni dell'Accademia et Congregatione fatta da esso s.r Antiveduto»[64]. Il 26 giugno 1625, si decise di revisionare «i conti degl'offitiali passati, et in particolare del s.r Antiveduto Grammatica, et del s.r Pietro Paolo Bonzi già camerlengo »[65]. Quest'ultimo aveva partecipato in diverse occasioni alla frenetica attività imprenditoriale di Grammatica e il 12 giugno 1625, era stato anch'egli rimosso dall'incarico di camerlengo avendo ripetutamente manifestato la volontà di lasciare tale ufficio, ma soprattutto per aver riscosso «molti denari ne mai habbia da molti mesi in qua pagate li Creditori, et ordini della Congregatione et offitiali onde ne sono state mosse molte lite con spesa, et danno della Chiesa perciò viva voce et nemine contradicente fù risoluto che si facci un novo Camerlengo et vogliono che da hora inanzi detto Sig.r Pietro Paolo non habbia più

facolta alcuna d'esercitare detto offitio»[66]. Cosicché, i due «soci in affari», furono in tempi e modi diversi, «licenziati».

Il 9 maggio 1626, si fa riferimento alla causa di «Grammatica e suoi seguaci»[67], ed è poco credibile che il motivo del contenzioso riguardasse la richiesta di risarcimento economico, dal momento che non si trovò ad affrontarlo da solo. Piuttosto, confermerebbe l'ipotesi di un tentativo di rivalsa contro l'ingiustizia subita. Infatti, dal 17 ottobre 1624 non aveva più partecipato alle riunioni accademiche, e ammalatosi, morì non molto tempo dopo, il 13 aprile 1626. Baglione racconta che dopo l'elezione di Vouet a principe «Gramatica se ne prese un grandissimo disgusto, e fu in parte cagione che se gli abbreviasse la vita: poiché dopo questo fatto non istette egli più bene...Fu uomo virtuoso e dilettossi di poesia».[68]

Così concluse i suoi giorni Antiveduto Grammatica costretto a rinunciare al tanto bramato ruolo di principe dopo oltre trenta anni di assidua partecipazione alla vita accademica[69].

Sacrificato il suo *leader*, l'Accademia di San Luca, rifondata, conobbe una nuova stagione, segnata da un vivace rinnovato interesse per la didattica e lo studio, dopo un periodo di «imperdonabile» chiusura, riaprì sotto una buona stella.

Questo studio nasce dalla sistematica rilettura dei documenti avvenuta in occasione della mostra Roma-Parigi: Accademie a confronto. L'Accademia di San Luca e gli artisti francesi *(Roma, Palazzo Carpegna, 13 ottobre 2016 -13 gennaio 2017) e del relativo convegno internazionale:* Accademie artistiche tra eredità e dibattiti contemporanei *(11-13 gennaio 2017; atti in corso di pubblicazione) organizzato dall'Accademia di Francia a Roma, Accademia Nazionale di San Luca e Accademia di Belle Arti di Roma. In tali contesti si è riconsiderata la figura e il ruolo del pittore francese Simon Vouet all'Accademia di San Luca. Gli interventi dei relatori, nella giornata del 12 gennaio, sono pubblicati online sul sito del NAM (Nuovo Archivio Multimediale)* http://nam.accademiasanluca.eu/nam/.

1 Sulla data di nascita e in generale sulla figura di Antiveduto Grammatica si veda: G. Papi, *Antiveduto Gramatica*, Soncino 1995; H.P. Riedl, *Antiveduto della Grammatica (1570/71-1626): Leben und Werk*, Monaco-Berlino 1998; A. Triponi, *Antiveduto Grammatica: una disputa del primo Seicento romano; nuovi documenti*, in "Storia dell'arte", 103, 2002 (2003), 103, pp.119-140; R. Cannatà, *Antiveduto Grammatica*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 58, Roma 2002, pp. 402-409; F. Petrucci, *L'atto di nascita di Antiveduto Grammatica*, in "Paragone. Arte", 3, 55, 2004, pp. 57, 79-80; R. Gandolfi, *Un nuovo inventario di dipinti di Antiveduto e Imperiale Gramatica*, in "Storia dell'arte", N.S. 37/38, 2014, pp. 93-103.

2 Si veda E. Camboni, *Da Vouet a Errard: gli artisti francesi nell'Accademia di San Luca tra rifondazione e progettata unione*, in *Roma-Parigi. Accademie a confronto: l'Accademia di San Luca e gli artisti francesi XVII- XIX secolo*, a cura di C. Brook *et al.*, Roma 2016, pp. 21-30 e la bibliografia ivi citata.

3 Fondamentale è tutt'oggi lo studio condotto da Matteo Lafranconi: M. Lafranconi, *L'Accademia di San Luca nel primo Seicento. Presenze artistiche e strategie culturali*,Tesi di dottorato Università degli Studi di Napoli "Federico II", a.a. 1999-2000; altrettanto indispensabile per questo studio è stata la ricerca promossa dal Casva (Center for Advanced Study in the Visual Arts) condotta nell'Archivio di Stato di Roma per il periodo 1590-1635 da un gruppo di studiosi coordinati da Peter Lukehart. I documenti, trascritti e pubblicati online, sono stati una fonte essenziale per le mie ricerche: «The History of the Accademia di San Luca: Documents from the Archivio di Stato di Roma» (*https://www.nga.gov/accademia*). A Peter Lukehart vanno, inoltre, i miei sentiti ringraziamenti per i proficui e generosi scambi sulla figura di Antiveduto Grammatica.

4 G. Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII...1642*, p. 294.

5 Ivi, p. 288.

6 Sulla pala di Raffaello e sulla copia realizzata da Grammatica si veda: Papi, *Antiveduto*, cit., pp. 24-27; I. Salvagni, *Gli "aderenti al Caravaggio" e la fondazione dell'Accademia di San Luca: conflitti e potere (1593-1627)*, in *Intorno a Caravaggio: dalla formazione alla fortuna,* a cura di M. Fratarcangeli, Roma 2008, pp. 58-60; S. Ventra, *San Luca dipinge la Vergine di Antiveduto Grammatica una copia a presidio d'integrità per l'immagine simbolo dell'Accademia di San Luca,* in *Storia dell'arte come impegno civile*, a cura di A. Cipriani, V. Curzi, P. Picardi, Roma 2014, pp. 191-198.

7 Archivio di Stato di Roma (da ora in poi ASR), Trenta Notai Capitolini (da ora in poi TNC), uff. 15, 1624, vol. 100, cc. 535v-536r.

8 Baglione, *Le vite*, cit., pp. 292-293.

9 Sul rapporto del cardinal Del Monte con l'Accademia di San Luca si veda: Z. Ważbiński, *Il Cardinale Francesco Maria Del Monte: 1549-1626*, vol. I., Firenze 1994, pp. 219-244.

10 Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico (da ora in poi ANSL), vol. 2A, cc. 19r-v e 20r-v. Sull'argomento si veda: Salvagni, *Gli "aderenti al Caravaggio"*, cit., pp. 54-58; P. Roccasecca, *Teaching in the studio of the "Accademia del Disegno dei pittori, scultori e architetti di Roma" (1594 - 1636)*, in *The Accademia Seminars*: *The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590-1635*, a cura di P. M. Lukehart, Washington 2009, pp.136-141; R. Ward Bissell, *Simon Vouet, Raphael, and the Accademia di San Luca in Rome*, in "Artibus et historiae", 32, 2011, 63, pp. 55-72; P. Cavazzini, *Pittori eletti e "bottegari" nei primi anni dell'Accademia e Compagnia di San Luca*, in "Rivista d'arte", 1, 2011, pp. 88-90; Camboni, *Da Vouet*, cit., pp. 21-22.

11 ANSL, 2A, c. 22r.

12 Visconti lavorava anche come doratore al Quirinale tuttavia nelle liste conservate presso l'Archivio storico dell'Accademia di San Luca, Visconti è definito pittore; cfr R. Vodret Adamo, *Appunti di tecnica esecutiva per Carlo Saraceni e Giovanni Lanfranco nel cantiere della Sala Regia nel palazzo del Quirinale*, in *Carlo Saraceni, 1579-1620: un veneziano tra Roma e l'Europa*, a cura di M. G. Aurigemma, Roma 2013, pp. 125-146.

13 Trascritto da L. Nussdorfer, *Notaries and the Accademia di San Luca, 1590-1630*, in *The Academia Seminars*, cit., p. 365, p. 64; cfr. Cavazzini, *Eletti*, cit. pp. 88-89.

14 Z. Ważbiński, *Annibale Carracci e l'Accademia di San Luca. A proposito di un monumento eretto in Pantheon nel 1674*, in *Les Carrache et les decors profanes: actes du Colloque organise par l'Ecole francaise de Rome* (Roma1986), Roma 1988, p. 572, n. 92.

15 La sua famiglia otterrà una patente di nobiltà dal governo capitolino nel 1628 (Cavazzini, *Eletti…*, cit., p.86).

16 ANSL, 2A, c. 27r-v.

17 ANSL, 2A, c. 28r-v.

18 ANSL, *Statuto 1617*(6a).

19 M. Pupillo, *"Allettati dal diletto delle virtù": Giovanni Baglione, i Crescenzi e l'Accademia di S. Luca*, in *Giovanni Baglione (1566 - 1644)*, Roma 2002, pp. 140-159.

20 Baglione, *Vite*, cit., p. 303.

21 Ivi, p. 304.

22 Sugli statuti seicenteschi si veda: M. Grossi-S. Trani, *From Universitas to Accademia: notes and reflections on the origins and early history of the Accademia di San Luca based on documents from its archives*, in *The Academia Seminars*, cit., pp. 23-41.

23 ASR, TNC, uff. 15, 1619, vol. 81, c. 742r.

24 ANSL, vol. 2A, c. 28v.

25 ANSL, vol.2A, c. 30v-31r.

26 ASR, TNC, uff. 15, 1622, vol. 92, c. 1154r.

27 ANSL, vol. 2A, c. 30v.

28 Si veda *La compagnia di S. Giuseppe in Terrasanta nei pontificati di Clemente VIII, Leone XI e Paolo V (1595-1621),* a cura di V. Tiberia, Galatina 2002.

29 ANSL, *Giustificazioni II*, cc. 83,121.

30 ANSL, *Giustificazioni II*, c.123; ASR, TNC, uff. 15, 1624, vol. 99, c. 113r.

31 Il 13 dicembre 1623 fu pagato "lo spedizioniero per le fatiche fatte per l'Accademia e Colletta" (ANSL, *Giustificazioni II*, c. 89).

32 Camboni, *Da Vouet*, cit., p. 22.

33 ASR, TNC, uff. 15, 1624, vol. 99, c. 182r.

34 M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova compilate da Melchior Missirini*, Roma 1823, p. 90.

35 ANSL, vol. 42, c. 18r, c.19r; ANSL, *Giustificazioni II*, c. 4.

36 Nel 1607 si fa cenno a delle sue stime, pertanto è ipotizzabile che avesse ricoperto precedentemente il ruolo di stimatore.

37 ANSL, vol. 42, c. 34.

38 ANSL, *Congregazioni 1622-1623*, c. 1.

39 Era stato eletto principe il 17 gennaio 1624.

40 ASR, TNC, uff. 15, 1611, vol. 50, c. 138r.

41 ASR, TNC, uff. 15, 1611, vol. 50, c. 162r-v.

42 ASR, TNC, uff. 15, 1613, vol. 57, cc. 229r-230v.

43 ASR, TNC, uff. 15, 1622, vol. 92, cc. 240r-v, 271r; ASR, TNC, uff. 15, 1623, vol. 95, cc. 19r-v, 24r-v.

44 ASR, TNC, uff. 15, 1614, vol. 60, cc. 50r.

45 ASR, TNC, uff. 15, 1623, vol. 95, c. 326r.

46 ANSL, vol. 42, c. 167v.

47 ANSL, *Registro Mandati 1623-1674*, p. 13.

48 ANSL, *Giustificazioni II*, c. 142.

49 ANSL, vol. 42, c. 52v.

50 ASR, TNC, uff. 15, 1624, vol. 100, c. 434r.

51 Noehles, *La chiesa*, cit., p.335, doc. 13.

52 ASR, TNC, uff. 15, 1624, vol. 100, cc. 174r-v, 175r-v.

53 ASR, TNC, uff. 15, 1624, vol. 99, cc. 855v,-856r.

54 ASR, TNC, uff. 15, 1624, vol. 101, cc. 235r–v.

55 ASR, TNC, uff. 15, 1624, vol. 100, cc. 264r-v, 290r.

56 ASR, TNC, uff. 15, 1624, vol. 101, cc. 348r-v, 359r.

57 ASR, TNC, uff. 15, 1624, vol. 102, cc. 75r.

58 Camboni, *Da Vouet*, cit., p. 23.

59 ANSL, *Statuto 1619* (7A), c. 6v.

60 Nello statuto del 1627, approvato da Urbano VIII, non si nomina più la "colletta" e il potere dei "25 eletti" fu ridimensionato e la durata dell'incarico fu fissata ad un anno.

61 ASR, TNC, uff. 15, 1624, vol. 102, cc. 209r–v, 221r.

62 ASR, TNC, uff. 15, 1624, vol. 102, c. 232v.

63 ASR, TNC, uff. 15, 1624, vol. 102, c. 221r.

64 ASR, TNC, uff. 15, 1625, vol. 103, cc. 525r–v.

65 ASR, TNC, uff. 15, 1625, vol. 104, cc. 681v-694r ; cfr. N. de La Blanchardière, *Simon Vouet, prince de l'Académie de Saint-Luc*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français", 1972/73, p. 83.

66 ASR, TNC, uff. 15, 1625, vol. 104, cc. 563r-v.

67 ANSL, *Registro mandati 1623-1674*, p. 33.

68 Baglione, *Vite*, cit., p. 183.

69 Antiveduto appare nella lista «dei fratelli che hanno preso la candela il giorno di S.to Luca l'Anno 1593» (ANSL, vol. 69, c. 307).

Emilia De Marco

Romolo e Remo trovati dai pastori al Museo di Villa Luca - Pinacoteca Rambaldi a Coldirodi (Sanremo): inedito dipinto «*d'un certain* Pinson italien»

L'opinione di Joseph de Haitz sul pittore Nicolas Pinson (Valencia 1635 ca.-Roma 1681), pochi anni dopo la conclusione della decorazione del Palais Comtal ad Aix-en-Provence (1668-1673), sintetizza bene la cultura figurativa di un artista che trascorre la maggior parte della propria vita a Roma. Nicolas ad oggi vanta un numero piuttosto esiguo di opere eseguite nel suo lungo soggiorno romano. Tra esse la più importante è, certamente per prestigio, la pala della chiesa di San Luigi de Francesi a Roma (*Caterina de Medici offre a san Luigi il progetto della facciata della chiesa*, 1680) che conclude in modo solenne la carriera di un artista oramai affaticato dagli anni[1].
L'accurata ricerca di Geneviève Michel ha avuto modo di rilevare le strette relazioni che il giovane Pinson al suo arrivo a Roma (1653) instaura con i mercanti e rivenditori di quadri francesi: "Paolo Plicene" e Giovanni Luigi Pileport, personaggi vicini all'ambiente accademico, come documentato dalla carica di "Stimatore dei Rivenditori di quadri" ricoperta da entrambi tra il 1661 e il 1663, infine dallo stretto legame tra Plicene e Carlo Maratti[2]. Questi contatti incidono significativamente sul percorso artistico di Nicolas con risvolti inaspettati: la mancata ammissione in Accademia nel 1664, nonostante l'artista avesse conseguito il primo premio nel concorso del maggio di quell'anno e venisse invitato a presentare un'opera da sottoporre al giudizio degli accademici[3]. Nicolas subisce in prima persona le conseguenze della dura contesa tra l'Accademia e i rivenditori di quadri[4] che riprende tra la fine del principato di Pier Francesco Mola (1662-1663) e quello di Carlo Maratti (1664-1665). Numerose, infatti, sono le citazioni in giudizio dei rivenditori di quadri e dei 'bottegari', tra questi: Carlo Prata, Luigi Pileport e Paolo Plicene presenti già nelle congregazioni nei mesi iniziali del principato di Mola e

1. Nicolas Pinson (attr.), *Romolo e Remo trovati dai pastori*, olio su tela, 44 x 65 cm, Coldirodi, Sanremo, Museo di Villa Luca - Pinacoteca Rambaldi.

2. Nicolas Pinson, *I pastori ritrovano Romolo e Remo*, 1663, sanguigna, 450 x 570 mm. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

successivamente estromessi[5]. L'inizio del principato di Carlo Maratti decreta rigide norme per l'ammissione in Accademia tanto per i membri di 'merito' che per i giovani allievi, ora accuratamente registrati dal segretario Carlo Cesi, come già rilevato da Angela Cipriani[6]. Con queste direttive si intende disciplinare l'accesso degli studenti all'interno dei corsi accademici e alle competizioni: i vincitori per poter essere ammessi all'interno dell'istituzione de-vono aver conseguito il primo premio nei Concorsi dei giovani, aver compiuto i venticinque anni e soprattutto non devono lavorare "per le Botteghe"[7]. Pinson, escluso dal consesso romano, continua a lavorare con i 'quadrari', tra questi Carlo Prata nella dimora del quale il nostro è registrato dal 1653 al 1656 "alli Cesarini"[8]. Successivamente Nicolas abiterà, dal 1657 fino al 1668, con alcuni e brevi traslochi, nel quartiere di San Lorenzo in Lucina e, probabilmente, frequentando, guardandone le opere o collaborando, alcuni artisti che risiedevano lì in quegli anni: Nicolas Poussin, Viviano Codazzi e suo figlio Niccolò[9]. Nonostante il mancato titolo di pittore accademico, Pinson è pienamente inse-rito nell'ambiente ufficiale dei francesi a Roma, propagando il linguaggio accademico all'interno dei circuiti più o meno istituzionali.

La produzione romana è finora conosciuta per alcuni lavori eseguiti nei primi anni '60 a ridosso delle commissioni provenzali: i due disegni delle competizioni accademiche del 1663, *I pastori ritrovano Romolo e Remo* (fig. 2), e del maggio 1664, il *Sacrificio di Numa Pompilio* (fig. 3)[10]; la decorazione per gli apparati funebri di Filippo IV di Portogallo (1665) nella chiesa di San Giacomo degli Spagnoli, su programma elaborato da Elpidio Benedetti e realizzata insieme ad Antonio del Grande, Giovan Francesco Grimaldi e Fabrizio Chiari, nota per due incisioni dello stesso Pinson[11]; gli apparati funebri di Anna d'Austria (1666) concepiti dal Benedetti nella basilica di San Giovanni in Laterano (Grimaldi) e nella chiesa di San Luigi de Francesi (Pinson e Antonio Giorgetti)[12]; infine le incisioni *La visione della croce detta Adlocutio* (fig. 4), l'*Assunzione della Vergine* e la *Pietà* (fig. 5)[13].

3. Nicolas Pinson, *Sacrificio di Numa Pompilio*, 1664, sanguigna, 480 x 735 mm. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

Al catalogo delle opere note possiamo ragionevolmente includere un inedito dipinto oggi conservato nel Museo di Villa Luca - Pinacoteca Rambaldi a Coldirodi (Sanremo), *Romolo e Remo trovati dai pastori* (fig. 1). L'opera, proveniente dalla raccolta di Paolo Stefano Rambaldi (1803-1865), acquisita da questi sul mercato fiorentino entro la prima metà dell'Ottocento[14], è presentata nella prima guida del neonato museo (1903) come dipinto di Nicolas Poussin[15] (forse per ragioni stilistiche, o per la presenza, oggi non rilevata, di un'antica iscrizione o firma facilmente confondibile per la similitudine tra i nomi dei due artisti), attribuzione in seguito spostata verso un più generico "ambito poussiniano", infine ricondotta da Castelnovi ad un artista di cultura romana vicino al linguaggio cortonesco ma d'espressione più contenuta e affine alla personalità di Giacinto Gimignani (1606-1681)[16]. Tale proposta, avanzata come ipotesi orientativa[17], riassume bene le opinioni su quel "Pinson italien" (de Haizt) tanto vicino a Cortona (Mariette) quanto all'ambiente nazionale francese a Roma[18]. Il dipinto Rambaldi sorprende quale fedele traduzione pittorica del disegno presentato da Pinson al concorso accademico del 1663, risultando coerente per dimensioni e per datazione[19]. La prova di Pinson del 1663 riceve il terzo premio da una giuria composta dal principe Pier Francesco Mola, dal vice-principe Francesco Cozza e da un commissario esterno appositamente invitato, Gian Lorenzo Bernini[20].

Il giudizio ottenuto spinge Nicolas a continuare gli studi in Accademia e a partecipare al concorso del maggio 1664, ma con una composizione diversa, meritevole, stavolta, del primo premio (fig. 3). Tra le due prove si avvertono scelte differenti e ponderate con attenzione da Pinson, spiegabili per un consapevole ampliamento dei registri narrativi. Il disegno del 1663 (fig. 2) è concepito all'interno di un equilibrato dialogo tra 'natura' e 'historia', calibrato su una duplice citazione erudita: il riferimento all'antico prelevato direttamente (Colonna Traiana) e filtrato dalla riflessione sulle Storie di Costantino vaticane di Giulio Romano, queste ultime studiate dall'artista con l'edizione, forse poco prima, dell'incisione *La visione della croce detta Adlocutio* (fig. 4). La 'natura', in quel modo di dilatare i piani in modo arioso fino ai lontani, pur mantenendone la concretezza descrittiva, nel morbido e controllato uso di una sanguigna dal segno preciso e sfumato in un andamento orizzontale, formalizza il concetto di 'naturale' della lezione moliana risultando vicina anche alla produzione di paesaggio, grafica e pittorica, di Giovan Francesco Grimaldi (principe nel 1666). Nella concezione pittorica (fig. 1), quel raccordo tra personaggi e paesaggio è tradotto in un'intonazione notturna quasi opaca che oggi sembra semplificare quelle estreme sottigliezze del disegno: il gruppo dei pastori è definito per luci e ombre, emerge dal fondo scuro per una progressiva dilatazione delle muscolature sui toni chiari, come nel personaggio di

spalle; quel procedere a riserva del disegno è tradotto in una resa pittorica che risolve al diafano l'incarnato della figura in movimento in primo piano, realizzato con pennellate più dense di bianchi, medesimo procedimento impiegato per illuminare nell'ombra i due irrequieti bimbi.

Nel successivo saggio accademico (fig. 3), Nicolas elabora una composizione erudita del tema stabilito da Giovanni Pietro Bellori[21], svelando una diretta imitazione delle fonti fondamentali per la 'inventione' visiva della 'historia'. Il re Numa è presentato secondo i tipi iconografici dell'orazione ufficiale che l'imperatore, collocato su una pedana rialzata (*sugestum*), rivolge alle truppe (*adlocutio*) e al popolo (*aclamatio*); l'edificio alle sue spalle è una parziale raffigurazione del Tempio di Giove Capitolino liberamente tratto dal rilievo marmoreo della *Pietas Augusti* (Roma, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori), da cui deriva il fanciullo che regge una tavoletta nel gruppo di officiali sulla destra, come il suonatore alle sue spalle. Pinson lavora, rispetto agli altri concorrenti, con maggiore attenzione filologica alle fonti visive servendosi della citazione dall'antico come repertorio diretto e, al tempo stesso, già consolidato nella cultura figurativa romana, comune infatti al vocabolario di Poussin, a quello bolognese e al lessico cortonesco (ad esempio, il *Sacrificio di Senofonte e Diana*, già Barberini). In tre figure del gruppo di sinistra, Pinson guarda in modo esplicito a tre personaggi raffigurati nella *Predica di san Barnaba* di Mola (Roma, chiesa dei Santi Carlo e Ambrogio, 1660 ca.). Dal dipinto l'artista riprende in modo puntuale il volto femminile mentre le tipologie fisionomiche dei volti, gli atteggiamenti e i panneggi dei due personaggi maschili ripropongono, più liberamente, due figure presenti in un bozzetto del dipinto segnalato sul mercato antiquario di New York[22]. L'impianto compositivo della scena del *Sacrificio*, con la citazione delle colonne monumentali dell'acquedotto e per quell'attenzione particolare al paesaggio, ripropone soluzioni tipiche della pittura moliana.

Questa modalità di ragionare sviluppata da Pinson è da ricondurre alla metodologia accademica rilanciata con la riforma degli 'Studi' degli anni '60[23], attuata nel principato di Mola, ed articolata su un insegnamento organizzato e teorizzato, già nelle lezioni di prospettiva di Cesi e di Cozza e nelle lezioni sulla 'attitudine del nudo' e dei 'panni'. Gli anni accademici saranno molto utili a Pinson per la successiva commissione per il Palais Comtail ad Aix-en-Provence, tra le quali una tela raffigurante «Numa Pompilius, second Roy des Romains, fist bastir un superbe palais à celle fin quon y rendit les oracles de la Justice»[24], impresa a cui è forse da ricondurre soltanto *La giustizia di Traiano* (Musée Granet)[25]. Il parere di Anthony Blunt sul *Repos de la Sainte Famille* (Musée Calvet) mette in

Pagina a fronte

4. Nicolas Pinson, *La visione della croce detta Adlocutio*, 1660 ca., acquaforte. Roma, Istituto Centrale per la Grafica.

5. Nicolas Pinson, *Pietà*, acquaforte. Roma, Istituto Centrale per la Grafica.

luce un artista che «imitated the manner»[26] di Pier Francesco Mola senza falsificarne la mano, il che esprime molto bene il rapporto *mimesi/inventio* di Nicolas maturato anche attraverso l'insegnamento accademico, cioè quella sapienza dell'imitazione nell'elaborare le fonti, letterarie e visive, attraverso uno stile personale. Il linguaggio figurativo di Pinson si trova in linea a quella convergenza stilistica che caratterizza la seconda metà del Seicento ed è da interpretare all'interno di quella prospettiva critica di ricerca condotta da Brejon De Lavergnée sull'analisi di alcuni disegni afferibili ad un contesto «Mola-Poussin»[27], per spostare l'attenzione dalle personalità protagoniste degli orientamenti più significativi a un ampio contesto della produzione artistica.

La fortuna di Pinson non dov'essere stata secondaria. Una lista di dipinti inviata nel 1686 da Angelo Doni, agente mediceo a Roma, al Granduca informa di un «Mosè che fa scaturire l'acqua, in tela copia da Nicolò Pinson sc. 3»[28], è segnalata con qualche riserva da Michel, la quale ritiene possa trattarsi piuttosto di un errore di trascrizione per un dipinto di Nicolas Poussin[29].

L'elenco del 1686 riporta un cospicuo numero di dipinti frutto di una selezione mirata, all'interno dell'eterogeneo mercato dell'arte romano, verso una produzione artistica accademica contemporanea (copie da Maratti; autografe di Brandi, Ferri, Troppa; paesaggi di Crescenzi con figure di Buonocore; di "Gaspard Poussin")[30]. Nel commento critico al nostro artista Gualandi specifica: «Nicolò Pinson o Pinzon, pittore francese del cui casato fu un'Isabella pittrice, forse sua figlia»[31].

Tale precisazione in verità erronea può costituire un utile indizio per chiarire la duplice fortuna del nostro Pinson a distanza di anni. L'artista è creduto in parentela con Isabelle Proteau (1769-1855), moglie del pittore-anatomista Andrè Pierre Pinson, pittrice nota per le sue partecipazioni ai *Salons* parigini (dal 1796 al 1812) con una ritrattistica che privilegia medici e scienziati, tra questi il ritratto del fisico *Pierre-Noël Famin* ascritto nei repertori in modo erroneo al catalogo del nostro Nicolas[32]. Questo affastellarsi di imprecisioni è tuttavia decisivo per analizzare due questioni. In primo luogo la presenza di Pinson nella lista dei dipinti del 1686 è un dato da accertare tuttavia non del tutto privo di fondamento, considerata l'attenzione del Granduca Cosimo III al panorama culturale accademico romano con la fondazione dell'Accademia Medici a Roma (1673-1686) funzionale alle strategie politiche sull'asse Roma-Parigi[33]. Negli anni Ottanta del Seicento Pinson era un artista da poco deceduto e forse molto ricercato se non altro per l'ultima sua opera pubblica, la pala nella chiesa di San Luigi de Francesi. In merito al secondo aspetto, la presenza del dipinto in collezione Rambaldi, possiamo osservare che la tela venne comprata da Rambaldi forse come opera di Poussin o di ignoto classicista seicentesco oppure perché di un artista ritenuto parente di Isabelle Pinson. Tali interrogativi rimangono aperti per ulteriori riflessioni finalizzate a una revisione critica della fortuna del "italien" Pinson e a chiarire le scelte collezionistiche di quell'erudito filantropo ed antiasburgico Rambaldi in dialogo ideale con l'ambiente francese illuminato.

La citazione nel titolo è di J. de Haitze, Les Curiosités le plus remarquables de la Ville d'Aix*, 1679, p. 9.*

Desidero ringraziare la prof.ssa Michela di Macco per il suo costante incoraggiamento e il prof. Fulvio Cervini per il generoso dialogo in merito all'attribuzione da me proposta. Non da ultimo ringrazio il Museo Civico di Sanremo, e in particolare modo il dirigente, avv. Danilo Sfamurri, e la responsabile della Pinacoteca, dott.ssa Chiara Tonet, per la grande disponibilità.

1 Le opere pittoriche di Pinson oggi note sono: ad Aix-en Provence, chiesa di Saint- Jean-de-Malte, *Cristo in croce con la Vergine, la Maddalena e san Giovanni*; *L'adultera*; *Il Giudizio di Salomone*; invece *La comunione della Vergine* (Chapelle de l'Hôptal Saint-Jaques) è da assegnare a Giovan Battista Galestrucci (M.G. Gloton-Rinville, *Restaurations et nouvelles attributions: un tableau aixois rendu à l'école italienne*, in *Seicento. La peinture italienne du XVIIe siècle et la France,* Rencontre de l'École du Louvre, september 1990, pp. 413-421); Musée Granet, *La giustizia di Traiano*; Avignon, Musée Calvet: *Riposo in Egitto*, firmata «N. Pinson fecit». Problematica invece l'identificazione di "Une perspective avec une Adoration de Roys en petite figure, scavoir la perspective de la main de Vivane, et le figure de Monsier Painson" (Inv. Oct. 1680, NAAF, 2° ser.t. I in J. Boyer, *La peinture et gravuer a Aix-en-provence (1530-1790)*, «Gazette des Beaux-Arts», 78.1230, 1971, p. 160) in collezione Boyer-Foresta con l' *Architettura con figure* segnalata nel Musée Rodez e proposta con qualche riserva da G.B. Frabetti, *Niccolò Codazzi*, «Paragone», 30 (1979), 353-357, p. 89, n. 29, fig. 55b. Si veda: J. Boyer, *Le collection de peinture...*«Gazette des Beaux-Art», 65,1965, pp.40-45; 49; Id., *La peinture*, cit., pp. 157-161; G. Michel, *Nicolas Pinson*, in *Les fondations nationales dans la Rome pontificale*, Actes du colloque de Rome (16-19 mai 1978), Rome 1981, pp. 129-171; M.C. Gloton, *Nicolas Pinson*, in *La Peinture en Aix-en-Provence*, catalogo della mostra, Marseille 1978, pp. 109-111.

2 Michel, *Nicolas Pinson*, cit., pp. 130, 141 e n. 58.

3 Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico (da ora Ansl), vol. 44, f.14v e ss., f.19; vol. 43, ff.167-168.

4 Si veda: L. Lorizzo, *Il mercato dell'arte a Roma nel XVII secolo:* "pittori bottegari" *e* "rivenditori di quadri" *nei documenti dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, in *Art market in Italy 15th-17th centuries*, a cura di M. Fantoni, L.C. Matthew, S.F. Matthews-Grieco, Ferrara 2003, pp. 313-336: 326 e n. 7; P. Cavazzini, *Pittori eletti e "bottegari" nei primi anni*

dell'Accademia e Compagnia di San Luca, in "Rivista d'Arte", V, 2011, 1, pp. 79-96.

5 Si vedano i pagamenti al notaio dell'Accademia Giuseppe Moro contro rivenditori di quadri dal 1666 al 1669 tra i quali: Carlo Prata; Luigi Pileport; Paolo Plicense; Giovanni della Riviera e altri, cfr. ANSL, *Giustificazioni III,* ff. 802 e ss. Già Carlo Prata, "falegname alli Cesarini rivenditore di quadri", è sollecitato al pagamento nel febbraio 1665 (ANSL, vol. 44, f. 26). Carlo Cesi e Bernardino Mei sono eletti nel novembre 1662 "agitatori dei giudici contra i rivenditori di quadri" (ANSL, vol. 43, f. 139) e nel successivo dicembre Giovanni Battista Passeri e Fabrizio Chiari (Ivi, ff. 138 r e v, 141v) sostituiscono i due *bottegari* Giovanni Arnaldi e Louis Pileport alla carica di "stimatori de Pitture de Bottegari" (eletti nel 17 settembre 1662; Pileport ricopriva la carica già dal 1661, cfr. Ivi, f. 131v.).

6 ANSL, vol. 43, f.155, vol. 44, f. 2, vol. 69 f. 444. Già Angela Cipriani (A. Cipriani, *Bellori ovvero l'Accademia*, in E. Borea, C. Gasparri, *L'Idea del Bello. Viaggio per Roma con Giovanni Pietro Bellori*, 2 voll. Roma 2000, II, pp. 480-482: 480 e n. 14) riconduceva all'attenta organizzazione di Carlo Cesi la *Rubricella dei nomi dei Giovani studiosi Pittori e Scultori e Architetti* (A. Cipriani, V. Valeriani, *I disegni di figura dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, 3 voll., Roma 1988, I, pp. 189-191), analizzata per le presenze dei giovani francesi anche da F. Boyer, *Les artistes français, étudientes, lauréates ou membres de l'Académie Romaine de Saint-Luc entre 1660 et 1700 d'après des documents inédits*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français", 1950, pp. 117-132.

7 ANSL, vol. 43, f. 160, vol. 44, f. 7.

8 Michel, *Nicolas Pinson*, cit., p. 130.

9 Il primo già nel 1657 (Ivi, pp. 130- 138); il secondo nel 1650 ed ancora nel 1667 (G. Briganti, *Viviano Codazzi* e *Regesti* in *I Pittori Bergamaschi. Il Seicento*, I, Bergamo 1983, pp.651-653).

10 Già Michel, *Nicolas Pinson*, cit., pp.138-139 e figg. 1-2.

11 La prima raffigurante il catafalco realizzato da Antonio del Grande (M. Fagiolo dell'Arco, S. Corradini, *L'effimero Barocco*, Roma 1977, p. 218; Michel, *Nicolas Pinson,* cit., 1981, p. 144; U. Fischer Pace, *Disegni del Seicento romano*, «Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi», 80, Firenze 1997, n.14, p. 36); la seconda ripropone la facciata verso piazza Navona decorata da Pinson su prospettive di del Grande, mentre l'incisione è eseguita interamente da Pinson (Istituto Centrale per la Grafica di Roma ING, FC 81831, «Nicolò Valenciano// Gallo Inv. et Sculp.»).

12 Michel, *Nicolas Pinson*, cit., p. 145; in merito all'incisione per San Luigi de' Francesi in cui compare solo il nome di Elpidio Benedetti "inv." si veda Fagiolo dell'Arco, Corradini, *L'effimero*, cit., pp. 438-444.

13 Della stampa si conserva all'Istituto Centrale per la Grafica Roma (ING, FC 81830) anche un'altra versione (FN1085). Da segnalare tra i fondi dell'Istituto per la Grafica l'*Assunzione della Vergine* (ING 81829) e la Pietà (ING FC 81828), esemplari conservati alla Bibliothèque National de France (Boyer, *La peinture*, cit., p. 40 fig. 23). Le incisioni sono menzionate da: A.-P. F. Robert-Dumesnil, *Le peintre-graveur français*, 10 voll., Paris 1835-1871, V, pp. 315-316; C. Le Blanc, *Manuel de l'amateur des estampes*, 4 voll., Paris 1854-1890, III, p. 206.

14 Testamento del 1854 (Imperia, Archivio di Stato, sez. Sanremo, Coldirodi sc. 18/194) era corredato dall'inventario, ora disperso, redatto dal pittore Alessandro Petrini, cfr.: G.V. Castelnovi, *La Raccolta Rambaldi a Coldirodi*, Sanremo 1958; L. Magnani, *La Pinacoteca Rambaldi a Coldirodi: una lettura storica per una rinnovata funzione*, «Indice per i beni culturali del territorio ligure», 7. 1982, 5/6, pp. 21-25; G.V. Castelnovi, *La Raccolta Rambaldi a Coldirodi*, Bordighera 1988; V.S. Zunino, *La Pinacoteca Rambaldi: una singolare vicenda di collezionismo ottocentesco*, «Rivista ingauna e intemelia», n.s., 51-53, 1997-98 (2001), pp. 183-195.

15 *Biblioteca e Pinacoteca Rambaldi a Coldirodi del circondario di San Remo*, Milano 1903, n. 68.

16 Castelnovi, *La Raccolta Rambaldi*, cit., 1958, pp. 40-41, 69, n. 39, tav. XXII.

17 ID. 1988, p. 42 n. 39.

18 S. Ticozzi, *Dizionario dei pittori*, 2, Milano 1818, p. 135.

19 Il dipinto misura, senza cornice, 44 x 65 cm ; il disegno 450 x 570 mm.

20 ANSL, vol. 43, 149r.

21 Com'è noto, Bellori è incaricato di elaborare *L'Idea del pittore scultore e architetto scelta dalle bellezze naturali superiori alla Natura*, il discorso per le cerimonie di presentazione slittato poi una settimana dopo la cerimonia non senza polemiche dello stesso autore, ANSL, vol. 69, ff. 422, 424, vol. 43, ff. 151 r e v, 159, vol.44, ff. 5 e 6v.

22 S. Brink (a cura di), *Disegnatore virtuoso. Die Zeichnungen des Pier Francesco Mola und seines Kerises Museum Kunst Palast*, Düsseldorf 2002, num. 6c., p. 47.

23 Si veda E. De Marco, 'Come si vede aver fatto l'Accademia nostra dalli suoi Studij'. *Prìncipi e princìpi d'autorità in difesa di un* "nome ideale d'Accademia" *nella seconda metà del Seicento*, in «Accademia Nazionale di San Luca. Annali delle Arti e degli Archivi», 2, 2016, pp. 75-84.

24 Boyer, , *La peinture*, cit., p. 159.

25 Il soggetto non è citato nel documento della commissione della Chambre du Parlament nel Palais Comtal dedicato al tema della giustizia dagli *exempla* di storia romana: Boyer, *La peinture*, cit., pp. 158-160.

26 A. Blunt, *Povencal en Marseille*, «The Burlington Magazine», 120, 1978, 908, p. 781.

27 A. Brejon De Lavergniée, *Réflession sur en group de dessins du milieu Mola-Poussin*, in *L'idéal classique*, cit., 2002, pp. 229-234.

28 M. Gualandi, *Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura, con note ed illustrazioni, in aggiunta a quella data in luce da Bottari e Ticozzi*, [Bologna 1856], ed. 1983, III, n. 427, pp. 245-249, n. 20.

29 Michel, *Nicolas Pinson*, cit., pp. 142-143.

30 Gualandi, *Nuova raccolta*, cit.

31 *Ibidem.*

32 Thieme-Becker, XVII, 1933, pp. 63-64; C. Constans, *Musée de Château de Versailles: catalogue des peintures*, Paris 1980, p. 108, n. 3706.

33 K.E. Barzman, *The Florentine Academy and Early Moderne State*, Cambridge University Press 2000, pp. 112-124.

Fabrizio Biferali

I bozzetti di Francesco Trevisani per San Silvestro in Capite all'Accademia Nazionale di San Luca

La prima cappella a sinistra della chiesa romana di San Silvestro in Capite (fig. 1), dedicata al Crocifisso e di patronato della famiglia Timotei Salvetti, contiene una fastosa decorazione pittorica eseguita tra il 1695 e il 1696 dal grande pittore di Capodistria Francesco Trevisani (1656-1746), allievo a Venezia di Antonio Zanchi e approdato nel 1678 a Roma, dove si sarebbe affermato come uno dei più originali e talentuosi interpreti della maniera di Carlo Maratti. Dominata sull'altare da una corrusca *Crocifissione* che si consuma alla presenza della Madonna in deliquio, della Maddalena e di san Giovanni evangelista, un soggetto altamente drammatico più volte replicato dal Trevisani, l'aula ospita sulla parete destra la *Salita al Calvario* sormontata da una lunetta con l'*Orazione nell'orto* e sulla parete sinistra la *Flagellazione* e una lunetta con un *Cristo deriso*, tutte opere su tela, mentre sono dipinti a fresco i pennacchi raffiguranti *Putti con gli strumenti della Passione* e la volta con un *Trionfo della croce* molto scorciato[1]. La fortuna capitolina del Trevisani ebbe inizio proprio grazie al successo per certi versi inatteso della decorazione della cappella del Crocifisso, la cui nuova decorazione fu scoperta – come per le altre cappelle laterali – durante le festività natalizie del 1696 e immediatamente divenuta oggetto di un sincero entusiasmo da parte del pubblico e delle clarisse del monastero romano, come si evince dall'*Avviso di Roma al card. G. Marescotti* del 5 gennaio 1697: «Nella corrente settimana hanno le monache di San Silvestro aperte le sei cappelle, riuscendo maravigliosa quella rappresentante la Passione di Nostro Signore fatta da Francesco Trevisano»[2]. Lo stile che caratterizza i dipinti di San Silvestro in Capite, ancora non pienamente affrancatosi da quello dei "tenebrosi" di cui lo Zanchi era stato un assoluto protagonista, tradisce già una grande attenzione del Trevisani per la pittura romana del Seicento, una eclettica e preziosa fucina da cui poter attingere una volta al naturalismo del Caravaggio e un'altra al classicismo di Annibale Carracci o dei suoi geniali epigoni quali Domenichino o Guido Reni, una volta alla maniera vigorosa di Giovanni Lanfranco e un'altra all'algido accademismo del Maratti[3]. Non sono sfuggite infatti, a titolo d'esempio, le plateali riprese formali e iconografiche dalla *Flagellazione* (1607-1608) del Caravaggio per San Domenico Maggiore a Napoli o dalla *Salita al Calvario* (1622-1623) del Lanfranco per la cappella Sacchetti in San Giovanni dei Fiorentini a Roma[4], il che testimonia di un artista ormai maturo e capace di riproporre nelle proprie opere – pur con variazioni – pezzi di bravura di suoi sommi colleghi del passato.

1. Veduta d'insieme della cappella del Crocifisso. Roma, San Silvestro in Capite.

I due bozzetti del Trevisani conservati nella galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca[5] illustrano uno la *Salita al Calvario* (cm 42 x 36) (fig. 2), preparatorio per la scena della parete destra (fig. 3), e uno la *Flagellazione* (cm 42 x 37) (fig. 4), preparatorio per la scena della parete sinistra (fig. 5). Quanto all'ingresso dell'artista in San Luca, dove fu proposto insieme con i colleghi Giuseppe Chiari e Ventura Lamberti il 4 ottobre 1697 e accettato il 24 novembre, alla sua ascrizione alla prestigiosa istituzione artistica e culturale dovette fornire un contributo decisivo, quando non una sorta di biglietto da visita irrecusabile, il successo ottenuto con la recentissima decorazione della cappella del Crocifisso[6]. Come è stato osservato, i bozzetti per San Silvestro in Capite mostrano uno stile particolarmente brioso e preimpressionistico, frutto di una «very free manner» da cui sarebbe scaturito l'uso di un «fluid and loaded brush»[7] in grado di costruire

In questa pagina, in alto, da sinistra

2. Francesco Trevisani, *Salita al Calvario* (bozzetto). Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

3. Francesco Trevisani, *Salita al Calvario*. Roma, San Silvestro in Capite, cappella del Crocifisso.

In basso, da sinistra

4. Francesco Trevisani, *Flagellazione* (bozzetto). Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

5. Francesco Trevisani, *Flagellazione*. Roma, San Silvestro in Capite, cappella del Crocifisso.

Pagina a fronte, all'alto

6. Francesco Trevisani, *Salita al Calvario* (part.). Roma, San Silvestro in Capite, cappella del Crocifisso.

7. Caravaggio, *Vocazione di san Matteo* (part.). Roma, San Luigi dei Francesi, cappella Contarelli.

le forme direttamente con il colore, nel solco della grande tradizione pittorica veneziana mai del tutto rinnegata dal Trevisani. Se poco o nulla – eccezion fatta per la posizione delle gambe dell'uomo seduto in basso a sinistra – differenzia il bozzetto dalla tela finale con la *Flagellazione*, non altrettanto si può sostenere per il bozzetto e la pala con la *Salita al Calvario*, di cui merita evidenziare i seguenti (e tutt'altro che insignificanti) mutamenti iconografici: nel bozzetto è assente la figura del trombettiere al centro in alto sotto la scala, ma compaiono due personaggi in muto dialogo caratterizzati l'uno da una sorta di turbante e l'altro da un cappuccio di una tunica di foggia evidentemente ebraica; nel bozzetto Simone di Cirene è rappresentato di spalle e con una folta chioma, mentre nella tela finale è calvo e colpito sul volto da una luce quasi metafisica che allude alla luce della grazia che illumina il suo atto pietoso; nel bozzetto l'uomo che afferra la chioma di Gesù ha il torso nudo, ma sia nel modello sia nella versione definitiva esso spalanca la bocca con una smorfia a metà tra il tragico e il grottesco che riecheggia quella del diacono che fugge sulla destra del *Martirio di san Matteo* (1600-1601) del Caravaggio nella cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi; un ultimo dettaglio non trascurabile, infine, è la notevole importanza assegnata nella pala – e non nel suo modelletto – alla mano destra di Cristo (fig. 6), poggiata sulla pietra simbolica dello stesso Redentore e anche in questo caso ispirata a

un celebre particolare di un quadro caravaggesco, la mano di Gesù nella *Vocazione di san Matteo* (1599-1600) ancora nella cappella Contarelli (fig. 7).
Più o meno significativi, i cambiamenti iconografici dal bozzetto alla versione finale dell'opera dimostrano la grande versatilità del Trevisani e la sua non comune capacità di modificare in corsa una composizione in realtà ormai pressoché definitiva. Una capacità che lo avrebbe indotto peraltro, come testimonia il confronto tra i preziosi bozzetti di San Luca e le grandi tele di San Silvestro in Capite, a riutilizzare con estrema disinvoltura e abilità mimetica alcuni dettagli di colleghi assai più celebrati di lui, quasi a voler accreditarsi con questo espediente presso il pubblico e la critica della Roma dello scorcio finale del Seicento, ancora scossi a distanza di quasi un secolo dalle novità formali e contenutistiche di un rivoluzionario come il Caravaggio.

1 Sulla cappella cfr. I. Lavin, *Decorazioni barocche in San Silvestro in Capite a Roma*, in "Bollettino d'arte", XLII, 1957, pp. 44-49; J.S. Gaynor, I. Toesca, *S. Silvestro in Capite*, Roma 1963, pp. 113-114; F.R. Di Federico, *Francesco Trevisani and the Decoration of the Crucifixion Chapel in San Silvestro in Capite*, in "The Art Bulletin", LIII, 1971, n. 1, pp. 52-67, e dello stesso studioso, *Francesco Trevisani. Eighteenth-Century Painter in Rome: A Catalogue Raisonné*, Washington 1977, pp. 10-14, 42-44, nn. 11-20; E. Kane, *La chiesa di San Silvestro in Capite a Roma*, Genova 2005, pp. 93-95; A. Catalano, B. Tetti, *Chiesa di San Silvestro in Capite*, in *Tesori di arte e di fede. Il patrimonio architettonico e artistico del Fondo Edifici di Culto: Roma*, Roma 2015, pp. 275-279, in part. p. 279.

2 Di Federico, *Francesco Trevisani and the Decoration*, cit., p. 52.

3 Ivi, pp. 53 e sgg.

4 Ivi, p. 59.

5 G. Sestieri, *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*, 3 voll., Torino 1994, III, nn. 1080, 1082; *Les cieux en gloire. Paradis en trompe-l'oeil pour la Rome baroque. Bozzetti, modelli, ricordi et memorie*, a cura di J.-M. Olivesi, catalogo della mostra (Ajaccio), Ajaccio 2002, pp. 420-421, nn. 129-130. Altri bozzetti o repliche autografe in scala minore dei dipinti per San Silvestro in Capite si conservano alla Burghley House in Inghilterra (*Flagellazione* e *Cristo deriso*), presso la collezione McCrindle di Minneapolis (*Crocifissione*), alla Gemäldegalerie di Dresda e al Musée des beaux-arts di Marsiglia (due differenti versioni dell'*Orazione nell'orto*), al Nationalmuseum di Stoccolma (*Flagellazione*): cfr. A. Griseri, *Francesco Trevisani in Arcadia*, in "Paragone. Arte", XIII, 1962, n. 153, pp. 28-37, in part. p. 29, e O. Ferrari, *Bozzetti italiani dal Manierismo al Barocco*, Napoli 1990, pp. 37, 247-250.

6 Di Federico, *Francesco Trevisani and the Decoration*, p. 52, nota 3.

7 Ivi, p. 53, nota 4.

Ilaria Delsere

Antonio Valeri architetto della Fabbrica di San Pietro: dalla formazione giovanile al principato nell'Accademia di San Luca

Figura di rilievo, benché ancora poco nota, nel quadro dell'architettura romana tra Sei e Settecento, Antonio Valeri (1648-1736) intreccia la propria storia con quella dell'Accademia di San Luca dal periodo della sua formazione fino all'ammissione come accademico di merito nel 1696, per giungere alla carica di principe trent'anni più tardi, nel 1726, al culmine di una lunga carriera professionale, svolta in maniera quasi esclusiva a servizio della Fabbrica di San Pietro in Vaticano, di cui fu architetto.

Una fonte preziosa per la ricostruzione della sua opera ed attendibile data la conoscenza diretta con Valeri, appare Lione Pascoli, che nel suo manoscritto inedito[1] lo inserisce come unico architetto, oltre Filippo Juvarra, annotando di propria mano notizie sulla sua attività giovanile legata all'ambiente berniniano, di cui Antonio è definito «l'ultimo rampollo»[2].

Nato a Roma nel 1648, Antonio Gaspare Valeri, avviato agli studi di grammatica, geometria e disegno, mostra precocemente una particolare predilezione per le belle arti, tanto da spingere suo padre a ricorrere al consiglio di Gian Lorenzo Bernini, legato alla famiglia Valeri da rapporti di parentela[3]. «Dissegli, che dacché prendeva lezion di disegno, e che voleva omniamente applicare alla professione, avrebbe fatto assai bene a cercar d'altro maestro, e sarà il più bravo pittore, perché voleva che prima imparasse non pur disegnar, ma a dipignere, ed il padre lo raccomandò col di lui parere a Pietro da Cortona»[4]. Nel consiglio di Bernini di avviare dapprima alla pittura il giovane intenzionato ad applicarsi alla professione di architetto, non può non riecheggiare il parere espresso qualche anno dopo dallo stesso maestro a Colbert, durante il suo soggiorno a Parigi (1665), in cui sosteneva che «l'architettura consiste nella proporzione basata sul corpo umano; che è questa la ragione per la quale gli scultori ed i pittori riescono in architettura più di altri, poiché coloro studiano continuamente la figura umana dal vero»[5].

Antonio dunque, favorito dalle relazioni familiari, inizia la propria formazione sotto il patrocinio diretto di Bernini, in una scuola tra le più prestigiose dell'epoca, la bottega di Pietro da Cortona, dove si trattiene per poco tempo passando poi, non ancora quattordicenne, alla scuola di Carlo Maratti, in cui rimane i successivi sette anni, per seguire «un suo carissimo amico coetaneo, condiscepolo negli studi grammaticali»[6]; questi è forse da identificare con lo scultore Lorenzo Ottoni, legato a Valeri da una lunga amicizia, consolidata dalla comune attività a servizio della Basilica Vaticana[7].

Pascoli si dilunga nel descrivere questo primo periodo di attività di Antonio, sottolineando come Maratti lo istruisca, secondo la didattica accademica, prima nell'esecuzione di copie – in cui riscuoteva «tal credito che non mancava mai chi l'impiegasse e gli facesse guadagnare»[8] – poi nel lavoro d'invenzione, in cui l'allievo si dimostra altrettanto valente, al punto che «lo stesso Bernini gli diceva che avrebbe avuto gusto che non avesse abbandonati almen così presto, dacché così ben riusciva, gli studi della pittura»[9]. In questo periodo, secondo il biografo, Antonio elabora «molti e molti quadri di gusto, che vendé a Roma e fuori», alcuni dei quali conservati anche in casa per ricordo, tra cui è menzionata una «copia della Madonna di Guido eretta in Santa Maria Maggiore», verosimilmente riferita alla tela di Guido Reni e una «Susanna fatta da lui d'invenzione»[10]. Purtroppo, in mancanza di un'identificazione delle opere pittoriche di Valeri, non è possibile esprimere una valutazione critica; sembra tuttavia lecito affermare che, pur eseguite in età giovanile, possano essere degne di qualche menzione. Sappiamo che diverse opere d'arte dovevano ornare casa Valeri ancora all'epoca della morte di Filippo (1750), nipote

1. Antonio Valeri, *Copia dal Lanfranco*, primo premio al Concorso di pittura, seconda classe, 1664, sanguigna, mm 385 x 540.
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, A 14.

2. Antonio Valeri, *Progetto di una chiesa a pianta centrale*, pianta, 1696, penna, cm 76 x 49. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, *Doni accademici*, n. 2106.

3. Antonio Valeri, *Progetto di una chiesa a pianta centrale*, sezione trasversale, 1696, penna e acquarello, cm 76 x 50. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, *Doni accademici*, n. 2107.

ed erede universale di Antonio, quali omaggi resi a quest'ultimo dai più valenti artisti del tempo[11].
Del periodo di formazione giovanile di Valeri è stato rintracciato presso l'Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca un disegno di figura a sanguigna (fig. 1), copia dal Lanfranco, relativo al concorso di pittura per la seconda classe, in cui è riportata la scritta: «P.° [Primo] Sig. Antonio Valerij premiato per il disegno dell'opera. Giugno 1664»[12]. Lo stesso elaborato è richiamato successivamente in due inventari: nell'*Indice degli studij* del 1713, con la notazione «1664. Pittura concorso prima classe. Disegno copiato da Lanfranchi. Antonio Valerij»[13] e nella cosiddetta *Rubricella del Custode* del 1756: «23. Antonio Valeri 1664. Lap[is] ros[so]»[14]. Il fatto che il medesimo disegno sia citato una volta come appartenente alla seconda classe e un'altra alla prima, è dovuto alla frammentarietà delle notizie relative ai primi concorsi accademici per giovani, che appaiono strutturati, esclusivamente per la pittura, solo a partire dal 1663. Infine, in una piccola rubrica in cui sono riportati i nomi dei giovani allievi, accompagnati da quelli dei maestri presso i quali si dichiaravano a bottega, in corrispondenza del 1 gennaio 1664, primo anno di principato di Carlo Maratti, figura il nome di «Antonio Valerij Pittore Scolaro di Carlo Cesio»[15], che rivestiva quell'anno la carica di segretario.

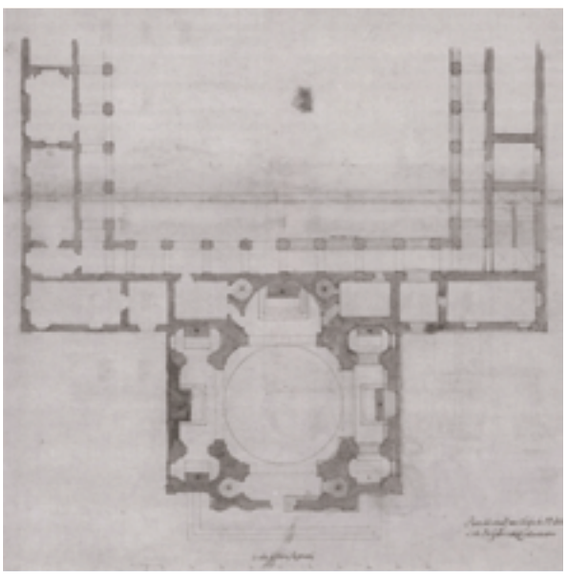
L'ambiente di formazione di Antonio è dunque di chiaro orientamento classicista, essendo annoverato tra gli allievi di Carlo Cesio (o Cesi), citato da Pascoli come uno dei più fedeli seguaci di Pietro da Cortona, con uno studio frequentato da molti scolari, in cui si svolgevano «pubbliche accademie»[16] e nell'importante bottega di Carlo Maratti[17], che negli anni Sessanta del Seicento si andava affermando come protagonista indiscusso delle tendenze classiciste, teorizzate proprio nel maggio 1664 nella celebre prolusione di Giovan Pietro Bellori *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto*[18].
Scrive Cipriani: «La convergenza, verificatasi negli anni '60 del secolo XVII tra Maratti e Cesi sul ritorno alla lezione classicista, non dura più di un decennio. Le scelte conservatrici neo-carraccesche del Cesi, che privilegia nella didattica artistica gli aspetti tecnico scientifici, non possono essere certo condivise dal Maratti che è ormai completamente volto all'affermazione di un classicismo "idealista". Ed è proprio quest'ultima la tendenza che riscuote maggiori consensi affermandosi sia all'interno dell'Accademia che più in generale nella cultura romana tra Sei e Settecento»[19].
La formazione pittorica di Valeri riveste verosimilmente una rilevanza decisiva nel determinare i suoi primi incarichi in campo architettonico,

in qualità di disegnatore, presso alcuni cantieri berniniani e soprattutto nella Fabbrica petriana, in cui affianca a tale mansione una più diretta esperienza di cantiere. È ancora Pascoli, infatti, ad informarci come, alla fine degli anni Sessanta del Seicento, poco più che ventenne, Antonio si affacci alla professione di architetto: «Quindi reiterate al Bernini l'istanze, vedendo veramente, che era all'architettura portato con maggior genio gli disse che fosse andato ogni sera da lui, e come ogni sera si discorreva della professione, e si faceva in casa sua una specie d'accademia cominciò a prenderne cognizione, e per maggiormente istruirvelo lo mise sotto gli occhi di Matthia de' Rossi suo diletto, e primario scolare»[20], iniziando ad impiegarlo in alcuni suoi cantieri a Roma e fuori. Segue quindi la rassegna di tali opere, progettate da Bernini nell'ultimo decennio della sua vita ed eseguite sotto la direzione di de' Rossi, che ricalca la successione già tracciata per la vita di quest'ultimo[21]: la villa Spicchio a Lamporecchio presso Pistoia per Clemente IX Rospigliosi (in cui Antonio si esperisce al punto che, tornato a Roma, il «maestro conobbe il progresso fattovi, e proseguì sempre ad impiegarlo»), la chiesa e il convento dei padri delle Scuole Pie a Monterano per la famiglia di Clemente X Altieri e, sempre durante tale pontificato, il pavimento in marmo del portico e il ciborio della cappella del Santissimo Sacramento nella Basilica Vaticana, opera quest'ultima per cui i documenti dimostrano l'impiego di Valeri alle dirette dipendenze di Bernini, senza la direzione di de' Rossi[22]. Questi è l'unico architetto presso cui Pascoli attesti un apprendistato di Antonio, non menzionando Carlo Fontana, di cui invece lo ritengono allievo altri autori[23], non esistendo in realtà nessun elemento per affermare un discepolato diretto di Antonio presso l'architetto ticinese, se non l'influsso acquisito nella comune scuola del cenacolo berniniano.

Nel 1680, come riportano i documenti della Fabbrica petriana[24], Antonio è retribuito in qualità di misuratore e disegnatore della cupola della Basilica Vaticana (come accadrà per *Il Tempio Vaticano* di Carlo Fontana)[25] per la perizia commissionata da Innocenzo XI Odescalchi a de' Rossi sulla stabilità della stessa, a seguito delle crepe imputate all'apertura di nicchie e scale nei pilastri operata da Bernini[26]. La relazione, che scagiona il maestro da ogni responsabilità, è in parte pubblicata da Filippo Baldinucci[27], insieme ad alcuni disegni ad essa allegati, da identificarsi probabilmente con quelli eseguiti con la collaborazione di Valeri.

I progressi di Antonio, riconosciuti da Bernini, che «l'impiegò altrove senz'altra direzione continuamente»[28], gli procurano il primo incarico assegnato direttamente dall'anziano maestro: il progetto per la cappella Cybo in Santa Maria del Popolo, episodio riferito esclusivamente da Pascoli, che dovette apprenderlo direttamente da Valeri. Questi, a seguito di un sopralluogo congiunto con il maestro, ne elaborò un disegno che piacque tanto a Bernini da volerlo «mettere in opera senza mutarvi nulla»[29]; ma la sopraggiunta morte di quest'ultimo (1680), unita alla modestia di Antonio che non osò proporsi al cardinale, concorsero all'assegnazione del progetto al più affermato Carlo Fontana. Hager menziona in proposito un disegno riferibile alla cappella Cybo, conservato a Windsor Castle, forse attribuibile a Valeri[30].

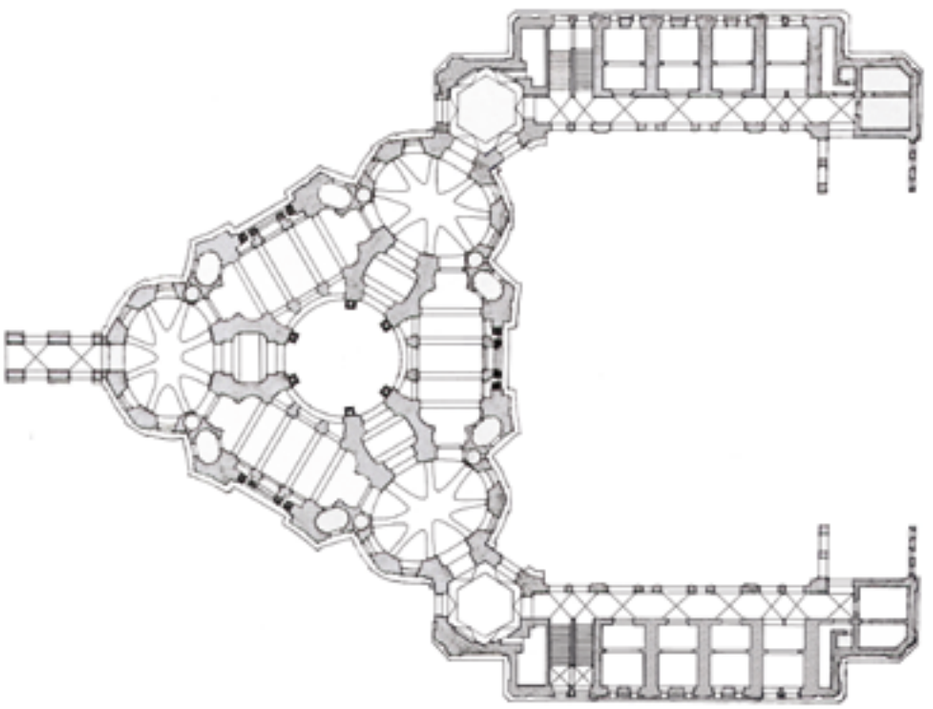
Appare quindi citata la più volte richiamata modestia di Antonio, tratteggiato come uomo riservato, dedito al disegno e alieno da raccomandazioni, in cui sicuramente è da ravvisare una delle ragioni del prolungato oblio in cui incorse la sua figura: «Stavasene perciò ritirato nella sua circospezione nel suo contegno, e voleva piuttosto disegnare, e fare altri studi in casa, che concorrer mai ad opera alcuna se non ne fosse stato prima richiesto. Né mai ad alcuna delle tante, che in vita sua se ne fecero o concorse, od ha procurato di farsi proporre o raccomandare»[31]. Modestia che contraddistingue anche la sua esperienza nella Fabbrica petriana, oscurata dalla presenza di figure di primo piano come Carlo Fontana, ben più abili nel gestire la propria carriera professionale nonché nel reclamare il riconoscimento dei propri ruoli. Così ancora Pascoli: «E vacante la carica d'architetto della fabbrica di San Pietro egli sarebbe stato ad ogni altro meritevolmente preferito se l'avesse voluta. Ma egli lontanissimo da ogni ambizione si contentò di servirla senza tal titolo. E ciocché dato avrebbe ad ogni altro, largo campo di farsi strada a grandi imprese, a lui fu d'ostacolo per non arrivare»[32]. Se infatti Carlo Fontana seppe ottenere per sé dapprima l'immissione permanente in ruolo della carica di



4. *Chiesa e convento di San Bonaventura a Monterano*, pianta, post 1679. Milano, Civico Gabinetto dei Disegni, Castello Sforzesco, Collezione Martinelli, n. 4,33 bis (da Benucci, Romagnoli, *La chiesa di San Bonaventura*, cit.).

architetto revisore delle misure (dal 1690) poi la nomina ad architetto capo della Fabbrica petriana (1697-1714), Valeri, pur esercitando di fatto, dopo la morte del ticinese (1714), funzioni di architetto capo, mantenne formalmente solo l'incarico di soprastante (1703-1736), reclamando il giusto riconoscimento per il proprio ruolo ormai in tarda età, in una lettera inviata a Clemente XII Corsini nel 1732 [33].

Dopo la scomparsa di Bernini, Antonio è introdotto tra le figure strutturate della Fabbrica petriana in qualità di fattore (1685-1703) dallo stesso Matthia de' Rossi, allora soprastante (1675-1695)[34], artefice anche della candidatura del giovane allievo ad accademico di merito presso l'Accademia di San Luca, attestata puntualmente da Pascoli: «Non vollero perciò gli accademici di San Luca tardar più ad ammetterlo nella accademia, siccome con intera loro approvazione seguì»[35]. Antonio appare infatti citato nei *Verbali delle Congregazioni* il 5 ottobre 1681, in qualità di architetto proposto come accademico di merito da parte dell'allora principe de' Rossi, insieme a due pittori e tre scultori, tra cui Lorenzo Ottoni (verosimilmente sostenuto dall'allora viceprincipe Ercole Ferrata, suo maestro)[36]. Come da prassi vengono incaricati due accademici, il pittore Fabrizio Chiari e lo scultore Filippo Carcani, di «prendere informatione sopra la loro habilità»[37] per riferirne nella successiva congregazione. Della questione in realtà non si fa più menzione e le ammissioni giungono a perfezionarsi molti anni più tardi, in tempi diversi: Ottoni nel 1691, nel corso del nuovo principato di de' Rossi, Valeri il 3 maggio 1696, durante quello di Carlo Fontana, dopo la consegna dei rispettivi doni accademici[38]. Pochi anni prima, l'8 marzo 1693, Antonio era stato ammesso anche nella Congregazione dei Virtuosi al Pantheon[39]. Nel periodo intercorso tra la candidatura e la definitiva ammissione, Valeri è nominato una sola volta, nel 1693, in qualità di «novizio» eletto come «festarolo», insieme ai neo-ammessi Francesco Fontana e Giuseppe Passeri, incaricati di adornare la sede accademica «con quadri e disegni» per la festa del patrono San Luca[40]. In occasione dell'ammissione, Valeri dona i disegni di un progetto di chiesa a pianta centrale, di cui si conservano la pianta e la sezione trasversale (figg. 2-3), risultando purtroppo mancante il prospetto[41].



L'interessante impianto a croce greca iscritta in un ottagono, si articola in uno spazio interno cupolato a pianta circolare, che si prolunga lungo gli assi principali – attraverso anditi scanditi da coppie di paraste – in cappelle rettangolari, collegate tra loro da un deambulatorio ottagonale. Le cappelle, con l'altare maggiore di fronte all'ingresso e i secondari nei bracci, si protendono all'estremità della croce con facciate scandite da paraste binate (sormontate da una trabeazione coronata da statue), che si connettono ai retrostanti lati obliqui dell'ottagono tramite snodi inclinati ribattuti da paraste. All'interno le cappelle appaiono coperte da volte a botte lunettate, illuminate lateralmente da finestre, che lasciano supporre all'esterno una copertura più bassa dei corridoi anulari. Lo spazio centrale è scandito da otto colonne di ordine corinzio, sporgenti per tre quarti dai pilastri angolari – eco della soluzione borrominiana di Sant'Agnese in Agone –, disposte secondo un ritmo pulsante, che consente una doppia lettura: in alzato, incentrata sugli assi principali, in cui gli accessi alle cappelle sono incorniciati dall'ordine architettonico timpanato e in pianta, sulle diagonali, dove nei pilastri si aprono nicchie incorniciate da paraste. Evidenti

Pagina a fronte, dall'alto

5. Antonio Valeri, *Modello ligneo per il concorso della nuova Sacrestia Vaticana*, 1715, legni di pioppo, cedro, carta e cera rossa, cm 160 x 260 x 300. Città del Vaticano, Fabbrica di San Pietro in Vaticano (da *Magnificenze Vaticane*, cit.).

6. Antonio Valeri, *Modello ligneo per il concorso della nuova Sacrestia Vaticana*, 1715, pianta (rielaborazione dell'autore sul rilievo di T.F. Buchicchio pubblicato in Hager, *Filippo Juvarra*, cit.).

appaiono poi le analogie della cupola e del tamburo con l'esempio della Basilica Vaticana: il tamburo, circondato all'esterno da colonne libere (come il lanternino), presenta infatti finestre dai timpani alternati, separate da coppie di paraste, con trabeazioni e piedistalli rilevati mentre la calotta, dal profilo rialzato, alterna ai costoloni, specchiature di disegno analogo a quelle della basilica petriana. Curato ed elegantemente disegnato è l'apparato plastico-scultoreo, con un'accentuazione decorativa in corrispondenza dell'altare privilegiato, sottolineata dalla coppia di angeli adagiata sul timpano e dai serti in stucco della sovrastante finestra; le porte di passaggio dalle cappelle al deambulatorio appaiono coronate da clipei ovali con effigi in rilievo, sostenuti da putti di gusto berniniano. La facciata principale – per quanto possibile dedurre dalla pianta – presenta un fronte tetrastilo scandito da paraste, su cui probabilmente si innestavano due campanili, come lascia supporre l'irrobustimento delle strutture murarie ai lati dell'ingresso, ospitanti due scale a chiocciola, soluzione analoga a quella adottata nella menzionata chiesa di San Bonaventura a Monterano (fig. 4)[42].

Tale elaborato accademico, significativo precedente dell'opera forse più rappresentativa di Valeri, il progetto di concorso per la Sacrestia Vaticana del 1715 (figg. 5-6)[43], costituisce un modello piuttosto inconsueto a Roma. Una possibile influenza può esser stata esercitata dalle opere premiate in occasione del concorso accademico del 1677, il primo riservato ai giovani di tutte e tre le arti di cui si conservi documentazione, svolto durante il principato del pittore Charles Le Brun, che sancisce ufficialmente l'aggregazione dell'Accademia di Francia a quella di San Luca; in particolare ci si riferisce ai progetti per «un tempio ottangolo», della prima classe di architettura, elaborati dagli architetti di scuola francese Simon Chupin (fig. 7), Augustin d'Aviler (fig. 8) e Claude Desgot, i primi due dei quali presentano le maggiori analogie con il disegno di Valeri[44].

Antonio, dunque, perfeziona l'ammissione in Accademia di San Luca pochi mesi prima delle celebrazioni per il centenario, solennizzato in Campidoglio da Carlo Fontana il 30 settembre 1696, anno in cui risulta presente anche alle congregazioni del 16 settembre e del 4 novembre[45]. Il 5 aprile 1699 è eletto come professore incaricato di tenere le lezioni domenicali di architettura, nell'ambito degli studi accademici, per il mese di giugno, incarico che da allora non sarebbe più stato svolto da un unico docente, ma da diversi professori alternantisi mensilmente[46].

Per tutto il primo ventennio del Settecento Valeri non riveste alcuna carica accademica, a conferma di una sua dedizione esclusiva alle incombenze nella Fabbrica petriana[47] ed è presente in una sola congregazione (20 dicembre 1711)[48], a differenza dell'amico Ottoni, molto attivo nella vita dell'istituzione[49].

La presenza seppur sporadica di Valeri inizia a registrarsi, spesso affiancata a quella di Ottoni, solo nel terzo decennio del secolo, all'apice della sua carriera professionale, quando, pur presenziando ad una o due riunioni l'anno, inizia ad apparire tra le figure candidate a diversi incarichi: il 1 gennaio 1720 partecipa all'elezione del principe (Benedetto Luti) e il 14 dello stesso mese è eletto stimatore di architettura, insieme a Sebastiano Cipriani[50]; l'anno successivo figura quale assistente dei forestieri insieme a Gaspare Vanvitelli e partecipa alle riunioni per deliberare l'ammissione degli accademici di merito e l'elezione del nuovo principe[51]; ancora nel 1721 è incaricato di eseguire, insieme a Contini, Specchi e Cipriani, una perizia sulla stabilità dei solai della stanza accademica in cui avevano luogo le congregazioni[52]. Nel novembre 1722 è annoverato, per la prima volta, nella rosa dei candidati al principato per l'anno successivo, in cui sarà eletto il pittore Giuseppe Chiari, confermato fino al 1725[53]. Nel 1723 Valeri è eletto stimatore di architettura insieme a Tommaso Mattei, carica che rivestirà anche l'anno successivo, con Sebastiano Cipriani[54].

Dal 1725, architetto della Fabbrica petriana da oltre un decennio e impegnato in una delle sue opere più rilevanti quale il progetto di palazzo Chigi Zondadari sulla piazza del Campo a Siena (1724-1726)[55], Antonio assume incarichi accademici di maggior peso: in gennaio, definito «conaccademico, et insigne architetto»[56], è incaricato di approvare i temi di architettura per tutte le classi, in occasione del concorso dei giovani in Campidoglio da celebrarsi in onore del defunto Clemente XI, benefattore dell'istituzione e ispiratore dei concorsi per le tre arti inaugurati nel 1702[57]. Egli propone, per la prima classe, il progetto di un «onorevol sepolcro» per un «principe di prima dignità ecclesiastica, le cui gesta sono universalmente diffinite degne di memoria immortale»; per la seconda il rilievo del Pantheon scelto «fra le molte fabbriche erette, e rinnovate dalla gloriosa memoria di Clemente XI» infine, per la terza, il rilievo della facciata della chiesa dei Santi Luca e Martina[58]. D'altronde la celebrazione di papa Albani era per il nostro tema particolarmente congeniale, avendo iniziato il proprio incarico di soprastante alla Fabbrica petriana durante il suo pontificato ed eseguito nel corso di quest'ultimo, a fianco al brillante economo e segretario Ludovico Sergardi, molte delle sue opere, tra cui il restauro della Gran Sala del Palazzo della Cancelleria (1718-1719), il cui programma iconografico celebrava il pontefice come mecenate delle arti[59].

Nel 1725 Valeri è inoltre deputato a tenere lezioni di architettura civile nel mese di giugno, rientrando infine nella rosa di candidati alla carica di principe per il 1726[60]. Pochi giorni dopo la cerimonia di premiazione del concorso, solennizzato in Campidoglio l'11 dicembre, in cui Valeri è delegato con Antonio Canevari e Nicolò Voglè, a «ricevere l'eminentissimi convitati e principi»[61], il 16 dicembre viene elet-

to principe per il nuovo anno, prendendo possesso della carica il 1 gennaio 1726[62]. Il mese successivo, con Breve di Benedetto XIII del 15 febbraio, è anche insignito della Croce di Cavaliere di Cristo, alta onoreficenza per la sua lunga carriera a servizio della Fabbrica di San Pietro[63].

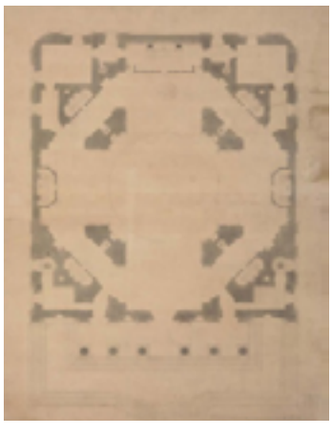
Il principato di Valeri, svolto scrupolosamente, con la consueta dedizione, presenziando a tutte le congregazioni dell'anno, non si caratterizza per avvenimenti di particolare rilievo, ma principalmente per la definizione di questioni interne volte a tutelare gli interessi dell'istituzione: la risoluzione di controversie per l'assegnazione di alcuni incarichi (come quella per la carica di secondo consigliere tra Camillo Rusconi e Pietro Paolo Melchiorri), il recupero di scritture archivistiche, legali e contabili in possesso degli accademici (di cui si dispone la riconsegna nell'archivio dell'istituzione) e la revisione dei canoni spettanti all'Accademia (per ordinare i quali si stabilisce l'apposizione sugli immobili di lapidi, contrassegnate da un numero progressivo, dichiaranti l'appartenenza all'istituzione)[64]. Valeri provvede inoltre a richiamare alcuni atti, tra cui testamenti e codicilli di Muziano, Zuccari e Pietro da Cortona, quest'ultimi necessari a definire la parziale attribuzione ai deputati di Sant'Eufemia delle necessarie spese di riparazione dei tetti e della scala del sotterraneo della chiesa dei Santi Luca e Martina, di cui erano stati incaricati Sebastiano Cipriani e Ludovico Rusconi Sassi[65].

Riguardo ai provvedimenti didattici, egli stabilisce che il maestro Girolamo Colonna continui nelle lezioni di prospettiva e provveda al riordino delle stesse a vantaggio dei giovani studenti; paga inoltre personalmente 84 giuli per il modello naturale da esporsi durante l'estate negli studi accademici e infine, nel novembre 1726, propone come accademico di merito Filippo Raguzzini «architetto di Nostro Signore», la cui ammissione si perfezionerà nel febbraio successivo[66].

Nella congregazione per il rinnovo della carica di principe per il 1727, Valeri riceve il maggior numero di voti, ma si deve supporre una sua rinuncia se, nella votazione definitiva, il suo nome non compare più, risultando eletto lo scultore Camillo Rusconi, cui Valeri conferisce il possesso il 5 gennaio 1727, divenendo a sua volta primo consigliere[67]. In questo ruolo, rivestito dal 1727 al 1730, egli risulta quasi sempre presente alle sedute accademiche (insieme ad Ottoni), facendo le veci del principe in sua assenza, come nel caso dell'improvvisa scomparsa di quest'ultimo nel 1728[68]. Il 1 febbraio dello stesso anno è annotato un suo versamento di 1:60 scudo, come corrispettivo spettante all'Accademia a seguito dell'esecuzione di una perizia (di cui non si conosce l'oggetto)[69]. Il 7 maggio 1730, all'età 82 anni, rassegna le dimissioni da primo consigliere, dopo le quali non appare più menzionato tra i partecipanti alle congregazioni[70]. Per conto dell'Accademia risulta infine membro, nel 1732, della commissione giudicatrice per il concorso della facciata di San Giovanni in Laterano, di cui si conserva un'interessante lettera indirizzata al cardinal Corsini, relativa ai giudizi sui progetti presentati[71].

Nei verbali delle congregazioni non si dà notizia della sua morte (12 novembre 1736), pur essendo ricordata da Pascoli l'assistenza degli accademici di San Luca alla cerimonia funebre svolta nella chiesa dei Santi Michele e Magno[72].

L'Accademia si conferma dunque istituzione di riferimento nella vita artistica romana tra Sei e Settecento, contribuendo a restituire, grazie alla conservazione dei suoi disegni (tra i pochi noti dell'architetto fino ad ora), il profilo di una figura di rilievo quale fu Valeri, di cui scandì i significativi passaggi della formazione, dell'ammissione e dell'attività didattica fino al principato. Da sottolineare infatti il ruolo di Valeri nella formazione di alcuni tra i principali architetti della seconda generazione dell'Arcadia romana, da Antonio Canevari (1681-1764), a Nicola Salvi (1697-1751) e Luigi Vanvitelli (1700-1773), alcuni dei quali impiegati dal maestro come giovani collaboratori nella Fabbrica petriana[73].



7. Simon Chupin, *Progetto di chiesa a pianta ottagonale, pianta.* Primo premio, Concorso accademico, prima classe, 1677. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, n. 01.

8. Augustin d'Aviler, *Progetto di chiesa a pianta ottagonale*, pianta. Secondo premio, Concorso accademico, prima classe, 1677. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, n. 04.

1 L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti viventi: dai manoscritti 1383 e 1743 della Biblioteca Comunale "Augusta" di Perugia*, Canova, 1981, pp. 233-315 (la vita di Valeri è a cura di C. Martini). Per altre fonti biografiche: F. Noack, *Valeri Antonio*, in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di U. Thieme, F. Becker, 34, Leipzig 1940, p. 68; U. Valeri, *L'ultimo allievo di Bernini: Antonio Valeri*, Roma 1958; A. Anselmi, *Valeri Antonio*, in *In Urbe Architectus*: *modelli, disegni, misure: la professione dell'architetto, Roma 1680-1750,* catalogo della mostra (Roma, 12 dicembre 1991 - 29 febbraio 1992), a cura di B. Contardi, G. Curcio, Roma 1991, pp. 452-453. Per uno studio monografico I. Delsere, *Antonio Valeri. Architetto dell'Arcadia nella Fabbrica di San Pietro (1648-1736)*, tesi di dottorato in Storia e Restauro dell'Architettura, Sapienza Università di Roma, Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura, tutor prof. S. Benedetti, co-tutor prof. A. Roca De Amicis, Roma 2011.

2 Pascoli, *Vite de' pittori…viventi*, cit., p. 233. Sia Valeri che Juvarra (come del resto lo scultore Lorenzo Ottoni anch'esso inserito nelle *Vite*) scomparvero nel 1736, non più in tempo utile quindi per essere inclusi nel secondo volume dell'opera (Id., *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, 2 voll., Roma

1730-1736, Perugia 1992) dato alle stampe nell'ottobre 1735.

3 La madre della giovane moglie di Bernini, Caterina Tezi (sposata dall'artista nel 1639), era Eugenia Valeri, parente del padre di Antonio e moglie di Paolo Tezi (Ivi, p. 234; Valeri, *L'ultimo allievo*, cit., p. 14).

4 Pascoli, *Vite de' pittori…viventi*, cit., p. 234.

5 D. del Pesco, *Bernini in Francia. Paul de Chantelou e il journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, Napoli 2007, p. 238 (per le tematiche teoriche affrontate da Bernini Ivi, pp. 100-120). Sulla concezione del disegno in ambito accademico in rapporto alle tre arti T. Manfredi, *Idea e norma*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Seicento*, a cura di A. Scotti Tosini, Milano 2003, 2, pp. 614-631: 616-620.

6 Pascoli, *Vite de' pittori…viventi*, cit., p. 240.

7 Si noti tuttavia che l'autore attesta un apprendistato di Ottoni, dopo gli studi grammaticali, presso gli scultori Antonio Giorgetti (fino ai quindici anni) e Ercole Ferrata (Ivi, pp. 207, 218 nota 1, 245 nota 6).

8 Ivi, p. 234.

9 *Ibidem*. Sull'alternanza tra imitazione e invenzione raccomandata nella didattica da Bernini, cfr. Del Pesco, *Bernini in Francia*, cit., p. 333.

10 Ivi, pp. 235, 245 nota 7. L'ipotesi di identificare tale quadro con quello presente nella Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca, come donazione di Antonio, non è condivisa da Angela Cipriani (che ringrazio per la cortese informazione), la quale riferisce l'opera al secondo Cinquecento veneto.

11 Valeri, *L'ultimo allievo*, cit., pp. 43-44.

12 Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico (da ora ANSL), A 14. Il disegno reca su un'etichetta la notazione «P.° Sig. Antonio Valerij premiato per il disegno dell'opera. Giugno 1664», sotto la quale è scritto: «P.° Antonio Valerij». Per un inquadramento storico dei concorsi accademici nell'ultimo quarto del XVII secolo e specificamente per quello citato *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, a cura di A. Cipriani, E. Valeriani, 2 voll., Roma 1988, I, pp. 1-5, 25.

13 ANSL, *Misc. Invv.*, *Inventario 1713*, c. 274v.

14 ANSL, *Rubricella per il Custode*, c. 1.

15 ANSL, *Nomi de Giovani studiosi Pittori e Scultori e Architetti*, vol. 66.

16 Pascoli, *Vite de' pittori… moderni*, cit., II, pp. 617-626: 618. *Carlo Cesi. Pittore ed incisore del Seicento tra ambiente cortonesco e classicismo marattiano 1622-1688*, a cura di V. Di Flavio *et al.*, Rieti 1987.

17 Pascoli, *Vite de' pittori… moderni*, cit., I, pp. 203-217.

18 A. Cipriani, *Bellori ovvero l'Accademia*, in *L'idea del Bello, Viaggio per Roma con Giovanni Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma, 29 marzo-26 giugno 2000), a cura di E. Borea, G. Gasparri, 2 voll., Roma 2000, II, pp. 480-488.

19 *I disegni di figura*, cit., I, p. 2. Per la concezione marattiana del disegno S. Prosperi Valenti Rodinò, *Maratti e il "primato del disegno": il caso di Palazzo Altieri*, in *Maratti e l'Europa*, atti delle giornate di studio su Carlo Maratti nel terzo centenario della morte (Roma, 11 - 12 novembre 2013), a cura di L. Barroero, S. Prosperi Valenti Rodinò, S. Schütze, Roma 2015, pp. 85-118: 85-87.

20 Pascoli, *Vite de' pittori…viventi*, cit., p. 235. A. Menichella, *Matthia de' Rossi, discepolo prediletto del Bernini*, Città di Castello 1985; Ead., *Matthia de' Rossi architetto pontificio*, in *La Confessione nella Basilica di San Pietro in Vaticano*, Cinisello Balsamo 1999, pp. 103-119.

21 La biografia di Valeri appare infatti tracciata sulla falsariga di quella di de' Rossi (Pascoli, *Vite de' pittori… moderni*, cit., I, pp. 443-454) anche per la successione delle rispettive opere, con l'eccezione di non meglio specificate «incumbenze per la fabbrica del palazzo Barberino», citate solo nella vita di Antonio (Id., *Vite de' pittori… viventi*, cit., pp. 235, 243 nota 1, 247 nota 10).

22 Per approfondimenti sulle opere menzionate Delsere, *Antonio Valeri. Architetto*, cit., pp. 30-49.

23 In particolare M. Loret, G. Matthiae e U. Valeri (Pascoli, *Vite de' pittori… viventi*, cit., p. 246 nota 8).

24 Città del Vaticano, Fabbrica di San Pietro, Archivio Storico (da ora AFSP), Arm. 42, F, 21, Liste del 22 maggio e del 24 luglio 1680; Arm. 12, F, 10, c. 1016v (Delsere, *Antonio Valeri. Architetto*, cit., pp. 46-47).

25 La vicenda delle misure date da Valeri per *Il Tempio Vaticano* di Carlo Fontana (1680-1694) appare emblematica dei rapporti intercorsi tra i due architetti (vedi *infra*): nel 1712 Antonio reclama per la sua opera la somma di 300 scudi, di cui ne riceve solo 100 dalla Congregazione della Fabbrica (a fronte dei 1000 pagati a Fontana) «per diligenze o fatiche dal medesimo pretese, fatte per disegni, e misure dell'opera del Tempio Vaticano, stampata già dal S. Cav.r Carlo Fontana, senza pregiuditio però delle ragioni ch'il medesimo Antonio Valerij crede potere havere per detta causa, et opera contro detto Sig.re Cav. Fontana» (AFSP, Arm. 16, A, 168, cc. 99, 101r). Sull'argomento Delsere, *Antonio Valeri. Architetto*, cit., pp. 75-76, 92-93; A. Antinori, *New light on the production of "Il Tempio Vaticano"*, in "The Burlington Magazine", 160, 2018, 1378, pp. 22-30.

26 Pascoli, *Vite de' pittori…moderni*, cit., I, p. 444.

27 F. Baldinucci, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino, scultore, architetto e pittore*, Firenze 1682 (Milano 1948, pp. 155-175).

28 Pascoli, *Vite de' pittori…viventi*, cit., p. 235.

29 Ivi, p. 236.

30 H. Brauer, H. Wittkower, *Die Zeichnungen des Gian Lorenzo Bernini*, Berlino 1931, pp. 171-172, tav. 185a; H. Hager, *La Cappella Cybo*, in *Santa Maria del Popolo: storia e restauri*, a cura di I. Miarelli Mariani, M. Richiello, Roma 2009, pp. 639-658; Delsere, *Antonio Valeri. Architetto*, cit., pp. 47-49.

31 Pascoli, *Vite de' pittori…viventi*, cit., p. 236.

32 Ivi, p. 237.

33 I. Delsere, *Antonio Valeri e le maestranze petriane tra XVII e XVIII secolo*, in *L'Archivio della Fabbrica di San Pietro come fonte per la storia di Roma*, a cura di G. Sabatini, S. Turriziani, Roma 2015, pp. 71-94: 76.

34 Sugli inizi della carriera di Antonio in Vaticano e i diversi ruoli degli architetti provvisionati dalla Fabbrica Ivi, pp. 71-94.

35 Pascoli, *Vite de' pittori…viventi*, cit., p. 237.

36 ANSL, *Verbali delle Congregazioni*, vol. 45, c. 93v; vol. 46, c. 42r.

37 ANSL, *Verbali delle Congregazioni*, vol. 45, cc. 85v-86r; vol. 48, cc. 108r, 132r.

38 ANSL, *Verbali delle Congregazioni*, vol. 45, cc. 150r, 164v. De Rossi, già principe nel 1681, è nuovamente rieletto all'unanimità nel 1689, fino a tutto il 1693, quando la sua rinuncia ad un'ulteriore riconferma, apre la strada al principato di Carlo Fontana (1694-1698), risultando quindi gli anni Novanta del Seicento dominati dai due principali allievi di Bernini.

39 Valeri, *L'ultimo allievo*, cit., p. 20.

40 ANSL, *Verbali delle Congregazioni*, vol. 45, c. 154v. Il «novizio» rimaneva tale fino alla prevista donazione di una propria opera all'Accademia (un disegno, un bassorilievo o un quadro a seconda dell'arte).

41 ANSL, *Doni accademici*, nn. 2106-2107. I disegni recano la notazione: «Del Sig. Antonio Valerij Architetto ammesso alli 3 maggio 1696»; sul verso del primo è riportata la scritta: «N. 1, Antonio Valerij, pezzi 3». Per un'analisi del disegno H. Hager, *Filippo Juvarra, il concorso dei modelli del 1715 bandito da Clemente XI per la Nuova Sagrestia di S. Pietro*, Roma 1970, p. 30; Delsere, *Antonio Valeri. Architetto*, cit., pp. 50-51, 381-382.

42 M. Benucci, G. Romagnoli, *La chiesa di San Bonaventura a Monterano. Documenti, immagini, strutture materiali*, Vetralla 2009. Paragonabili con la chiesa di Monterano appaiono anche le due piccole scale coclidi, poste ai lati dell'altare principale, comunicanti con i sottotetti delle cappelle.

43 Hager, *Filippo Juvarra*, cit., pp. 28-35; S. Buttarelli, *Antonio Valeri. Modello ligneo per il concorso della sagrestia vaticana,*

1715, in *Magnificenze Vaticane*, catalogo della mostra (Roma, 12 marzo-25 maggio 2008), a cura di A.M. Pergolizzi, Roma 2008, pp. 95-98; Delsere, *Antonio Valeri. Architetto*, cit., pp. 209-234.

44 Hager, *Filippo Juvarra*, cit., p. 56 nota 127; F. Guidoboni, *I primi concorsi accademici di architettura tra Roma e la Francia, 1677*, in *Roma-Parigi. Accademie a confronto. L'Accademia di San Luca e gli artisti francesi XVII-XIX secolo*, catalogo della mostra (Roma, 13 ottobre 2016-13 gennaio 2017), a cura di C. Brook *et al.*, Roma 2016, pp. 53-64; Id., *Concorso accademico 1677. Tempio ottangolo di sette altari*, Ivi, pp. 196-199. I temi di concorso per l'architettura erano stati formulati da Gregorio Tomassini, giudice insieme ad Alessandro Sbringa e a Matthia de' Rossi (ANSL, *Verbali delle Congregazioni*, vol. 45, cc. 50v e ss.).

45 ANSL, *Verbali delle Congregazioni*, vol. 45, cc. 165v-167v. Per la cerimonia del centenario G. Ghezzi, *Il centesimo dell'anno 1695 celebrato in Roma dall'Accademia del Disegno, essendo Prencipe il Sig. Cav.re Carlo Fontana Architetto, descritto da Giuseppe Ghezzi Pittore e Segretario Accademico*, Roma 1696; M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di San Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma 1823, pp. 149-153.

46 ANSL, *Verbali delle Congregazioni*, vol. 45, c. 177v; vol. 46, c. 97r. Gli studi si aprivano nel mese di maggio con l'esposizione del modello del nudo, prevedendo poi lo svolgimento fino a settembre di lezioni di anatomia, prospettiva e architettura.

47 Per la presenza giornaliera e le mansioni specifiche richieste al soprastante Delsere, *Antonio Valeri. Architetto*, cit., pp. 63 (nota 191), 329.

48 ANSL, *Verbali delle Congregazioni*, vol. 46a, c. 135.

49 Ottoni rivestì a lungo la carica di camerlengo (1698-1715; 1720-1722), oltre ad essere nominato professore di scultura negli studi accademici, stimatore di scultura, giudice nei concorsi nonché membro della commissione per la revisione degli Statuti; pur candidato al principato nel 1721, non giunse mai a rivestirne la carica.

50 ANSL, *Verbali delle Congregazioni*, vol. 47, c. 17r; vol. 47, c. 19v; vol. 48, c. 31. L'esecuzione di stime o perizie da parte di accademici era tassata con una percentuale del due per cento da versare all'Accademia (Missirini, *Memorie*, cit., p. 195).

51 ANSL, *Verbali delle Congregazioni*, vol. 48, c. 58; vol. 47, c. 27v; vol. 48, cc. 65-66, 72.

52 Della perizia (deliberata a seguito della falsa notizia sulle precarie condizioni dei solai della sala accademica, divulgata da Antonio Barigioni, in base alla quale consigliava Innocenzo XIII di non intervenire alla festa di San Luca) sono incaricati nel 1721, insieme a Valeri, Contini, Cipriani e Specchi e nel 1722 Ferrari (ANSL, *Verbali delle Congregazioni*, vol. 48, cc. 70-71, 75; vol. 47, c. 32r, 36v, 37r). Nella congregazione del 18 gennaio 1722, l'unica dell'anno in cui sia presente Antonio, egli concorre (non eletto) alla carica di sottosegretario (ANSL, *Verbali delle Congregazioni*, vol. 48, c. 74; vol. 47, c. 35r).

53 ANSL, *Verbali delle Congregazioni*, vol. 48, c. 82; vol. 47, c. 44v.

54 ANSL, *Verbali delle Congregazioni*, vol. 48, cc. 86, 116r; vol. 47, cc. 47v, 82v.

55 Delsere, *Antonio Valeri. Architetto*, cit., pp. 297-347.

56 ANSL, *Verbali delle Congregazioni*, vol. 48, cc. 118r e ss.; vol. 47, cc. 83r e ss. Il sottosegretario Niccolò Ricciolini è incaricato di pensare i soggetti da assegnarsi a tutte le classi, sottoponendo quelli per la scultura e l'architettura rispettivamente all'approvazione di Camillo Rusconi e di Antonio Valeri.

57 La celebrazione del concorso in memoria di Clemente XI è deliberata in ottemperanza del Breve di Benedetto XIII del 7 dicembre 1724. Per i relativi disegni di concorso A. Cipriani, P. Marconi, E. Valeriani, *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, 2 voll., Roma 1974, I, pp. 12-13.

58 ANSL, *Verbali delle Congregazioni*, vol. 48, cc. 118v-121r; vol. 47, cc. 85v-86v.

59 I. Delsere, *L'Arcadia alla corte pontificia: la collaborazione tra Ludovico Sergardi e Antonio Valeri alla Fabbrica di San Pietro 1713-1726*, in *Settecento romano*, a cura di B. Alfonzetti, Roma 2017, pp. 233-253.

60 ANSL, *Verbali delle Congregazioni*, vol. 48, cc. 127v, 135r-136r; vol. 47, c. 93v.

61 ANSL, *Verbali delle Congregazioni*, vol. 48, cc. 138r e ss.

62 ANSL, *Verbali delle Congregazioni*, vol. 48, cc. 142v e ss.

63 Valeri, *L'ultimo allievo*, cit., p. 29. La cerimonia di consegna, avvenuta il 17 marzo 1726, è riferita da Chracas, *Diario ordinario*, n. 1346, 23 marzo 1726, Roma 1726, p. 5.

64 ANSL, *Verbali delle Congregazioni*, vol. 48, cc. 143v-150v; vol. 49, cc. 1r-9v; Missirini, *Memorie*, cit., pp. 205-206. Durante il principato di Valeri si registra anche l'intenzione (non realizzata) di celebrare una funzione in memoria di Clemente XI nella chiesa accademica.

65 ANSL, *Verbali delle Congregazioni*, vol. 49, cc. 3r-8r.

66 ANSL, *Verbali delle Congregazioni*, vol. 49, c. 4v, 12r-16r.

67 ANSL, *Verbali delle Congregazioni*, vol. 49, cc. 8v e ss.

68 ANSL, *Verbali delle Congregazioni*, vol. 49, cc. 42r e ss. È quanto accade nella premiazione in Campidoglio del concorso del 1728 (*L' eccellenza delle tre nobili, e belle arti pittura, scultura, e architettura. Dimostrata nel Campidoglio dall'insigne Accademia di San Luca, nella quale doveva risiedere come Principe il Sig. Cav. Camillo Rusconi ed in sua mancanza risiederono il Sig. Cav. Ant. Valerj, ed il Sig. Gio. Paolo Melchiori consiglieri l'anno 1728*, Roma 1729).

69 ANSL, *Verbali delle Congregazioni*, vol. 49, c. 30v. Per le disposizioni sulle perizie si veda la nota 50.

70 ANSL, *Verbali delle Congregazioni*, vol. 49, c. 73v.

71 Valeri, *L'ultimo allievo*, cit., pp. 37-39; F. Valesio, *Diario di Roma*, 11 voll., Roma 1700-1742 (Milano 1977-1979), V, p. 496 (14 luglio 1732).

72 La chiesa era sede dell'Arciconfraternita del Santissimo Sacramento, cui Valeri apparteneva dall'aprile 1690 (Pascoli, *Vite de' pittori…viventi*, cit., pp. 240-241; Valeri, *L'ultimo allievo*, cit., pp. 41-42).

73 Valeri, *L'ultimo allievo*, cit., p. 35. I discepolati di Canevari e di Vanvitelli trovano conferma, a differenza di quello di Salvi, anche in altri autori tra cui, per il primo, N. Pio, *Le vite di pittori scultori et architetti*, Roma 1724 (Città del Vaticano 1977, p. 153) e, per il secondo, F. Fichera, *Luigi Vanvitelli*, Roma 1937, pp. 175-177, che pubblica il documento in cui lo stesso Vanvitelli si definisce «coadiutore Architetto del Cavalier Antonio Valerio della M. F[abbrica] di S. Pietro».

Valeria Rotili

Il dibattuto concorso Balestra del 1786
Le prove di scultura tra modelli antichi e moderni

I concorsi accademici e le solenni premiazioni in Campidoglio rappresentarono importanti momenti nella vita dell'Accademia di San Luca, scandendone con diversa frequenza la didattica e i rapporti con le altre istituzioni laiche e ecclesiastiche. Il concorso Balestra, istituito nel 1768 grazie al lascito di Carlo Pio Balestra, andò ad affiancare, il concorso Clementino, fondato nel 1702. Mentre in quest'ultimo gli allievi, divisi in tre classi, dovevano affrontare temi tratti dal nuovo e dall'antico testamento, con prove di difficoltà progressivamente crescente a seconda della loro maturità artistica, il concorso Balestra, era organizzato secondo una procedura più snella con una sola classe per le tre arti e i soggetti ispirati dalla storia antica o dalla mitologia. I due concorsi erano caratterizzati da nette differenze, garantendo così un'offerta didattica più diversificata. Nel concorso più antico i pittori erano tenuti a presentare un disegno, nell'altro erano chiamati a eseguire una vera e propria tela. I giovani scultori partecipanti al Clementino dovevano presentare (soprattutto quelli iscritti alla prima classe) dei rilievi; differentemente in quello di fondazione più recente gli artisti dovevano proporre a giudizio dei gruppi in terracotta a tutto tondo, dovendo perciò affrontare, anche dal punto di vista tecnico, problematiche completamente diverse. Dopo la presentazione delle opere gli allievi si cimentavano in una seconda prova *ex tempore,* generalmente un disegno, in modo che i concorrenti potessero dimostrare la loro preparazione davanti alla commissione[1].

Negli inventari storici sono citate molte di queste prove concorsuali, esposte insieme ai doni d'ingresso degli artisti ammessi come membri di merito, alle opere dei maestri del passato e alle copie dall'antico, in un continuo confronto tra antico, moderno e contemporaneo.

Le opere lasciate dai concorrenti rappresentano, nonostante le lacune, uno dei più significativi nuclei del patrimonio accademico e rendono possibile seguire i cambiamenti culturali e artistici all'interno dell'istituzione anche in rapporto al più ampio contesto romano e internazionale.

Alcune di queste dinamiche possono essere messe in luce prendendo come esempio significativo gli episodi legati al dibattuto concorso Balestra del 1786. I temi del concorso vennero estratti il 5 dicembre 1784: per la pittura fu sorteggiato quello proposto dal Anton von Maron «la fuga della vergine Clelia con le altre sue compagne che dal campo di Porsenna a quello de Romani»[2]; per la scultura quello indicato da Agostino Penna «Perseo che conduce seco la liberata Andromaca»[3]; gli architetti furono chiamati a seguire un tema di "attualità" pensato da Pietro Bracci: «edificio per una accademia con tutti quei commodi che una tal opera si esiggono per li studi ed altro necessario in una tale magnifica fabrica»[4].

I giovani presentarono le loro prove il primo giugno 1786 e nella congregazione del giorno successivo Maron, in quell'anno principe dell'accademia, riferì di un problema sorto intorno alle opere dei concorrenti di scultura: «un scultore concorrente desiderava far la sua prova, ma che per disgrazia il suo modello era uscito roto dal forno e doveva giustarlo per lo che non lo aveva potuto presentare il dì antecedente […]. Nacque controversia sopradiciò mediante il pubblico proclama per la causa di non aver osservato la legge […] onde il giovane scultore restò escluso»[5].

L'esclusione di questo artista fu l'inizio di un vero e proprio *casus belli*, che mise in luce le tensioni tra i congregati. Il giovane altri non era che Camillo Pacetti, fratello minore di Vincenzo, scultore che in quel periodo aveva un certo peso nelle decisioni accademiche anche per la sua capacità di gestire parte delle entrate dell'istituzione amministrando alcuni investimenti come i «loci di monte». Nel suo giornale Vincenzo registrò, il 2 giugno, di esser molto amareggiato per essersi «attaccato in pubblica congregazione con Bergondi il maligno, per fare ammettere al concorso Cammillo»[6].

Vincenzo arrivò a "scomodare" Pio VI e tramite un documento ufficiale i membri della commissione «ammisero il supplicante» giovane concorrente, al quale si concesse di presentare la sua terracotta il 7 giugno e che il giorno successivo avrebbe potuto svolgere la seconda parte del concorso «essendo dal rescritto di Nostra Santità abilitato»[7].

La questione probabilmente ebbe una risonanza "diplomatica" visto che uno dei concorrenti, lo scultore spagnolo Pascual Cortès, già noto in accademia per aver vinto il secondo premio alla scuola del nudo nel 1783[8], si ritirò dal concorso, per indicazione espressa «del suo ministro che proibì il far questa seconda prova»[9], probabilmente proprio a causa della questione poco chiara che si stava profilando in accademia intorno alla vicenda.

Gli attriti continuarono anche dopo l'aggiudicazione. A luglio, infatti, Maron espresse la volontà generale che «in vista delle ciarle intorno al modello di Camillo Pacetti», la terracotta venisse lavata «per togliere la tinta» e fatto questo, il gruppo risultò ef-

fettivamente «rotto in quattro parti»[10]. L'atmosfera intorno all'avvenimento doveva essere ben più accesa rispetto a quanto riportano gli scarni verbali delle congregazioni dove dovevano coesistere vere e proprie fazioni e forse anche antipatie personali, come emerge incrociando i documenti accademici con i fogli di Pacetti. Questo artista, infatti, dopo la premiazione commenta con toni a dir poco sprezzanti l'atteggiamento del più anziano collega Andrea Bergondi; il 13 giugno scrive: «In questo fatto del concorso vedo chiaramente ove giunge l'iniquità di Bergondi, di quel cane maligno ne voglio vedere la fine»[11]. Si comprende che fu proprio questo scultore a promuovere la verifica dell'effettiva rottura del gruppo di Camillo, come riporta ancora con parole poco lusinghiere Vincenzo: «Il maligno Bergondi è giunto al segno di portare seco san Luca il Principe, il Segretario per lavare il modello di Cammillo per vedere se era mai stato rotto, per tentare di trovare tutte le strade di trovarmi in dolo, mà in vano, avendo trovato esser vero, verissimo tutto ciò che gli avevo detto, così e restato con palmo di naso»[12].
Sempre Bergondi fu probabilmente il "regista" di una sorta di "pubblico dileggio" di cui Pacetti fu vittima. Proprio nel periodo in cui Vincenzo seguiva la preparazione dei modelli dei giovani che si apprestavano a partecipare alla gara del 1786, fu presa di mira, probabilmente con chiave ironica, la sua terracotta rappresentante *Achille e Pentesilea*, presentata nel concorso Balestra del 1773[13]. Nel novembre 1785 nelle pagine del suo *Giornale* lo scultore scrisse: «Si è trovata affissa una carta, fuori della chiesa di San Luca, quale era contro del mio modello del concorso Balestra del 1773; ora dimostravano chiaramente che non volevano sofrire di vederlo esposto con qualche distinzione, perciò rilevavano che tanto a mio giudizio che di altri, parmi non esservi in detto modello. La detta carta piena di croniche esagerazioni; io di tutto ciò me ne rido, perché l'invidia non principia da me, ma ce lo trovata e ce la lascerò»[14]. Alla fine dell'anno si arrivò alle "intimidazioni". In congregazione arrivò un «biglietto cieco» in cui «dei giovani di Campidoglio», ma è facile individuare ancora la mano di Bergondi, scrivevano che se non fosse stata tolta la sua terracotta dalle stanze accademiche si «avrebbero affissi per tutti i siti pubblici di Roma delle satire o manifesti»[15].
Questo aneddoto descrive come il clima in Accademia fosse avvelenato da contrasti personali e fazioni avverse che si alternavano nell'istituzione, scaldando gli animi, spesso più degli argomenti teorici intorno alle arti. Ciò è dimostrato anche, per esempio, dalla tardiva inclusione di Antonio Canova, ammesso come membro di merito solo nel 1799, molti anni dopo il suo arrivo a Roma e nonostante i suoi indiscussi successi internazionali, probabilmente a causa delle ingerenze di Bergondi, artista legato a un linguaggio ripetitivo e emulo del tardo barocco, che

1. Joseph Chinard, *Perseo e Antromeda*, 1786, terracotta, 85 x 39 x 44 cm.
Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

doveva avere un certo peso nelle decisioni accademiche[16].
Il risultato conclusivo del concorso, come è noto, vide classificarsi Joseph Chinard di Lione al primo posto, Camillo Pacetti primo secondo posto e Johann Gottfried Schadow, proveniente dalla Prussia, si aggiudicò il «secondo secondo premio»[17].
Per Chinard (fig. 1) la sua prova concorsuale doveva ricoprire un significato particolare tanto che che nel 1791 fece richiesta di poterlo copiare. Il consesso accademico accogliendo l'istanza precisò che la copia fosse eseguita «nelle stanze dell'accademia», «in creta o in cera, a condizione però che non possa formarlo»[18]. La limitazione imposta venne "svicolata" attraverso una nuova richiesta in cui lo scultore domandò di portare la terracotta presso lo studio di

2. Joseph Chinard, *Perseo e Antromeda*, 1786, gesso dipinto, 85 x 39 x 44 cm. Francia, mercato antiquario.

3. Johann Gottfried Schadow, *Perseo e Andromeda*, 1786, inchiostro marrone su carta, 109 x 73 mm. Berlino, Staatlische Museen, Kupfertischkabinett.

Vincenzo Pacetti[19]. Il gruppo venne poi effettivamente portato nello studio dello scultore, dove fu tolta la «vernice datagli dal nostro bidello ce la rovinava»[20]. Probabilmente non fu neanche rispettata l'indicazione del collegio e dell'opera venne eseguito un calco come dimostrerebbero le tracce visibili in alcuni punti dell'opera, emersi grazie all'ultimo restauro e che le operatrici hanno rispettosamente e filologicamente lasciato. Sono note altre versioni di questo gruppo, tra cui una in terracotta e una in marmo, conservate presso il Musée de Lyon e un'altra terracotta al Museum of Fine Arts di Boston, che testimoniano l'importanza che l'esperienza romana doveva aver avuto per l'artista. Recentemente è apparsa sul mercato antiquario francese una replica in gesso, forse riconducibile a quella eseguita nello studio dello scultore romano (fig. 2). Copiare in gesso i gruppi presentati ai concorsi doveva essere una prassi consueta, tanto è che qualche anno dopo sempre Pacetti porterà nel suo studio la terracotta, rappresentante *Enea e Creusa*, con cui Manuel Olivé si era aggiudicato il primo premio al concorso del 1792, per formarla e inviare i gessi all'Accademia di Barcellona[21].

Come è noto, della gara del 1786 rimane in accademia solamente la prova concorsuale del vincitore, oggetto di diversi studi[22], mentre delle altre due rimane memoria solamente negli inventari storici. L'elenco redatto nel 1834, ad esempio, li ricorda uno vicino all'altro, esposti sopra «gli armari» della galleria, vicino alle opere di celebri artisti contemporanei e delle generazioni precedenti, come ad esempio, quelle originali di Agostino Penna, di René-Michel Slodtz, di Lambert-Sigisbert Adam, di Nicola Traverso e alle copie delle sculture di Gian Lorenzo Bernini[23].

Come si diceva, le terrecotte di Pacetti e Schadow sono perdute, ma possono essere prese in considerazione, per ricostruire il quadro d'insieme della competizione e del suo risultato, alcune loro opere connesse con quelle eseguite per la competizione.

Già da tempo è stato messo in relazione con il gruppo presentato da Schadow per la gara un suo disegno[24] (fig. 3). Il giovane artista prussiano, allievo di Jean Pierre Tassaert, a Roma dal 1785 al 1787 frequentò l'accademia privata, presso Trinità dei Monti, Alexander Trippel, celebre scultore originario di Schaffhausen[25]. Ero uso, soprattutto per gli stranieri appena arrivati nella capitale pontificia, appoggiarsi ad artisti più noti e già inseriti nel contesto romano per formarsi e poter lavorare. La lingua, inoltre, doveva avere un certo peso nella scelta, tanto è che la scuola dello scultore svizzero era frequentata esclusivamente da artisti parlanti tedesco[26]. Nello schizzo sono chiari i riferimenti all'antico (per esempio al noto rilievo con Perseo che libera Andromeda del Museo Capitolino), ma anche alla pittura contemporanea, in particolare al celebre dipinto di Anton Rapael Mengs, iniziato nel 1773 e concluso nel 1778[27] (fig. 4). Certamente non fu casuale la scelta, infatti lo stesso Trippel del dipinto ammirava l'uso del colore e la composizione, giudicandolo come «il più perfetto dipinto di questa epoca»[28]. Nonostante il dipinto nel 1786 non fosse più a Roma da tempo, aveva lasciato un chiaro segno nella cultura artistica della città diventando un modello "moderno" di riferimento per numerosi artisti. Trippel aveva già avuto modo di coadiuvare un atro giovane nel 1777, Franz Anton Zauner, venuto a formarsi in Italia dall'Austria, nell'esecuzione di un gruppo rappresentante Perseo e Andromeda, inviato in patria quale saggio della formazione romana[29].

Preston Worsley, in articolo del 1989, non ritiene che il disegno di Berlino sia l'unica "traccia" rimasta della prova di Schadow per il concorso, ascrivendogli la paternità di una terracotta (fig. 5) rappresentante la liberazione di Andromeda. Con il disegno, eseguito sicuramente da Schadow, questa terracotta mostra alcune analogie compositive d'insieme e

4. Anton Raphael Mengs, *Perseo e Andromeda*, 1773-1778, olio su tela, 227 x 153,5 cm. Sanpietroburgo, Museo Ermitage.

5. Johann Gottfried Schadow (attrib.), *Perseo e Andromeda*, 1786, terracotta, 43 x 24,5 x 21,5 cm. Bayonne, Musée Bonnat.

contemporaneamente delle differenze nei particolari che potrebbero far pensare a due diversi momenti ideativi. Nel gruppo è chiara l'ispirazione per il panneggio di Andromeda alla *Afrodite Landolina*[30], mentre risulta più semplice nel disegno[31].
L'esperienza del concorso fu ritenuta talmente fondativa per Schadow che sulla medaglia coniata in occasione del suo ottantesimo compleanno venne inserita proprio la rappresentazione della scultura presentata alla gara del 1786 (fig. 6). Il gruppo con cui si presentò alla competizione perciò venne caricato di un significato aggiunto, diventando il simbolo stesso del suo soggiorno in Italia e della sua formazione a Roma, che vedeva uno dei suoi cardini nell'Accademia di San Luca.
Della prova di Camillo, oggetto di tante discussioni, si può avere un'idea del suo modello prendendo in esame un suo bozzetto (fig. 7) rappresentante sempre *Perseo e Andromeda*. L'opera ha caratteristiche che potrebbero far anticipare la data di esecuzione, generalmente data al 1810[32] e far pensare che questa scultura fosse stata portata (insieme ad altre opere) da Camillo a Milano quando fu chiamato, su suggerimento di Canova, ad occupare la cattedra di scultura dell'accademia di Brera, dove insegnò secondo i principi dell'Accademia di San Luca.
Alcuni accorgimenti compositivi sembrano dettati da una sorta di "classicismo normativo" e fanno avvicinare questa terracotta al periodo e al contesto romano. Perseo, dal modellato rigido, è ispirato all'Apollo del Belvedere; il panneggio di Andromeda richiama certi rilievi romani e la composizione generale insieme al putto sembrano citazioni del dipinto di Mengs. La scultura perciò potrebbe essere un bozzetto per la prova concorsuale presentata al concorso 1786, conservato da Camillo negli anni della sua attività in Lombardia come un "appunto plastico"[33].
Il quarto concorrente, Pascual Cortés, proveniente dalla Spagna[34], senza dubbio presentò la terracotta essendo stato ammesso alla prova *ex tempore*, alla quale non partecipò per richiesta delle autorità spagnole, come raccontano i documenti citati sopra.
L'opera presentata e ritirata fu poi inviata in patria quale consueto saggio dimostrativo dei progressi compiuti durante il periodo di formazione in Italia e si può identificare con quella oggi conservata a Madrid, presso l'Accademia di Belle Arti (fig. 8)[35]. Anche in questa prova del giovane aragonese, in linea con quelle descritte dei suoi colleghi, sono inseriti numerosi richiami al dipinto di Mengs, da cui è ripresa la disposizione generale delle figure e alcuni particolari, come quello della mano della principessa appoggiata sulla spalla dell'eroe e ancora il puttino e il mostro in primo piano.
Il fatto che anche la scultura di Cortés abbia caratte-

In basso
6. G. Fisher, Moneta commemorativa per gli ottanta anni di Johann Gottfried Schadow, collezione privata.

A destra
7. Camillo Pacetti, *Perseo e Andormeda*, 1786 ?, terracotta, 35 x 20 x 17,5 cm.
Milano, Galleria d'Arte Moderna, Villa Reale.

ristiche compositive e uno spirito di emulazione dei modelli classici canonici per quel momento storico e per il contesto accademico simile a quella di Camillo Pacetti è riconducibile all'influenza di Vincenzo che ebbe modo di supervisionare la fase preparatoria al concorso, oltre che del fratello, anche dello scultore spagnolo[36]. Pacetti riportò, infatti, nel suo giornale il 29 agosto 1785: «Don Pasquale scultore spagniolo mi ha portato un bozzetto per ritoccarglielo per voler concorrere al premio» e il 28 ottobre dello stesso anno lo scultore romano "rivede" il modello perché Cortés «fa il concorso Balestra sotto di me»[37].
Tre concorrenti presentarono delle prove in linea con le tendenze classiciste, dove i riferimenti erano le grandi opere dell'antico, filtrati attraverso i modelli contemporanei, tra cui Mengs. Le opere di Cortés, Pacetti e Schadow, che si preparò con Trippel, artista ben più sensibile di Vincenzo Pacetti, ma con questo in stretti rapporti si dimostrano perciò coerenti con le possibili aspettative della commissione del concorso e aderenti agli insegnamenti e alla didattica dell'accademica. Inoltre non si può tener conto che nel 1786 la massima carica accademica era ricoperta da Maron, in stretti rapporti sia familiari che professionali con Mengs. Il tema del concorso tratto da Ovidio e declinato dai giovani, che eseguirono le loro opere ispirandosi oltre che al repertorio della scultura antica anche alla pittura contemporanea, coadiuvati da artisti che avevano già sedimentato certe linee artistiche rappresenta una linea di continuità generale tra maestri e allievi.
Lo stesso tema del concorso di scultura 1786 sembra risentire della tela del celebre pittore tedesco come si legge nel soggetto pubblicato che forniva nella descrizione le indicazioni a cui i concorrenti avrebbero dovuto attenersi. Nel testo sono infatti descritti i personaggi che avrebbero dovuto costituire il gruppo e gli stati d'animo dei protagonisti: «Perseo abbattuto il mostro marino sciolta la vergine Andromeda dal sasso, via la conduce giacché promessa fu alla sua vittoria, per farla sua sposa. Uguale nell'uno e nell'altro il contento, l'onesta e il desiderio di celebrare l'Imeneo»[38].
Nel suo dipinto Mengs aveva superato l'iconografia tradizionale di epoca rinascimentale del mito di Perso e Andromeda – che vedeva più spesso la rappresentazione dell'eroe che combatte con il mostro, mentre la principessa è legata alla rupe – rappresentando proprio il momento finale. Allo stesso modo il tema accademico non richiese che venisse rappresentato il momento *clou* del mito ma quello successivo. Perseo ha già combattuto e vinto contro il mostro marino, inserito come particolare alla base delle opere, e sta liberando la principessa etiope. Il *pathos* che caratterizzava le altre opere del passato, come ad esempio nell'affresco di Annibale Carracci nella galleria Farnese o nel marmo di Domenico Guidi (New York, Metropolitan Museum) è messo da parte e viene data enfasi all'incontro amoroso tra i due personaggi. Mengs, e i giovani che seguirono le indicazioni del consesso accademico, pur non rappresentando il momento topico della storia inseriscono tutti gli elementi utili per ricostruire la vicenda, come la testa della Gorgone che accenna all'impresa di Perseo e il mostro marino a cui era stata sacrificata Andromeda.
La storia del concorso del 1786, analizzando queste tre prove congrue con il contesto accademico e con il momento storico-artistico, sembrerebbe lineare se questa l'edizione non fosse stata vinta dal giovane Chinard, che presentò un gruppo ispirato a modelli diversi da quelli consueti, pur seguendo attentamente le indicazioni del tema. Questo giovane artista di Lione, che ebbe una grande fortuna una volta ritornato in patria come ritrattista, ebbe modo di formarsi una volta arrivato a Roma presso l'Accademia di Francia che con quella di San Luca aveva numerosi legami, come già è stato messo in luce da numerosi studi.
In questi anni i giovani artisti francesi sembrano

disertare l'accademia romana, concentrandosi maggiormente intorno alle esposizioni di palazzo Mancini. Sembra significativo anche il fatto che proprio in questo periodo venne meno la tradizione consolidata che vedeva i direttori dell'accademia di Francia accolti tra i membri di merito della San Luca[39].
Louis-Jean François Lagrenée, direttore dell'Accademia di Francia dal 1781 al 1787, infatti non è registrato tra i membri della storica istituzione romana[40]. Egli, però, partecipò alla premiazione insieme al potente cardinale François-Joachim de Bernis, amante delle arti e abile diplomatico nonché membro di grazie dell'istituzione, e insieme al marchese de Crequy (non bene identificato) che accompagnò in carrozza l'artista fino in Campidoglio[41].
Il gruppo di Chinard mostra caratteristiche compositive differenti da quelle degli altri partecipanti, a testimonianza dei diversi indirizzi artistici e di gusto che convivevano all'interno della storica istituzione e soprattutto nel multiforme contesto romano. In primo luogo il dipinto di Mengs non fu per lui un riferimento. Il quadro del pittore boemo, tanto apprezzato da molti artisti, non sembra infatti incontrare il gusto di alcuni esperti proprio in ambito francese, tra cui Joseph Marie Vien: «[…] des parties de la plus grande beauté quoiqu'elle ne fussent pas d'accord entre elle set que l'armonie ni l'intérest entre ce deux figures n'essent pas totalment satisfait les connaisseurs»[42]. Veniva cioè criticata la mancanza di legame tra i due protagonisti, aspetto che invece risulta predominante nella terracotta di Chinard, che vira la composizione del gruppo verso una certa sensualità. Il giovane scultore presenta una prova dove le forme sono adattate alla sensibilità della cultura contemporanea e assecondano le indicazioni della commissione, e plasmando Andromeda allungata e voluttuosa, inserisce questa prova giovanile, eseguita a Roma, nel solco della tradizione artistica francese. La principessa antica si abbandona alla presa dell'eroe, che la trattiene con presa sicura, mentre sembra scivolare in una torsione caratterizzata da una serie di evidenti contrappunti. Il giovane scultore realizza un gruppo serrato e tendente al verticalismo mescolando una serie di elementi formali, come sarà tipico della sua opera anche una vota tornato in patria, creando un gruppo originale e molto diverso da quello dei suoi compagni di gara con tratti ripresi certamente dall'antico ma soprattutto dalle opere dei maestri del Cinquecento. Chinard sembra tener presente le opere di Michelangelo, sia i marmi che alcune figure del *Giudizio*, e forse anche il dipinto *Cristo tra gli angeli* di Taddeo Zuccari conservato alla Galleria Borghese, dove l'artista tradusse in pittura la prima versione della *Pietà Rondanini*. La fortuna dello scultore toscano toccò nel Settecento il suo punto più basso, come dimostrano alcuni noti scritti teorici[43], ma le copie in gesso di alcune sue figure, erano copiati e studiati dagli artisti romani e

8. Pascual Cortès, *Perseo e Andromeda*, 1786, terracotta, 66 x 50 x 40 cm. Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando.

stranieri, non semplicemente per un interesse "anatomico", come dimostrano i modelli presenti negli inventari degli artisti dell'epoca[44] e gli studi dei giovani[45]. La raccolta di gessi di Palazzo Mancini, ovviamente, offriva un repertorio di studio ampissimo dove erano presenti diverse copie in gesso dei marmi del grande artista fiorentino sui quali i giovani (francesi e non) potevano esercitarsi[46]. Anche all'accademia di San Luca Michelangelo fu un modello da studiare, come testimoniano alcune prove dei giovani ai quali si richiese di copiare il Mosè[47].
Infine in questa terracotta predomina la nudità delle figure, differentemente dalle altre in cui le vesti sono inserite anche come saggio della capacità esecutiva del panneggio, mostrando un interesse verso il naturalismo dovuto allo studio del vero, coniugato con i modelli di ascendenza greco-romana e dei maestri del Cinquecento.
Gli scultori francesi dell'Ancien Regime furono in qualche modo più legati alla scultura cinquecentesca e anche ad alcuni aspetti di quella tardo barocca romana che semplicemente alle opere antiche come generalmente si ritiene fosse in ambito accademico[48].
La vittoria di Chinard inoltre doveva rappresentare una scelta conveniente. Il gruppo così diverso dagli altri, sembrò probabilmente un buon compromesso anche rispetto alle polemiche sorte intorno al concorso in cui Vincenzo Pacetti aveva orientato i suoi allievi verso uno stile che assecondava le tendenze

contemporanee. Infine il riconoscimento del primo premio al giovane lionese avrebbe potuto rinnovare un legame con la Francia, che da tempo non vedeva tra i vincitori alle gare della San Luca i suoi artisti in un periodo in cui i rapporti tra le due istituzioni sembrano essere più deboli rispetto al passato.

1 Nella seconda metà del secolo le gare vennero indette in maniera sempre più diradata. Gli accademici faticarono nel sostenere le spese dei concorsi e delle sontuose premiazioni, per queste ragioni scrissero al pontefice affinché si potesse ufficializzare definitivamente il diradarsi delle prove. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico (d'ora in poi ANSL), *Registro delle congregazioni*, vol. 54, cc. 6v, 8r. In generale sulla storia dei concorsi organizzati all'Accademia di San Luca: A. Cipriani, E. Valeriani, *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, 3 voll., Roma 1988-1991; *Aequa Potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento,* catalogo della mostra (Roma, Accademia di San Luca 22 settembre-31 ottobre 2000), a cura di A. Cipriani, Roma 2000; per i concorsi accademici nel XIX secolo: *Le scuole mute e le scuole parlanti,* a cura di P. Picardi e P.P. Racioppi, Roma 2002; in particolare i saggi: P. Russo, *Il concorso Balestra del 1801. Struttura del concorso e tipologia della festa*, pp. 301-324; M Rodinò di Miglione, *Nuove ricerche sui concorsi dell'Accademia di San Luca tra il 1812 e il 1816*, pp. 325-356; E. Caniglia, *Il concorso clementino del 1824. Storia e cronaca di una celebrazione accademica*, pp. 357-418; S. Barone, *1853-1869: i concorsi dell'Accademia Romana di San Luca*, pp. 419-448.

2 ANSL, *Registro delle congregazioni*, vol. 54, c. 56v

3 *Ibidem*

4 *Ibidem*

5 La prova successiva alla presentazione delle terrecotte prevedeva l'esecuzione di un'altra opera, in questo caso con il soggetto di Ercole e Jole, proposto da Carlo Albacini. Ivi, cc. 69v.

6 V. Pacetti, *Roma 1771-1819. I Giornali di Vincenzo Pacetti*, a cura di A. Cipriani *et al.*, Napoli 2011, p. 62.

7 ANSL, *Registro delle Congregazioni*, vol. 54, c. 70r. Per ottimizzare i tempi l'accademia decise di procedere nei giudizi dei pittori e degli architetti.

8 Ivi, *Scuola del nudo. Elenco dei premiati*, c. s.n.

9 Ivi, *Registro delle Congregazioni*, vol. 54, c. 71r.

10 Ivi, cc. 70v-71r.

11 Pacetti, *Roma 1771-1819* cit., pp. 62-63.

12 Ivi, p. 63.

13 Sulla terracotta di Pacetti e sul concorso del 1773: F. Carinci, *Il concorso Balestra nelle prove di Vincenzo Pacetti e Giuseppe Martini*, in "Accademia Nazionale di San Luca. Annali delle Arti e degli Archivi. Pittura, Scultura, Architettura", 2, 2006, pp. 121-128.

14 Pacetti, *Roma 1771-1819,* cit., p. 55.

15 La nota si conclude così «a tutto questo l'Accademia se ne ride e non diede udienza di simili ragazzate». Ivi, p. 56.

16 Sulle vicende relative all'inclusione di Canova tra i membri di merito in accademia e sul ruolo di Bergondi: V. Rotili, *Antonio Canova* refusé*. Il contrastato ingresso dell'artista nell'Accademia di San Luca*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 107, 2012, pp. 29-41.

17 Si legge nelle carte che terzo premio «si dicesse secondo secondo premio» perché non erano mai stati dati terzi posti e perché si ritenne che Schadow si fosse distinto per «il merito». ANSL, *Registro delle congregazioni*, c. 71r.

18 ANSL, *Registro delle congregazioni*, vol. 54, c. 122r. La riunione in cui presenta la richiesta è datata 5 giugno 1791.

19 3 luglio 1791. Ivi, 123r.

20 Pacetti, *Roma 1771-1819,* cit., p. 197. Il bidello fu licenziato proprio a causa di questa iniziativa; il 5 ottobre 1791 Pacetti annota: «Ho rimandato il modello di Scinard all'Accademia di San luca ripulito alla tinta che lo avea impiastrato col avergliela data il nostro bidello per cui fu licenziato dal servizio». Ivi, p. 200.

21 Pacetti, *Roma 1771-1819,* cit., pp. 130, 132.

22 L'opera è citata in alcuni studi sull'artista: J.-C. Boyer, *Le peintre, le roi, le hèros. L'Andromède de Pierre Mignard,* Parigi 1989, pp. 88-89; F. Brinkerink, *La carrière de Joseph Chinard (1756-1813). Prémices et stratégies*, in Chistophe Henry, Daniel Rabreau, *Le public et la politique des arts au siècle des lumières,* Parigi 2011, pp. 281-304; M. Preston Worsley, *Persèe et Andromède de Chinard. Une fausse attribution?*, in "Revue du Louvre", IV, 1989, 249-252. L'opera è stata esposta in diverse importanti mostre, ultimamente in *Da Raffaello a Balla. Capolavori dell'Accademia Nazionale di San Luca,* catalogo della mostra (Aosta, Forte di Bard 1 luglio 2017-7 gennaio 2018), a cura di V. Sgarbi, Aosta 2017, p. 170.

23 ANSL, *Miscellanea Inventari*, Inventario 1823, n° XXII, «31. Gruppo di Perseo e Andromeda di Monsieur Scinar»; «33. Gruppo rappresentante lo stesso soggetto di Perseo e Andromeda di Camillo Pacetti»; «34. Gruppo rappresentate lo stesso soggetto di Giovanni Schado Prussiano». Le opere sono registrate anche nell'elenco del 1832 (n° XXI).

24 S. Badstuebner-Groeger, C. Czok, J. von Simson, *Johann Gottfried Schadow. Die Zeichnungen*, 1 vol., Berlin 2006, p.76

25 Per l'attività di Trippel, artista celebre a Roma nella seconda metà del Settecento: A. Juerg, *Alexander Trippel (1744-1793). Skulpturen und Zeichnungen*, Schaffhausen 1993; *Alexander Trippel (1744-1793),* in "Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte", 52, 1995 (numero monografico).

26 V. Rotili, *Quattro funerali protestanti nella Roma di fine Settecento e alcune notizie su Alexander Trippel e Vincenzo Pacetti*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 84, 2004 (2005), pp. 41-50.

27 *Mengs. La scoperta del Neoclassico*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella 3 marzo- 11 giugno 2001), a cura di S. Roettegen, Venezia 2001, pp. 244-247.

28 Zurigo, Kunsthaus, M29. Il 4 febbraio 1778 Trippel descrisse all'incisore Christian von Mechel la tela: « Con molto piacere ho l'onore di comunicarle che la scorsa domenica ho visto il dipinto del Cavaliere Mengs. È il più bel pezzo dei maestri contemporanei che io abbia visto. Rappresenta Perseo ed Andromeda nel momento in cui vuole scendere dalle rupi, con la mano sinistra si appoggia alla sua spalla (di Perseo) e guarda in basso con espressione vergognosa ma non ha sufficiente espressione per questa azione, il piacere con il timore passato è espresso a sufficienza. Nel volto di Prometeo (sic.) domina il coraggio di un giovane eroe da cui si può vedere che un tale personaggio può eseguire un tale atto eroico. Il suo petto è sublime e i toni sono caldi; il corpo è nobile è nel bello stile antico. Il colore è steso così felicemente con un pennello grasso ed energico tanto che scorre come un soffio e crea una Natura perfetta. La parte inferiore del corpo non è riuscita così bene, né nel disegno né nel colore, poiché qualcosa lascia a desiderare, a

parte il fatto che le cosce tornano molto bene con il colore. Con il braccio sinistro tiene Pegaso sul quale è tirato il suo mantello purpureo. Le pieghe così come il colore sono molto buoni; con il braccio destro indica Ceto. Questo sembra come se fosse nato 10 anni prima rispetto al corpo e non ha le forme felici e nobili né il colore. Il dipinto nel suo insieme fa un bell'effetto a parte Amore che vola sul lato del dipinto che non fa bene e reca danno all'insieme, mentre la più forte luce cade su di lui e rovescia l'occhio. Non porta l'attenzione sul gruppo principale. Questi sono i miei pensieri. Rimane sempre il più perfetto dipinto di questa epoca». La traduzione dal tedesco è mia.

29 Anche Heinrich Füssli eseguì un disegno rappresentante Perseo e Andromeda (1778-1780) dove sono evidenti le influenze del dipinto di Mengs (Londra, British Museum).

30 Un esemplare di questa scultura antica era conservata alla Galleria Borghese.

31 L'attribuzione della terracotta all'artista è stata messa in discussione ritenendo che le due opere abbiano in comune solo il soggetto. J. D. Draper, G. Sherf, M. Olausson, *Playing with fire. European terracotta models 1740 to 1840*, New Haven 2004, pp. 86-87.

32 A. Oldani, P. Zatti, *Galleria d'arte moderna Milano. Le collezioni,* Milano 2017, p. 93.

33 L'opera era parte di un nucleo di terrecotte rimaste nello studio dell'artista, come anche il modello della scultura *Minerva infonde l'anima all'automa Prometeo*, eseguito a Roma e poi tradotto in marmo una volta giunto a Milano. C. Piva, *Camillo Pacetti* , in *Dizionario Biografico degli italiani*, 80 voll., Roma 2014, pp. 93-95.

34 M. Ossory Gimento, *El escultor neoclasico aragonés Pascual Cortès*, in "Boletin del museo y Istituto Camon Aznar", LII, 1993, pp. 163-168; B. Cacciotti, *Copie dall'antico tra i ritratti delle collezioni reali spagnole*, in *El coleccionismo de escultura clasica en España*, acta del simposio, Madrid 2001, 183; L. Pirzio Biroli, *Il "Giornale" di Vincenzo Pacetti*, in *Illuminismo e Illustraciòn*, a cura di J. Beltràn Fortes, Roma 2003, pp. 329-339.

35 L. Azcue Brea, *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid 1994, p. 332.

36 Pacetti, *Roma 1771-1819* cit., pp. 60 ss.

37 Pacetti, infine, consiglia a Cortès di seccare bene la scultura affinché l'esito sia migliore. Ivi, pp. 53, 55, 59.

38 *In lode delle Belle Arti. Orazione e componimenti poetici. Relazione del concorso e d' premi distribuiti in Campidoglio dall'insigne accademia del disegno in San Luca nel dì 12 giugno,* Roma 1786, pp. VI-VII

39 C. Brook, *I francesi in Accademia nel Settecento: i concorsi di pittura e scultura*, in *Roma- Parigi. Accademie a confronto*, catalogo della mostra (Roma, Accademia Nazionale di San Luca 13 ottobre 2016-13 gennaio 207), a cura di C. Brook, E. Camboni, G. Consoli, F. Moschini, S. Pasquali, Roma 2016, pp. 31-42.

40 Anche François Mènageot che ricoprì la carica di direttore dopo Lagrenée, fino al 1792 non fu eletto membro di merito alla San Luca. P. Roccasecca, *L'Accademia di Francia e Roma: la copia, l'antico e il nudo,* in *Gli artisti dell'Accademia di Francia a Roma da Luigi XIV ai nostri giorni,* catalogo della mostra (Roma, Villa Medici 14 ottobre 2016-15 gennaio 2017), a cura di J. Delaplanche, Milano 2016, pp. 37-50.

41 *Biografia Universale Antica e Moderna*, 5 voll., Venezia 1839, p. 157.

42 *Mengs. La scoperta del Neoclassico,* cit., p. 244.

43 E. Battisti, *Michelangelo fortuna e mito. Cinquecento anni di critica letteraria e artistica*, Firenze 2013, pp. 109-111.

44 Erano diffusi tra gli artisti le copie del *Mosè* e le figure delle tombe medicee ai quali sembra aver guardato anche Chinard per la figura di Andromeda.

45 La Pietà Bandini era un modello copiato dagli scultori, soprattutto stranieri come dimostrerebbe lo schizzo di Joseph Nollekens in cui è rappresentato questo celebre gruppo. Sothebys, Londra, 29 febbraio 2009, lotto 565.

46 A.L. Desmas, *L'atelier des sculpteurs au palais Mancini*, in *L'academie de France à Rome. Le Palais Mancini: un foyer artistique dans l'Europe des lumiere*, a cura di E. Beck Saiello *et al.,* Rennes Cedex 2016, pp. 257-272 .

47 Rimane traccia dell'interesse per Michelangelo in accademia nel concorso Clementino del 1725, durante il quale si richiese ai partecipanti alla terza classe di pittura di disegnare «la figura di Mosè del gran Buonarroti» e ai giovani della terza classe di scultura di modellare «di tutto rilievo» lo stesso soggetto. A. Cipriani, E. Valeriani, *I disegni di figura* cit., 3 voll., pp. 170, 178-179.

48 D. Gallo, *Gli scultori francesi e le antichità romane,* in *Roma triumphans? L'attualità dell'antico nella Francia del Settecento,* atti del convegno (Roma, Musei Capitolini, 9-11 marzo 2006) a cura di L. Norci Cagiano, Roma 2007, pp. 275-296.

Manuel Carrera

James Whistler e l'Italia
Documenti dall'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca

I contributi sull'arte a Roma tra Ottocento e Novecento tratteggiano uno scenario complesso e variegato, difficilmente catalogabile con rigide etichette storiografiche. Le molteplici tendenze affiorate in quel periodo – dal "simbolismo" di matrice dannunziana al "verismo" dei seguaci di Mancini – potevano convivere e talvolta persino incrociarsi, unite dal comune denominatore dell'apertura all'arte moderna internazionale (favorita dal confronto che si andava stabilendo tra le mostre degli Amatori e Cultori e le biennali veneziane) e dalle numerose connessioni stabilite dagli artisti italiani con i colleghi stranieri. L'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca si rivela particolarmente prezioso per la tracciatura di tali relazioni, soprattutto per ciò che concerne i documenti sulle nomine di accademici di merito "non residenti" o "corrispondenti". Tra i numerosi stranieri che a cavallo dei due secoli poterono fregiarsi del titolo di accademici di merito presso l'istituzione romana, vi erano alcuni tra i più influenti artisti al mondo. È il caso di James Abbott McNeill Whistler (Lowell 1834 – Londra 1903), la cui onorificenza fu insignita dall'Accademia, quasi simbolicamente, agli ultimi sgoccioli dell'Ottocento. Il suo nome, insieme a quello dei tedeschi Adolf von Menzel e Franz von Lenbach, dell'inglese Edward Poynter e dell'americano Abbott Handerson Thayer, fu proposto per la prima volta nell'adunanza della classe di pittura del 24 dicembre (appendice, documento I), alla presenza dello scultore Stefano Galletti, allora presidente dell'Accademia di San Luca, e dei pittori Roberto Bompiani, Cesare Mariani, Gustav Müller, Giuseppe Sciuti e José Villegas Cordero. Ad accomunare i tre accademici italiani citati è la predilezione per i temi di un'antichità immaginata, riletta al filtro delle suggestioni della letteratura internazionale: non stupisce dunque la proposta di annoverare nell'albo accademico interpreti dell'estetismo d'area britannica come Poynter o lo stesso Whistler. Lawrence Alma Tadema era invece accademico di merito a San Luca già dal 1893[1].

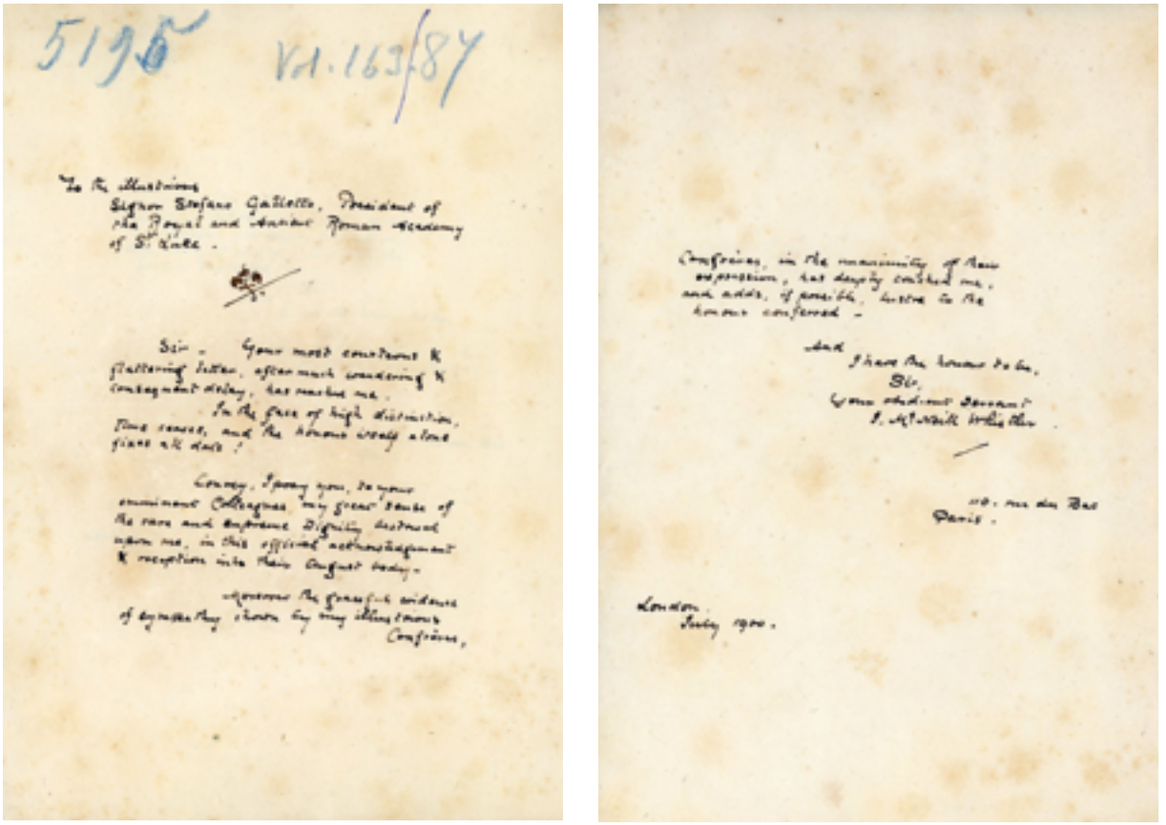
Whistler e gli altri pittori proposti furono eletti all'unanimità nel consiglio accademico del 30 dicembre (Appendice, documento II). La notizia non lasciò indifferenti le istituzioni, in particolare le ambasciate inglesi e americane, che nei mesi successivi scrissero per ringraziare l'Accademia per le nomine conferite ad alcuni dei loro più illustri artisti[2]. Fu Galletti in persona a comunicare a Whistler l'avvenuta nomina, in una lettera datata 15 gennaio 1900[3]. L'artista ne risultava al corrente ad aprile, quando si trovava a Parigi, come sembra documentare una lettera inviata alla cognata Rosalind Birnie Philip[4]; eppure, la sua risposta al Presidente dell'Accademia fu inviata solo in luglio. Fino ad ora nota esclusivamente nella versione in bozza conservata nell'archivio dell'artista presso l'università di Glasgow[5], la lettera di Whistler presentata per la prima volta in questa sede è tuttora custodita nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca (Appendice, documento III; fig. 1).

Il rinvenimento di questo prezioso documento autografo offre il pretesto per riflettere sul peso della figura del pittore angloamericano e sull'impatto che la sua arte ebbe sulla pittura italiana a lui contemporanea, tema su cui la letteratura sembra tacere. Ad eccezione di confronti e menzioni cursorie, ed esclusi alcuni studi sulla sua poetica, non esistono infatti contributi italiani recenti che indaghino i rapporti di Whistler con la nostra scena artistica[6], sebbene egli abbia influenzato profondamente il corso della pittura in Italia nel ventennio tra gli anni Novanta dell'Ottocento e gli anni Dieci del Novecento.

«Uno dei più prodigiosi ed originali pittori dei nostri tempi […] Colorista sommo […] vero mago del pennello»[7] secondo Vittorio Pica[8], paragonabile a Tiziano e Tintoretto secondo Rufo Paralupi[9], Whistler incontrò spesso il favore della critica italiana, entusiasta nel recensire le sue opere presentate alle grandi esposizioni internazionali. Si ricordino, in particolare, i contributi del critico abruzzese Romualdo Pantini[10], il quale ebbe anche modo di conoscere di persona il pittore e intervistarlo[11].

Celebrato come uno dei più grandi artisti del suo tempo tanto nella pittura quanto nell'incisione, Whistler trovò dunque in Italia non solo una meta di viaggio a lui particolarmente cara, ma anche un ambiente artistico che, in nome di una spiccata esterofilia, lo stimava profondamente e spesso lo imitava. L'eleganza delle sue composizioni, in cui l'elemento esotico giapponista incontrava la maestosità della tradizione del ritratto inglese, unitamente al valore simbolico e musicale delle scelte cromatiche, affascinò una schiera di pittori italiani, i quali assimilarono la lezione aggiornando la ritrattistica borghese, allora ancora saldamente legata a convenzioni accademiche.

Nel tentare di ricomporre la rete di contatti che legavano Whistler alla Capitale e alle istituzioni italiane, risulta fondamentale allargare l'indagine a Venezia: non solo per il rapporto che l'artista aveva con la città lagunare e gli angloamericani espatriati



1. Lettera autografa di James Whistler del luglio 1900, conservata nell'Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca, Roma (vol. 163, c. 87).

che vi risiedevano (tema a cui sono stati dedicati non pochi studi[12]), ma soprattutto per la sua presenza alle diverse edizioni della Biennale, fondamentali occasioni espositive in cui gli artisti provenienti da tutta Italia avevano la possibilità concreta di studiare da vicino le opere del pittore statunitense[13]. Alla notorietà guadagnata in Italia attraverso le biennali è, infatti, da collegare l'onorificenza insignita dalla Accademia di San Luca, così come la nomina a Commendatore dell'Ordine della Corona d'Italia ricevuta nel 1901 da re Vittorio Emanuele III[14].

Dopo il primo soggiorno di studio a Venezia dal settembre del 1879 al novembre del 1880 finanziato dalla Fine Art Society e finalizzato all'esecuzione di incisioni con vedute della Laguna[15], Whistler tornò in Italia nel febbraio del 1899 per fare da testimone di nozze all'amico editore William H. Heinemann, sposatosi ad Anzio con la scrittrice Magda Stuart Sindici (nota con lo pseudonimo "Kassandra Vivaria"). In quell'occasione, l'artista visitò Roma – dove ebbe certamente modo di incontrare, tra gli altri, l'amico Waldo Story – e Firenze[16], altra città in cui vivevano molti dei suoi colleghi statunitensi espatriati, amici di vecchia data. Sebbene non siano ancora emersi documenti che possano testimoniarlo, non è da escludere che durante il soggiorno romano Whistler abbia potuto incontrare Antonio Mancini, artista già da tempo in contatto con il cenacolo angloamericano degli Story, Sargent e Isabella Stewart Gardner[17]. Si noti che il pittore romano nel maggio dello stesso anno espose due lavori a Londra – grazie alla mediazione di John Singer Sargent – alla seconda mostra dell'International Society of Sculptors, Painters & Gravers, di cui Whistler era presidente.

Per ciò che concerne la presenza del pittore americano alle mostre italiane, la prima esposizione documentata a cui partecipò risulta essere la "Prima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia" nel 1895. L'allora sindaco Riccardo Selvatico aveva tentato di coinvolgere l'artista nel Comitato di Patrocinio[18], forse su consiglio del Comitato Ordinatore[19] e sebbene tale richiesta non raggiunse mai il pittore, tornò a scrivergli per invitarlo ad esporre. Una bozza della lettera dell'invito, conservata presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia, oltre ad attestare il ruolo di mediatore giocato dall'amico Giovanni Boldini[20], documenta la stima nutrita nei confronti di Whistler da parte dell'ambiente artistico italiano, che lo riteneva massimo interprete dell'«aspetto emozionale ed evocativo della pittura contemporanea»[21]. L'artista partecipò all'esposizione inviando la celebre *Symphony in white, no. 2: the little white girl*[22] (fig. 2), oggi alla Tate Britain, poiché, come rivelerà successivamente in una lettera all'amico mercante

David Croal Thomson[23], era l'unica tela in quel momento disponibile al prestito. Benché realizzata trent'anni prima, l'opera riscosse uno straordinario successo e fu premiata dal Comune di Murano con 2500 lire[24]. Da quel momento, Whistler divenne per i giovani ritrattisti un punto di riferimento imprescindibile[25], soprattutto tra Roma e a Venezia. La *Giovinetta bianca*, com'era intitolata nel catalogo dell'esposizione, appariva agli occhi degli italiani quanto mai attuale, nonostante la sua precoce datazione, e scatenò un acceso dibattito critico.
Mentre Vittorio Pica ne decantò le più sentite lodi[26], Attilio Centelli sulle pagine de "L'Illustrazione Italiana"[27] finì per accanirsi sull'aspetto della *Giovinetta*, definita ironicamente "zitellona".
La seconda Biennale vide invece l'assenza di Whistler, il quale, a causa di un periodo particolarmente intenso e drammatico nel quale perse la moglie Beatrix, rispose con ritardo agli inviti del segretario dell'Esposizione Antonio Fradeletto e del nuovo sindaco Filippo Grimani. Non fece quindi in tempo neppure ad entrare nel Comitato di Patrocinio, nonostante si fosse dichiarato favorevole a prenderne parte. Tuttavia, rimediò alla mancanza donando all'istituenda Galleria d'Arte Moderna di Venezia nove acqueforti[28], che furono esposte.

2. James Whistler, *Symphony in white, no. 2: the little white girl*, 1864, Londra, Tate Britain.

Nell'estate del 1898, Fradeletto incontrò Whistler a Parigi, dove l'artista si trovava dal settembre dell'anno precedente. In una lettera di ringraziamento per l'ospitalità ricevuta, scritta il 3 luglio 1898 ancora da Parigi[29], il segretario invitava nuovamente Whistler ad esporre a Venezia per la terza Biennale. L'artista accettò, prendendo anche parte al Comitato di Patrocinio per l'America, condiviso con John Singer Sargent[30], e nel richiedergli un'accettazione ufficiale dell'invito, il sindaco Grimani gli inviava nel febbraio del 1899 una lettera – la cui risposta è conservata nell'Archivio Storico della Biennale di Venezia[31] – in cui gli suggerì una serie di opere da prestare per la mostra e che Venezia «sarebbe particolarmente orgogliosa di ricevere»[32], assicurando altresì la mediazione di Fradeletto, disposto a recarsi a Parigi per l'organizzazione dei prestiti. In tale lista di "desiderata" vanno evidentemente individuate le opere di Whistler più note ai vertici della Biennale, Fradeletto in primis: *Blue and Coral: The Little Blue Bonnet* (1898, Los Angeles County Museum of Art), *Grey and Silver: La Petite Souris* (1898 ca., Glasgow, Hunterian Art Gallery), *At the Piano* (1859 ca., Cincinnati, Taft Museum), *La Princesse du pays de la porcelaine* (1864 ca., Washington, Freer Art Gallery) e *Rose and Brown: The Philosopher* (1896 ca., Parigi, Conte de Ganay). La lista non fa che confermare l'interesse italiano per la ritrattistica di Whistler: tutte le opere citate, infatti, sono ritratti. Il pittore, tuttavia, scelse solo *La Princesse du pays de la porcelaine* (fig. 3) – opera secondo Ugo Ojetti in grado di stupire quanto «le vesti dei "Figli di Carlo Primo" di Van Dyck nella pinacoteca torinese»[33] – e vi aggiunse una veduta, forse con la precisa intenzione di rendere nota al pubblico italiano la sua abilità nel paesaggio: *Valparaiso – Marina*[34], ovvero *Crepuscule in Flesh Colour and Green: Valparaiso* del 1866 (fig. 4), oggi alla Tate Britain, in quel momento di proprietà di Graham Robertson, come specifica il catalogo della mostra. Lo stesso riporta la seguente nota: «dello Whistler devono giungere altri quadri "Ritratto di Miss Alexander", "Il Tamigi in ghiaccio", "Il Piano"». Di queste, tuttavia, risulta giunta solo la seconda, *The Thames on ice* (1860, Washington, Freer Art Gallery). Anche in questa occasione, dunque, l'artista presentò tre opere realizzate più di trent'anni prima, ma talmente moderne che in pochi parvero accorgersene.
Con la quinta edizione della Biennale, nel 1903, si ebbe un'ulteriore riprova della notorietà del Whistler ritrattista. Al ritratto, infatti, era dedicata un'intera sala internazionale, la "Sala del Ritratto Moderno"[35]. Fu il sindaco e Presidente dell'Esposizione Grimani a chiarire le ragioni di tale scelta in una lettera scritta nel 1902 in cui invitò ufficialmente Whistler a partecipare: «La ritrattistica è, senza dubbio, una delle più nobili e significative forme d'arte: è l'espressione viva dell'Anima del Tempo. […] Il

3. James Whistler, *La Princesse du pays de la porcelaine*, 1864 ca., Washington, Freer Art Gallery.

4. James Whistler, *Crepuscule in Flesh Colour and Green: Valparaiso*, 1866, Londra, Tate Britain.

Comitato della Quinta Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia ha quindi deciso di formare una raccolta selezionata di ritratti dipinti dai pochi artisti contemporanei che hanno raggiunto un livello di vera e propria eccellenza in questo particolare ramo dell'arte. Tra questi maestri della ritrattistica moderna, lei, mio caro signore, è in prima fila»[36]. Fradeletto gli scrisse nuovamente nel dicembre: la lettera di Grimani, evidentemente, non aveva avuto seguito. «Una Sala del ritratto moderno senza Whistler è inconcepibile»[37], ribadì il Segretario. Nell'Archivio Storico della Biennale di Venezia è conservata una lettera di John Lavery – il quale era in diretto contatto con diverse influenti personalità dell'arte e della critica italiana[38], tra cui Ugo Ojetti, Alessandro Milesi e Camillo Innocenti – nella quale comunicava a Fradeletto di assicurare la sua mediazione nella spedizione di *un tableau* di Whistler (appendice, documento IV).

L'artista americano inviò infine tre opere: *Purple and Gold: Phryne the Superb! Builder of Temples* (1901 ca., Washington, Freer Art Gallery)[39], *Rose et argent: La jolie mutine* (1890 ca., Glasgow, Hunterian Art Gallery)[40] e *Grenat et or: Le Petit Cardinal* (1901 ca., Glasgow, Hunterian Art Gallery)[41]. Tra gli espositori della "Sala del ritratto moderno" – molti dei quali connessi in qualche modo all'ambiente britannico – Whistler era senza dubbio il ritrattista più affermato a livello internazionale. È interessante notare che l'esecuzione delle opere era di poco precedente alla mostra, in accordo con le intenzioni degli ideatori della Sala, nata per sollecitare un dibattito sulla ritrattista contemporanea. Fino a quel momento invece, come si è visto, il pittore aveva inviato alle biennali solo dipinti degli anni Sessanta, vale a dire quelli che lo avevano reso celebre per la prima volta in Europa grazie alle esposizioni parigine.

A pochi mesi dall'inaugurazione della quinta Biennale, il 17 luglio del 1903 Whistler morì nella sua casa di Londra. La notizia giunse rapidamente in Italia e le riviste più importanti pubblicarono il necrologio, ricordando soprattutto i suoi successi alle esposizioni veneziane[42]. Analogamente a quanto accaduto trent'anni prima con la scomparsa di Fortuny, la morte lo consegnò al mito e indusse una serie di giovani artisti a studiarne il lascito artistico. Le biennali di Venezia, nell'intento di documentare le tendenze dell'arte contemporanea, non mancarono quindi di esporre opere di Whistler anche dopo la sua morte: alla sesta edizione, nel 1905, fu esposto il grande ritratto di Maud Franklin intitolato *Arrangement in White and Black* (1876 ca., Washington, Freer Art Gallery)[43], mentre in quella

5. James Whistler, *Arrangement in Black: Portrait of Señor Pablo de Sarasate*, 1884, Pittsburgh, Carnegie Museum of Art.

del 1909 comparvero dieci litografie appartenenti alla collezione di Thomas Robert Way[44].

E di tutta l'opera di Whistler, proprio la grafica costituiva l'aspetto meno noto al pubblico italiano. Pochi mesi dopo la scomparsa dell'artista, precisamente nel gennaio del 1904, fu inaugurata a Roma una mostra di sola grafica whistleriana, che presentava una corposa raccolta di stampe del maestro angloamericano: trentanove opere, tra litografie ed acqueforti. Il catalogo della mostra[45], stampato dalla Tipografia Forzani, che nell'impostazione grafica omaggiava i cataloghi delle precedenti esposizioni del pittore statunitense, presentava un saggio critico dell'artista francese Fernand Sabatté, vincitore del *Prix de Rome* nel 1900. Il testo rivela alcuni interessanti particolari sull'organizzazione dell'esposizione, fino ad ora sfuggita alla letteratura artistica nonostante la sua rilevanza. Ideata da Sabatté insieme ad altri studenti d'arte a Roma – tra cui l'artista Priscilla Ridal, presente in alcune mostre romane dei primi del Novecento – nei locali adibiti a studi per i membri del Cours Français in via San Vitale 5, la mostra si avvalse di importanti prestiti da parte di personalità molto vicine a Whistler: tre stampe venivano infatti dalla collezione della cognata Rosalind Birnie Philip, altre dal critico esperto d'arte giapponese Louis Gonse, con cui l'artista era in stretto contatto, dal pittore inglese Arthur Studd (allora proprietario anche della *White girl*) e dalla scrittrice Magda Stuart Heinemann Sindici. Come ricordava Ugo Ojetti, la mostra romana organizzata da Sabatté fu la prima occasione in cui si esponevano in Italia le litografie di Whistler[46], sebbene l'artista avesse già ricevuto – e apparentemente ignorato – un invito ad esporre la sua opera grafica a Roma per l'Esposizione Artistica Internazionale di Bianco e Nero del 1902[47].

Pochi mesi dopo, nell'aprile dello stesso 1904, alcune stampe di Whistler tornarono in scena a Firenze, nell'ambito di un'esclusiva mostra di artisti stranieri lì residenti, visitabile solo su invito[48]. L'esposizione, sfuggita alla letteratura recente relativa alla presenza degli artisti americani in Italia e nello specifico a Firenze, costituisce un episodio di grande interesse nella storia della vita culturale italiana del primo Novecento. Tra le circa trecento opere esposte, figuravano le sedici acqueforti del Tamigi realizzate tra il 1859 e il 1871, appartenenti alle collezioni di Robert Charles Goff e del pittore belga – allora residente a Firenze – Georges Victor Hugo, nipote del celebre letterato. Gli articoli pubblicati in prossimità dell'inaugurazione, oltre a specificare che la mostra si tenne in via della Colonna 29 dove un tempo aveva luogo l'Esposizione Nazionale di Belle Arti, menzionano le sole acqueforti del Tamigi[49]: tuttavia, il catalogo della mostra, stampato dall'English Press di Piazza Duomo 17, indica la presenza di ventidue acqueforti, un dipinto, due litografie e due pastelli[50], di cui non sono però riportati i titoli.

L'ammirazione che l'arte di Whistler aveva destato nel pubblico, nella critica e soprattutto nei pittori italiani, fece sì che altre opere fossero presentate, a ormai più di un lustro dalla sua scomparsa, prima alla mostra della Società degli Amatori e Cultori del 1909[51], poi all'Esposizione di Belle Arti di Roma nel 1911 nel padiglione statunitense. In quest'ultimo caso, insieme ad un paesaggio veneziano[52] a testimoniare il rapporto privilegiato dell'artista con la Serenissima, si esponeva *Arrangement in Black: Portrait of Señor Pablo de Sarasate* (1884, Pittsburgh, Carnegie Museum of Art, fig. 5): ancora una volta un grande ritratto eseguito nell'Ottocento, eppure tanto attuale da ispirare i giovani ritrattisti che, qualche mese dopo la chiusura della grande mostra a Valle Giulia, fondarono la "Secessione" romana.

APPENDICE

I.
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, Verbali delle Adunanze consigliari ed Assemblee generali dall'anno 1897 al 1901, *310.*
24 Decembre 1899

Presidente *Stefano Galletti*
Roberto Bompiani
Cesare Mariani
Gustavo Müller
Giuseppe Sciuti
José Villegas

[…] I signori professori sono invitati a presentare i candidati per gli accademici pittori non residenti. I cinque intervenuti propongono i seguenti nomi: Lenbach, Poynter Presidente dell'Accademia Reale di Londra, Thayer pittore americano, Wistler [sic] americano e S.E. Menzel di Berlino. Sono tutti e cinque passati alla votazione per i requisiti e risulta la votazione favorevole unanime per tutti, che a norma dello Statuto saranno presentati al Consiglio. La seduta è tolta alle 12 merid.
Per il Segretario assente
Firmato: Roberto Bompiani

II.
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, Verbali delle Adunanze consigliari ed Assemblee generali dall'anno 1897 al 1901, *312.*
30 Decembre 1899

Presidente *Stefano Galletti*
V. Presidente
Ex Presidente
Giulio Podesti
Francesco Gai
Gustav Müller
N. Cantalamessa Papotti
G. Monaldi
Ludovico Seitz
Roberto Bompiani
Andrea Busiri Vici
C. Tenerani

[…] Si procede quindi alla elezione degli Accademici non residenti nella classe della pittura. Si legge il verbale dell'adunanza della classe e viene approvato. Risultando da esso che i candidati proposti sono i sigg. Lenbach, Poynter, Thayer, Whistler e Menzel, si passa allo scrutinio doppio per la relativa elezione. La votazione pel Sig. Lenbach è unanimemente favorevole. Si passa alla votazione pel Sig. Poynter con risultato unanime. Si passa alla votazione pel Sig. Thayer che risulta unanime favorevole. Si passa alla votazione pel Sig. Whistler che risulta unanime favorevole. Si passa alla votazione pel Signor Mentzel [sic]. Precedono alcuni elogi de' suoi lavori per parte del prof Müller, del Seitz e del Comm. Bompiani. La votazione risulta favorevole unanime. […]

III.
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, volume 163, c. 87.

To the illustrious
Signor Stefano Galletto [sic], President of the Royal and Ancient Roman Academy of St. Luke

Sir,
Your most courteous & flattering letter, after much wandering & consequent delay, has reached me.
In the face of high distinction, time ceases, and the honour itself alone fixes all date!
Convey, I pray you, to your emminent [sic] Colleagues, my great sense of the rare and supreme Dignity bestowed upon me, in this official acknowledgment & reception into their August body.
Moreover the graceful evidence of sympathy shown by my illustrious Confrères, in the unanimity of their expression, has deeply touched me, and adds, if possible, lustre to the honour conferred.
And I have the honour to be,
Sir,
Your obedient servant
J. McNeill Whistler
110, rue du Bac
Paris.
London,
July 1900.

VI.
Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia, Fondo Storico, Serie Autografi, Attività 1894-1944, Scatole Nere, 16. Lettera di John Lavery ad Antonio Fradeletto.
Decembre 23. 02

Mon Cher Ami,
Je viens de voir Mr. Whistler qui a promis d'envoyer un tableau à Venise. J'y ferai attention et je veillerai à ce que l'œuvre soit expédie, aussitôt qu'il aura choisi lequel, je vous aviserai. Avec tous mes bons souhaits et mes plus affectueux égards,
Croyez moi bien à vous,
John Lavery

1 Per un approfondimento sul rapporto tra Alma Tadema e l'Accademia di San Luca, si veda M. Carrera, scheda dell'opera *Autoritratto*, in G. Accornero, F. Moschini, V. Sgarbi (a cura di), *Da Raffaello a Balla. Capolavori dell'Accademia Nazionale di San Luca*, Forte di Bard 2017, p. 214.

2 Si veda il verbale dell'assemblea generale del 25 marzo 1900. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, volume 163, 1900, n. 5116.

3 Glasgow, University Library, Whistler Archive, Whistler Archive, MS Whistler G5.

4 Glasgow, University Library, Whistler Archive, Whistler Archive, MS Whistler P414.

5 Glasgow, University Library, Whistler Archive, Whistler Archive, MS Whistler G6.

6 Oltre al fascicolo pubblicato nel 1966 da Fabbri Editore per la collana "I maestri del colore" (A. Mclaren Young, *Whistler*, Milano 1966; riproposto nel 1995: A. Antolini, *Whistler: il musicista dei colori*, Milano 1995), l'unica monografia in italiano risale al 1944: M. Gunter, *Volo e risse di una farfalla: la pittura, la vita e le liti di James Whistler*, Milano 1944. Si tratta di un caso editoriale decisamente curioso: uscita nell'anno più buio della storia del Novecento per la casa editrice milanese Bietti, in un momento in cui ogni riferimento alla cultura anglosassone era bandito e la casa editrice costretta al fallimento per aver pubblicato eccessivo materiale esterofilo (cfr. M. Panetta, *Panorama storico-critico dell'editoria italiana del novecento*, in "Bibliomanie. Ricerca umanistica e orientamento bibliografico", n. 24, gennaio/marzo 2011), l'opera si inserisce in una più ampia collana di monografie di artisti stranieri, tutte caratterizzate da titoli poetici che facevano riferimento al nome dell'artista in maniera assolutamente velata, forse per non destare sospetti. Il nome stesso dell'autore, Moa Gunter, è con ogni probabilità uno pseudonimo.

7 V. Pica, *L'Arte Europea a Venezia*, Napoli 1895, pp. 48-50.

8 All'ambiente di Vittorio Pica, uno dei più entusiasti promotori della pittura di Whistler in Italia, è legata una nota vicenda accaduta al pittore americano nel 1897. L'editore Luigi Pierro di Napoli, che aveva appena pubblicato il prezioso volume di Pica *L'arte mondiale a Venezia*, il 21 settembre inviò a Whistler una circolare pubblicitaria, indirizzando però il documento alla Royal Academy. Lì, tuttavia, la lettera fu rifiutata e sulla busta fu scritto "Not know at the R. A.". La circolare di Pierro, grazie all'interessamento delle Poste londinesi, arrivò comunque al domicilio dell'artista, il quale, divertito, ne fece un'autentica medaglia al valore. La notizia del disguido fu diffusa attraverso i quotidiani di tutto il mondo, anche in Italia (*Ai quattro venti*, in "Corriere della sera", 26-27 ottobre 1897), a riprova dell'enorme fama di cui godeva il pittore. Ancora a proposito di Pica, si segnala una lettera del 6 giugno 1899 conservata nell'archivio di Whistler, in cui il critico gli chiede di fornirgli una fotografia de *La Princesse du pays de la porcelaine* per la pubblicazione nel numero speciale di "Emporium" dedicato alla terza Biennale di Venezia (Glasgow, University Library, Whistler Archive, MS Whistler P620).

9 R. Paralupi, *L'arte internazionale a Venezia*, Bologna 1899, pp. 169-172.

10 Si veda, ad esempio,*Whistler minore: litografie – pastelli – acquarelli*, in "Vita d'arte", 1910, vol. III, pp. 176-184. L'articolo dimostra una conoscenza diretta dell'opera di Whistler, come rivela lo stesso autore quando, analizzando due acquarelli esposti all'esposizione di Glasgow del 1901, afferma di averli visti dal vivo (p. 182). Si vedano, inoltre, *J. M. N. Whistler*, in "Nuova Antologia di lettere scienze ed arti", 1909, vol. CXL, fasc. 893, pp. 37-54; *Le acqueforti di J. M. N. Whistler*, in "Emporium", 1921, vol. LIV, n. 320, pp. 81-92.

11 R. Pantini, *La Scuola di Glasgow (Un colloquio con M. N. Whistler – Una proposta per Monticelli)*, in "Fanfulla della domenica", 27 dicembre 1903, n. 52.

12 H. Honour, J. Fleming, *The Venetian hours of Henry James, Whistler and Sargent*, Londra 1991; A. Grieve, *The sites of Whistler's Venice etchings*, in "Print quarterly", 1996, vol. 13, pp. 20-39; A. Grieve, *Whistler's Venice*, New Haven 2000; M.F. MacDonald, *Palaces in the night: Whistler in Venice*, Aldershot 2001; E. Denker, *Whistler and his circle in Venice*, Londra 2003; C. Arscott, *Whistler's etchings of Venice*, in "The Oxford art journal", 2006, vol. 29, n. 3, pp. 373-393.

13 «Sei anni fa, la prima esposizione d'arte internazionale a Venezia parve e fu un miracolo. […] che l'America avesse dato all'Europa due meraviglie come Whistler e come Sargent, nessuno del pubblico sapeva, e appena l'un per cento dei pittori. Dell'Inghilterra si conosceva quel po' di prerafaelismo [sic] che Sartorio nella sua prima maniera aveva diffuso illustrando in quadri e disegni poesie di D'Annunzio». U. Ojetti, *La quarta Esposizione a Venezia*, in "Corriere della sera", 10-11 febbraio 1901, p. 1.

14 La nomina gli viene annunciata dal conte Giuseppe Tornielli-Brusati, ambasciatore d'Italia a Parigi. Si veda lettera del 18 maggio 1901: Glasgow, University Library, Whistler Archive, MS Whistler I115.

15 Per un approfondimento (e, più in generale, per una bibliografia aggiornata), si veda D. E. Sutherland, *Whistler: a life for art'ssake*, New Haven 2014, pp. 167-175.

16 Ivi, p. 314.

17 Cfr. M. Carrera, *Antonio Mancini in Inghilterra. Il rapporto con John Singer Sargent*, in "Storia dell'arte", 2012, n. 133, pp. 152-180.

18 Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia (d'ora in poi ASAC), Fondo Storico, Serie Autografi, Scatole Nere, lettera del 15 febbraio 1894.

19 Il comitato era composto dai seguenti artisti: Bartolomeo Bezzi, Guglielmo Ciardi, Antonio Dal Zotto, Pietro Fragiacomo, Emilio Marsili, Luigi Nono, Augusto Sezanne, Ettore Tito, Alessandro Zezzos.

20 Sul rapporto Whistler-Boldini, si veda Sutherland, *Whistler,* cit., p. 303.

21 Venezia, ASAC, Fondo Storico, Serie Autografi, Scatole Nere, lettera del 12 giugno 1894: «Cher Monsieur, Je vous ai envoyé deux fois, à Londres, l'invitation que voici. La première fois, la Poste l'a repoussée, faute d'adresse complète; la seconde fois, je l'avais recommandée à l'Académie Royale, mais elle nous est revenue également à Venise avec la déclaration que vous étiez absent. Heureusement Monsieur Boldini, membre du Comité de patronage de notre Exposition, a eu la bonne idée, en insistant nous rappelant sur votre nom éminent, de me communiquer votre adresse actuelle. Notre invitation aura donc enfin! - la chance de parvenir jusqu'à vous. Permettez-moi, Monsieur, d'espérer que vous voudrez bien répondre par votre adhésion, si vivement souhaitée. Vos tableaux représentent d'une manière si digne le côte émotionnel et suggestif de la peinture contemporaine, qu'en vérité, sans votre concours, il y aurait dans notre Exposition une lacune par trop regrettable. Agréez, Monsieur, l'assurance de ma très haute considération».

22 *Prima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Venezia 1895, p. 144, n. 363.

23 Washington, Library of Congress, Manuscript Division, Pennell-Whistler Collection, lettera del 17 settembre 1895.

24 Un telegramma del settembre 1895 inviato dal segretario della Biennale, Antonio Fradeletto, annunciò all'artista l'avvenuta premiazione. Glasgow, University Library, Whistler Archive, MS Whistler V22.

25 Per un approfondimento sui ritrattisti italiani influenzati dalla pittura di Whistler, si veda M. Carrera, *Il ritratto moderno in Italia e la pittura internazionale (1895-1915)*, in F. Parisi, A. Villari (a cura di), *Liberty in Italia: artisti alla ricerca del moderno*, Cinisello Balsamo 2016, pp. 30-35.

26 Pica, *L'Arte Europea*, cit., pp. 48-50.

27 A. Centelli, *Esposizione Artistica di Venezia. Le premiazioni*, in "L'Illustrazione Italiana", XXII, 37, 15 settembre 1895, p. 163.

28 N. Barbantini, *La Galleria Internazionale d'Arte*

Moderna della città di Venezia, in "Nuova Antologia di lettere scienze ed arti", 1909, vol. CXXXIX, fasc. 891, p. 378: «Né mancò alla Galleria un battesimo solenne, un riconoscimento autorevole del suo valore ideale, quando uno dei maggiori artisti della nuova età, James Whistler, le donò nove mirabili acqueforti di sua mano»..

29 Glasgow, University Library, Whistler Archive, MS Whistler V32.

30 *III Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Venezia 1899, p. 8.

31 Venezia, ASAC, Fondo Storico, Serie Autografi, Attività 1894-1944, Scatole Nere, 6.

32 Glasgow, University Library, Whistler Archive, MS Whistler V38.

33 U. Ojetti, *L'Esposizione di Venezia. Inglesi, scozzesi, americani*, in "Corriere della sera", 8-9 agosto 1899, p. 3.

34 *III Esposizione*, cit., p. 54.

35 Cfr. Carrera, *Il ritratto moderno*, cit., con bibliografia precedente.

36 Glasgow, University Library, Whistler Archive, MS Whistler V44. Lettera in inglese (traduzione dello scrivente).

37 Lettera del 16 dicembre 1902. Glasgow, University Library, Whistler Archive, MS Whistler V45.

38 Cfr. M. Carrera, *John Lavery e l'Italia*, in M. Nicolaci, M. Piccioni, L. Riccardi (a cura di), *In corso d'opera: ricerche dei dottorandi in Storia dell'Arte della Sapienza*, Roma 2015, pp. 261-268.

39 In catalogo*: Frine la superba che costruisce i templi*. Cfr. *V Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Venezia 1903, p. 91, n. 39.

40 In catalogo: *Graziosa e ritrosa: rosa e argento*. Cfr. Ivi, n. 40.

41 In catalogo: *Il piccolo cardinale: granata ed oro*. Cfr. Ivi, n. 41.

42 S.a., *Necrologio*, in "Emporium", 1903, vol. XVIII, n. 104, p. 160.

43 In catalogo: *Abbigliamento* [sic] *in bianco e nero – n. 1*. Cfr. *VI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia 1905, p. 36, n. 24.

44 *VIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia 1909, p. 78, nn. 20-28: *Le vergogne, Piccola Londra, Notturno, La "Toilette", Piccolo modello, La gradinata del Luxembourg, San Giles nei campi, Studio, Operaio, La siesta*.

45 F. Sabatté (a cura di), *Exposition des eaux-fortes, pointes sèches et lithographies du peintre J. McNeill Whistler*, Roma 1904.

46 U. Ojetti, *Le litografie di Joseph Pennell e l'arte della litografia*, in "Emporium", 1913, vol. XXXVIII, n. 225, p. 204, nota 2: «Alcune litografie di Whistler furono esposte a Roma nell'inverno del 1904, credo, per la prima volta in Italia».

47 Si veda la lettera di Armando Doria del 12 gennaio 1902. Glasgow, University Library, Whistler Archive, MS Whistler R118.

48 S.a., *Firenze – Un'Esposizione d'Arte Straniera*, in "Rassegna d'arte", 1904, n. 8, p. 129.

49 S.a., *Cronaca di Firenze. Esposizione di Belle Arti in via della Colonna*, in "La Nazione", 9 aprile 1904.

50 Cfr. *Catalogue of the exhibition by foreign artists held at Florence*, Firenze 1904, p. 14, nn. 235-238.

51 *LXXIX Esposizione internazionale di Belle Arti della Società Amatori e Cultori*, Roma 1909, nn. 571-572.

52 *Catalogo della mostra di Belle Arti: Esposizione Internazionale di Roma*, catalogo della mostra, Roma 1911, p. 325, n. 162: *S. Marco (Venezia)*.

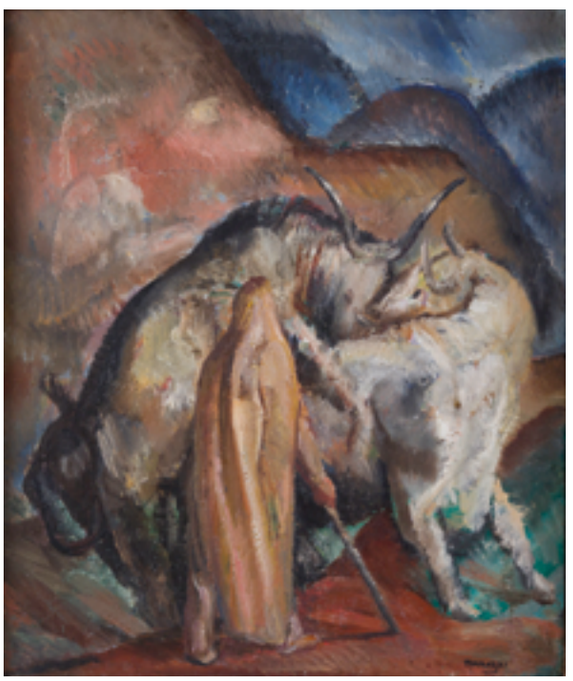
Laura Moreschini

Un'opera di Ferruccio Ferrazzi tra 1925 e 1943

«La composizione è l'ordine di un fenomeno di emozione», sostiene Ferruccio Ferrazzi in un articolo pubblicato nel 1943, e «voglio che l'atteggiamento di un carattere divenga architettura»[1]. La problematica compositiva affiora negli studi di Ferruccio fin dall'infanzia, quando insieme al fratello Riccardo, poi Benvenuto, seguiva il padre Stanislao in chiese e gallerie romane a copiare monumentali pale d'altare e le opere dei grandi maestri del Rinascimento. La complessa e lunga ricerca di una nuova classicità, confusa spesso con la rincorsa affannosa alla modernità, perseguita dagli artisti ben prima del principio del secolo ventesimo, ritorna in Ferruccio ponendo l'uomo al centro della natura.

Nel 1943 Ferruccio dipinge per la seconda volta la scena tratta dal bozzetto eseguito quasi venti anni prima, in un «ritorno a motivi, come logico lavoro evolutivo del mio isolato svolgimento»[2]. Nell'anno della prima grande antologica, ospitata nelle sale della Galleria di Roma, con centoquarantadue opere in catalogo (dal 1908 al 1942), tre sono riferite alla monta: 125. *Prima idea della monta* (1925); 36. *Bozzetto della monta* (1925) (fig. 1); 44. *La monta* (1926-1928) (fig. 2)[3]. In questo anno Ferruccio dedica a questo tema un ritorno di interesse: mentre allestisce la mostra e ne stila il catalogo, si accinge a completare la seconda versione de *La monta* datata 1943. È qui che l'artista attribuisce all'uomo la sovrintendenza ai fatti della natura e ribadisce l'affermazione della sua volontà sulle regole del mondo naturale: quest'ultimo, per quanto ferale e inesorabile, si lascia sovrintendere dall'uomo. È proprio una figura umana a gestire l'evento, avvolta in una cappa gialla e recante un bastone, rivolta di spalle e senza connotazioni, quasi a renderla abbrutita e selvaggia, che in posa statica ma pronta determina l'asse centrale della composizione in diagonale, mantenendo quell'aura di mistero che sovrasta i meccanismi divini.

Questo tema, che Ferruccio affronta ampiamente soprattutto nella metà degli anni Venti, trova nel toro un soggetto di predilezione. Non serve ricorrere all'immediata memoria picassiana o a quella pur lontana minoica per vedere in Ferruccio l'ammirazione per la forza espressiva dell'animale fin dalla prima gioventù. Esemplare in tal senso è la veemenza del simbolo arcaico nel *Toro rosso* del 1919. L'importanza della capacità dell'*homo faber* si ripropone anche in altre opere esposte nel 1943, come già in *Bue legato* del 1918 e nel bozzetto per *La Tempesta* del 1924, dove il bovide è irretito



Da sinistra

1. Ferruccio Ferrazzi, *La monta*, bozzetto, 1925, olio su tavola, cm 36,5 x 30,5. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 1048.

2. Ferruccio Ferrazzi, *La monta*, 1926-1929, olio su compensato, cm 89 x 71.
Foto Archivio F. Ferrazzi.

3. Ferruccio Ferrazzi, *Bue alla ferratura [o] Toro legato*, 1925, olio su tela, cm 100 x 95. Roma, collezione privata.

4. Ferruccio Ferrazzi, *Le forze domate* (disegno), 1927, matita su carta. Foto Archivio F. Ferrazzi.

davanti ad una figura umana, nell'irruento *Bue alla ferratura [o] Toro legato* del 1925[4] (fig. 3), anch'esso nella mostra del 1943, ne *La tempesta [o] Bue che si leva* del 1925, scelta nel 1937 a sostituire *La monta* (1926/29) nella Galerie Nationale du Jeu de Paume, già ivi esposto dal 1934 al 1936 ma giudicato sconveniente, e nello studio per l'affresco *Le forze domate* del 1927[5] (fig. 4) e nella tela *Toro legato* dello stesso anno, che raffigura un imponente e inquieto toro affiancato da due placide figure di buttero memore del bove portato al macello nei costumi di Roma di Bartolomeo Pinelli. Questo è il mondo dove le persone semplici determinano i rapporti con la natura nello svolgersi del quotidiano, dove l'esercizio dei mestieri popolari nobilita l'uomo, investendolo di dignità e innalzandolo al valore simbolico di una divinità preposta.

In Ferrazzi questo approccio alla vita è un portato dell'educazione paterna e dell'infanzia trascorsa insieme alla variegata umanità che abitava il quartiere delle Sette Sale: stallieri, pescatori e carrettieri sono i personaggi che popolano fin dagli inizi le sue tele e che giganteggiano nei rapporti proporzionali della composizione pittorica. Nella superba tela del 1926, conservata presso l'Accademia Nazionale di San Luca, il *Carrettiere romano*[6] (fig. 5) si erge imponente quale paladino fiero e padrone del proprio destino, come «realtà che diventa simbolo, nella sua espressione di bellezza forte e calma»[7], costretto magistralmente tra il corpo del cavallo reso di scorcio e la mole del carico trasportato. Nella *Trita del grano* del 1928, esposto come il precedente alla Prima Quadriennale di Roma del 1931, la figura umana, seppure ridimensionata, controlla un impetuoso e contrastante tramestio di cavalli. Il profondo valore simbolico e umano che Ferruccio vede nelle "professioni liberali" verrà sublimato nella composizione dei sette Arazzi delle Corporazioni commissionatigli dal governo nel 1932 per il ministero omonimo e realizzati da Erulo Eroli e qualche anno dopo nel ciclo pittorico *I Giorni e le Opere* nel Mausoleo Ottolenghi di Acqui.

Ancora alla Quadriennale figurano due olii, *La monta* (n.8) e *Bozzetto della "Monta"* (n.28). Nell'analisi di Ragghianti e Recupero del 1974, l'opera è analizzata secondo lo schema compositivo: «Basterebbe il bozzetto della Monta per riassumere tale poetica [arcaismo]. Il quadretto, realizzato con impeto, è di così straordinaria forza unitaria e intensa vitalità da risultare opera di getto e personalissima, per quanti ricordi di modelli vicini e lontani una occhialuta ipercritica vi sappia e possa rintracciare. Nel piccolo dipinto si riafferma con particolare evidenza la qualità distintiva dell'opera ferrazziana, e cioè quel senso monumentale della composizione che fa giganteggiare gli accadimenti vitali di fronte al dato di natura. All'artista, infatti, pare connaturato un sentimento epico dell'umanità, per cui questa svolge sempre un ruolo da protagonista, subordinando ogni altro elemento della realtà alla sua presenza»[8]. E Virgilio Guzzi non tralascia di notare «l'impetuoso abbozzo della Monta (più bello ancora il disegno): allegoria sincopata della nascita del mondo, non per nulla ripetuta dall'artista nell'affresco dell'Aurora all'Università di Padova»[9].

La versione de *La monta* del 1943 (fig. 6), come recita la firma al retro, fu dipinta durante una permanenza

al Casalaccio, un convento abbandonato nella campagna tra Tivoli e Castel Madama, dove Stanislao si era ritirato fin dal 1917[10] per ritornare alla quieta e appartata vita agreste che Ferruccio spesso amava condividere con la famiglia. In questo luogo l'artista dà corso negli anni ad una produzione pittorica, avvolto e ispirato dai potenti valori assoluti della natura, e qui sono situate alcune delle sue opere più belle e significative. Quest'ultima versione della monta reca al retro, a inchiostro sull'asse di rinforzo della tavola, una affettuosa dedica ad una vecchia conoscenza, il pittore Giovanni Stradone, il giovane allievo che frequentò la sua casa e il suo studio fino al 1927 e nella collezione del quale il dipinto si è conservato fino ad oggi. Questa dedica, trascritta da Ferruccio anche nel *I Catalogo storico e nell'ordine critico delle opere*, manoscritto nel 1978 (Roma, Archivio Ferruccio Ferrazzi), suona con ìlari accenti: «A Giovanni Stradone / I matti s'incontrano / e si amano, / si sparano anche per / l'affetto, la stima, / ma pentiti si tagliano / gli orecchi. / Ferr. Ferrazzi / 28 giugno 1965 / Tavola del 1943 replica / della 'Monta' del 1925». Insieme a questa tavola, Stradone nel 1965 acquisì anche la versione del 1926-1929 finora inedita. Virgilio Guzzi fa un accenno a Stradone in una recensione dedicata a Ferruccio: «[…] Così non s'è ancora, ci sembra, affrontata la questione dei rapporti d'un pittore tanto dotto che animato d'una sua vergine selvatichezza e facoltà poetica, con i giovani della seguente generazione, i Mafai, i Scipione, i Cagli, i Capogrossi e gli altri di quella "Scuola Romana" che si vuole (e certo fu) del dissenso. Basterebbero gli esempi estremi d'uno Stradone […]. Al di là del legame tra maestro e discepolo era in Roma una cultura moderna con le sue ricerche, le sue esperienze e i suoi miti. Della quale Ferrazzi, non v'ha dubbio, era stato e restava il più informato, tenace e autorevole testimone, in quanto promotore di idee e creatore di immagini»[11]. Il passaggio in un'asta romana del dipinto inedito *La monta* del 1943 ha offerto dunque lo spunto per ricordare l'opera di Ferruccio Ferrazzi, che ha attraversato la prima metà del Novecento da protagonista e antesignano delle correnti d'avanguardia. Dopo aver vinto tre concorsi nazionali in giovane età, nel 1925 viene insignito della prima importante onorificenza: l'Accademia di San Luca lo riconosce Accademico di merito residente nella Classe di pittura. L'Archivio Storico ne conserva la nota di ringraziamento: «[…] per me legata a ricordi della prima adolescenza quando per amorosa concessione e guida del Prof. Joris, potei iniziare la pittura nella Galleria di S. Luca» e il fascicolo biografico dove egli sottolinea la parola "inizio": «Autodidatta – primi insegnamenti da suo padre –

5. Ferruccio Ferrazzi, *Carrettiere romano*, 1926, olio su tela, cm 146,5 x 82. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 730.

6. Ferruccio Ferrazzi, *La monta*, 1943, olio su tela, cm 75 x 60. Roma, collezione Stradone.

con l'inizio nella Galleria di San Luca, Biblioteca Sarti nel 1903-1905»[12]. Nel 1932 è nominato Accademico di merito effettivo. Per l'occasione dona all'antica e insigne istituzione il *Carrettiere romano*. Nel 1975, a cinquant'anni dall'elezione, insieme ad altre due opere, Ferruccio dona proprio un'opera del 1925, il bozzetto de *La monta*, che aveva mantenuto in sua custodia fino a quella data, e che reca una dedica al retro: «A Carlo Castria – oggi 28 aprile / 1930 / per il comune ricordo delle Sette Sale / e perché viva la speranza / di ritornarvi. / gli amici Ferruccio - Horitia». In occasione del cinquantennale si tenne in Accademia una celebrazione di Ferrazzi con la presentazione del fondamentale volume monografico della sua opera e, contestualmente, di una mostra dei suoi disegni dal 22 febbraio al 14 marzo.

In quella circostanza il neo presidente dell'Accademia, Virgilio Guzzi, pronunciò un discorso il cui testo dattiloscritto si conserva nell'Archivio Storico, e che andrà a costituire un volume monografico dedicato all'artista dove, con parole di profondo elogio, si delineano gli aspetti fondamentali della sua arte[13].
Insieme al ritratto della primogenita *Fabiola* del 1937 e alla veduta dal proprio studio *La neve ai Parioli* del 1935 esposto alla Biennale di Venezia del 1936, donate contestualmente all'Accademia nel 1975, è evidente che Ferrazzi reputò rappresentative del proprio percorso artistico due opere che incarnano proprio quel "sentimento epico dell'umanità" che domina l'esistenza umana attraverso la visione primordiale del ruolo ancestrale subordinante attribuito all'uomo nel creato.

7. Ferruccio e Ninetta nel 1932. Foto Archivio F. Ferrazzi.

È doveroso in questa sede rivolgere un caloroso omaggio alla memoria della figlia Metella, conosciuta ai più affini col nome di Ninetta, scomparsa nel marzo 2017, figlia devota, mente e anima dell'archivio dell'artista.

1 P.M. Bardi, *Ferrazzi inedito. Appunti per una biografia*, in "Lo Stile", XXIX, Milano 1943, 5, p. 30 e dai *Diari inediti*, III, 1915, p. 105.

2 F. Ferrazzi, *Della mia pittura*, in *LXIII Mostra della Galleria di Roma. Mostra del pittore Ferruccio Ferrazzi*, Roma, marzo 1943.

3 C.L. Ragghianti, J. Recupero, *Ferruccio Ferrazzi*, schede a cura di N. Cerroni Ferrazzi, Roma 1974, p. 52 e pp. 136-137, n. 205. Per le due versioni successive al disegno e al bozzetto, finora inedite, vedi pp. 66, 98, n. 274, dove la datazione della seconda versione è 1926-1929, che peraltro è la datazione che appare sul dipinto, e p. 107, n. 414.

4 *Ferruccio Ferrazzi. Visione, simbolo, magia. Opere 1915 -1947*, catalogo mostra, a cura di F. D'Amico, N. Vespignani, (Pisa , Museo Nazionale di San Matteo, 15 ottobre - 5 dicembre 2004), Milano 2004, p. 17, tav. 14.

5 *Ferruccio Ferrazzi*, a cura di B. Mantura e M. Quesada, Roma 1989, p. 112.

6 Opera attualmente esposta in mostra, vedi A. Imbellone, *Ferruccio Ferrazzi*, in *Da Raffaello a Balla. Capolavori dell'Accademia Nazionale di San Luca*, catalogo mostra (Forte di Bard, luglio 2017 - febbraio 2018), a cura di V. Sgarbi, F. Moschini, G. Accornero, Forte di Bard 2017, pp. 248-249.

7 Prima Quadriennale Nazionale d'Arte, Roma 1931, p. 60.

8 Ragghianti, *Ferruccio Ferrazzi,* cit., p. 52.

9 V. Guzzi, *Ferruccio Ferrazzi*, Accademia di San Luca, 34, Roma 1975, p. 15.

10 Stanislao, nato a Castel Madama nel 1861, morirà a Roma nel 1937. Un approfondimento sulla figura di pittore e scultore è a lui dedicato in L. Moreschini, *Benvenuto Ferrazzi (1892-1969). Il Realismo fantastico tra le avanguardie del Novecento*, presentazione di V. Rivosecchi, Artemide, Roma 2016, pp. 17 – 23.

11 V. Guzzi, *Ferrazzi e la sua epoca*, in "Il Tempo", 5 marzo 1975. Vedi anche L. Trucchi, *Ferrazzi all'Accademia di S. Luca*, in "Momento Sera", 5-6 marzo 1975.

12 Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, faldone *1925*, fascicolo *Accademici.*

13 Guzzi, *Ferruccio Ferrazzi,* cit., pp. 6-7. In chiusura del volume: «Discorso pronunciato il 22 febbraio 1975 in occasione della presentazione del volume «Ferruccio Ferrazzi» e dell'inaugurazione della mostra dei disegni del Maestro».

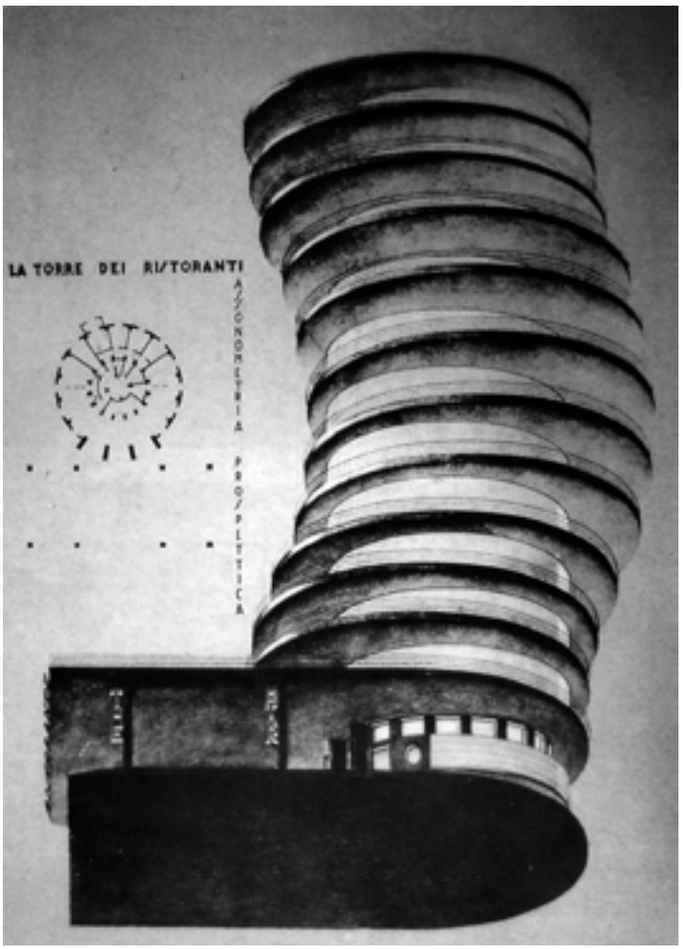
Giuseppe Bonaccorso

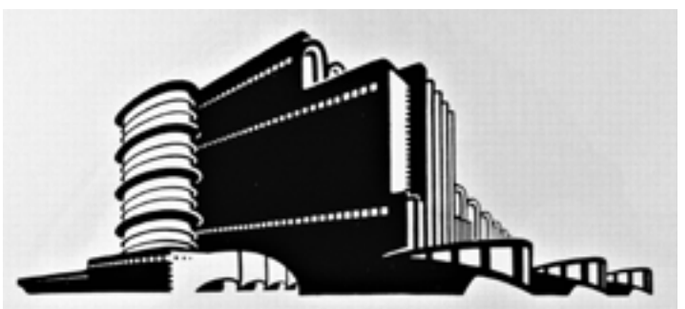
I contrappunti di Mendelsohn nel progetto per una Torre dei ristoranti di Mario Ridolfi

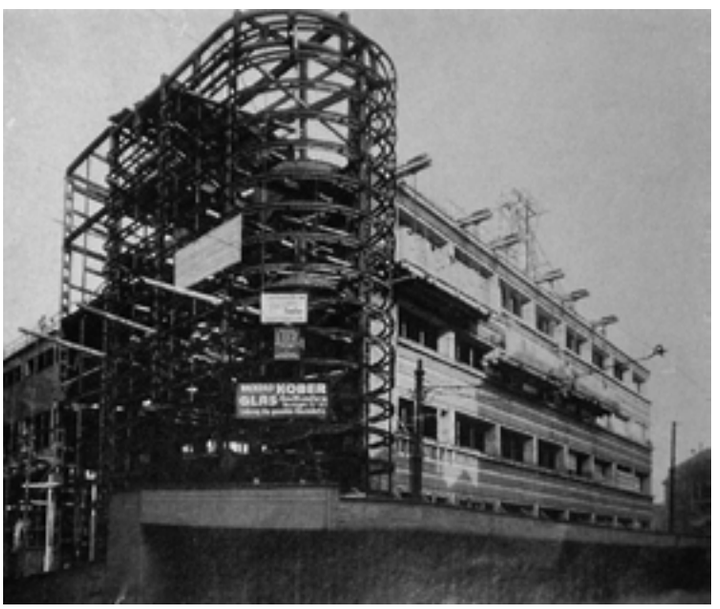
Lapidario e laconico, Carlo Efisio Oppo nel 1928 commenta così il progetto per la Torre dei ristoranti di Mario Ridolfi (fig. 1): «più bizzarro che razionale anche se costruibilissimo», cogliendone a un tempo la singolarità e i pregi della composizione[1].
Unico dei progetti di Ridolfi (1904-1984) realizzato espressamente per la I Esposizione italiana di architettura razionale (inauguratasi il 28 marzo 1928 nelle sale del Palazzo delle Esposizioni in via Nazionale a Roma), esso non catturò immediatamente l'attenzione e l'approvazione dei critici contemporanei, eppure, nel tempo, la periclitante torre tortile assurse a raffigurazione emblematica della mostra.
Il progetto fu nevralgico per Ridolfi in quanto costituì il punto di partenza della feconda esplorazione delle potenzialità insite nella rotazione dei volumi a matrice centrica, che approderà a geniali formulazioni: i progetti dei Motel Agip di Settebagni e di Belgrado, degli Uffici del Comune di Terni (il cosiddetto "bidone") e la costruzione di Casa Lina a Marmore.
La genesi formale della Torre è stata oggetto di diverse ipotesi, tra le quali la più accreditata dallo stesso progettista rimane la colonna tortile o vitinea che Gian Lorenzo Bernini (1599-1681) adottò per il baldacchino di San Pietro. In realtà il processo creativo di Ridolfi, in questa come in altre circostanze, fu assai articolato e complesso: allo sguardo ravvicinato, la torre si rivela il risultato provvisorio di una sperimentazione progettuale che, rivolta a sondare le potenzialità di talune matrici compositive barocche, comprende i precedenti progetti per la Biblioteca pubblica e per la Palazzina ellittica, redatti tra il 1927 e il 1928. Rimane estraneo a questa ricerca il coevo progetto per una Tribuna per campi da tennis, unico, in questo arco cronologico, a confrontarsi con i dettati razionalisti.
Infatti, ormai si può concordare su come, a partire dai progetti per il Pensionato artistico nazionale del 1927, Ridolfi affinò sempre di più la sua operatività architettonica, dapprima influenzata da forme tardo antiche e barocche, progressivamente contaminata da una plasticità espressionista nonché da una parallela volontà di indagare l'universo della costruzione e della distribuzione interna dell'edificio. Se le componenti storia, progetto e costruzione sono alternativamente presenti in Ridolfi sino al 1928, con la Torre il giovane progettista riesce nel risultato di far dialogare simultaneamente tutte queste presenze.
L'architettura della torre nasce per sovrapposizione di piani di forma circolare, disposti con un principio rotatorio elicoidale. La Torre, in aggiunta alla sua funzione di ristorante, doveva possedere anche quello di segnale visivo, rafforzato oltre che dall'altezza, dall'alternarsi delle linee sottili dei solai (probabilmente in cemento armato) con quelle più consistenti completamente vetrate, le quali nella notte, illuminate dalla luce artificiale, creavano quell'immagine iconica di polo attrattivo ricercato dall'architetto. La forma circolare non impedì a Ridolfi di risolvere bene anche la distribuzione interna: undici balconate circolari, che seguono il ritmo di un moto ascensionale e si avvolgono intorno a un nocciolo centrale nel quale sono ospitati gli ambienti di servizio dei ristoranti, ovvero cucine, servizi e ascensori.
Come accennato, dalle testimonianze e dalle indagini della critica emergono alcune componenti stilistiche e costruttive alla base del progetto.

La componente espressionista

Primo riferimento progettuale da indagare è quello espressionista e, particolarmente, quello mendelsohniano. Tale riferimento è stato più volte messo in evidenza sia da Ridolfi sia dai giudizi dell'epoca, senza mai peraltro approfondire più di tanto la matrice diretta della Torre (se mai c'è stata). Analizzando meglio, dalle diverse testimonianze dello stesso progettista, successivamente ribadite da Wolfgang Frankl (1907-1994), traspare come la componente espressionista sia molto accentuata in Ridolfi tra il 1927 e, almeno, il 1935; periodo durante il quale, superfluo ricordarlo, verrà realizzato l'Ufficio postale di piazza Bologna (1933-1935). Il percorso che portò Ridolfi a conoscere la corrente espressionista è abbastanza riconoscibile: in primo luogo sono le varie pubblicazioni e le riviste edite in quegli anni che evidenziano, in particolare, l'opera dell'architetto Erich Mendelsohn (1887-1953). Infatti, già nel 1924 l'architetto tedesco aveva visto pubblicata la sua opera nella monografia *Erich Mendelsohn. Bauten und Skizzen* (tradotta anche in inglese) diffusa di lì a poco pure in Italia[2]. La Torre ridolfiana sembra a prima vista debitrice del progetto immaginario sui Magazzini merci del 1917 e, successivamente, più volte pubblicato (fig. 2). Ma più che affinità formale, la tangenza con Mendelsohon si percepisce maggiormente proprio per la caratteristica – in quegli anni perseguita dall'architetto tedesco – di legare l'identificazione formale di una fabbrica, con gli stessi oggetti (o prodotti) che si realizzavano all'interno dell'edificio.
Allora la pila di piatti in movimento, accoppiata da


LA TORRE DEI RISTORANTI
ASSONOMETRIA PROSPETTICA





Pagina a fronte, a sinistra

1. Mario Ridolfi, progetto per una Torre dei ristoranti, 1928, assonometria con vista dal basso; il progetto fu eseguito per la I Esposizione italiana di architettura razionale. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

2. Erich Mendelsohn, progetto per un Edificio industriale, 1917 (da B. Zevi, *Erich Mendelsohn*, Bologna 1982, p. 28).

3. Erich Mendelsohn, progetto per una Fabbrica di apparecchi ottici, 1917 (da B. Zevi, *Erich Mendelsohn*, Bologna 1982, p. 31).

A destra

4. Erich Mendelsohn, Magazzini Schocken, Stoccarda, 1926-28 (demoliti); vista della torre delle scale sulla Eberhardstrasse.

5. Erich Mendelsohn, Magazzini Schocken in costruzione, Stoccarda; vista della torre delle scale sulla Eberhardstrasse.

In questa pagina

6. Erich Mendelsohn, Magazzini Schocken, Stoccarda, 1926-28 (demoliti); vista notturna della torre delle scale sulla Eberhardstrasse.

Ridolfi all'idea del ristorante, è una tangenza per certi versi affine a quella attuata da Mendelsohn, per esempio, nella fabbrica dei cappelli Herrmann & C. a Luckenwalde (del 1920), dove la forma dei padiglioni industriali richiama quella dei copricapi, oppure ancora nei disegni immaginari per una fabbrica di apparecchi ottici del 1917, dove si rimanda direttamente alla forma dei binocoli (fig. 3). Una associazione oggetto/funzione continuamente ricercata in quegli anni dall'architetto tedesco.

Accertata, perlomeno da questo punto di vista, una simpatia mendelsohniana, si può realisticamente ipotizzare che una delle matrici del progetto sia effettivamente un'altra realizzazione di Mendelsohn, assolutamente coeva alla Torre, i Magazzini Schocken di Stoccarda, realizzati tra il 1926 e il 1928 (fig. 4), dal quale Ridolfi poté assimilare, in particolare, la soluzione angolare cilindrica (rielaborandola poi in modo del tutto personale), la matrice circolare, la struttura scheletrica, la forza plastica dell'architettura. Sappiamo che Ridolfi si recò in Germania solo nel 1934, quindi la probabile conoscenza del progetto mendelsohniano fu desunta da una fonte indiretta, fondamentale in quegli anni per il romano: quella di Adalberto Libera. Libera si recò a Stoccarda nel settembre del 1927 insieme a Gino Pollini e Carlo Enrico Rava per vedere l'esposizione del Werkbund "Die Wohnung" alla Weissenhofsiedlung. Come si sa, il trentino prese parte alla mostra con un progetto per un "alberghetto di mezza montagna". Un saggio di Marida Talamona illustra bene tutte le tappe del viaggio avvenuto in treno: certamente Stoccarda, Colonia e forse Francoforte e Norimberga[3]. Integrando il resoconto pubblicato dalla Talamona con le notizie riportate nel testo di Regina Stephan[4], si può ricostruire come gli architetti che si recarono all'esposizione, uscendo dalla stazione ferroviaria di Stoccarda, passarono tutti davanti il limitrofo cantiere (fig. 5), quasi terminato, dei Magazzini Schocken. In ogni caso, poi, il progetto di Mendelsohn poté essere visto da Libera anche attraverso il modello dei magazzini che «era esposto alla mostra di architettura moderna»[5]. L'imprenditore tedesco Salmann Schocken (1877-1959) aveva commissionato a Mendelshon una serie di magazzini tra cui quelli di Norimberga (1925-1926) e Chemnitz (1927-1930). Il progetto per Stoccarda fu innovativo sia per gli spazi interni sia per la soluzione d'angolo, la quale era di fatto già visibile durante la visita di Libera (nel settembre 1927)[6]; infatti le impalcature erano state liberate proprio nell'angolo, per permettere agli architetti diretti al Weissenhof di fotografare (dal basso verso l'alto) l'ultima mirabolante impresa del progettista tedesco[7]. L'effetto trasparenza che i

vetri davano ai piani, unito alla particolare struttura metallica data al nocciolo centrale delle scale, era reso ancora più evidente con l'illuminazione notturna realizzata però solo nel 1928 (fig. 6). Inoltre, è noto come Schocken editasse una rivista ("Schocken") dove, oltre alla produzione e alla propaganda dei suoi prodotti, pubblicò, proprio nel 1927 il progetto di Mendelsohn per il magazzino di Stoccarda (fig. 7): accompagnandolo tra l'altro, dalla celebre prospettiva a mano libera (pubblicata sempre quell'anno) nella quale Mendelsohn mostra il cilindro d'angolo con gli anelli sfalsati in modo assai simile a quanto farà Ridolfi l'anno successivo con i piani della Torre dei ristoranti (figg. 8-9). Insieme alla "Guida al magazzino" (*Führer durch das kauhaus Schocken Stuttgart)*, Salmann Schocken aveva commissionato al fotografo Albert Renger-Patzsch (1879-1966), uno dei maggiori rappresentanti della *Neue Sachlichkeit*, una campagna fotografica per illustrare le caratteristiche dei prodotti dei magazzini Schocken: prodotti di una certa qualità venduti a un prezzo contenuto. Tali foto mostravano delle pile di pentole (fig. 10), o di bicchieri, o di piatti, le quali erano state fotografate nell'interno del magazzino di Norimberga (del 1926), quindi già ampiamente diffuse nel 1927 du-rante la visita di Libera in Germania. Tra l'altro, l'uso di allestire le vetrine con pile di piatti dall'equilibrio quasi instabile si può notare anche nelle foto del prospetto su Steinstraße del magazzino di Stoccarda (scattate nel 1928) conservate presso l'archivio Mendelsohn alla *Kunstbibliothek* dello *Staatliche Museen* di Berlino.

Che l'architetto trentino riportasse in patria foto, racconti e alcune di queste riviste, e che le stesse fossero mostrate a Ridolfi, è assai probabile. Come per certi versi è probante l'entusiasmo mendelsohniano di cui furono preda molti giovani architetti italiani, che passati per Stoccarda o reduci dai viaggi per diverse città tedesche, inserirono le opere di Mendelsohn in vari testi che anticiparono la prima mostra dei giovani architetti razionali. Gino Pollini ad esempio era stato colpito per come «la sua modernissima architettura non si poneva mai come un oggetto isolato dal contesto, ma instaurava sempre un colloquio, anche difficile, con la città tradizionale»[8]. Oppure, nell'articolo intitolato *Architettura (II) gli stranieri* pubblicato dal Gruppo 7 su "Rassegna italiana", sono molteplici i giudizi positivi verso l'architettura di Mendelsohn (la quale viene associata, tra le altre, a quella di W. Gropius, A. Korn, W.H. Luckhardt), definita vicina alla perfezione logica[9]: «E perfezione tale, che ne sono nate alcune di quelle forme assolute, di valore internazionale, che è scopo nostro ricercare». Più avanti nel testo si citano alcuni esempi ripresi dall'*Internationale Architektur* di Walter Gropius che sembrano aver influenzato lo stesso Ridolfi. Come nel caso in cui si descrive il modello della centrale elettrica di Heinrich Kosina: «alla sovrapposizione […] di piani sporgenti da un corpo centrale, dispositivo che porta alla stratificazione orizzontale, si ricollega il partito delle finestre a fascia e dei balconi continui a sbalzo»; oppure la descrizione del progetto di Arthur Korn per il concorso dei "quartieri di grandi negozi", il quale dispose «intorno a un nucleo centrale una serie di vetrine di esposizioni sovrapposte per quattro piani e formanti una fantastica torre semicircolare in ferro e vetro»: tutti motivi variamente riscontrabili nella torre ridolfiana. Nello stesso saggio si ribadisce comunque l'innovazione dell'estetica tecnica di Mendelsohn; l'anonimo autore del saggio cita altri edifici dell'architetto tedesco, mettendo in evidenza la grande fabbrica tessile "Krasnoe Znamja" (Bandiera Rossa) progettata da Mendelsohn a Leningrado (oggi San Pietroburgo), della quale si evidenzia l'importanza dei corpi vetrati a scheletro strutturale visibile, la chiusura del ritmo costituita dal corpo a torre, il motivo tipico di L rovesciata e le strutture semicircolari a fasce sovrapposte[10]. Proprio la centrale termica dal profilo semicircolare (fig. 11), realizzata tra il 1925 e il 1928, costituisce l'elemento focale della fabbrica e al tempo stesso denuncia la presenza dei laboratori di tintoria dell'interno[11]. Tale soluzione crea l'antecedente sia dei Magazzini

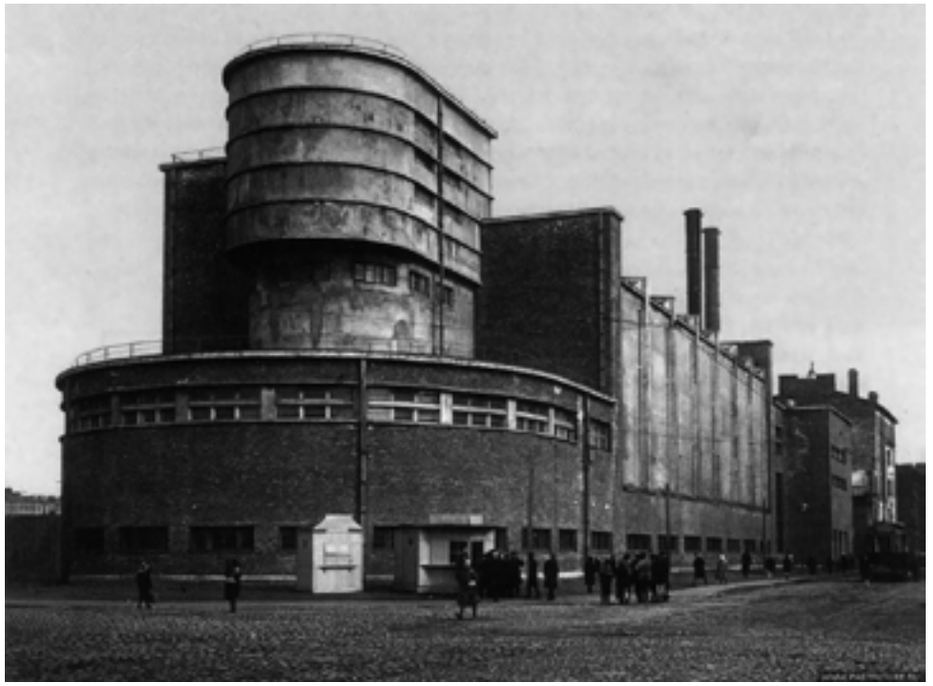
A sinistra

7. Erich Mendelsohn, progetto per i Magazzini Schocken (da *Führer durch das kauhaus Schocken Stuttgart*, 1927).

A destra, dall'alto

8-9. Ricostruzione del possibile processo di sottrazione operato da Ridolfi dallo schizzo dei magazzini Schocken di Erich Mendelsohn sino a giungere all'essenza del progetto per la sua Torre dei ristoranti (elaborazione di G. Bonaccorso, disegno di F. Fiorini).

10. Albert Renger-Patzsch, foto di pile di pentole esposte nei Magazzini Schocken di Norimberga, 1926.



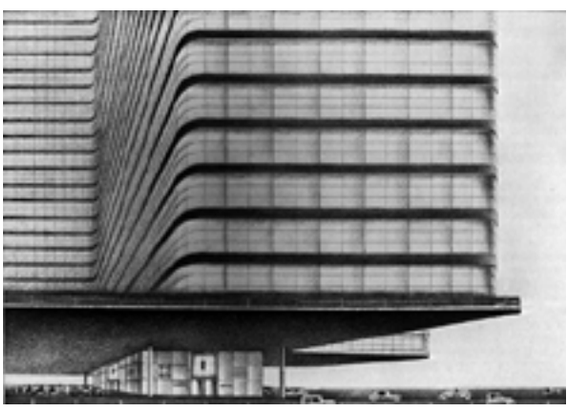
11. Erich Mendelsohn, centrale termica dello Stabilimento tessile "Krasnoe Znamja" (Bandiera Rossa), Leningrado (oggi San Pietroburgo), 1925-1928.

In basso, da sinistra

12-13. Ricostruzione del possibile processo di sottrazione operato da Ridolfi dalla soluzione d'angolo dei magazzini Schocken di Erich Mendelsohn sino a giungere all'essenza del progetto per la sua Torre dei ristoranti (elaborazione di G. Bonaccorso, ricostruzione virtuale di F. Fiorini).

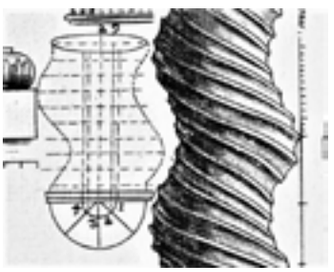
14. Guido Fiorini, disegno prospettico di un Edificio polifunzionale, 1931.

Schocken di Stoccarda sia del progetto della Torre ridolfiana.
Ridolfi conosce quindi Mendelsohn attraverso foto, riviste, dibattiti, ma anche attraverso le testimonianze entusiastiche dei suoi colleghi che definiscono l'architettura del tedesco "ultramoderna" (come lui stesso scrive tra l'altro nella lettera a Libera)[12].
Del resto anche la piastra di base dal profilo semicircolare della Torre dei ristoranti, nonché la soluzione dei piani superiori vetrati e sfalsati del disegno ridolfiano, ricordano il primo schizzo di Mendelsohn per la soluzione d'angolo dell'edificio di Stoccarda, pubblicato nella copertina della citata *Guida al grande magazzino Schocken di Stoccarda*. Tra l'altro, pure il volume tortile dei ristoranti è arretrato rispetto al piano basamentale della facciata, almeno quanto il volume della torre angolare del magazzino di Stoccarda è arretrato rispetto al piano della facciata principale. Con questo *escamotage* i passanti erano invitati ad entrare nell'edificio sia che si trattasse della torre sia che si trattasse del magazzino.
C'è da dire che alcuni interni mendelsohniani rimangono anche nell'universo progettuale dello stesso Libera, come la sala circolare della pellicceria Herpish & Söhne sulla Leipziger Straße del 1927 (vedi il Sacrario dei martiri alla Mostra della Rivoluzione fascista, 1932) oppure per il profilo angolare del Grande magazzino Petersdorff a Breslavia (1927) palesemente trascritto nel Padiglione degli isolatori Fil (1928). Mendelsohn e Schocken sono importanti per Ridolfi anche per la struttura in acciaio e vetro, la quale offriva molteplici vantaggi da identificarsi nella rapidità di costruzione, nel contenimento della spesa, nella flessibilità della struttura (figg. 12, 13). Il cilindro della torre angolare di Mendelsohn si caratterizzava per il suo scheletro metallico cosiddetto a "doppio strato", avendo un telaio strutturale esterno dove venivano incernierati gli infissi vetrati e una scala in acciaio interna visibilissima dall'esterno, sostenuta da un pilastro centrale ma anche da mensole con cui si assicuravano le rampe al perimetro esterno. Nella Torre di Ridolfi troviamo analogie evidenti (anche se il giovane progettista romano preferisce il cemento armato), sia per come la struttura viene incernierata a un'anima centrale, sia per il ricorso ai giochi di trasparenze offerti dal vetro[13].
Sulla scia di queste ricerche, evidentemente presenti nell'idea ridolfiana, può (forse) essere contemplata anche la coeva "tensistruttura" brevettata da Guido Fiorini nel 1928 a Parigi. Tale modalità costruttiva a piani sospesi collegati con cavi d'acciaio ad un nucleo centrale avrebbe fornito a Fiorini diverse brillanti soluzioni compositive, come si evince anche da uno spettacolare disegno prospettico per un edificio polifunzionale elaborato nel 1931 (fig. 14). Di questo sistema strutturale la Torre di Ridolfi, depurata dalle linee barocche, sembra offrire, come suggeritomi da Laura Bertolaccini, una possibile interpretazione.



La componente barocca

La probabile suggestione di partenza mendelsohniana non fa che aumentare i pregi del progetto di Ridolfi, il quale riesce a trasmettere un ulteriore dinamismo al verticalismo della torre con un alternato movimento trasversale che si dipana in maniera elicoidale dall'asse centrale del cilindro e che fa muovere i vari piani in più direzioni attribuendo alla torre il classico aspetto tortile. Qui è evidente come la componente barocca sia molto forte: noi attualmente osserviamo un disegno ove manca il contesto, ma facilmente possiamo immaginare come la Torre dei ristoranti sembra essere costituita da un materiale fluido che si torce al passaggio del vento, delle persone o delle automobili che ne lambisco la base (come avverrà più specificatamente poi nel Motel Agip a Settebagni; fig. 15). In questo possiamo immaginare quanto aveva ideato Borromini nella prima e seconda versione del campanile di San Carlino (o anche nel tiburio), il quale sembra muoversi allo spostamento dell'aria prodotta al passaggio tangente dei carri che percorrevano via Quattro Fontane per andare verso piazza Barberini (fig. 16). La chiesa, e in particolare la torre campanaria, diventa un movimentato fuoco urbano, il cui effetto dinamico è stato purtroppo irrimediabilmente compromesso dall'ampliamento settecentesco del convento realizzato da Alessandro Speroni, il quale non aveva compreso l'innovazione vettoriale dell'architetto ticinese. Ovviamente analoghi esperimenti si possono in qualche modo avvertire anche con la cupola di Sant'Ivo e con il tiburio di Sant'Andrea delle Fratte. Quindi Ridolfi, più che citare un riferimento alla patria tradizione storico-architettonica per legittimare l'italianità del progetto (cosa comunque presente), anche in questo caso guarda alle dinamiche delle forme che uniscono (eliminate e depurate dal decorativismo) l'architettura espressionista tedesca alla tradizione barocca italiana. Si potrebbe dire che Ridolfi avesse presente le sperimentazioni dell'architettura obliqua sei-settecentesca – della tradizione di Guarino Guarini (fig. 17), Juan Ricci e Juan Caramuel – per rendere ancora più movimentate le già fluide linee dell'esperienza mendelsohniana[14]. Tali accostamenti spaziali e formali dal barocco all'espressionismo hanno una larga tradizione critico letteraria da Sigfried Giedion a Bruno Zevi, da Gillo Dorfles a Paolo Portoghesi; anche se solo Zevi e Portoghesi inseriscono nelle loro trattazioni la torre ridolfiana[15].
La movimentazione quasi tellurica dei piatti (ovvero dei piani) che costituiscono la Torre trova una giustificazione (accennata dallo stesso Ridolfi)[16], anche nella rappresentazione ludica di un cameriere che maldestramente sorregge una pila di piatti (fig. 18). Immaginando il carattere ironico del progettista e la matrice di alcuni riferimenti, questa è una strada non certo da scartare. Anche perché tale visione poteva averla desunta, oltre che da un episodio reale, anche da un fumetto o da una rappresentazione pittorica (fig. 19). Legate a questo universo visivo sono anche le rappresentazioni di giocolieri che fanno roteare con un bastoncino una pila di piatti, oppure ancora rappresentazioni pittoriche orientali con temi analoghi allora molto popolari.
Ovviamente anche il referente citato maggiormente da Ridolfi, e cioè la colonna tortile del baldacchino beniniano, è da considerarsi come matrice ispiratrice della composizione (fig. 20). La quale matrice originaria, se si accettasse completamente, però sposterebbe il movimento dal basso verso l'alto pur permanendo la rotazione asimmetrica dei piani circolari intorno all'asse centrale del cilindro (fig. 21). Anche in questo caso non è però completamente da escludere ancora una matrice borrominiana, come le due colonne tortili che filtrano l'ingresso alla biblioteca Vallicelliana a Roma, sicuramente frequentata dallo stesso Ridolfi. In quel caso la somiglianza si allargherebbe anche alla base che ha un perimetro (o profilo) rettilineo e poi cilindrico assolutamente analogo al progetto presentato nell'esposizione del 1928 da Ridolfi. Per chiudere questo fiume di riferimenti alle colonne tortili, vi è da dire che ve ne sono un trionfo di esse anche negli affreschi di Guido Cadorin (1892-1976) per l'interno dell'Albergo Ambasciatori di Piacentini a Roma, realizzato solo due anni prima.
Ma un cilindro compresso e rilasciato che si allunga verso l'alto come una molla o al contrario, che si muove verso il basso in senso spiraliforme, è ancora nella cultura delle avanguardie artistiche di quegli anni. Per esempio nella cultura futurista oppure nella Torre del fuoco di Johannes Itten o nella stessa Torre



Pagina a fronte, a sinistra

15. Mario Ridolfi, progetto per il Motel Agip a Settebagni, 1968-69. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

A destra

16. Francesco Borromini, tiburio di San Carlino alle Quattro Fontane, Roma (Fototeca Bibliotheca Hertziana).

17. Costruzione e dimensionamento della colonna tortile secondo Guarino Guarini (*Architettura Civile*, Torino 1737, ed. a cura di N. Carboneri, Milano 1968, tav. XV).

18. Pila di piatti sorretta da un maldestro cameriere.

19. Locandina pubblicitaria degli anni Venti.

In questa pagina, a sinistra

20. Gianlorenzo Bernini, parte basamentale delle colonne tortili del baldacchino di San Pietro, foto O. Savio (Fototeca Bibliotheca Hertziana).

A destra

21. Gianlorenzo Bernini, particolare delle colonne tortili del baldacchino di San Pietro, foto O. Savio, ribaltata orizzontalmente (rielaborazione G. Bonaccorso).

In basso

22. Camillo Nardi Greco, Colonia Marina Fara, Chiavari, 1935.

23. Raoul Puhali, Palazzo d'affitto di via Ciotta, Fiume (Rijeka), 1938 (foto G. Bonaccorso).

di Vladimir Tatlin. Episodi talmente famosi che il romano non poteva non conoscere. La particolarità di Ridolfi è quindi di piegare la ricerca espressionista tedesca a uno schema formale, strutturale e distributivo assolutamente originale, con un forte carattere barocco e con un accento quasi futurista. Tale rimanipolazione, ad esempio, è molto diversa da quella che attuerà alcuni anni più tardi, nel 1935, Camillo Nardi Greco (1887-1968) a Chiavari nella imponente Colonia Marina Fara (alta oltre 43 metri), sicuramente meno innovativa e plastica rispetto al progetto ridolfiano (fig. 22), oppure Raoul Puhali (1904-1980) nel palazzo d'angolo di via Carducci (oggi via Ciotta) nel 1938 a Fiume (fig. 23).

La circolarità del movimento dei piani a sbalzo è stato ricondotto da alcuni critici anche a una dipendenza di forme derivanti da apparati meccanici (o elettrici) che Ridolfi conosceva bene per via della sua esperienza d'insegnamento presso gli istituti tecnici industriali romani[17]. Ipotesi affascinante e tutta da verificare. In questo caso la suggestione potrebbe essere un apparato meccanico automobilistico, come l'albero a camme, certamente noto a Ridolfi sia per le tavole predisposte per le esercitazioni degli studenti dell'Istituto tecnico Grella, sia per la sua nota passione per le auto.

Tuttavia, al di là delle molteplici suggestioni che Ridolfi può aver memorizzato e manipolato, resta la constatazione di un progetto che tiene conto di una tale complessità di motivi spaziali che il giovane architetto qui risolve con una sbalorditiva semplicità.

In definitiva, l'originalità della proposta di Ridolfi è esplicata non tanto nella "progressione spiralica" dei piani orizzontali, ma nella capacità di insufflare vita a un volume cilindrico altrimenti inanimato. Lo stesso principio del movimento, poi diversamente utilizzato nel Motel Agip a Settebagni, nel Palazzo comunale a Terni e nella Casa Lina a Marmore.

1 C.E. Oppo, *La prima mostra di architettura nazionale*, in "La Tribuna", 29 marzo 1928, p. 3, in *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. La prima Esposizione Italiana di Architettura Razionale*, a cura di Michele Cennamo, Napoli 1973, p. 189.

2 *Erich Mendelsohn. Bauten und Skizzen*, "Wasmuth Monatshefte Hefte für Baukunst", VIII, 1-2, Berlin 1924, pp. 3-66; *Erich Mendelsohn: Structures and Schektches*, London 1924.

3 M. Talamona, *Primi passi verso l'Europa (1927-1933)*, in *Luigi Figini, Gino Pollini. Opera completa*, a cura di V. Gregotti e G. Marzari, Milano 1996, pp. 58-61.

4 R. Stephan, *Erich Mendelsohn 1887-1953*, Milano 2004.

5 Si veda Talamona, *Primi passi verso l'Europa*, cit., p. 61.

6 Per l'immagine del cantiere si veda B. Zevi, *Erich Mendelsohn. Opera completa*, Milano 1970, p. 146, fig. 217.

7 Stephan, *Erich Mendelsohn*, cit., p. 95.

8 Talamona, *Primi passi verso l'Europa*, cit., p. 61.

9 Gruppo 7, *Architettura (II) gli stranieri*, in "La Rassegna italiana politica letteraria e artistica", X, II s., vol. XIX, fasc. 105 (febbraio 1927), pp. 129-137.

10 *Ibidem*: nel testo si evidenzia il "tipico" motivo mendelsohniano della torre che costituisce "quel motivo a L rovesciata"; vedi anche: S. Federov, *Erich Mendelsohn's Red Banner Factory in Leningrad 1926-1928: Laboratory for Early Concrete Works in the Soviet Union*, in Proceedings of the Third International Congress on Construction History, atti del convegno (Cottbus, 2009), a cura di K.E. Kurrer, W. Lorenz e V. Wetz, 4 voll., Berlin 2009, II, pp. 561-570.

11 Sulla storia del progetto si veda pure: A. De Magistris, *Erich Mendelsohn. Il costruttivismo leningradese e la Krasnoe Znamia, 1925 e segg.*, in "Casabella", 651-652, dicembre 2007-gennaio 2008, pp. 40-47.

12 Si veda P. Melis, *Mario Ridolfi e Adalberto Libera. Considerazioni in margine alla scoperta di alcuni documenti e frammenti inediti riguardanti la storia del loro "proficuo contatto"*, in *Mario Ridolfi architetto 1904-2004*, a cura di R. Nicolini, Milano 2005, pp. 64-78: 66.

13 Nel proporre un involucro vetrato, forse Ridolfi è stato anche suggestionato dal modello di Mies van der Rohe per un "Modell zu einem Hochhaus in Eisen und Glas" per Berlino del 1921; proposta ampiamente pubblicata nelle riviste specializzate dell'epoca.

14 Per un accostamento a Guarini, si veda: C. D'Amato, *Dalla Torre dei ristoranti al Motel Agip: un percorso di ricerca sullo spazio architettonico*, in *Mario Ridolfi architetto 1904-2004*, a cura di R. Nicolini, Milano 2005, pp. 166-170: 167.

15 Cfr. S. Giedion, S*pazio, tempo e architettura*, Milano 1954 (ed. or. 1941); G. Dorfles, *Barocco nell'architettura moderna*, Milano 1951; P. Portoghesi, *Borromini e l'architettura moderna*, in *Borromini e l'universo barocco*, catalogo della mostra (Roma, 1999-2000), a cura di R. Bösel e C.L. Frommel, Milano 1999, pp. 129-137: 135; B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Torino 1950, tav. 34.

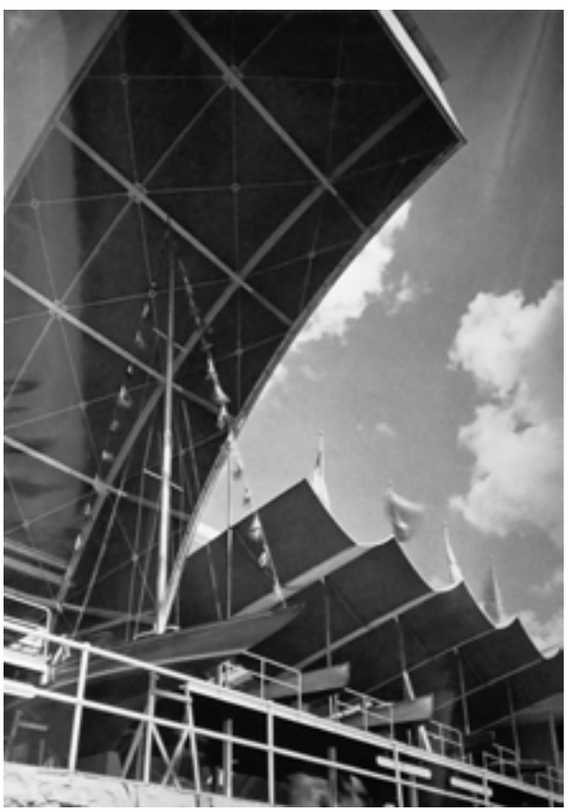
16 La testimonianza di Ridolfi è contenuta in F. Cellini, C. D'Amato, *Le architetture di Ridolfi e Frankel*, Milano 2005, p. 13.

17 Cfr. F. Bellini, *Ridolfi e l'architettura in Italia negli anni trenta*, in *Mario Ridolfi architetto 1904-2004*, a cura di R. Nicolini, Milano 2005, pp. 79-88: 79-80.

Saverio Sturm

Lo sguardo al nord degli architetti italiani tra primo e secondo dopoguerra
Il "viaggio di istruzione" del 1958 dell'Accademia di San Luca

Un significativo capitolo dell'interesse di architetti e critici italiani verso il mondo scandinavo si svolge nel secondo dopoguerra, intorno alla metà degli anni Cinquanta, quando, come notava Paolo Portoghesi, «la cultura italiana sentiva una grande necessità di tornare in Europa»[1]. La ricostruzione del paese dalle macerie della guerra, con le conseguenti esigenze di riorganizzazione dei sistemi infrastrutturale, industriale e residenziale, spinse la cultura italiana a guardare a riferimenti europei considerati esemplari, quali venivano percepite alcune recenti esperienze nordiche di *housing* e pianificazione, in continuità con l'attenzione manifestata dalla storiografia già negli anni Trenta e Quaranta.
Nel 1935, sulle pagine di "Casabella", Edoardo Persico esprimeva l'ammirazione per il modello di società rappresentato dal sistema svedese, per il livellamento 'democratico' del corpo sociale, caratterizzato dall'avvicinamento delle classi operaie e borghesi sia nel tenore di vita quanto nelle aspirazioni[2]. Uno sguardo entusiasta sui legami tra architettura e società condiviso nel dopoguerra da Bruno Zevi, il quale nella precoce biografia di Asplund pubblicata nel 1948[3], e poi nelle pagine della *Storia dell'architettura moderna* del 1950, stigmatizza i risultati di "umanizzazione psicologica" del paesaggio architettonico e urbano raggiunti dagli architetti scandinavi, in particolare attraverso l'opera di Erik Gunnar Asplund e di Sven Markelius. Un decennio più tardi, anche Leonardo Benevolo riconosce l'efficacia dei processi sociali avanzati che avevano comportato in Svezia forme di standardizzazione di alta qualità sia nel design industriale sia nella produzione residenziale, grazie a un'originale interpretazione del razionalismo, proprio quando la Germania e le altre potenze industriali europee precipitavano nel vortice reazionario della guerra[4] (fig. 1). L'attenzione di Benevolo e della critica italiana verso Asplund, cui si riconosceva il merito di aver orientato lo sviluppo del movimento moderno anche in Danimarca, era stimolata peraltro dall'interesse per la sua via 'tradizionalista', già manifestato dalla più accorta storiografia del primo dopoguerra. Plinio Marconi, in particolare, aveva identificato nelle opzioni 'regionaliste' condivise con Asplund una valida alternativa al razionalismo delle avanguardie nazionali e internazionali, esplorandone le potenzialità linguistiche e formali in un'intensa attività progettuale e pubblicistica, come nel quartiere modello della Garbatella (con Piacentini, 1920-1930), esercitando una notevole influenza sulle successive generazioni di architetti, impegnate nella ricostruzione attraverso i cantieri residenziali pubblici e i piani INA Casa[5]. Come redattore di "Architettura", rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti, Marconi raccolse, tra le altre, numerose testimonianze di recenti architetture di Asplund, tramite fotografie spedite – e spesso scattate – dallo stesso architetto, in gran parte impiegate in un numero monografico della rivista a firma di Francesco Fariello[6], l'ultimo di una serie di contributi dedicati allo svedese in quegli anni[7]. Tra gli scatti inviati da Asplund compariva la Casetta di villeggiatura a Stennäs, disegnata per se stesso nel 1937, con un suggestivo living angolare obliquo[8], un esempio paradigmatico di quella che Zevi avrebbe definito la «svolta linguistica» operata dallo svedese, espressa in «case come riparo […] in pacato colloquio con l'intorno»[9]. Venivano inoltre documentati celebri interventi a Stoccolma, come il Laboratorio batteriologico (1935-1937), gli impianti



1. Erik Gunnar Asplund, Padiglioni per l'Esposizione di Stoccolma, 1930. Foto C.G. Rosenberg. Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Architetti e ingegneri, Plinio Marconi*, b. 18.

per l'Esposizione del 1930, il cinema Skandia (1922-1923), le sale di lettura della Biblioteca Centrale (1927; fig. 2), il crematorio del Cimitero sud[10] (1935-1940). Una produzione colta e d'avanguardia, che miscelava con originalità il riferimento all'Antico, il rapporto col contesto e con l'umano, le conquiste tecnologiche, esercitando un fascino memorabile sulla critica italiana dell'immediato dopoguerra, capace di emanare nel contesto omologante dello Stile internazionale, prendendo ancora a prestito le parole di Zevi, «uno charme, un'eleganza, una varietà e una ricchezza semantica [...] che nel cimitero sud di Stoccolma avrebbe raggiunto un'elegiaca dignità»[11].

Il "viaggio di istruzione" del 1958

A Plinio Marconi si deve l'organizzazione di un celebre "viaggio di istruzione" in Danimarca e Svezia nel 1958, promosso dal Ministero della Pubblica Istruzione e dall'Accademia di San Luca, sotto la presidenza di Vincenzo Fasolo, le cui finalità programmatiche riverberano gli echi dei precedenti storiografici del primo e secondo dopoguerra. Il mondo scandinavo, e in particolare la società e l'architettura della democratica Svezia, affascinano l'immaginario delle nuove leve dell'architettura italiana, così come scriveva Benevolo proprio in quegli anni;un fascino non tanto verso i singoli, ma verso una situazione contestuale libera da condizionamenti, dove si riconosceva agli architetti la possibilità di lavorare in condizioni ideali, senza quegli ostacoli burocratici, politici ed economici che connotavano la ricostruzione post-bellica europea. Una condizione ideale di libertà operativa, dove l'architetto poteva, secondo Benevolo,«tornare serenamente a fare il suo mestiere, quasi come in antico»[12].

Il viaggio di studio, organizzato proprio nell'anno di passaggio tra il primo e il secondo settennio del piano INA Casa, restò come un evento epocale nella memoria di un'intera generazione, anche per il metodo analitico tracciato da Plinio Marconi attraverso una griglia di osservazione della realtà che indicava alcune priorità: i sistemi costruttivi, la pianificazione urbanistica, la prefabbricazione. I partecipanti erano sollecitati a un'attenta lettura dei *contesti* (parola chiave nel pensiero regionalista di Marconi), di quei fenomeni quali il «substrato storico, politico sociale e umano» che avevano prodotto lo sviluppo urbano ed edilizio nei due Paesi, dei metodi e degli strumenti giuridici, dei valori ambientali e figurativi, ad integrare l'analisi specifica delle pianificazioni urbane, e in particolare dei recenti piani di Copenhagen (1947), Göteborg (1950), Stoccolma (1952). Oltre a Marconi e al suo assistente Piero Maria Lugli, la delegazione è composta da un gruppo di neolaureati, tra cui Gianfranco Caniggia, il quale se ne aggiudica la partecipazione ancor prima di conseguire il diploma di laurea[13], Adelaide Regazzoni, Paolo Marconi e altri tredici giovani architetti, i cui nomi compaiono nei gruppi di studio cui sono affidati i diversi argomenti da analizzare: Maria Luisa Zaccheo, Fulvio Balata, Romano Greco, Pio Luigi Brusasco, Roberto Gambino, Nicola Pagliara, Giuliana Treichler, G. Moriggia, Antonello? Lantini, Anna? Frisa, Cesare? Blasi, Ada? Ulisse, Cro[14].

Il viaggio si svolge in treno tra il 5 e il 20 agosto 1958, in un clima insolitamente freddo, che rende ancora più suggestiva l'osservazione di un mondo nordico conosciuto attraverso i contributi della storiografia e delle riviste specializzate, che ora appare in tutta la sua freschezza e modernità. Gli interessi che orientano lo sguardo dei viaggiatori sono emblematicamente documentati dalle fotografie e relazioni di viaggio di Paolo Marconi e Gianfranco Caniggia[15]. Il testo di quest'ultimo gli avrebbe fatto guadagnare l'anno successivo l'assegnazione del Premio accademico per viaggi di istruzione e l'ipotesi, poi non finalizzata, della pubblicazione negli "Atti" dell'Accademia[16]. Vi è condensata un'intensa panoramica sulla storia e sulla cultura del mondo scandinavo, con larga attenzione ai fenomeni storico-religiosi e letterari nazionali, e solo un epilogo sintetico sulla cultura architettonica post-industriale, relegato sostanzialmente alle ultime due delle venti pagine dattiloscritte, sulla scorta di appunti di bozza[17]. Più sinteticamente, la relazione di Marconi raccoglie in nove cartelle una

A sinistra

2. Erik Gunnar Asplund, Biblioteca comunale di Stoccolma, particolare, 1928. Foto Paolo Marconi, 1958. Roma, Archivio privato (per gentile concessione di Carolina Marconi).

In basso, da sinistra

3. Gianfranco Caniggia sul tetto di un edificio in costruzione nel centro di Stoccolma, agosto 1958. Foto Adelaide Regazzoni (?). Roma, Archivio privato (per gentile concessione di Adelaide Regazzoni).

4. Paolo Marconi sul tetto di un edificio per in costruzione nel centro di Stoccolma, agosto 1958. Foto di Plinio Marconi (?). Roma, Archivio privato (per gentile concessione di Carolina Marconi).

densa ricostruzione del profilo geologico e naturale dei due Paesi, con acute osservazioni sulle iterazioni tra clima, ambiente, dimensione umana ed espressioni figurative[18]. Per quanto entrambi i documenti siano reticenti sull'itinerario compiuto, salvo alcune impressioni di luoghi ed edifici registrate nel testo di Marconi, tuttavia le immagini scattate dai due, le note didascaliche lasciate da Marconi sui raccoglitori dei negativi, oltre ad alcuni ricordi di Adelaide Regazzoni, che avrebbe poi sposato Caniggia, consentono di identificare le tappe del viaggio, che ebbe verosimile inizio in Danimarca, con la visita di Copenhagen, per poi procedere in Svezia, probabilmente facendo tappa a Göteborg, quindi a Stoccolma, con una veloce puntata ad Uppsala.
Gli scatti incrociati di Caniggia e Marconi permettono di comprenderne gli interessi dominanti, fissati nelle ricorrenti riprese di complessi residenziali, centri civici, spazi pubblici, zone pedonali, aree gioco per bambini, oltre che numerosi dettagli tecnologici (figg. 3-4). Una faticosa testimonianza della vedova di Caniggia, spesso ritratta sullo sfondo delle foto neorealiste del futuro marito, chiarisce maggiormente le motivazioni che spingevano i nascenti architetti italiani ad osservare con uno sguardo spesso entusiasta paesaggi urbani e sociali che apparivano al tempo sereni e organizzati, collettivi ma non conflittuali: «noi venivamo da una Roma di macerie e stracci, quella del dopoguerra, con le bancarelle per strada, si faceva il pane per strada […] siamo rimasti colpiti da quei bambini sereni, educati, gioiosi […] dagli spazi di vita collettiva […] dalla misura equilibrata dei nuovi quartieri residenziali»[19]. Un paesaggio "pacificato", che in Italia si faticava a leggere in una società immiserita e ancora segnata dalle cicatrici di recenti, drammatiche lacerazioni[20].

L'itinerario del viaggio

La ricostruzione del percorso dell'agosto 1958 rivela una precisa rotta che tocca episodi di architettura e impianti urbani d'avanguardia, in buona parte realizzati negli anni immediatamente precedenti, oltre a tematiche conosciute attraverso riviste italiane e internazionali, segnalando la significativa influenza esercitata dalla recente storiografia svedese e anglosassone. Emergono infatti evidenti riflessi di un volume di Thomas Paulsson[21], figlio del più celebre storico dell'arte Gregor, completato nell'autunno del 1957 ed edito in Inghilterra proprio all'inizio del 1958, che proponeva una rappresentazione "inclusiva" e democratica del modello sociale nordico, di indubbia suggestione sul pubblico specialistico italiano, come nel capitolo sull'edilizia abitativa dal titolo emblematico *Better homes for everybody*[22]. Il testo rappresentava una versione più agile, rivolta alla divulgazione internazionale, di importanti precedenti dell'autore in lingua svedese sull'architettura e sulle città nordiche[23], richiamando altri freschissimi contributi della storiografia anglosassone, e in particolare un noto saggio di Kidder Smith del 1957[24]. Con i suoi riferimenti e gli apparati di tavole, il volume di Paulsson sembra pilotare i passi dei giovani italiani, tanto da indurre a considerarlo come una delle probabili suggestioni che avevano orientato la destinazione del viaggio accademico di quell'anno verso l'area scandinava. Vi si ritrovano menzionati diversi luoghi ed edifici poi ripercorsi e fotografati dalla spedizione del 1958: il quartiere di edilizia residenziale intensiva Bellahøj a Copenhagen, con 28 grattacieli rivestiti in ceramica completati nel 1956, ripreso nelle inquadrature di Caniggia ma anche in vedute generali e di dettaglio di Paolo Marconi; l'insediamento satellite di Vällingby a Stoccolma, inaugurato da Markelius nel 1954 ma completato l'anno successivo, con vedute del centro civico e dell'area residenziale mista; la scuola di Solna e il Cimitero sud a Stoccolma; le torri di Södra Gulheden e la Concert Hall a Göteborg; il Tower Block di Örebro. Le istantanee del viaggio, talvolta sfocate o malamente inquadrate, costituiscono un materiale di eccezionale valore narrativo e documentario, che comprova nel dettaglio le altre stazioni dell'itinerario attraverso le città scandinave. A iniziare da Copenhagen, dove vengono immortalati il settecentesco Amalienborg Palace sulla piazza reale ottagonale; la chiesa di Bethlehem di Peder Vilhelm Jensen-Klint (completata dal figlio Kaare nel 1937), una ripresa della sua precedente di Grundtvig, espressione di un medievalismo regionalista; dettagli di recenti edifici di Arne Jacobsen, come palazzo Jespersen (1957) e il Municipio di Rodrove (1956)[25]; esemplari di insediamenti diffusi secondo tipologie tradizionali, già noti in Italia per la pubblicazione su riviste specialistiche, enfatizzati nel diario di Paolo Marconi quale perseguibile modello alternativo alle alienanti proposte seriali del collettivismo socialdemocratico, su cui esprime numerose perplessità[26]. A Göteborg, sulla costa svedese occidentale, vengono raccolte iconiche immagini d'insieme e di dettaglio del Saluhallen, mercato ottocentesco in ghisa e laterizio, del Municipio ampliato da Asplund nel 1934-1937, della Concert Hall di Nils Einar Eriksson (1931-1935), descritta dal suo progettista come un "guscio democratico in forma di granchio", delle torri economiche di eccezionale originalità tipologica a pianta triangolare di Sven Brolid e Jan Wallinder nel quartiere satellite di Kortedala, completato nella periferia nord-est intorno al 1956, e della locale All Saints Church in laterizio (fig. 5). A Stoccolma, la sequenza delle immagini, in particolare quelle riprese da Marconi, illustra un percorso che appare riflettere una sorta di scala di priorità degli interessi maturati dagli italiani: la Biblioteca di Asplund; la Facoltà di Architettura del Politecnico; il Municipio di Ragnar Östberg (1909-1923); il citato centro civico di Vällingby, già stigmatizzato da Zevi come

A sinistra, dall'alto

5. Sven Brolid, Jan Wallinder, Torre triangolare nel complesso residenziale di Kortedala, Göteborg, 1956. Foto Paolo Marconi, 1958. Roma, Archivio privato (per gentile concessione di Carolina Marconi).

6. Sven Markelius, Sven Backström, Leif Reinius, Centro civico di Vällingby, Stoccolma, 1953. Foto Gianfranco Caniggia, 1958. Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Architetti e ingegneri, Gianfranco Caniggia*, b. 43.

A destra

7. Uppsala, il teatro all'aperto di Kallparken, 1950 ca. Foto Gianfranco Caniggia, 1958. Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Architetti e ingegneri, Gianfranco Caniggia*, b. 43.

emblema della svolta organica di Sven Markelius, per il «brillante e animato arredo degli spazi liberi […] delle pavimentazioni, della segnaletica e dei colori»[27], illustrato due anni dopo il viaggio nel manuale di Benevolo proprio con le foto di Caniggia[28] (fig. 6), per quanto problematicamente commentato da Marconi, che ne metteva in luce il «capolavoro di coerenza tra le componenti» progettuali ma anche l'impressionante primato dei suicidi, interpretato come una forma di «dissenso profondo, che trae *anche*[29] origine dalla costrizione» a vivere in ambienti privi di continuità con la tradizione[30]. Ovviamente il crematorio e gli altri spazi del Cimitero sud, risultato dell'iniziale collaborazione tra Sigurd Lewerenz e Asplund, sono oggetto di grande attenzione, al pari del più recente cantiere del centro direzionale coordinato da Markelius, con la schiera delle cinque lamelle per uffici da 18 piani innestate nel cuore della capitale nel 1952-1956. Vengono inoltre fotografati l'università di Medicina; la scuola di Solna di Nils Tesc e Lars Magnus Giertz (1945-1947), anche pubblicata da Benevolo nel 1960; diversi nuovi centri residenziali e commerciali, come il complesso di Gröndal, di Backström & Reinius (1944-1962), in corso di completamento; due edifici di Asplund di stampo razionalista ma "umanizzati" da eleganti dettagli naturalistici, i Magazzini Bredenberg (1933-1935) e la torre per abitazioni di Sankt Eriksgatan 64 (1927-1931); moderni snodi multimodali, come la capitaneria di porto del Kolingsborg di Artur von Schmalensee (1953-1954); l'isola di Riddarholmen, nucleo medievale densificato da edifici di rappresentanza. Del breve passaggio a Uppsala restano poche evidenze, che documentano una fugace visita della grandiosa cattedrale medievale (ricostruita in forme neogotiche da Helgo Zettervall a fine Ottocento e ancora rimaneggiata da Ragnar Östberg nel 1938), di un moderno complesso commerciale centrale sulla Kungsängsgatan e di un quartiere periferico dei primi anni Cinquanta, con il suggestivo teatro all'aperto di Kallparken, nel cuore di un parco pubblico, svelando ancora una volta l'attrattiva esercitata dalle innovazioni tipologiche ma anche da un toccante paesaggio residenziale e umano, che appare ancor più rarefatto negli scatti in bianco e nero (fig. 7).

L'eredità del viaggio

La chiusura della relazione di Caniggia esprime un'emblematica sintesi di quell'intensa esperienza,

sottolineando l'originale convivenza di quelli che considera gli aspetti salienti del peculiare apporto scandinavo al movimento moderno: il ricorso ad avanzate soluzioni tecnologiche e tipologiche, la sistematica e irrinunciabile ricerca di rassicuranti elementi di "umanizzazione" dello spazio sia pubblico che privato, il rispetto dei legami con il contesto, con la tradizione, con fattori ambientali e psicologici: «come nel campo dell'economia, della politica o della letteratura, si sacrifica volentieri la teoria in onore dell'umano e del reale, e l'eccezione a vantaggio dell'alto livello dello standard. Il nuovo empirismo vuol dire appunto questo»[31].

L'ammirazione per quello che viene riconosciuto come il nuovo Empirismo nordico, secondo una definizione coniata dalla storiografia inglese nell'immediato dopoguerra[32], permane anche nella coscienza di Paolo Marconi, il quale 25 anni dopo, in un articolo su "Controspazio" intitolato *Modo sublime e modo quotidiano: la fortuna di Asplund in Italia*, sottolinea la serena disinvoltura con cui l'architettura svedese aveva risolto con declinazioni quotidiane le contraddizioni del movimento moderno.

Una disinvoltura che tanto aveva impressionato gli italiani degli anni Trenta, alle prese con un endemico dibattito tra razionalismo e tradizione, e di nuovo individuata da Marconi come una capacità, quasi istintiva, dei nordici di muoversi tra una *maniera sublime* (o classicheggiante) nell'affrontare progetti di rappresentanza, e una *maniera minore*, impiegata nella risoluzione di esigenze funzionali di carattere quotidiano con il ricorso a materiali moderni. Agli occhi di Paolo Marconi architetto restauratore, il lascito che più appare prezioso dell'esperienza di Asplund va identificato proprio nella capacità di lavorare sul questo doppio registro, oltre che nella sapiente padronanza delle innovazioni tecnologiche, come quelle di origine nautica impiegate nell'Esposizione di Stoccolma del 1930 (esili pilastrini metallici, tiranti, strutture arcuate e chiodate, velari di copertura), o quelle più prettamente architettoniche delle grandi luci di solai e scheletri portanti. Un'eredità che aveva rappresentato un orientamento importante per la cultura professionale italiana del dopoguerra, ma che appare decisiva anche per l'esperienza contemporanea, come ben stigmatizzava Marconi nel 1983: «per evitare la banalità sarà necessario tendere al massimo l'arco dell'innovazione tecnologica anche nel campo delle architetture "quotidiane", riuscendo così a sintetizzare i termini autentici della dialettica tra modo sublime e modo minore di fare architettura […] quale era sembrata l'unica possibile a cavallo degli anni '40, laddove si trattava solo del momento di passaggio tra l'universo preindustriale ed il nostro contraddittorio, labilissimo, universo»[33].

Questo saggio approfondisce un tema che ho anticipato in *Gli occhi dell'architetto. Il viaggio al Nord tra primo e secondo dopoguerra*, in *Delli Aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi media per l'Immagine del paesaggio*, atti del convegno internazionale (Napoli, 27-29 ottobre 2016), t. I, a cura di A. Berrino, A. Buccaro, pp. 481-490.

1 E. Valeriani (a cura di), *Ricostruzione ancora… Una autobiografia dell'architettura italiana dal dopoguerra alla metà degli anni sessanta. Quattro esperienze*, in "Controspazio", XIV, n.s., 1-2, pp. 56-62: 59.

2 E. Persico, *La cooperativa Foerbundet*, in "Casabella", VIII, agosto 1935, 92, pp. 8-27; L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Bari 1960, pp. 763-764.

3 B. Zevi, *Erik GunnarAsplund*, Milano 1948.

4 Benevolo, *Storia dell'architettura*, cit., pp. 765-766.

5 P. Marconi, *Architettura minore, architetture minime, architettura moderna,* in *Plinio Marconi e l'estetica dell'architettura*, n. monografico del "Bollettino della biblioteca della Facoltà di Architettura dell'Università degli studi di Roma La Sapienza", 1996, 54-55, pp. 15-29; Id., *Restauro dei monumenti. Cultura, progetti e cantieri 1967-2010*, Roma 2012, pp. 20-21; F.R. Stabile, *La Garbatella a Roma. Architettura e regionalismo*, Roma 2012, pp. 107-187.

6 F. Fariello, *L'opera di E.G. Asplund*, in "Architettura", XXI, ottobre 1942.

7 Nel numero di febbraio 1938 di "Architettura" era stato pubblicato il progetto di concorso di Quaroni e Muratori per la Pretura unificata di Roma, ricco di disinvolte citazioni di ascendenza asplundiana, nel numero successivo un documentato articolo di Saverio Muratori, *Il momento architettonico in Svezia*, e in luglio un saggio di Fariello su *L'espansione della città di Stoccolma verso la periferia*, con materiale originale ottenuto tramite l'ambasciata di Svezia a Roma (P. Marconi, *Modo sublime e modo quotidiano: la fortuna di Asplund in Italia*, in «Controspazio», XIV, n.s., 4, 1983, pp. 26-34: 26-29).

8 Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Architetti e ingegneri*, *Plinio Marconi*, b. 18, Marconi-Foto/sta/arc/28.

9 B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna,* Torino 1975 (V ed.), pp.233-234. Un tema recepito alcuni anni più tardi da Gianfranco Caniggia, quando, nella *Relazione* sul viaggio in Scandinavia del 1958, appunta: «il culto nordico per la casa […] acquista logicamente un valore tanto più accentuato quanto più indispensabile è la sua funzione di riparo e di soggiorno» (Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Architetti e ingegneri*, *Gianfranco Caniggia*, b. 4, fasc. 6, p. 18).

10 Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Architetti e ingegneri*, *Plinio Marconi*, b. 18, Marconi-Foto/sta/arc, rispettivamente n. 16, 15 (foto di C.G. Rosenberg), 24, 04, 17.

11 Zevi, *Storia dell'architettura*, cit., pp. 236-237.

12 Benevolo, *Storia dell'architettura*, cit., p. 887.

13 Caniggia si laurea a Roma il 30 luglio 1958; il 26 maggio

il presidente dell'Accademia di San Luca, Vincenzo Fasolo, gli comunica di essere stato selezionato per il viaggio (Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Architetti e ingegneri, Gianfranco Caniggia*, b. 52, fasc. 84, carte sciolte).

14 Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Architetti e ingegneri*, *Gianfranco Caniggia*, b. 4, fasc. 6, traccia allegata alla *Relazione* di viaggio di Caniggia. Questi era specificatamente incaricato di esaminare gli aspetto storico-contestuali di carattere generale, Paolo Marconi il rapporto dell'architettura entro il quadro naturale e artistico, ed entrambi, assieme ad altri, lo studio del piano di Stoccolma del 1952. Piero Maria Lugli, al rientro da un'esperienza di lavoro di un anno negli uffici urbanistici comunali di Stoccolma e Göteborg, aveva pubblicato l'aggiornato saggio *Aspetti dell'urbanistica svedese* nel numero monografico di "Rassegna critica d'architettura", II, 1949, 5, pp. 3-40.

15 Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Architetti e ingegneri*, *Gianfranco Caniggia*, b. 43.

16 Anche l'anno successivo Caniggia risulterà vincitore del Premio per viaggio studio nel Varesotto e in alta Lombardia, con una relazione sul Neoclassicismo in Piemonte e Lombardia (cfr. Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Architetti e ingegneri*, *Gianfranco Caniggia*, b. 4, fasc. 5, e autografo di Vincenzo Fasolo del 10 aprile 1959, Ivi, b. 52, fasc. 84).

17 Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Architetti e ingegneri*, *Gianfranco Caniggia*, b. 4, fasc. 6.

18 A titolo di esempio: «Lande immense come quelle che circondano la città di Uppsala comunicano a chi le osserva […] l'angoscia particolare che deriva dal perdere in breve il senso delle proporzioni e delle dimensioni del paesaggio, vuoto com'è di riferimenti abituali a dimensioni note e controllate da tempo» (P. Marconi, *Valori spaziali e plastici dell'urbanistica e dell'architettura in Danimarca e in Svezia in relazione ai caratteri geofisici, paesistici ed ambientali ed in rapporto alle arti figurative,* dattiloscritto, s.d. ma 1958, p. 3; Roma, Archivio privato, per gentile concessione di Carolina Marconi).

19 Testimonianza di Adelaide Regazzoni raccolta dall'autore nel luglio 2014.

20 C. Melograni, *Architetture nell'Italia della ricostruzione. Modernità* versus *modernizzazione 1945-1960*, Macerata 2015, p. 9; D. Messina, *2 giugno 1946. La battaglia per la Repubblica*, Milano 2016, pp. 17-24. Sul tema delle pervasive ferite belliche, che caratterizzano l'apocalittico panorama urbano e sociale delle città europee negli anni dopo il conflitto, cfr. in ultimo il denso testo di T. Judt, *Postwar. La nostra storia 1945-2005*, Bari-Roma 2017, pp. 19-31.

21 T. Paulsson, *Scandinavian Architecture: Building and Society in Denmark, Finland, Norway, and Sweden, from the Iron Age until Today*, London 1958.

22 Paulsson, *Scandinavian Architecture*, cit., pp. 215-227.

23 T. Paulsson, *Ny Arckitektur*, Stockholm 1958, e Id., *Nystad*, Stockholm 1958, che richiamavano a loro volta il notevole contributo *Svensk stad*, 3 voll., Stockholm 1950-1953, del più celebre storico dell'arte Gregor Paulsson (1889-1977), in contatto con Argan e già commissario generale della Fiera di Stoccolma del 1930.

24 *New Swedish architecture*, Stockholm 1940, con introduzione di Gregor Paulsson; T.P. Jacobson, S. Silow (a cura di), *Ten Lectures on Swedish Architecture*, Stockholm 1949; Paulsson, *Svensk stad*, cit.; G.E. Kidder Smith, *Sweden Builds*, London-New York 1957.

25 In proposito, cfr. in ultimo R. Capozzi, *L'esattezza di Jacobsen*, Siracusa 2017.

26 Marconi, *Valori spaziali e plastici*, cit., pp. 7-8.

27 Zevi, *Storia dell'architettura*, cit., p. 241.

28 Benevolo, *Storia dell'architettura*, cit., p. 886.

29 Corsivo mio, ma riflesso dell'aggiunta successiva del termine nel testo originale, a smussare la perentorietà del giudizio.

30 Marconi, *Valori spaziali e plastici*, cit., pp. 4-5. L'impressionante contraddizione della paternalistica socialdemocrazia svedese viene sottolineata anche da Caniggia, accanto a quella che identifica come una «scarsa preoccupazione dei problemi morali» (Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Architetti e ingegneri*, *Gianfranco Caniggia*, b. 4, fasc. 6, p. 15).

31 Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Architetti e ingegneri*, *Gianfranco Caniggia*, b. 4, fasc. 6, p. 19.

32 E. de Maré, *The New Empiricism*, in "The Architectural Review", gennaio 1948, 613, pp. 9-10; Zevi, *Storia dell'architettura*, cit., pp. 253-254.

33 Marconi, *Modo sublime e modo quotidiano*, cit., p. 34.

Alberto Coppo

Corviale: dall'organizzazione del cantiere ai progetti per le scuole di Federico Gorio

Il 28 febbraio 1972 viene stipulato, alla presenza dei progettisti e dell'Istituto Autonomo Case Popolari (Iacp) il contratto per la progettazione del complesso residenziale di Corviale nella periferia sud-ovest di Roma. L'ambizioso programma prevede, in accordo con le previsioni del piano di zona n. 61 del 1963, la realizzazione di un massiccio intervento urbanistico e architettonico composto da una consistente parte residenziale, destinata ad ospitare 8500 persone, e da un blocco di servizi pubblici essenziali per la vita quotidiana[1].

Il progetto Corviale viene promosso all'interno del piano GesCaL (Gestione Case Lavoratori), un programma nato nel 1963 non solo per pianificare l'esigenza abitativa legata ai grandi poli industriali del Paese, ma anche per favorire l'industrializzazione della tecnica edilizia nazionale attraverso la progettazione modulare e il largo uso della prefabbricazione[2].

Principali protagonisti di questa avventura sono Mario Fiorentino (1918-1982)[3] e Federico Gorio (1915-2007)[4], professionisti che all'inizio degli anni Settanta del Novecento hanno già maturato ampia e solida esperienza nel campo dell'edilizia pubblica. Sono chiamati a coordinare, con Piero Maria Lugli, Michele Valori e Giulio Sterbini, cinque squadre di lavoro, a cui è affidato il compito di sviluppare ogni singola parte senza rinunciare all'unitarietà del progetto e alla uniformità del suo sistema costruttivo rispetto a quello adottato dalle imprese. In circa due anni e mezzo i progettisti elaborano migliaia di elaborati, si confrontano tra loro nella sede della neonata Associazione Progetto Corviale (Apc) situata nello studio di Fiorentino, e stringono contatti con le imprese indicate dallo Iacp.

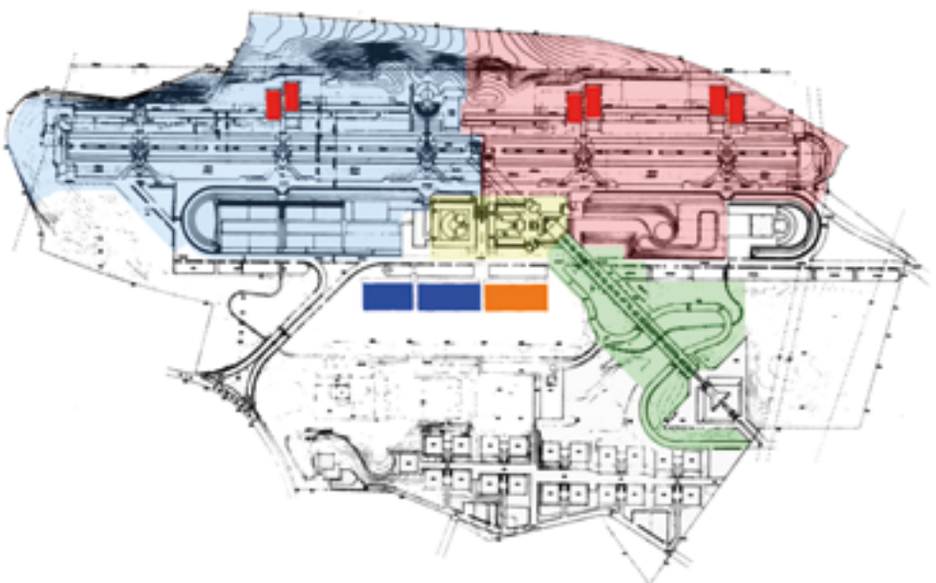
Nel settembre 1974 può dirsi esaurito l'aspetto creativo e inizia la fase realizzativa: espletate le gare d'appalto e avviati i lavori di sterro, la posa della prima pietra viene celebrata il 12 maggio 1975; i primi centoventidue appartamenti verranno consegnati solo il 7 ottobre 1982.

Come è noto, la caratterizzazione formale è diretta conseguenza delle scelte costruttive: l'edificio si presenta come un'opera con parti gettate in opera e altre prefabbricate, pensata e costruita attraverso una precisa scansione modulare di 6 metri che corrisponde alla luce dei solai montati sulle pareti portanti; il ritmo costante che ne scaturisce è identificato dal pannello prefabbricato esterno con le sole eccezioni degli ingressi e delle sale comuni. I primi presentano un andamento verticale che spezza l'orizzontalità dell'edificio, mentre le seconde sono concepite per ogni parte dell'intero fabbricato e realizzate come volumi autonomi tamponati in vetrocemento. Si tratta dunque di un progetto costruito con uno schema ripetuto che riassorbe in un solo edificio la complessità di un intero quartiere e necessita, proprio per il carattere modulare dei suoi spazi e per la compenetrazione di infiniti percorsi possibili, un ricco sistema di segnalazione.

La scelta della prefabbricazione si dimostra fin da subito determinante poiché restringe la lista delle imprese coinvolte nell'intervento e stabilisce un'organizzazione specifica del cantiere.

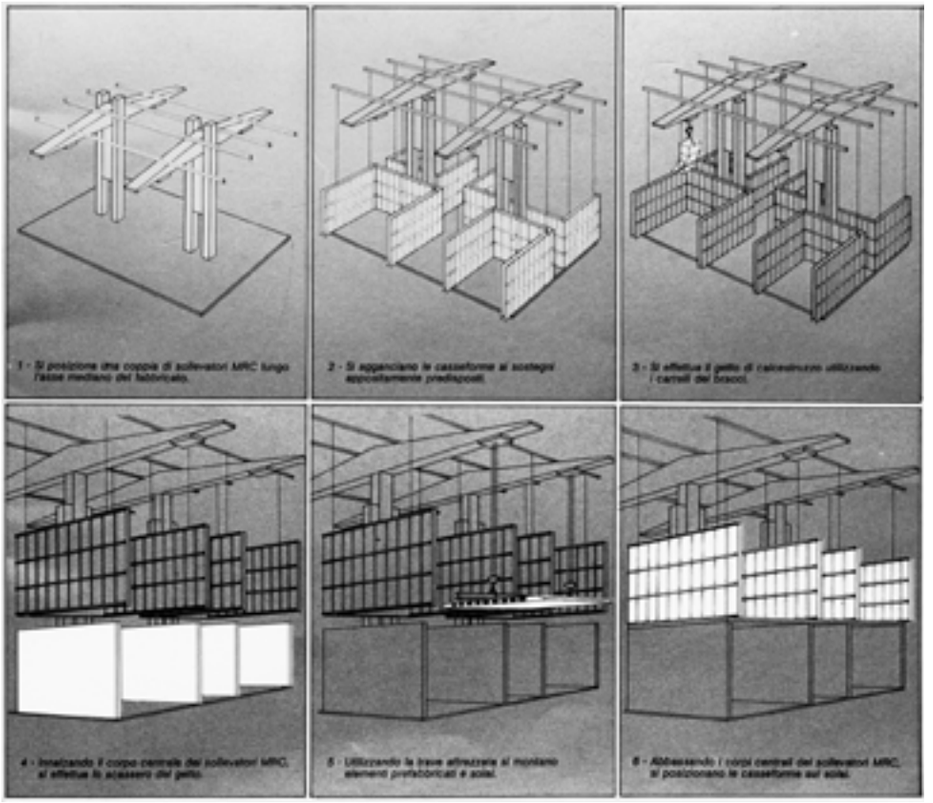
Gli appalti sono suddivisi per grandi aree di intervento (fig. 1): Corviale Nord (alloggi e servizi), Corviale Sud (alloggi e servizi), Corviale Centro (centro amministrativo, civico e culturale) e Corviale Nord-Est (alloggi e servizi)[5]. Questa divisione prevede, secondo gli accordi presi con la committenza, un impianto uniforme dal punto di vista costruttivo, edificabile in ogni sua parte secondo un processo industrializzato; inoltre consente l'edificazione in parallelo dei diversi blocchi abitativi con un conseguente risparmio di tempo. Tempo che, nelle intenzioni dei progettisti, doveva essere maggiormente riservato alla realizzazione delle attrezzature pubbliche, in vista della futura crescita del quartiere.

L'edificazione del corpo principale, la "stecca" lunga quasi un chilometro, è divisa in due appalti distinti



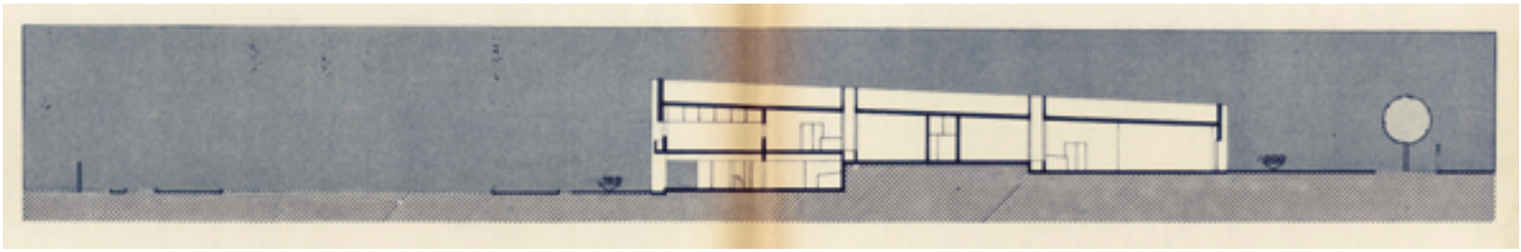
1. Planimetria degli appalti: Corviale Nord (azzurro), Corviale Sud (rosa), Corviale Centro (giallo), Corviale Nord-Est (verde). Edifici scolastici progettati da Gorio: scuole materne e asili nido (rosso), scuole elementari (blu) e scuola media (arancione). Elaborazione dell'autore su immagine pubblicata nel volume F. Moschini (a cura di), *Mario Fiorentino. La casa. Progetti 1946-1981*, Roma 1985 p. 331.

(Corviale Nord e Corviale Sud), sotto la direzione dell'Impresa Manfredi. A ditte diverse che agiscono in parallelo sono affidate attività complesse che vanno dall'elevazione dei fabbricati alle opere di urbanizzazione primaria fino agli elementi di arredo urbano e verde residenziale[6].
Se si escludono gli edifici pubblici, le "superscale" e i primi due livelli della "stecca", tutto il complesso viene immaginato e realizzato attraverso un sistema di pannelli e solai prefabbricati in cemento armato, in cui comunque il getto in opera con casseforme occupa una posizione non secondaria, dando vita ad un cantiere ibrido di transizione dal cantiere tradizionale a quello totalmente industrializzato.
Il sistema costruttivo stesso subisce almeno due sostanziali cambiamenti prima di giungere alla vera e propria realizzazione. Il punto di partenza è rappresentato dal programma GeScaL n. 1888 per gli interventi urbani a cura dello Iacp. In questo documento, risalente agli inizi degli anni Settanta, vengono esplicitati i materiali da preferire e le tecniche realizzative consigliate: la prefabbricazione è menzionata solo in riferimento ai solai[7]. Il primo cambiamento è presente nella relazione tecnica consegnata nel 1974[8]. Ivi è descritto un sistema di costruzione delle strutture in elevazione con dispositivi sì tradizionali ma secondo un procedimento industriale che prevede l'uso di casseforme autoportanti di un metro sollevate 2,5 cm alla volta da martinetti idraulici lungo barre d'acciaio verticali. In questo modo il getto del calcestruzzo risulta progressivo e uniforme e garantisce l'innesto delle solette prefabbricate che, assieme all'armatura e ai blocchi di polistirolo, costituiscono il solaio. Inoltre è previsto l'inserimento dei pannelli longitudinali esterni, già immaginati come elementi prefabbricati da agganciare ai setti portanti tramite saldatura delle rispettive armature e un getto di sutura. Il metodo risulta interessante anche per la previsione delle tempistiche di una singola unità residenziale composta da sette muri portanti e da sei campate di 6 metri ciascuna: sulla base della velocità delle casseforme, 35/40 cm/h, è possibile stabilire otto ore per l'elevazione di un piano e sei giorni per il completamento del solaio superiore[9]. Infine, il secondo e definitivo cambiamento, avvenuto con ogni probabilità nei mesi che precedono l'inaugurazione del cantiere a maggio 1975, prevede l'utilizzo di «un sistema di prefabbricazione che deriva dal *coffrage tunnel* francese ma prodotto in fabbrica e non sul posto»[10] (fig. 2). Fiorentino attribuisce la responsabilità del cambiamento all'Impresa Manfredi che impone il suo brevetto sul sistema originario di casseforme rampanti e che obbliga i progettisti a ridisegnare il progetto sulla base della tecnologia dello stabilimento. La nuova soluzione consiste dunque in un procedimento di industrializzazione del getto di cemento in opera

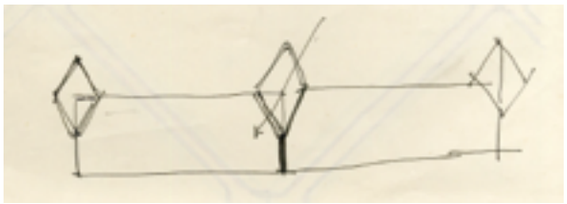


2. Sistema di montaggio *coffrage tunnel*. Roma, MAXXI - Museo Nazionale delle arti del XXI secolo, *Fondo Mario Fiorentino*, F4, F37710.

3. Vista del cantiere. Roma, MAXXI, *Fondo Mario Fiorentino*, F2, F37603.

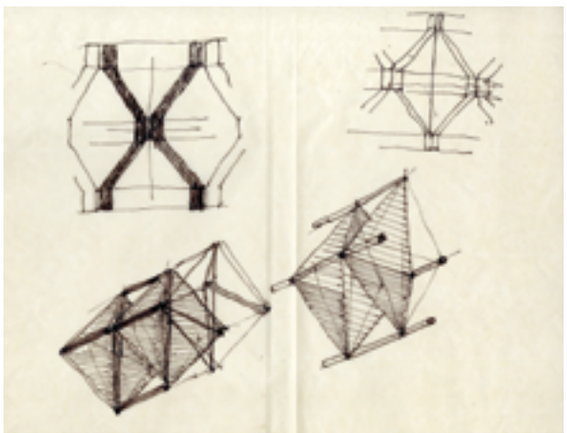


4. Sezione trasversale della scuola media, 1980-1981 (scala originale 1:200). Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Fondo Federico Gorio*, 1.86, cartella l.



Colonna a sinistra, dall'alto

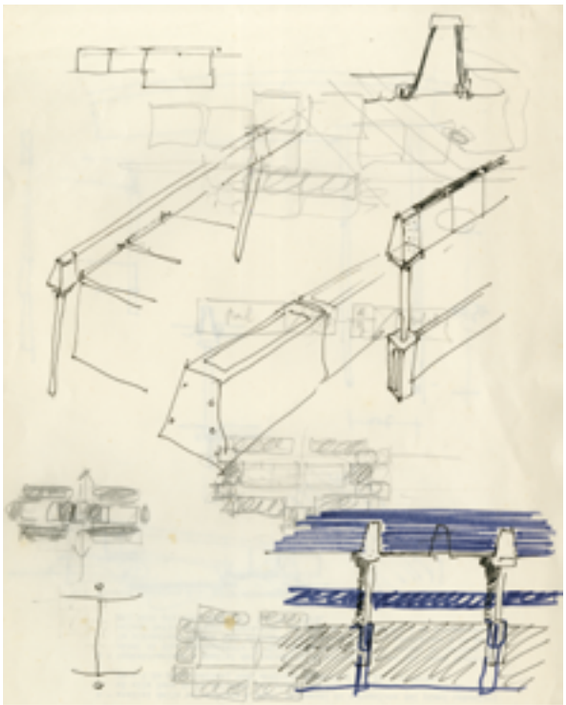
5. Schema della trave romboidale. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Fondo Federico Gorio*, 1.86, cartella b.



6. Schizzo dell'elemento componibile ad "X". Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Fondo Federico Gorio*, 1.86, cartella b.

Colonna a destra

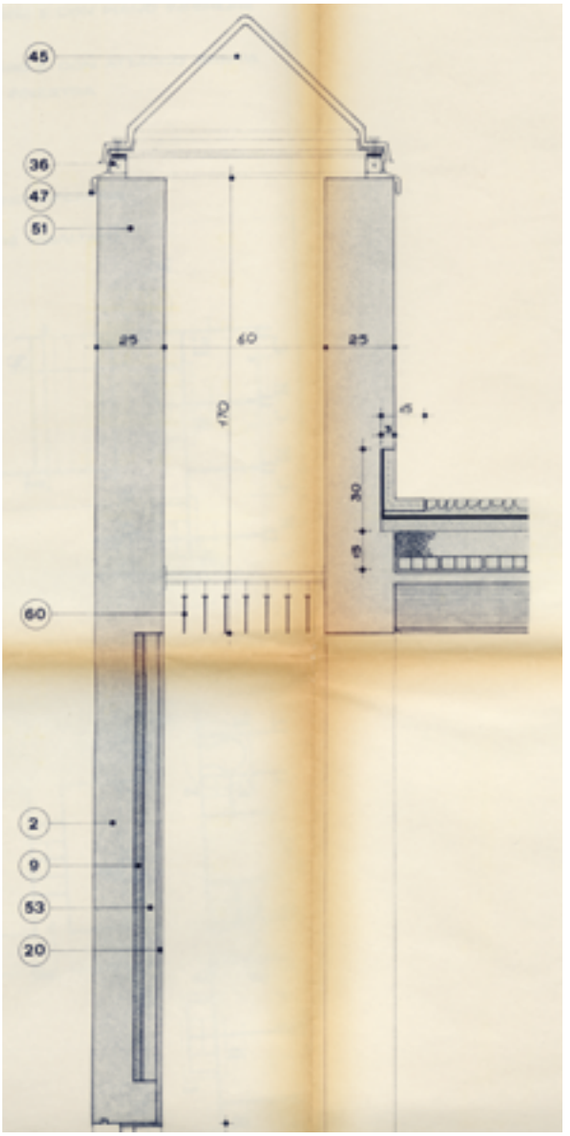
7. Schizzo del blocco forato in cemento armato. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Fondo Federico Gorio*, 1.86, cartella b.



all'interno di casserature metalliche meccanizzate e reimpiegabili che permettono, grazie ad una precisa sequenza di montaggio, di produrre in maniera simultanea setti verticali, solette e pannelli (fig. 3).
In un contesto del genere, di grande conflittualità e di forte complessità, dove la componente sperimentale è costretta a rapportarsi con gli aspetti tradizionali del cantiere in un'area di vaste proporzioni, un'attenzione particolare è da rivolgere alla realizzazione delle scuole progettate da Federico Gorio[11]. Questi edifici erano stati previsti fin dalla fase iniziale, in quanto essenziali per il quartiere, ma non erano rientrati nel grande complesso per ragioni che riguardano, con ogni probabilità, la competenza gestionale, spettante al Comune e non direttamente allo Iacp. Tuttavia, per agevolare i processi costruttivi già in atto e per non interrompere il processo di costruzione in corso, seppur tra molte difficoltà, il gruppo di progettisti viene incaricato di elaborare gli edifici scolastici nell'area riservata ai margini dell'asse attrezzato del quartiere. Il 24 febbraio 1978 Gorio, già incaricato del progetto per le scuole materne a Corviale Nord e Corviale Sud, viene delegato dagli altri professionisti ad occuparsi del disegno di tre edifici, destinati a due scuole elementari e una media[12]. Oltre all'episodio di Corviale, a quella data Gorio vanta già una solida esperienza nell'edilizia scolastica, con particolare attenzione alle pratiche di prefabbricazione: tra le altre, ricordiamo le "scuole pilota" per la XII Triennale di Milano (1962-1964) e la successiva realizzazione, nonché il concorso per le scuole nel quartiere romano di Spinaceto (1967). Seguendo modalità proprie del suo operare, Gorio interpreta anche questo incarico come un'occasione per sperimentare soluzioni: la sfida è ovviare al doppio affaccio delle aule, verso est e ovest (fig. 4). Il progettista concepisce tre volumi contigui e paralleli rispetto alla "stecca", organizzati secondo una struttura trasversale ripetuta e modulata che ritma la facciata e la uniforma agli edifici principali del quartiere. A partire dall'esigenza di garantire illuminazione e ventilazione costante, e di donare

allo spazio interno la maggiore flessibilità possibile, studia una trave dalla sezione romboidale che riesca ad inglobare, nella parte superiore e per tutta l'estensione della struttura, un lucernario per diffondere la luce dall'alto. Le diverse soluzioni conservate nel Fondo Federico Gorio sono indicative di una ricerca appassionata verso la forma più consona ad assolvere doveri statici e esigenze illuminotecniche: dall'idea di una trave romboidale, Gorio arriva a disegnare blocchi forati in cemento con sezione trapezoidale, fino a elementi ad "X" in acciaio componibili, con un'attitudine artigianale ritenuta ancora indispensabile per avviare un processo di prefabbricazione[13] (figg. 5-7). Tuttavia, con ogni probabilità tale impostazione si rivelerà inadeguata a mantenere i ritmi e la sostenibilità delle lavorazioni del cantiere Corviale: i tempi previsti per la consegna degli alloggi obbligheranno ad altre scelte, più semplici e dirette.

Già durante la progettazione degli asili, Gorio aveva lamentato incomprensioni con l'impresa e con il Comune che per ragioni economiche e di rapidità esecutiva avevano forzatamente modificato alcune sue scelte progettuali: ad esempio, giudicata inadeguata l'illuminazione proveniente dall'asola in copertura, erano stati inseriti alcuni finestroni che avevano così interrotto la continuità originale delle facciate, mentre al posto dei lucernari previsti era stato utilizzato il vetrocemento[14]. Per quanto riguarda le scuole elementari e medie risulta interessante la relazione tecnica del 9 aprile 1979 e i relativi disegni progettuali aggiornati con continue modifiche almeno fino al 1981. In questo caso il progettista abbandona l'idea di una travatura "artigianale" e ricorre ad un sistema di travi binate ad "L", disposto a cadenza modulare di 6,3 e 4,5 metri, sviluppato in senso trasversale lungo tre campate da 15,6 metri ciascuna. Questo sistema costituisce di fatto una costolatura esterna al volume degli edifici, in quanto i solai di copertura appoggiano direttamente sull'ala inferiore delle travi, mentre il lucernario viene inserito nell'asola tra i due elementi prefabbricati, salvaguardando l'illuminazione dall'alto[15] (fig. 8). Si tratta dunque di un cambiamento in corso d'opera che dimostra la difficoltà di edificare con un sistema costruttivo prefabbricato in continua elaborazione, il quale rivela una pericolosa tendenza a dilatare tempi, costi e risorse. Non è un mistero che lo stanziamento complessivo di 23 miliardi di lire sia progressivamente aumentato fino a 90 miliardi, generando fenomeni di insostenibilità economica che hanno portato diversi problemi finanziari all'imprese di cui il fallimento della Salice II rappresenta il caso più eclatante. Pertanto, la mancata conclusione di alcuni complessi – e il conseguente depotenziamento di un sistema privo delle sue caratteristiche fondamentali – non è solo da ascrivere ad una inadeguata gestione amministrativa da parte delle istituzioni, ma anche ad un'organizzazione cantieristica che, con ogni probabilità, non ha saputo reggere il livello di sperimentazione desiderato da Fiorentino e Gorio[16]; inoltre, le dimensioni dell'operazione architettonica, sospesa tra prefabbricazione pesante e tecniche costruttive tradizionali, non ha potuto realizzare quella sintesi auspicata dai progettisti verso l'industrializzazione totale del cantiere. Si tratta di una sottile convergenza tra la ricerca degli stessi autori che in alcuni casi traduce in forma artigianale idee nate prefabbricate e un sistema produttivo non ancora in grado di recepire cambiamenti di tale proporzione. Per tale ragione Corviale rappresenta un simbolo di quel sistema tradizionale evoluto[17] che per molti versi rappresenta il tentativo da parte della cultura costruttiva italiana di organizzare un cantiere al passo con le aspirazioni teoriche e dall'altro, proprio nel decennio delle utopie architettoniche, la sua stessa inadeguatezza.



8. Particolare del lucernario di copertura, 1981 (scala originale 1:20). Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Fondo Federico Gorio*, 1.86, cartella b.

1 Per una conoscenza globale del complesso Iacp si rimanda alla seguente bibliografia: F. Moschini (a cura di), *Mario Fiorentino. La casa. Progetti 1946-1981*, Roma 1985, in particolare pp. 214-270, 271-273, 297-306. A p. 270 è riportata la bibliografia relativa agli anni 1976-1980; M. Tafuri, *"Diga insicura. Sub termine fagi…"*, in "Domus", 617, 1981, pp. 22-26; G. Cappelli, *Corviale "atto unico"*, in "Groma", 2, 1993, pp. 53-57; B. Regni, M. Thiey (a cura di), *Una visita guidata dieci anni fa,* in "Groma", cit., pp. 59-62; M. Sennato, *Il bilancio di Federico Gorio*, in "Groma", cit., pp. 63-66.; N. Campanella, *Roma. Nuovo Corviale. Miti, utopie, valutazioni, stato dei servizi, condizioni di vita degli abitanti di un sistema residenziale della periferia*, Roma 1995; E. Trivellin, *Storia della tecnica edilizia in Italia dall'unità ad oggi*, Firenze 1998, pp. 191-192; T. Iori, *Préfabrication et industrialisation made in Italy/Prefabrication and Industrialization made in Italy*, in F. Graf and Y. Delemontey, *Architecture industrialisée et préfabriquée: connaissance et sauvegarde/Understanding and Conserving Industrialised and Prefabricated Architecture*, Losanna 2012, pp. 72-95; F. Garofalo, *Il chilometro maledetto. Corviale di Mario Fiorentino (1972-1982)*, in M. Lupano (a cura di), *Francesco Garofalo. Cos'è successo all'architettura italiana*, Venezia 2016, pp. 162-177.

2 Lo stesso Federico Gorio è uno dei professionisti che collabora con il programma (nel concorso per il quartiere Spinaceto a Roma nel 1966), nonché promotore e coordinatore del Centro Studi GesCaL negli anni 1963-1965, le cui ricerche sono pubblicate in una specifica collana. Cfr. F. Gorio, *Libro bianco di una esperienza*, in Id., *Per una ricerca edilizia*, Roma 1968, pp. 41-137.

3 Per la figura di Mario Fiorentino si veda F. Gorio, *Dieci anni di professionismo coerente: opere dell'architetto romano Mario Fiorentino*, in "L'Architettura. Cronache e storia", 1959, 45, pp. 154-185; Moschini, *Mario Fiorentino,* cit.; M. Fiorentino, *La progettazione dell'abitazione e la composizione urbana*, Roma 1980; R. Secchi, *Commento a due scritti di Mario Fiorentino*, in "Groma", cit., pp. 49-52. Per un affondo sul ruolo di Fiorentino nella cultura architettonica degli anni Sessanta e Settanta si veda L. Quaroni, I progetti dal 1965 al 1973, in Moschini, *Mario Fiorentino*, cit., pp. IX-XVII.

4 Per la figura di Federico Gorio si veda R.M. Cagliostro, A. Libro, C. Domenichini (a cura di), *Federico Gorio. Esperienze. Ricerche. Progetti*, Roma, 2002; "Rassegna di Architettura e Urbanistica", numero monografico su *Federico Gorio architetto*, 118/119, 2006.

5 Un primo appalto è concesso all'impresa Icomes per il rimodellamento del terreno, la sistemazione dei collettori principali e l'edificazione delle strade di raccordo con la viabilità esistente; gli appalti Corviale Sud e Corviale Nord sono affidati all'impresa Manfredi per il blocco residenziale principale (606+474 alloggi), le strutture pubbliche a Ovest integrate con il corpo II e quelle dislocate ai margini dell'asse attrezzato, mentre l'Impresa CoGeCo si occupa della costruzione del fabbricato in posizione diagonale (122 alloggi) con le relative attrezzature commerciali. Infine l'impresa Salice II è incaricata di realizzare il nucleo dell'intero intervento raggruppato nell'appalto Corviale Centro che prevede il centro amministrativo, culturale e civico del quartiere, oltre al passaggio pedonale che porta alle scuole dell'obbligo non comprese, insieme alla chiesa e alla centrale termica nei lavori descritti. Esiste una planimetria degli appalti che restituisce graficamente la divisione appena descritta: Roma, Maxxi Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, *Fondo Mario Fiorentino*, faldone 2, c. r. 56531. Nel faldone 13 sono invece presenti elaborati che descrivono l'organizzazione dei cantieri e la progressione dei lavori divisi per i diversi appalti.

6 A tal proposito lo stesso Gorio ricorda che «l'Iacp, che era l'Ente appaltante, aveva convocato solo le imprese che avevano un'organizzazione in grado di affrontare interventi unitari di dimensioni rilevanti e che erano già attrezzate per la prefabbricazione», cit. in Sennato, *Il bilancio,* cit., p. 63.

7 Roma, Maxxi Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, *Fondo Mario Fiorentino*, faldone 9. A mano viene riportata la scritta "colloquio ing. Canestri 22.9.1972".

8 Roma, Maxxi Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, *Fondo Mario Fiorentino*, faldone 10. Il documento è composto da 34 pagine ed è datato 3 luglio 1974 (la numerazione inizia da p. 27).

9 Roma, Maxxi Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, *Fondo Mario Fiorentino*, faldone 10, doc. 3 luglio 1974. In particolare si vedano le pp. 27-36.

10 Garofalo, *Il chilometro maledetto,* cit., p. 174.

11 Per quanto riguarda le scuole lo stesso Gorio ricorda che «Io e Michele Valori ci trovammo d'accordo nel contrastare in pieno scelte di questo tipo [la decisione di progettare un unico edificio lungo un chilometro, NdA] mentre Pietrangeli […] accolse con entusiasmo l'idea che […] formalmente colpiva. […] Capimmo subito che se ci fossimo impuntati avremmo messo in crisi l'intero gruppo. Il risultato fu che io mi presi l'incarico di progettare le scuole, asilo nido e scuola elementare, mentre gli altri si occuparono della parte residenziale». In Sennato, *Il bilancio,* cit., p. 64.

12 Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Fondo Federico Gorio*, faldone 1.86, cartella a. Gli edifici sono una scuola media (succursale della scuola Fratelli Cervi a Casetta Mattei) e la scuola elementare Mazzacurati. Secondo un filo cronologico non del tutto chiaro, i fabbricati oggi ospitano la biblioteca comunale e il polo scolastico Monte Cervino-Mazzacurati (una parte di questi ultimi è stata recentemente ridisegnata da T Studio ed è ora in fase di completamento).

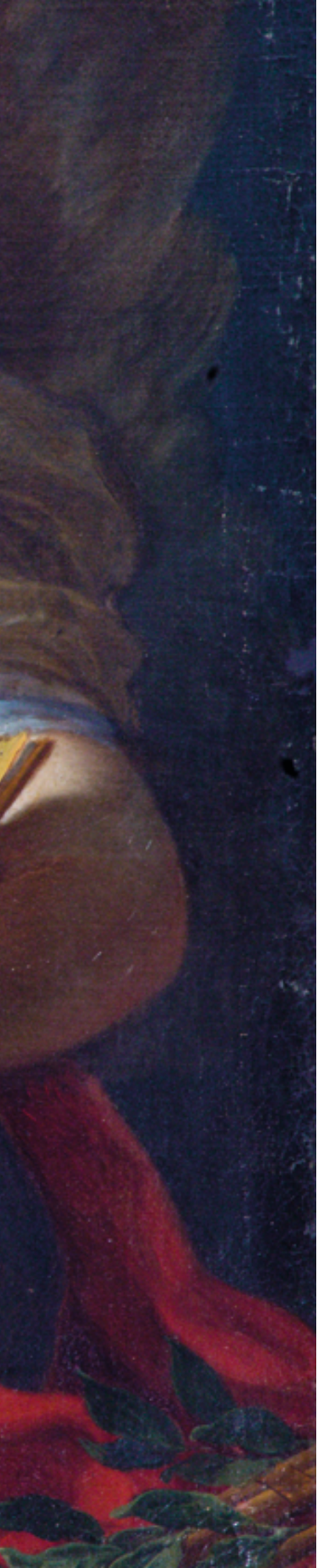
13 Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Fondo Federico Gorio*, faldone 1.86, cartella c. Lo stesso Gorio elabora previsioni economiche in base alle differenti soluzioni studiate, soffermandosi maggiormente sulla trave romboidale e sul possibile impatto nell'organizzazione del cantiere.

14 Sennato, *Il bilancio*, cit., p. 64.

15 Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Fondo Federico Gorio*, faldone 1.86, cartella c. Una possibile ragione dell'uso di nuove soluzioni tecnologiche può essere rintracciata nelle prescrizioni delle imprese verso l'uso della prefabbricazione "pesante".

16 Fiorentino ammette che «è stato fatto l'appalto unico, ma dopo in Italia è scoppiata la conflittualità sindacale al massimo livello e questa alla fine si è rivelata una scelta sbagliata. Eravamo nel 1974. Una forte concentrazione di operari con una commissione interna che controllava un cantiere di queste dimensioni ha portato ad una grande conflittualità. Ci sono stati momenti in cui il cantiere è stato fermo per sei mesi, per la scelta dell'appalto unico, in questo senso, è stata una scelta sbagliata». In Regni, *Una visita guidata,* cit., p. 60.

17 Iori, *Préfabrication et industrialisation,* cit., pp. 82-83.



Note dagli Archivi

Il lascito Fabio Rosa

Olivier Michel nasce a Parigi il 25 settembre 1928. Ha compiuto gli studi classici a Parigi e poi gli studi in Architettura all'Università di Besançon, dove ha conseguito la laurea in storia. Ricercatore al CNRS francese, ha dedicato i suoi studi agli artisti a Roma nel Settecento e ha pubblicato numerosi cataloghi e articoli sull'argomento. È stato eletto Accademico benemerito nel 1995. È scomparso il 12 giugno 2015.
Olivier Michel ha lavorato al saggio che qui si presenta nell'ultimo periodo della sua vita, perché fosse inserito nel Catalogo del lascito di Fabio Rosa, progettato dall'Accademia di San Luca fin dal 2013.

Olivier e Geneviève Michel avevano progettato tanti anni fa di pubblicare uno studio sul lascito di Fabio Rosa. Quando fui chiamata in Accademia per curare la pubblicazione dei dipinti provenienti dalla collezione di Fabio Rosa riuscii a ottenere da Olivier Michel la promessa di partecipare al progetto, almeno con un saggio sul padre di Fabio, Francesco Rosa, redatto a suo tempo da Geneviève, che lui stesso avrebbe aggiornato soprattutto nelle note. Sono profondamente grata a Olivier di aver ricordato la sua promessa, e avere incaricato i suoi collaboratori e amici francesi di portare a termine questo lavoro, che intanto si presenta in questa sede, con l'intesa di includerlo nel futuro catalogo. Gli studi compiuti negli ultimi anni hanno in parte già reso noti alcuni dei dati qui riportati, ma resta di grande interesse questo contributo, denso di notizie, dal taglio chiaro e scorrevole. Come di loro consuetudine, i Michel ci hanno lasciato la sintesi di studi approfonditi e complessi sulle fonti originali, presentati in forma obiettiva e ragionata. Un vero dono per gli altri studiosi. Le informazioni puntuali e certe, molte inedite, illuminano sulle vicende biografiche di Francesco Rosa e della sua famiglia, sulle frequentazioni e sulle committenze dell'artista.
Giulia De Marchi

Geneviève e Olivier Michel davanti al Louvre, accanto alla "mitica" 2CV con cui viaggiarono in tutta Italia per i loro studi.

Fabio Rosa (1681-1753) mémorialiste de son père Francesco Rosa (1638-1687) «pittore accademico»

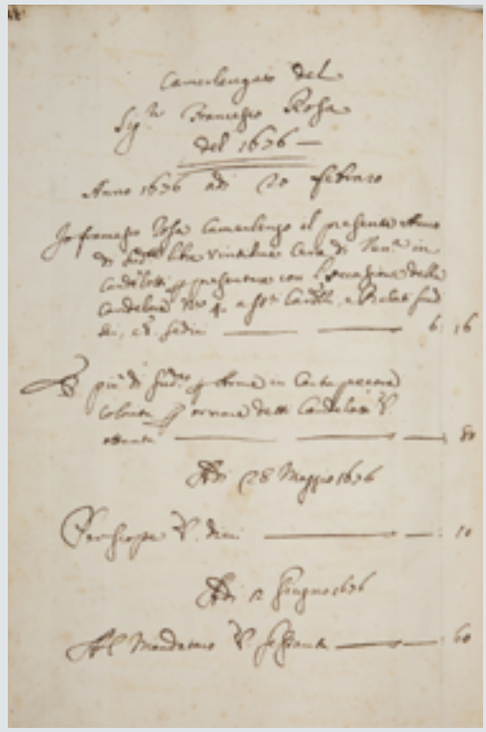
Geneviève et Olivier Michel

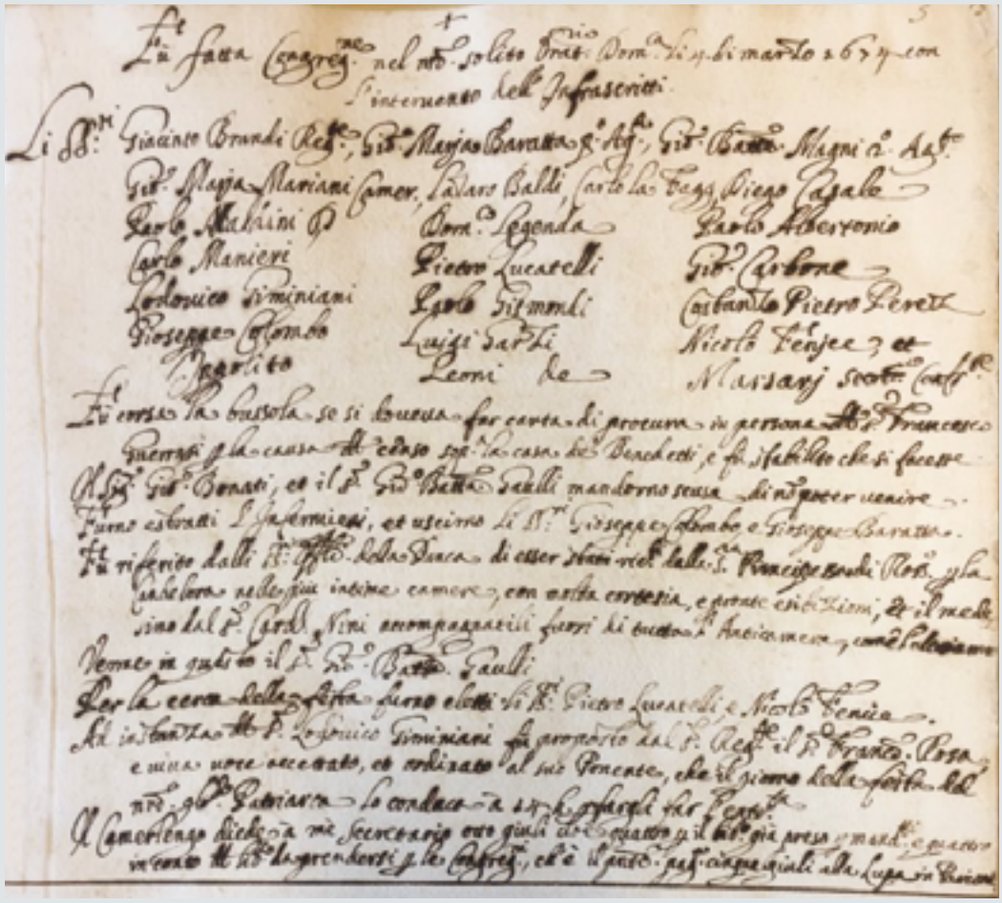
Fabio Rosa fut le premier grand bienfaiteur de l'Accademia di San Luca à laquelle il légua sa collection. Carlo Pietrangeli avait esquissé le portrait de cet amateur[1] dont on connaît les traits par des caricatures de Pier Leone Ghezzi (1674-1755) (fig. 1) et de Carlo Marchionni (1702-1786). Notre propos aujourd'hui n'est pas d'écrire une nouvelle version de sa vie consacrée aux chiffres, à la chasse et à l'amour de l'art, mais d'étudier la biographie du peintre académicien Francesco Rosa, rédigée par son fils[2]. Nous compléterons les indications très précises de ce manuscrit, conservé parmi ceux de Leone Pascoli à la Bibliothèque municipale de Pérouse, par des éléments tirés des archives romaines, en particulier le testament[3] et l'inventaire après décès de Fabio Rosa[4]. Documents qui montrent l'importance de ce legs et modifient certaines attributions des œuvres conservées à l'Académie.

Fabio Rosa naquit à Rome, où il fut baptisé le 3 mars 1681 dans la paroisse de San Marcello; son parrain était un noble portugais, le chevalier Francesco «Phlimé»(?)[5]. C'est avec sa mère qu'il est recensé de 1686 à 1697 lors du contrôle de la communion pascale de la paroisse de San Lorenzo in Lucina[6]. Il a un frère, Sigismondo, et une sœur, Marta. Il est confirmé très jeune, en 1689, et son parrain est un certain abbé Olivieri[7]. Après la mort de sa mère en 1699[8], on le trouve en 1702 au service du cardinal Galeazzo Marescotti, habitant la paroisse de San Nicola dei Prefetti dans le palais que ce prélat louait à la Santa Casa di Loreto. Chargé de la comptabilité, il porte le titre de «computista»[9], puis en 1725, un an avant la mort du cardinal, il occupe l'importante charge de « mastro di casa»[10]. C'est déjà un homme fortuné qui, devenu indépendant, s'installe dans une maison du vicolo di San Biagio, où il est recensé avec deux ou trois domestiques selon les années[11]. La maison n'est sans doute pas assez grande pour contenir la collection de tableaux qu'il se constitue car, en 1738, il loue également la maison voisine[12]. À la date du 28 juin 1727, on le retrouve dans l'administration pontificale où il est devenu «Computista della Capponi»[13]. Dès lors il est inscrit annuellement sur les «Ruoli» des Sacri Palazzi Apostolici[14]. Le 31 janvier 1741, il est nommé «Computista del Sacro Palazzo Apostolico». Il se rapproche alors du Quirinal et va habiter via Paolina, dans la paroisse de San Nicola in Arcione, une maison appartenant à un certain Signor Cavalletti[15]. La caricature qu'a faite de lui Marchionni[16] date évidemment de cette période puisque tous ses titres y sont mentionnés. Francesco Rosa meurt le 26 novembre 1687, comme l'affirme Fabio[17]. Ce dernier décède quant à lui le 8 mai 1753[18] et est enterré dans l'église de San Luca e Martina où une inscription, transcrite par Forcella[19], marque sa tombe située dans le pavement à droite de la porte d'entrée.

En 1953, Eugenio Battisti, étudiant le manuscrit de Pascoli publié en deux tomes respectivement en 1730 et 1736 et conservé à la Biblioteca communale de Pérouse[20], proposait une analyse de la vie du peintre Francesco Rosa. Il constatait ainsi qu'elle n'était pas rédigée par Pascoli, tout en réfutant l'hypothèse qu'elle ait pu l'être par Mariotti, un des possesseurs du manuscrit. Ce dernier l'attribuait à Francesco Rosa lui-même - contre toute vraisemblance d'ailleurs, puisqu'il y est fait allusion à la mort du peintre et à des événements postérieurs. L'habitude qu'avait Pascoli de s'informer auprès des artistes eux-mêmes, ou à défaut de s'adresser à leurs proches, l'amenait à penser que l'auteur était l'un des fils du peintre. Hypothèse qui se confirme si l'on compare la graphie du manuscrit à celle du testament holographe du fils cadet de Francesco, Fabio Rosa. La rédaction de cette vie est en outre antérieure à 1736, date de la mort de Sigismondo Rosa (frère de Fabio et fils de Francesco)[21], dont elle ne fait pas mention. Sans doute est-elle postérieure à 1735, sinon Pascoli l'aurait insérée dans le second tome des *Vite degli artisti moderni* (1736) - Francesco Rosa étant mort depuis longtemps -, à moins qu'il n'ait pas accordé à cet artiste autant d'importance que son fils. C'est sur cette vie également que Lina Montalto[22], en 1954, s'était appuyée pour établir l'identité de l'auteur du *Bélisaire aveugle* de la collection Pamphili. L'historiographie la plus récente n'en a néanmoins pas tenu compte pour clarifier les différentes données issues de la tradition. Füssli en 1779[23] distinguait quatre peintres du nom de Francesco Rosa, dont deux exacts contemporains, un génois actif à Venise en 1673 et un romain. Zani, en 1824[24], ne les confondait pas davantage et pourtant, dès 1769, Ratti dans le supplément qu'il écrivit aux *Vite* de Soprani[25] n'en faisait qu'un seul et même personnage, né à Gênes, apprenti à Rome, laissant à Venise et à Rome de nombreuses œuvres dont la chronologie est incertaine. C'est cette version que répètent ensuite les dictionnaires successifs ; Nagler, en 1847, ajoutant encore à la confusion[26].

Le document, objet de notre étude est donc pour nous des plus précieux, mais quelle foi y accorder? Fabio avait six ans à la mort de son père. Il se fait donc l'écho des souvenirs de sa mère qui meurt en 1699, une date assez tardive, ce qui laisse place aux incertitudes de la mémoire. Les





Du haut, de gauche

1. Pier Leone Ghezzi, *Caricature de Fabio Rosa*, Rome, Bibliothèque Vaticane, Ottob. Lat. 3117, fol. 76.

2. Document autographe de Giuseppe Ghezzi, Secrétaire de l'Académie de Saint Luc, relatif au mandat de camerlengo de Francesco Rosa. Rome, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, *Istruzioni per il Camerlengo sullo stato dell'Accademia 1674-1753*, f. 19r.

3. Document autographe de Francesco Rosa camerlengo en 1676, Rome, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, *Istruzioni per il Camerlengo sullo stato dell'Accademia 1674-1753*, f. 155v.

À droite

4. Procès verbal de la séance du 4 mars 1674, durant laquelle Francesco Rosa fut élu « Virtuoso ». Rome, Pontificia insigne Accademia di belle arti e lettere dei Virtuosi al Pantheon, Archivio storico, *Libro dei Verbali*, ad annum.

renseignements tirés des archives vont pourtant confirmer son exactitude, laissant cependant deux zones d'ombre qui s'expliquent sans doute par la piété filiale ou le sens de la respectabilité.

La vie de Francesco Rosa est mieux documentée à partir de son mariage avec Ortensia Succi, le 20 septembre 1662, à San Lorenzo in Lucina[27]. L'interrogatoire des témoins de moralité conservé au Vicariat de Rome confirme même un détail de la *Vie*: la mère de la mariée, Apollonia Frescha, déclare avoir été la nourrice de Francesco qui demeurait près de chez elle[28]. Le détail de l'allaitement a une originalité remarquable dans des dépositions de ce genre où l'on ne se réfère habituellement qu'à de vagues relations de voisinage ou d'amiti é pour établir le degré de connaissance. Six enfants naquirent de ce mariage, trois filles, puis trois garçons. Les précisions données sur la mort de trois d'entre eux coïncident à peu près avec les actes de l'état-civil[29]. Il y va de même pour le mariage de Marta avec un proche de Fabio, Giovanni Olivetani, «computista di San Spirito», célébré le 17 décembre 1696 à San Lorenzo in Lucina[30]. Afin de réunir la dot de sa fille, Ortensia Succi abandonne ses droits sur une vigne héritée de Francesco, située près de Sant'Agnese fuori mura[31]. Il est également exact que Marta a eu deux enfants baptisés à San Lorenzo in Lucina[32] et que sa mort suit de quelques jours la naissance du second[33]. L'année de la mort d'Ortensia, 1699, paraît juste: nous n'avons pas retrouvé l'acte de décès, mais elle figure pour la dernière fois en 1698 dans les registres du *Stato delle anime*. Toutes ces indications, si elles n'apportent rien à la connaissance de la carrière de Francesco, révèlent en revanche une famille fidèle et gardienne des souvenirs. Fabio Rosa parle un peu plus longuement de sa sœur Marta. Tous deux deviendront peintres. Fabio donnera, à l'Académie, le portrait de sa sœur peint par leur père[34]. Sans doute parce que cette dernière, qui avait collaboré avec son père, demeurait stylistiquement proche de celui-ci. Il s'étend moins sur Sigismondo, dont, en amateur éclairé, il devait mesurer la modestie du talent.

Les indications des registres du *Stato delle anime* suivent la réussite de Francesco Rosa. Il ne quitte les environs de San Carlo dei Lombardi qu'en 1675. Il habite sur le Corso, à gauche en allant vers San Giacomo degli Incurabili[35]; de la loggia de sa maison on voit la coupole de San Carlo en construction. C'est dans les églises voisines qu'il peint la majorité des œuvres de cette époque. Toujours sur le Corso, de 1677 à 1681 il habite dans la paroisse de San Marcello. Il a alors un serviteur et également un élève en la personne d'un peintre français nommé Charles de La Haye recensé chez lui en 1677 et 1678[36]. Il réside ensuite entre le Gesù et Sant'Andrea della Valle. C'est une période trouble dans sa vie: tandis qu'il est en prison, sa famille revient vivre chez les parents de sa femme[37]. Sa brillante ascension est définitivement interrompue.

Dans le titre de la *Vie*, le choix du terme «pittore accademico» sonne étrangement car il ne sera donné aucune précision à ce sujet dans la suite du texte. Ce qui est étonnant de la part de Fabio qui tenait l'Académie en si haute estime. Le 16 juillet 1673, Francesco est élu «Accademico di merito», obtenant douze voix favorables contre trois négatives[38]. Il fut un académicien assez assidu, du moins les premières années. Il occupe plusieurs charges dont celle de camerlingue (figg. 2, 3). Il est également admis en 1674 dans la congrégation des Virtuosi al Pantheon[39] (fig. 4).

Le récit de l'enfance de Francesco est plus délicat à interpréter. Une incertitude apparaît d'abord sur le prénom de son père: cité comme fils de Francesco lors de son mariage, il devient fils de Giovanni dans les documents postérieurs. Dans la *Vie*, la mère du peintre n'est désignée que par son prénom Giovanna or, le 3 décembre 1638, est baptisé à San Lorenzo in Lucina un «Francesco Andrea, fils de Giovanna Rosa». L'acte est raturé pour effacer le nom du père, et en marge se lit la mention «Correctum et delatum quia falso fuerat sapputum et narratum». La date de naissance, le 2 décembre 1638 (d'après le livre des baptêmes), au lieu du 25 novembre (d'après la *Vie*), laisse planer un doute, malgré la conformité des deux prénoms avec l'acte de mariage. Mais la perte du dossier matrimonial empêche de résoudre la question de manière définitive. La marraine de Francesco Andrea est nommée Camilla Rendini: c'est la mère de Giovanna et probablement l'auteur de la falsification de l'acte de baptême. Cette femme se retrouve en 1648 Strada degli Otto cantoni avec ses deux petits-fils, Francesco et Agostino Rosa. Agostino meurt le 17 mai 1650 à l'âge de quatre ans; l'acte de décès le dit fils de Donato Contucci et de Giovanna Rosa, l'un et l'autre décédés. Ainsi, comme l'assure la *Vie*, il est avéré que Francesco Rosa perd bien à douze ans son frère Agostino et, qu'orphelin, il vit désormais chez sa grand-mère. Le 6 juin 1646 avait été baptisé à Saint-Pierre un garçon né de Donato Contucci et de Giovanna Rosa «ejus amica». Il se prénomme malheureusement cette fois-ci Giuseppe, mais ces imprécisions dénoncent surtout la volonté de Camilla Rendini de cacher la conduite peu régulière de sa fille. Francesco est le prénom du grand-père que l'on a traditionnellement donné au petit-fils, qui en fait, jusqu'à son mariage, portera le prénom de son père supposé. Il y a donc dans la *Vie* une reconstitution exacte de l'enfance avec néanmoins quelques imprécisions concernant la date de naissance et la paternité, imputables à Giovanna plus qu'à Fabio. On peut aussi se demander si la fortune de la famille et l'amitié avec l'un des fils du Bernin ne font pas partie de cette légende familiale, l'origine de la famille semblant tout à fait modeste.

Le jeune Francesco Rosa entre en apprentissage à douze ans chez «Placido Palermitano». Ce Placi-

do di Bartoli tient une boutique prospère, via Paolina[40]. «Plus marchand que peintre» nous dit le texte, il fait travailler de nombreux aides. Francesco y passe toute sa carrière, d'abord «servo» puis «servitore», «giovanne» et enfin «pittore». Dans le recensement de la population du Campo Marzio durant la peste de 1656, il apparaitrait chez Placido di Bartoli comme «giovanne di 15 anni, sano»[41]. Dans les registres du *Stato delle anime*, il est mentionné régulièrement durant dix ans chez Placido, de l'année 1652 à la date de son mariage[42]. Nicolas Poussin habitait une maison voisine et Francesco a pu le connaître. Fabio Rosa rapporte, sans doute par vanité, que Poussin aurait proposé à son père d'épouser une nièce par alliance. Sa mère s'est sans doute sentie flattée d'être préférée à une nièce de Nicolas Poussin, sans doute la «Barbara Carabiti» que l'on trouve documentée chez son oncle de 1660 à 1665[43]. Toujours selon le texte, Francesco fréquenta à l'âge de seize ans l'académie de Giovanni Angelo Canini. Nous n'en avons pas trouvé de preuves formelles, mais il est certain qu'il dut apprendre l'art de la fresque, ce qu'il ne pratiquait pas chez Placido. D'ailleurs, à la mort de Canini, c'est lui qui achèvera l'une de ses commandes. Cette indication nous incite à penser que Canini fut bien l'un des maîtres de Francesco.

La volonté hagiographique du fils Rosa s'exprime surtout dans la relation des dernières années de la vie du peintre. Fabio ne peut passer sous silence les querelles et les rixes, ni la prison pour dettes, mais il en rend responsable la malignité d'autrui et non son père et son caractère violent et coléreux, son amour du jeu et peut-être sa malhonnêteté. Il est certain que Francesco Rosa est mort ruiné. Comme nous l'avons vu, sa veuve ne dotera sa fille Marta qu'en renonçant à ses droits et à ceux de ses fils sur une vigne sauvée de la faillite[44]. Des actes passés chez le notaire Senepa en décembre 1685 ne rendent pas compte de toutes les dettes. Mais un des créditeurs, un ancien voisin, Lorenzo Bartoli, réclame le remboursement de frais engagés par lui pour les vendanges de cette vigne; le pharmacien de la place du Gesù, Lorenzo Dini, veut récupérer le prix des médicaments non payés. Mais une affaire bien étrange porte sur des sommes plus considérables: en septembre 1684, Francesco Rosa fait doter sa fille Marta de 4000 écus par un certain Orazio Guiotti – qui dit agir pour l'amour de Dieu – à condition que la jeune fille épouse son neveu, Emidio Guiotti. Si le neveu n'accepte pas dans les quinze jours, Marta est libre de tout engagement et garde la dot. Le mariage n'eut pas lieu puisque Francesco Rosa, par acte notarié, prend possession de l'argent. L'affaire a tout l'air d'une escroquerie. La *Vie* n'en souffle mot. Silence dû à Fabio, ou plus probablement à Ortensia qui a travesti la vérité dans la version transmise à son fils, très jeune à ce moment-là. Toujours est-il que, aussitôt après, Francesco se retrouve en prison pour vingt mois. Au sortir de prison, le 14 juin 1685, il restera au peintre dix-huit mois à vivre.

Dans son acte de décès, Francesco est dit Espagnol. Cette erreur découle peut-être du fait qu'il parlait bien cette langue. Dès l'enfance, il avait vécu au contact d'Espagnols et de Portugais: chez sa grand-mère, deux locataires sont portugais et la maison du palermitain Placido di Bartoli, dont la femme est espagnole, est peuplée de ses compatriotes. En 1671, Francesco loge un Espagnol, Giovanni Blasco. Aussi n'est-il pas étonnant de voir parmi ses protecteurs Mgr Calatayud, Auditeur de Rote de la couronne d'Aragon, le cardinal de Portocarrero et l'ambassadeur du Portugal, sans oublier le parrain de son fils Fabio. Il est sûr cependant que Francesco Rosa est romain, pour être né à Rome de mère romaine.

L'exactitude des données biographiques, hormis quelques faits passés sous silence, incline à faire confiance au présent document pour restituer la nomenclature des œuvres et leur chronologie. Les premiers tableaux sont situés dans le temps en fonction de l'âge du peintre. Pour les suivants, leur succession est signalée à de brefs intervalles. Vient ensuite une date précise: celle de 1674, qui correspond à l'exécution du maître autel de Santa Maria di Monserrato[45]. Puis s'opère un regroupement autour de quelques mécènes importants et, enfin, une classification par lieux. Parallèlement, les archives de l'église de San Rocco conservent certains paiements: en 1663, Francesco reçoit un acompte pour les fresques de la chapelle de Sant'Antonio di Padova, c'est dire que l'œuvre est en cours d'exécution. Par ailleurs, Giovanni Angelo Canini meurt en 1666 sans avoir exécuté la commande du tableau représentant *Saint Enrico* dans l'église de San Carlo, qui est alors confiée à Rosa. Or, la *Vie* indique l'âge de vingt-deux ans (soit 1660) pour la réalisation à San Rocco (au lieu de l'année 1663) et celui de vingt-cinq ans (soit 1663) pour San Carlo (au lieu de 1666). Ce décalage de trois années montre probablement le désir de rajeunir le peintre à ses débuts pour exalter sa précocité. La gravure représentant *Agrippine* dédiée à Mgr Spinola est datée de 1673 (fig. 5). La peinture dont elle est tirée fut exposée à San Giovanni Decollato (toujours selon la *Vie*) sans doute peu auparavant[46]. Francesco Rosa n'était pas célèbre au point que l'on pût tirer une gravure d'après son tableau tant de temps après son exécution. Nous n'avons aucune référence autre que la biographie de son fils pour les fresques de Santa Caterina a Monte Magnanapoli. Pas de précisions non plus concernant les fresques de San Nicola in Arcione et le tableau d'*Alboino*. Mais il n'y a pour autant aucune raison de renoncer à l'ordre de l'énumération autour de l'*Agrippine*. La date de 1674 mentionnée dans la biographie est exacte: le maître autel de Santa Maria di Monserrato a été consacré le 2 février 1675. Le tableau du miracle de santa Giovanna Boccadoro a donc bien été exécuté l'année précédente (fig.6). Le 2 décembre

Du haut, de gauche à droite

5. Cesare Fantetti d'après Francesco Rosa, *Agrippine accostant à Brindes avec les cendres de Germanicus*, 1673. Rome, Istituto centrale per la Grafica, FC 51612. © Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo (MIBACT).

6. Charles de la Haye d'après Francesco Rosa, *La Vierge de Monserrato*, avec la résurrection de la fille du comte de Barcelone. Rome, Istituto centrale per la Grafica, CL 2194/1088. © MIBACT.

7. Francesco Rosa d'après Annibal Carrache, *Le couronnement de la Vierge*. Rome, Istituto centrale per la Grafica, FC 76228. © MIBACT.

8. Francesco Rosa d'après Annibal Carrache, *Assomption de la Vierge*. Rome, Istituto centrale per la Grafica, FC 76227. © MIBACT.

9. Francesco Rosa d'après Dominiquin, *Sainte Cécile refusant de sacrifier aux idoles*. Rome, Istituto centrale per la Grafica, FC 76229. © MIBACT.

1674, Francesco Rosa se voit confier par tirage au sort la réalisation du prophète *Mosè*[47] qui est encore au Panthéon dans la chapelle de San Giuseppe *a cornu evangeli* en pendant à celui de Luigi Garzi (1638-1721). C'est l'année de son admission dans la congrégation des Virtuosi; c'est aussi une date charnière dans sa vie, car autour d'elle s'articulent de nombreux travaux. La construction de Santa Maria di Montesanto, reprise en 1671 aux frais du cardinal Gastaldi, s'achève l'année sainte 1675. Sa décoration intérieure se poursuit jusqu'en 1679, date de l'ouverture au public. Les dessins préparatoires de Francesco Rosa servent sans doute à commencer la réalisation du décor au moment de l'achèvement de la bâtisse, avant que le Cardinal ne modifie le projet sous l'influence de Rainaldi. Le tableau pour Santa Marta, *Ange gardien conduisant un ange au ciel*, est postérieur aux fresques de Baciccia (1639-1709), dévoilées en 1672, et proche de celui de Francesco Cozza (1605-1682), représentant *Saint Jean-Baptiste*, signé et daté de 1675. L'absence du peintre aux séances de l'Accademia di San Luca au début de 1675 peut être attribuée à cette activité intense ou à ses nouvelles charges au sein de la congrégation du Panthéon[48]. Les rixes dont parle Fabio Rosa dans la vie de son père se situent au début du règne d'Innocent XI qui fut élevé au trône pontifical le 21 septembre 1676. Elles entraînent la datation de la semonce de Mgr d'Aquino et, par voie de conséquence, celle du tableau que le peintre lui donne, *La Vestale Tuccia*, précédant les fresques de San Carlo, pour lesquelles il y a un paiement de 50 écus effectué le 7 novembre 1677. Entre 1674 et 1677, se placent les œuvres peintes pour l'ambassadeur du Portugal et *La mort de Caton* de Mgr Silva. Quant au cardinal de Portocarrero, il vint à Rome pour le conclave d'Innocent XI en 1676. En 1678, il est nommé archevêque de Tolède et rentre en Espagne[49]. C'est là le terme de deux années durant lesquelles Francesco Rosa fut fort bien rémunéré par son fastueux mécène. Entre 1678 et septembre 1684, date où il est mis en prison, se placent *La fuite en Egypte*, peinte à fresque sur une maison des Otto cantoni et le tableau de Marino, *La Morte di San Francesco Saverio*, qui se trouvait dans l'église de San Barnaba[50]. Encore en place, mais noirci par le temps, le médaillon de Santa Maria del Popolo est daté par l'inscription funéraire qu'il couronne; Vincenzo Danesi Petrinochi meurt le 26 mai 1682 et son fils fait ériger le monument en 1683. Sa dernière œuvre, en 1687, est le tableau commandé pour Sienne par le Cavaliere Dionysio Marescotti. Il se trouvait encore en 1894 sur le deuxième autel à gauche dans l'église de San Francesco et représentait *Santa Maria Maddalena penitente nella grotta*. Füssli, qui le cite en 1779[51], croit alors que le peintre est originaire de Brescia!

La *Vie* est donc une source précieuse et fiable pour la connaissance de l'œuvre de Francesco Rosa. Elle n'est cependant pas exhaustive et n'évoque pas, par exemple, son travail de graveur, d'ailleurs fort limité. Il grave en effet d'après Annibale Carrache (1560-1609) *Le Couronnement de la Vierge* qui se trouve dans l'église de Santa Caterina de' funari (fig.7) et une *Assomption* dans la Chapelle Cerasi de Santa Maria del Popolo[52] (fig.8). D'après le Dominiquin (1581-1641), il grave une *Sainte Cécile refusant d'adorer les idoles* (église Saint Louis des Français)[53] (fig.9). L'une de ces gravures est datée de 1663[54]. Elle ignore également le *Bélisaire aveugle* de la collection Pamphili pour lequel Lina Montalto a retrouvé un paiement de 50 écus du 3 décembre 1681[55]. Le cardinal Pamphili était cependant mentionné parmi ceux qui visitaient l'atelier du peintre. Cette énumération de visiteurs illustres est une manière de donner de l'importance à l'artiste et d'identifier un certain nombre de ses collectionneurs. Francesco Rosa comptait donc ses clients parmi les hauts dignitaires de l'Eglise, mais il n'eut jamais un «patron», même si le cardinal Omodei l'a fait travailler à dix ans d'intervalle, le mettant ainsi sur le même plan que les plus grands de sa génération.

Il n'était pas dans notre propos d'étudier ici l'œuvre de Francesco Rosa, mais bien de déterminer la valeur de ce document qu'est la *Vie*. Parmi les œuvres publiques, bon nombre sont conservées et trois sont connues par la gravure: *Agrippine*, *Alboin* et *Caton*. Elles permettent d'intégrer clairement Rosa dans le courant artistique romain de son époque. Il ne faut lui chercher aucun lien avec Venise et ainsi laisser à son homonyme génois, à la fois la paternité du grand tableau de l'église des Frari datant de 1670 et son élève Gregorio Lazzarini.

Note

L'article a été rédigé par Geneviève Michel, puis repris à son décès par son mari Olivier. Ce dernier en a confié la mise au point, quelques mois avant sa propre disparition en juin 2015, à Émilie Beck Saiello, Karen Chastagnol et Yves Di Domenico. La publication de cette étude n'aurait pu se faire sans la volonté et la collaboration précieuse de Giulia De Marchi.

1 C. Pietrangeli, *Un ignorato collezionista romano: Fabio Rosa*, in "Strenna dei Romanisti", 30, 1969, pp. 322-325.

2 Cette *Vie* de Francesco Rosa inédite lors de la rédaction de ce texte par Geneviève Michel a depuis été publiée et annotée de façon remarquable dans l'ouvrage suivant: L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti viventi, dai manoscritti 1383 e 1743 della Biblioteca comunale «Augusta» di Perugia*, introduction de Valentino Martinelli et historique des manuscrits par Francesco Federico Mancini, Edizioni Canova, Trévise 1981, XXIV, article *Francesco Rosa* par Amelia Pinna, pp. 353-378. Voir également l'édition critique par Alessandro Marabottini, Electa Editori Umbri, Pérouse 1992.

3 Rome, Archivio di Stato di Roma (dorénavant cité ASR), 30 Notai capitolini, Uff. 7, not. Valerio Tondi, vol. 702 (ex 21), ff. 228r – 232r.

4 ASR, 30 Notai capitolini, Uff. 7, not. Valerio Tondi, 1753, 2a parte, vol. 368, ff. 230 - 304.

5 Rome, Archivio del Vicariato di Roma (dorénavant cité AVR), San Marcello, *Liber Baptizatorum 1674-1683*, f. 128v: «Die 3 Martij 1681 Ego qui supra (frater Lucius Maria de Amicis) baptizavi infantem natum die 22 preteriti mensis hora dismidia noctis ex patre D. Francisco Rosa romano et ex matre D. Hortensia Succi romana conjugibus ex parochia S. Marcelli cui fuit impositum nomen Fabius Gaudentius. Patrinus fuit Ill.mus D. Eques Franciscus Phlimé lusitanus, obstetrix Pacifica Concordia».

6 AVR, San Lorenzo in Lucina, *Liber Status Animarum* (dorénavant cité LSA) (1685-1692 Strada dei Pontefici) 1685, f. 75r; 1686, f. 66r; 1687, f. 66v; 1688, f. 64v; 1689, f. 73; 1690, f. 64r; 1691, f. 69v; 1692, f. 69v; (1693-1697 vicolo del Merangolo) 1693, f. 82r; 1694, f. 103v; 1695, f. 94r; 1696, f. 88v; 1697, f. 90r.

7 AVR, *Liber cresimatorum*, vol. 37, 1686-1689, f. 40, 24 juin 1689, confirmé le même jour que son frère Sigismondo dont le parrain se nomme Giuliano Petrucci.

8 Nous n'avons pas trouvé l'acte de décès de sa mère à cette date.

9 AVR, San Nicola dei Prefetti, LSA 1704 à 1726 «vicolo di Loreto, Palazzo della Santa Casa». Le cardinal meurt le 5 juillet 1726 (*Lib. Mort.* 1711-1770, f. 85).

10 *Ibidem*, 1725, f. 3v.

11 AVR, San Nicola dei Prefetti, LSA 1727-1741, vicolo di San Biagio.

12 AVR, San Nicola dei Prefetti, LSA 1738, f. 72v.

13 Rome, Archivio segreto vaticano (dorénavant cité ASV), *Sacro Palazzo Apostolico, Computisteria*, 7, *Giustificazioni dell'ammissioni de' partecipanti ne' ruoli...*, n° 62, et texte de la caricature de P.L. Ghezzi en 1739.

14 Rome, Biblioteca apostolica vaticana (dorénavant cité BAV), *Ruoli*. À partir du volume 254 (1727).

15 AVR, San Nicola in Arcione, LSA 1742-1753, Strada Paolina, casa del Sig.r Cavalletti.

16 Rome, Museo di Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe, MR 1508. Voir l'ouvrage de Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Carlo Marchionni caricaturista, tra Roma, Montefranco, Civitavecchia e Ancona*, Campisano editore, Rome 2015, pp. 187-190, 206, 253, pl. II,9 et II,10.

17 AVR, San Lorenzo in Lucina, *Lib. mort.* VIII, 1681-1694, f. 148r.

18 AVR, San Nicola in Arcione, *Lib. Mort.* XIII, 1749-1760, f. 25v, «Die 8 Maij 1753... aetatis suae annorum 78 circiter degens infirmus in domo Domini Cavaletti in via Paolina... Illius cadaver nocte sequenti ad Ecclesia Sanctae Martinae in Campo bovario illatum fuit ex sui testamentariae dispositione ibique expositum atque sepultum...».

19 V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e di altri edifici di Roma*, t. 7, Tipografia dei Fratelli Bencini, Rome 1876, p. 421, n. 851.

20 E. Battisti, *Alcune vite inedite di L. Pascoli*, dans "Commentari", 4, 1953, pp. 30-45.

21 AVR, Santa Maria del Popolo, *Lib. Mort.* 1732-1750, f. 40v: «Die 3 Xbris 1736... Sigismondo Rosa... Romanus aetatis suae annorum 55 circiter... heri obiit in domo suae habitationis in via Margutta...».

22 L. Montalto, *Il Belisario cieco dell'antica quadreria Pamphili*, dans "Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte", nuova serie, anno 3, 1954, pp. 228-241.

23 J.R. Füssli, *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bey Orell, Füssli und Compagnie, Zürich 1779, p. 561.

24 P. Zani, *Enciclopedia metodica... delle belle arti*, prima parte, Tip. Ducale, Parme 1824, t. 17.

25 R. Soprani, *Vite... 2ª edizione accresciute da Carlo Giuseppe Ratti*, Gravier, Nella Stamperia Casamara, Dalle Cinque Lampadi, Gênes 1768-1769, t. 2, p. 27.

26 G.K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, Fleischmann, Münich 1847, t. 16, p. 180.

27 AVR, San Lorenzo in Lucina, *Lib. matr.* VI, 1661-1687, f. 22r.

28 AVR, Notaio Bernardinus de Sanctis, *Interrogationes* 1661-1663, Die 16 7bris 1662: «... Conosco detto Francesco Andrea da che è nato per esser stato sempre vicino mio et haverli dato il latte...».

29 AVR, San Lorenzo in Lucina, *Lib. Bapt.* 29 mars 1665, Martha; 26 octobre 1666 Giovanna Orsola; 16 juin 1668 Catarina Margarita; 22 février 1671 Giovanni Scipio; San Marcello, *Lib. Bapt.* 3 octobre 1676 Sigismondo Girolamo; 3 mars 1681 Fabio Gaudenzio; San Lorenzo in Lucina, *Lib. mort.* 28 août 1667 Giovanna; 22 juin 1675 Scipio; 9 février 1687 Catarina.

30 AVR, San Lorenzo in Lucina, *Lib. Matr.* VII, 1688-1711, f. 92v, die 17 Xbris 1696.

31 ASR, 30 Notai capitolini, ufficio 23, not. de Bernardinis, *Instrumenta* vol. 442 (1696 quarta parte), f. 483.

32 AVR, San Lorenzo in Lucina, *Lib. Bapt.* XIX 1693-1700, f. 175r, 15 octobre 1697 Teresa; f. 243v, 5 août 1699 Stefano.

33 AVR, San Lorenzo in Lucina, *Lib. mort.* IX, 1695-1708, 16 août 1699.

34 Rome, Accademia Nazionale di San Luca (dorénavant cité ASL), inv. 428.

35 AVR, San Lorenzo in Lucina, LSA 1675, f. 61v et San Marcello, LSA 1677, f. 98r, n. 154.

36 AVR, San Marcello, LSA 1677, f. 98r, n. 154 et 1678, f. 120r, n. 127. Charles de La Haye, né à Fontainebleau en 1641, est connu comme graveur. Il travailla à Rome et à Florence. Il a probablement terminé sa carrière en Pologne.

37 AVR, San Lorenzo in Lucina, LSA 1686, f. 66r; 1687, f. 66v; 1688, f. 64v; 1689, f. 73r; 1690, f. 64r ; 1691, f. 69v; 1692, f. 64v; 1693, f. 82r; 1694, f. 103v; 1695, f. 94r; 1696, f. 88v ; 1697, f. 90r.

38 ASL, Archivio Storico, *Congregazioni*, vol. 43, f. 223v. Parrainé par le Prince de l'Académie, Carlo Rainaldi, le 4 mars 1673, il fut élu le 16 juillet. Après une première période de présence assez régulière, Francesco Rosa ne participa plus aux séances durant une année entière, de septembre 1674 à septembre 1675. Pendant plus de deux ans il fut présent et très actif à l'Académie. À partir de novembre 1677, sa participation aux séances fut fluctuante, devenant moins importante en 1679 et reprenant en 1680, année au cours de laquelle il sera assidu de février à fin septembre. Il est présent encore le 10 novembre, puis absent en 1681. Les séances de janvier 1682 furent les dernières auxquelles il assista. Au cours de ces années, en plus de ses charges, il fut choisi pour représenter l'Académie. Il fut successivement Camerlengo en 1674 (il y renoncera en mai), 1676 et 1677, chargé également, en 1676, de s'occuper des questions juridiques et d'assister Gaulli pour les cours de copie d'après le modèle (au mois de mai). En 1677, il assura ce cours au mois de juillet et s'occupa de l'organisation du concours et de la cérémonie de remise des prix aux élèves en novembre. À cette occasion il invita personnellement le cardinal Sigismondo Chigi. Candidat en 1678 au poste de Censore, il ne fut pas élu, mais fut nommé Paciere. Devenu Censore en 1679, il s'occupa également de l'organisation de la fête de Sainte Martine. Candidat à la charge de Primo Rettore en 1680, il ne fut pas élu, mais fut chargé des expertises de tableaux et participa à l'organisation des Prix. Il occupa la charge de Sindaco en 1681 et 1682. Le 9 avril il est présent à la clôture des comptes et signe les registres comptables. Il s'agit de sa dernière participation aux activités de l'Académie attestée par les archives. ASL, Archivio Storico, *Congre-*

gazioni, voll. 43-46. *Giustificazioni*, II, nn. 897, 898, 961, 970-974, 976. *Registro dei mandati* 1664-1674. *Entrata e uscita* 1672-1689. *Istruzioni per il Camerlengo sullo stato dell'Accademia* 1674-1753.

39 V. Tiberia, *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta da Gregorio XV a Innocenzo XII*, Congedo, Martina Franca 2005, pp. 42, 94, 354-360, 362, 364, 365, 368, 372.
Élu "à viva voce" à la Compagnie des Virtuosi al Pantheon le 4 mars 1674, il était déjà, à la fin de l'année parmi les candidats aux charges les plus prestigieuses d'«officiers» en 1675. Il ne fut pas élu, mais fut en revanche nommé Secrétaire, intervenant régulièrement aux réunions, sauf le 3 mars (date à laquelle est présent exceptionnellement Carlo Rainaldi), et en octobre et novembre. En 1676, il fut absent de mars à décembre, en 1677 de février à décembre. Élu Second Adjoint en 1678, il fut cette année-là relativement présent. Nommé Maître de cérémonie en 1679, il ne participa pas aux réunions jusque fin janvier 1682, date à laquelle il fut élu Camerlengo, mais ne fut plus présent après le 14 juin 1682. Le 28 mars 1683, le Sindaco lui versa une petite somme qui lui était due et le 11 juin le Mandataro fut chargé de récupérer les documents et les clefs restés chez «S.r Francesco Rosa già Camerlengo».

40 AVR, San Lorenzo in Lucina, LSA 1658, f. 39v.

41 AVR, San Lorenzo in Lucina, LSA 1656, f. 39v. Est mentionné un «Francesco Serv.re», mais sans précision de nom de famille.

42 AVR, San Lorenzo in Lucina, LSA 1652, f. 34v; 1653, f. 31v; 1654, f. 39r; 1655, f. 45v; 1656, f. 39v; 1657, volume manquant; 1658, f. 39v; 1659, f. 74; 1660, f. 36r; 1661, f. 62.

43 G. et O. Michel, *Nicolas Poussin et la maison Mannara*, dans "Gazette des beaux-arts", 127, 1996, pp. 213-220. Voir également M. Bigucci, *Il bozzetto di Francesco Rosa per l'altare maggiore di Santa Maria di Monserrato a Roma*, dans A. Anselmi (dir.), *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte diplomazia e politica*, Gangemi editore, Rome 2014, pp. 618, 629, note 103.

44 Sur cette vigne, probablement celle qui fut acquise par le peintre en avril 1683 en échange de trois tableaux, voir Bigucci, *Il bozzetto di Francesco Rosa*, cit., p. 619.

45 Monia Bigucci rappelle que les paiements pour l'éxécution du tableau s'échelonnent entre 1674 et 1675. Bigucci, *Il bozzetto di Francesco Rosa*, cit., p. 614.

46 Probablement en 1668 selon Zsuzsanna Dobos dans *A lost painting found by Francesco Rosa Romano*, dans "Acta Historiae Artium", 44, novembre 2003, issue 1-4, pp. 285-290.

47 V. Tiberia, *La collezione della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon*, Scripta Manent, Rome 2016, pp. 258-259.

48 Voir note 39.

49 Voir Bigucci, *Il bozzetto di Francesco Rosa*, cit., pp. 614-617.

50 F. Petrucci, *La "Morte di S. Francesco Saverio" di Francesco Rosa (1638-1687) nel duomo di Marino*, dans "Castelli romani", 37, 1997, 4, pp. 112-117.

51 Füssli, *Allgemeines Künstlerlexikon*, cit., p. 561.

52 Rome, Istituto centrale per la Grafica (dorénavant cité ICG), FC 76228, FN 2017; FC 76226, FC 76227, FN 2015. E. Borea, *Annibale Carracci e i suoi incisori*, École française de Rome, Rome 1986, pp. 103, pp. 222-223.

53 ICG, FC 76229.

54 Borea, *Annibale Carracci*, cit., p. 222.

55 Montalto, *Il Belisario cieco*, cit., pp. 229, 232, 241, note 7.

Fabio Rosa benefattore dell'Accademia di San Luca: in ricordo di Olivier Michel accademico benemerito

Giulia De Marchi

Il saggio lasciato all'Accademia di San Luca da Olivier Michel illumina sulle vicende biografiche di Francesco Rosa e della sua famiglia, sulle frequentazioni e sulle committenze dell'artista, strettamente legate alla sua produzione[1].

Francesco Rosa, eletto accademico sotto il principato di Carlo Rainaldi, il 16 luglio 1673[2], ebbe in Accademia quasi per un decennio un ruolo di una certa rilevanza; nello stesso periodo egli ebbe una presenza importante presso la Compagnia dei Virtuosi al Pantheon[3]: l'impegno nelle due istituzioni pare quasi si alternasse, ma nel corso del 1682, quando invece ricopriva la carica sia di primo Sindaco in Accademia, sia di Camerlengo fra i Virtuosi, improvvisamente egli interruppe le sue presenze per sempre.

In Accademia Francesco Rosa fu stimato sia come pittore, incaricato di insegnare (fig.1) e di stimare le pitture, sia come uomo di ottimi costumi, cui vennero affidati il controllo dei comportamenti di accademici o di studenti, incarichi di rappresentanza e pubbliche relazioni; inoltre ricoprì ruoli delicati di gestione amministrativa, a dimostrazione della piena fiducia da parte dei colleghi e di una sua personale propensione anche per la contabilità. Il minore dei suoi figli, Fabio, ebbe una carriera brillante ai più alti livelli della amministrazione contabile pontificia: fu uno dei tre incaricati nel gennaio 1742 della radicale riforma della Computisteria[4], nel sostanziale rinnovamento delle strutture camerali voluto da Benedetto XIV. Fra le carte della Computisteria camerale si trova molta documentazione della sua attività; è particolarmente interessante (a testimonianza dell'alta competenza di Fabio Rosa) l'approfondita analisi nel *Foglio di informazione di Fabio Rosa, da cui si desume il metodo con il quale viene regolata l'azienda economica*[5].

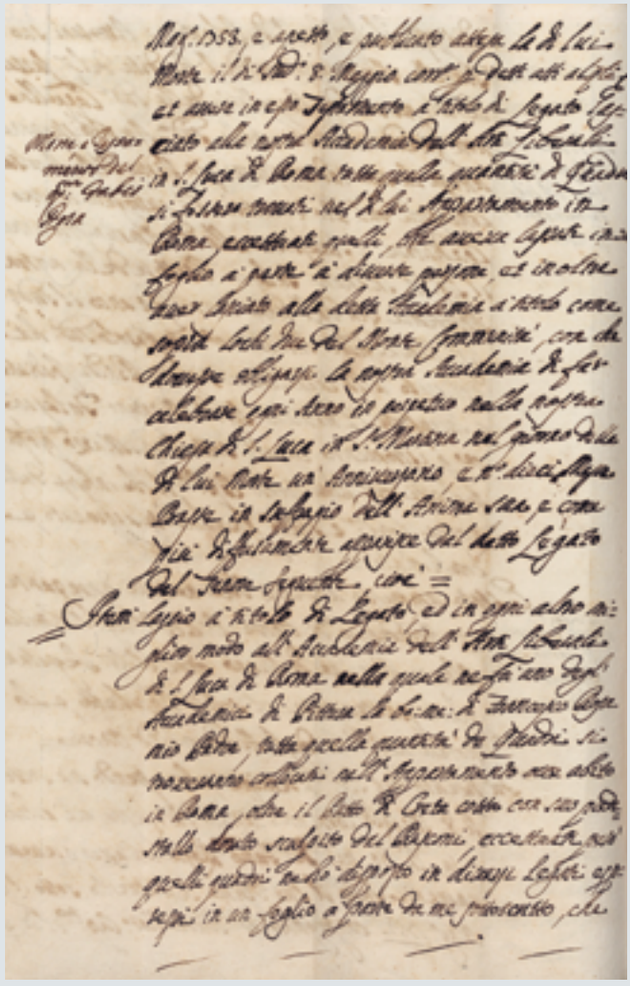
Quasi una predestinazione nel secondo nome di Fabio, 'Gaudenzio'[6]: egli aveva un'indole allegra, socievole e gaudente, come testimoniano le didascalie alle sue caricature. «Huomo assai faceto e Galantuomo» (lo definiva Pier Leone Ghezzi)[7]; «huomo di molto garbo, e Galantuomo, era un po' chiassone, era amico di tutta la nobiltà...» scriveva Marchionni, ricordando poi proprio la sua amicizia con Placido Costanzi e la sua «raccolta bellissima di quadri» lasciata all'Accademia[8]. Fabio Rosa, avendo raggiunto una notevole agiatezza e considerazione, un buon livello sociale, poteva contare su frequentazioni altolocate e di artisti fra i più noti: riuscì a raccogliere per suo diletto e soddisfazione, assieme ai dipinti ereditati, centinaia di opere d'arte, con le quali arredò con orgoglio sia la casa in città, che quella in campagna acquistata nel 1747[9]. Dal marzo 1752 egli possedeva anche proprietà agricole a Terni[10].

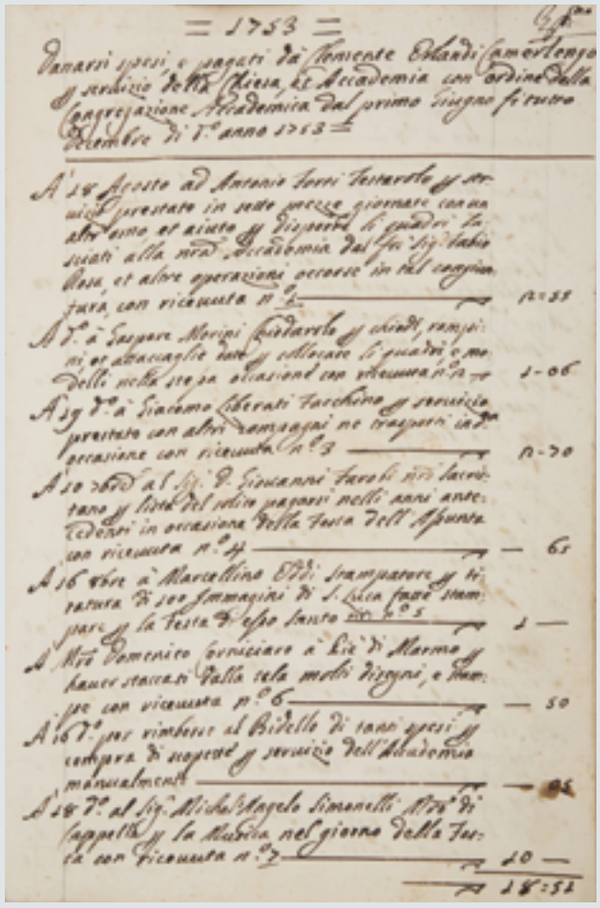
Fabio aveva abbracciato la carriera ecclesiastica, e raggiunse grandi soddisfazioni professionali, ma in lui fu comunque presente la passione per l'arte, 'respirata' da sempre in famiglia; egli raccolse una raffinata collezione, che lasciò in gran parte all'Accademia: molti dipinti donati sono degli artisti attivi con Francesco Rosa in Accademia e fra i Virtuosi.

Non avendo eredi da parte paterna, egli lasciò i suoi beni, esclusi alcuni legati personali, divisi in tre parti: una per l'Accademia «in gratitudine per la memoria» del padre accademico (fig.2), una per Apollonia Succi, nipote da parte materna, e ai suoi figli, e la terza per il collegio Salviati[11] (nel quale potevano studiare gli orfani romani meritevoli), che vendette i beni immobiliari e amministrò l'eredità secondo le volontà del testatore, avviando diversi alunni alla professione di segretario o computista con sussidi triennali[12].

La collezione artistica fu stimata da Placido Costanzi, amico stretto di Fabio Rosa, ufficiale Stimatore di pittura nell'anno 1752 per l'Accademia[13], dalla quale fu poi incaricato di verificare e accogliere la collezione assieme ad Agostino Masucci: il documento di quietanza fu stilato il 2 giugno 1753; i quadri erano già stati "cifrati" con il monogramma FR "à piedi al di dietro" per preservare la memoria del legato[14]. Il 17 giugno 1753 si incaricarono Costanzi, Agostino Masucci e Clemente Orlandi di stabilire la disposizione del lascito di Fabio Rosa nel salone; l'8 luglio fu deciso che, per le difficoltà incontrate, il Principe dell'Accademia Ferdinando Fuga avrebbe affiancato Masucci, Orlandi e Stefano Pozzi(sostituto di Costanzi infermo) in un sopralluogo con festaroli e facchini per cominciare a decidere come disporre i quadri. Il 5 agosto i dipinti erano stati collocati (fig.3) e, «per maggior cautela», si incaricarono Orlandi e Pietro Bracci di riportare sul retro delle tele i numeri di inventario del lascito (alcuni ancora si leggono, molti purtroppo sono andati perduti nelle rintelature perché solo in qualche intervento antico ci si preoccupò di ricopiare sigla e numero), il 2 settembre la numerazione era terminata. Il nuovo allestimento comportò di togliere le tele e le cornici a stampe e disegni di architettura precedentemente esposti, per riporli con gli altri, in un mobile appositamente ingrandito. L'Accademia intentò una causa per avere anche i tre quadri legati a due persone premorte al testatore, ma la perse[15].

In attesa della redazione del





In alto, da sinistra

1. Verbale della Congregazione del 25 aprile 1677 in cui si assegnarono gli incarichi mensili di insegnamento. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 45, f. 38.

2. Verbale della Congregazione del 27 maggio 1753. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, vol. 51, f. 20v.

In basso, da sinistra

3. Nota di spese per la collocazione del lascito di Fabio Rosa in Accademia. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, *Insigne Accademia di S. Luca. Uscita a contanti per spese, pagamenti, che si fanno dal Cammerlengo 1753-1799*, p. 1.

4. Segnalibro inciso nel *Libro dei Verbali delle Congregazioni* per la citazione del testamento di Fabio Rosa. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, allegato al vol. 51, f. 21.

catalogo del lascito di Fabio Rosa, il maggiore lascito mai pervenuto nella raccolta accademica di pitture, si pubblicano in questa sede l'Inventario delle opere pervenute in Accademia nel 1753 (All.1), redatto da Placido Costanzi e Agostino Masucci, l'elenco dei dipinti ritrovati in Accademia, con le riproduzioni fotografiche, l'elenco dei dipinti scomparsi e l'indice generale dell'Inventario (All.2). Si sono potuti identificare con certezza, anche tramite il confronto con i documenti certificanti le altre acquisizioni accademiche, centootto dipinti, talvolta con diverse paternità rispetto a quelle che si leggevano nel catalogo accademico. Le attribuzioni dell'inventario Rosa sono molto attendibili, soprattutto per quelle di artisti vicini cronologicamente al collezionista, appassionato esperto, e possono risultare utili per la conoscenza di diversi dipinti che nel frattempo vengono studiati ed esposti. Il carattere di recente raccolta privata aveva determinato la composizione eterogenea e 'moderna' della collezione di Fabio Rosa, che rispecchiava il gusto personale di un aggiornato e competente amatore d'arte; l'arrivo in Accademia comportò un improvviso e significativo ampliamento di numero e qualità del catalogo accademico delle opere di pittura, in rappresentanza e a modello di nuovi generi e stili di questa arte. Fino ad allora erano pervenuti doni dei singoli artisti. L'autore più presente nella raccolta di Fabio Rosa era Jan Frans Van Bloemen, detto Orizzonte, con il numero eccezionale di venti suoi dipinti "originali" di *Paesi* (ma anche una tela del fratello Monsù Stendardo e due Battaglie di Monsù Leandro avevano il "campo rifatto" da Monsù Orizzonte, ed egli aveva "ritoccato" il *Paese con Omo a cavallo* del Padre Giacomo): il Rosa era noto come uno dei suoi maggiori collezionisti; oggi possiamo ritrovare in Accademia quattordici dipinti attribuiti al Van Bloemen (oltre alla tela n. 492, tradizionalmente ritenuta il dono dell'artista per il suo tardivo ingresso in Accademia nel 1742). Arrivarono nel 1753 anche cinque tele del fratello Pieter van Bloemen, detto Stendardo, di cui oggi ne abbiamo due.

Il lascito di Fabio Rosa fu di 183 opere, una delle quali era una scultura, un «Puttino di Creta cotta di 3 palmi in circa, rappresentante la Primavera» di Camillo Rusconi (FR 120) e due erano disegni: uno con acquerello di Salvator Rosa (FR 47; figg. 9-10) e il disegno a pastello su carta con il *Ritratto di Francesco Rosa* del Padovanino (FR 40); molte di queste opere purtroppo andarono disperse, poiché, nonostante il desiderio del donatore che venissero sempre esposte, nel salone e nella stanza contigua[16], fin dall'inizio questo non fu possibile per l'esiguità degli spazi e vennero collocate, oltre che nel salone, nella «stanza avanti a quella dove sogliono farsi le Congregazioni» e nello «stanzino a pié della scala, che sale al salone»: di una parte dei dipinti si perse subito traccia. Tutta la documentazione relativa al lascito allora depositata nell'Archivio accademico è scomparsa, compresi l'inventario generale e i tre inventari topografici relativi ai locali della prima disposizione[17] (fig.4).

Nel tempo si ebbero ampliamenti della sede accademica, ma anche continue nuove accessioni per *pièces de réception*, concorsi scolastici e altri lasciti, per cui la carenza di spazi espositivi fu perenne, e gli inventari storici, che sempre si riferivano unicamente alle opere esposte, indicano nella Galleria un numero sempre minore di dipinti provenienti dal Rosa.

Le opere fuori inventario riportarono spesso danni per cattiva conservazione, furono talvolta donati o venduti, o epurati dalla collezione.

Fra i dipinti che non sono più in Accademia poco più di una ventina erano entrati senza alcun riferimento di autore (cinque Paesi, una Prospettiva, quattro Frutti, due Vasi di fiori, un "Bozzo di putti", due Teste, una Bambocciata, una Figura di contadino, una miniatura con Angelo Custode, forse due Battaglie); otto erano copie, di Reni, Maratta, Annibale Carracci, Mola, Borgognone (sempre chiamato Padre Giacomo), Guercino; c'era un'opera di "scuola fiamminga", una di "maniera francese" e una di "scuola di Giuseppe Chiari".

Ma scorrendo l'Inventario del lascito ci si accorge che molte opere disperse erano di sicura attribuzione e notevole interesse: oltre alla scultura di Rusconi, i dipinti di Daniele Seiter, Monsù Teodoro, Ciro Ferri, Andrea Lucatelli, Francesco Rosa, Padovanino, Monsù Stendardo, Agostino Masucci, Francesco Imperiali, Giacinto Brandi, Monsù Davide, Mario dei Fiori, Giovanni Francesco Grimaldi, Salvator Rosa, Sigismondo Rosa, Francesco Trevisani, Viviano Codazzi con figure di Michelangelo Cerquozzi, Giuseppe Passari, Monsù Aurora; mancano anche sei opere di Van Bloemen, non tutte collegabili con sicurezza ai numeri dell'Inventario, perché l'autore è presente più volte per lo stesso soggetto e con simili misure, e non risultano almeno tre Battaglie.

Fra quelle perdute, l'opera con la valutazione più alta (200 scudi) era la *Maddalena svenuta e molti angeli e putti con geroglifici della passione* di Agostino Masucci(FR 49). Alcuni di questi dipinti furono certamente venduti, come veniamo a sapere anche da note apposte dal custode accademico Cesare Fallani all'inventario dei primi dell'Ottocento: ad esempio il *Bambino con la Croce in mano* di Giacinto Brandi (FR 65), si ricorda venduto nel 1907 da Fabj Altini; lo stesso vendette vari altri dipinti (benché non provenienti dall'eredità Originali, che era destinata alla vendita), fra cui la tela "*Carlo Maratta assistito dalle tre Grazie in atto di fare il Ritratto al Marchese Pallavicini,* copia che viene dal medesimo Carlo Maratta" (FR 6).

Proveniva probabilmente dal lascito di Fabio Rosa il *Paesaggio con figure* di autore ignoto, n. 66 del catalogo accademico, che risultava mancante già nel 1940.

In questa sede, a corredo del saggio dei Michel su Francesco

Rosa e la sua famiglia[18], si segnalano alcune informazioni sui loro dipinti giunti in Accademia[19].

Di Francesco Rosa (1638-1687) il lascito di Fabio comprendeva due dipinti ovali: *Danae con pioggia d'oro (*FR 37) e *S. Maria Maddalena in gloria* (FR 39) (fig. 5). Ambedue risultavano esposti nel Salone, poco prima della costruzione della nuova sede, iniziata nel 1788[20], e poi nella seconda sala della Galleria negli allestimenti di primo '800. Tolti dalla Galleria con gli spostamenti seguiti al lascito Pellegrini (del 1840), non se ne ebbero più notizie fino alla catalogazione compiuta nel 1928 da Roberto Papini, che assegnò il numero d'inventario 55 al dipinto rappresentante *Santa in gloria* come opera di Anonimo[21]. È notevole la somiglianza di questa figura con la figlia di Udalardo, conte di Barcellona, la miracolata della pala della *Madonna di Monserrato* dello stesso autore (fig. 6). Il *pendant* è andato perduto.

Di mano di Francesco Rosa è anche il *Ritratto della sorella del defonto Fabio* (FR 38) (fig.7), ricordato, senza indicazione dell'autore, nell'inventario tardosettecentesco (n. 190) e mai più citato. Marta Rosa (1665-1699) fu pittrice di buon livello, sposò Giovanni Olivetani, computista, anch'egli come Fabio, dell'amministrazione pontificia[22]. Così Marta Rosa viene ricordata nella Vita di Francesco Rosa raccolta dal Pascoli: «De sei figlioli che hebbe tre femine magiori la prima chiamata Marta, la quale da piccola hebbe genio alla Pittura e cominciò a disegnare di dieci anni e di dodici cominciò a dipingere che ci sono molti quadri operati dalla medesima e di diecissette anni dipinse un Cristo in Croce di palmi dieci e sette copiato da uno fatto dal Padre, la quale copia fu messa in un Altare fuori di Roma e sempre sino che visse essercitò la pittura al meno quelle ore che poteva et ancora erudita de istorie essercitando sempre di leggere et era molto somigliante al Padre si di viso come del talento. La quale fu allocata dieci anni doppo la morte del Padre con Giovanni Olivetani presentemente computista di S. Spirito e la medesima nel secondo parto de un figlio maschio se ne morì di quel parto di anni trentadue».

Nel catalogo a stampa del 1882, fra i ritratti accademici, al n. 184 si indica per la prima volta il *Ritratto di Rosalba Carriera*, in realtà forse mai esistito nella collezione. Vittorio Malamani nel 1899 pubblicò le notizie documentarie relative al ritratto dell'artista veneziana eseguito da Sebastiano Bombelli e inviato a Roma, ritenendolo presente in Accademia, ma annotando che sul verso della tela non si leggeva più la scritta che avrebbe dovuto identificarlo secondo i documenti; egli poi, entusiasta della miniatura dono d'ingresso di Rosalba Carriera ricordava di averla ritrovata e fatta esporre in Galleria[23]. Nell'inventario del 1909, al n. 215, viene indicata la miniatura erroneamente ritenuta un autoritratto della Carriera.

La confusione del soggetto e dell'autore proseguì anche nelle schede del 1928, che attribuirono a questa tela la attuale numerazione, ritenendola il ritratto di Rosalba Carriera, e ancora indicarono come autore Sebastiano Bombelli[24], e così questo ritratto venne considerato anche da Faldi e Incisa della Rocchetta[25]. L'inventario del lascito di Fabio Rosa e la sigla con numero che erano leggibili sul verso della tela non lasciano dubbi sul riconoscimento del dipinto (fig. 8).

C'era poi il «quadro di mezzo palmo incirca con cornice nera all'antica, disegnato à pastello in carta, con cristallo avanti, rappresentante il *Ritratto di Francesco Rosa pittore*, padre del defonto, originale del Padovanino» (FR 40), ancora ben identificato nel 1807, forse ancora presente come anonimo nella seconda sala della Galleria al primo piano negli allestimenti degli anni '30 e '40 dell'Ottocento, poi non se ne ha più memoria.

Per ragioni cronologiche, il "Padovanino", autore del ritratto perduto di Francesco Rosa, si deve identificare con Ippolito Leoni de Marsari, definito con questo soprannome (lo stesso del padre) anche nei documenti della Compagnia dei Virtuosi al Pantheon[26]: egli condivise spesso presenza e incarichi con Francesco Rosa in Accademia e presso i Virtuosi, di cui, all'ingresso di Rosa, era Segretario. Per i due ritratti, del padre e della sorella, Fabio Rosa aveva chiesto che fossero posti «in sito più riguardevole», come il ritratto del papa Benedetto XIV. Una trentina di anni più tardi tutti e tre i ritratti erano esposti nel "Salone", ma in ordine apparentemente casuale.

Sigismondo Rosa (1676-1736), fratello maggiore di Fabio, che ancora adolescente nei censimenti degli Stati delle anime veniva definito "Pittore"[27], è un artista poco noto, ma segnalato nelle antiche guide di Roma e, nel corso dell'ultimo decennio, in diversi studi sulla pittura a Roma e nel Lazio[28]. Fu allievo di Giuseppe Chiari, la cui famiglia è molto presente nelle biografie dei Rosa (fra l'altro Carlo Chiari, figlio di Giuseppe, fu amico ed erede fiduciario di Fabio).

All'Accademia Fabio Rosa destinò due dipinti del fratello: un bozzetto della *Visitazione della Madonna* (FR 107), mai compreso negli allestimenti delle sale accademiche e un *Giacobbe,* già erroneamente attribuito a Luigi Garzi nell'inventario settecentesco della vecchia sede, non considerato negli inventari ottocenteschi, che ricompare solo al momento della catalogazione compiuta dalla Soprintendenza nel 1928 con il n. 144: *Il sogno di Giacobbe*, attribuito sempre a Luigi Garzi[29] (fig.11). Ora, grazie all'inventario della collezione Rosa, si può restituire la giusta paternità a questa tela, sul verso della quale si sono potuti ancora leggere, prima del restauro, il monogramma e il numero (fig.12).

Fabio Rosa aveva conservato queste opere dei familiari nella sua residenza romana (dal 1741), in Casa Cavalletti, in via Paolina, nel tratto che è attualmente via dei Due Macelli, al secondo piano; in particolare teneva i

In alto, da sinistra a destra

5. Francesco Rosa, *S. Maria Maddalena in gloria*. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 55.

6. Charles De la Haye, dal dipinto di Francesco Rosa, *La Madonna detta di Monserrato*, con la risurrezione della figlia del conte di Barcellona. Roma, Istituto centrale per la Grafica, matrice 419. © Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo (MIBACT).

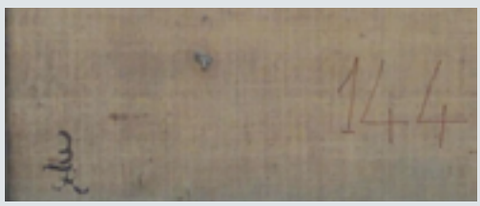
Al centro, da sinistra a destra

7. Francesco Rosa, *Ritratto della figlia Marta Rosa*. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 428.

8. Tela originale del dipinto di Francesco Rosa, *Ritratto della figlia Marta Rosa*. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 428.

In basso, da sinistra a destra

9-10. Salvator Rosa, *Quattro folosofi in un bosco* (recto)*; Uomo seduto in meditazione* (verso). Roma, Accademia Nazionale di San Luca.



11. Sigismondo Rosa, *Il sogno di Giacobbe*. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 144.

12. Particolare della tela del dipinto di Sigismondo Rosa, *Il sogno di Giacobbe*. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 144, prima del restauro.

ritratti e i due ovali del padre nella sua camera da letto, la tela con il *Giacobbe* di Sigismondo all'ingresso e il bozzetto dello stesso nella stanza di rappresentanza "delli lampadarj".

Dei suoi parenti Fabio Rosa possedeva qualche altra opera, che non destinò all'Accademia: del padre, nella stanza «verso strada dove è il cammino» (n. 79): «Un quadro in tela di mezza testa con cornice dorata rappresentante la *Beatissima Vergine al Tempio* legato al Sig.r Paolo Tartaglia del defonto Rosa, quale benche si dice nel foglio de legati essere dipinto da Giuseppe Chiari, tuttavia asserisce il Sig. Placido Costanzi Pittore, e Stimatore essere un piccolo ritocco di detto Giosepe Chiari sc. 15»[30]. Nella «stanza contigua alla Loggia e Cucina» (n. 147) si trovava «Un quadro in tela di 9 e 6 rapresentante il *Trionfo di Tito* dipinto da Sigismondo Rosa fratello del defonto con un regolo scorniciato intorno dorato lasciato per legato al S.r Filippo Paltoni [amico di vecchia data] come in detto foglio sc. 20»[31].

Il 13 giugno 1753 gli eredi fiduciari aggiunsero all'inventario dei quadri spettanti all'eredità «un quadro grande rappresentante la *Morte di Catone* originale di Francesco Rosa con sua cornice dorata à giallo, et oro, il quale essi Sig.ri Essecutori Testamentarij dichiarano averlo ritrovato appresso l'Emo. Lercari»[32].

Nell'Inventario dell'eredità di Giovanni Olivetani, vedovo di Marta Rosa, eseguito il 14 gennaio 1743 per la sorella Dorotea Olivetani Olivari (procuratore era il figlio Alessandro Olivari), fra le opere che si trovavano nella Computisteria del Palazzo Apostolico, c'era il dipinto bozzetto «da mezza testa per alto, rappresentante SS. Vincenzo e Anastasio cornice lavorata a marmoro, si dice di Francesco Rosa»[33].

Note

1 Ad esempio Michel segnala Charles de la Haye, nato a Fontainbleau nel 1641, come allievo residente con Francesco Rosa negli anni 1677 e 1678 (G. e O. Michel, *Fabio Rosa (1681-1753) mémorialiste de son père Francesco Rosa (1638-1687) «pittore accademico»*, supra, p. 283, nota 36): fu certamente lui e non, come fin'ora ritenuto, l'omonimo più anziano artista fiammingo, l'autore dell'incisione della traduzione del dipinto della Madonna di Monserrato, tratta dal bozzetto nel 1678 (M. Bigucci, *Il bozzetto di Francesco Rosa per l'altare maggiore di S. Maria di Monserrato a Roma*, in "I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVIII...", A. Anselmi (a cura di), Roma 2014, pp. 616, 627); (fig. 6).

2 Michel, *Fabio Rosa (1681-1753) mémorialiste*, cit, p. 283, nota 38.

3 Michel, *Fabio Rosa (1681-1753) mémorialiste*, cit., p. 284, nota 39.

4 7 gennaio 1742: «Sono stati deputati tre computisti per formare un nuovo sistema nella computisteria della Camera, dove ogni cosa era ridotta ad enimma, in modo che fuori de' computisti non si poteva mai sapere il netto del dare ed havere della Camera, e questi che devono regolare questo nuovo sistema da farsi sono: Fabio Rosa, un Grossi fatto venire da Bologna ed un Ottoni» (F. Valesio, *Diario di Roma*, a cura di G. Scano, VI, Milano 1979, p. 549).

5 Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi ASR), *Camerale II, Computisteria Generale*, busta 1, n. 9.

6 Michel, *Fabio Rosa (1681-1753) mémorialiste*, cit., p. 283, nota 5.

7 Biblioteca Apostolica Vaticana, Pier Leone Ghezzi, *Caricatura di Fabio Rosa*, Ottob. Lat. 3117, f. 76. (Michel, *Fabio Rosa (1681-1753) mémorialiste*, cit., fig. 1).

8 S. Prosperi Valenti, *Carlo Marchionni caricaturista, tra Roma, Montefranco, Civitavecchia e Ancona*, Roma 2015, pp. 213 (tav. II.9), 253. Per la bibliografia sul lascito di Fabio Rosa vedi Bigucci, *Il bozzetto di Francesco Rosa*, cit., p. 630, nota 118, e Prosperi Valenti, *Carlo Marchionni caricaturista*, cit., pp. 187-190, 206.

9 Atto di acquisto con allegata pianta a colori dell'architetto Alessandro Doria in ASR, Trenta notai capitolini, off. 7, not. Lucio Neri, 28 agosto 1747, vol. 356, ff. 212 e ss.; 27 agosto 1749, vol. 360, ff. 210-234, con allegata pianta degli agrimensori Giovanni Domenico Rondelli e Giuseppe Barbarelli.

10 Il 27 marzo 1752 fu definita la vendita a Fabio Rosa del terreno con casino e 640 piante di olivo nel territorio di Terni, sul quale nel 1741 egli aveva concesso un censo a Pietro Petrucci (ASR, Trenta notai capitolini, off. 37, not. Domenico Palmeri, 27 marzo 1752, vol. 382, ff. 408-411; Trenta notai capitolini, off. 1, not. Giovanni Antonio Berini, 28 gennaio 1741, vol. 463, ff. 125 e ss.).

11 ASR, Trenta notai capitolini, off. 7, not. Valerio Tondi, testamento 5 maggio 1752, vol. 702, ff. 228-232, 252-254: «L'esser rimasto, senz'alcun Parente, p. conto di mio Padre, ciò mi dà motivo, d'erogare la maggior Parte della mia Eredità, ne' Sotto notati Tré legati, p.mo p. gratitudine verso la memoria di d.o mio Padre, secondo à quella di mia Madre, et il Terzo, alla mia Professione, che ho esercitata».

12 Il complesso archivistico dell'Istituto di S. Maria in Aquiro, in deposito presso la Biblioteca Corsiniana dell'Accademia dei Lincei, comprende anche archivi di opere pie e istituti soppressi, fra cui l'archivio del Collegio Salviati, dove si trova ric-

ca documentazione di tutta la gestione dell'eredità Rosa, dalle vendite dei beni immobiliari – la Vigna fuori porta Salara a Giovanni Andrea Raffi venduta nell'agosto 1753 (not. Tondi) e l'oliveto di Terni al Marchese Nicolò Maria Sagripante ceduto l'11 giugno 1754 (Venere e Tondi Notai Capitolini in solidum) –, ai pagamenti, almeno per un ventennio, del vitalizio disposto per la serva Maria Cefalani, agli "assegnamenti" per gli alunni romani che, completati gli studi, poterono godere di un sussidio triennale per avviarsi alla professione di Segretario o di Computista. È di particolare interesse il *Libro mastro dell'Eredità del q. Fabio Rosa* (n. 1019).

13 Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico (d'ora in poi ASL), vol. 51, f. 5. ASR, Trenta notai capitolini, off. 7, not. Valerio Tondi, 17 maggio 1753, vol. 368, ff. 230 e ss. Nello stesso volume notarile si conservano numerose altre carte relative all'eredità di Fabio Rosa.

14 ASR, Trenta notai Capitolini, off. 7, not. Valerio Tondi, 2 giugno 1753, vol. 368, ff. 386 e ss.; Archivio storico capitolino, sez. 15, n. 61.

15 ASL, vol. 51, ff. 20-22, 23, 23v, 24v, 25-26, 27, 30; Registro *Uscita a contanti per spese, e pagamenti, che si fanno dal "Camerlengo" 1753-1799*.

16 Il testamento è già citato nella nota 11. ASL, vol. 51, f. 21.

17 Questi documenti erano al tempo conservati in Archivio fra gli "Inventarj", parte del testamento è riportato nei Verbali delle Congregazioni (ASL, vol. 51, ff. 20-21, 27). Ma già il Verbale della Congregazione Accademica del 4 aprile 1762 riporta che: «Conoscendosi, che non vi è più luogo nelle stanze della nostra Accademia per collocarvi i quadri de nuovi Signori Accademici, si è data incombenza alli Signori Stefano Pozzi, e Francesco Caccianiga ad effetto faccino collocare i quadri più inferiori dell'Eredità del quondam Fabio Rosa nei siti che si và alli Coretti della Chiesa, ed altri luoghi ivi vicini, siccome alli Signori Andrea Bergondi, e Pietro Pacilli per i bassirilievi». Per la partenza di Pozzi, fu il solo Caccianiga a occuparsi dei dipinti (ASL, vol. 52, ff. 34v., 35).

18 Michel, *Fabio Rosa (1681-1753) mémorialiste*, cit., pp. 277-284, cui naturalmente rinvio per gli approfondimenti biografici sui Rosa. Per lo studio dei diversi allestimenti ottocenteschi della Galleria si rinvia agli Inventari conservati nell'Archivio storico dell'Accademia.

19 Ricordo anche alcune altre notizie documentarie sui dipinti del padre di Fabio Rosa: di Francesco Rosa Mons. Fabrizio Sinibaldi possedeva un dipinto del quale si ipotizzò l'esposizione nel 1698, e i due quadri di Leonardo Severoli una «Madalena grande e S.Girolamo, compagni» furono esposti nella mostra a S. Salvatore in Lauro nel 1700 (G. De Marchi, *Mostre di quadri a S. Salvatore in Lauro (1682-1725). Stime di collezioni romane: Note e appunti di Giuseppe Ghezzi*, Roma 1987, pp. 101, 124).

20 A. Fiabane, *L'Accademia di San Luca nel XVIII secolo: un inventario inedito della quadreria*, in *Giovani studiosi a confronto. Ricerche di Storia dell'Arte dal XV al XX secolo*, a cura di A. Fabiane, Roma 2004, pp. 133-158.

21 Le schede del catalogo dei dipinti del 1928 arrivano al numero 654, sono rilegate in sette volumi (un ottavo volume fu redatto nel 1930 e comprende le schede dal numero 655 al numero 686, relative alle miniature di Teresa Voigt Fioroni e una di Marianna di Waldstein), riportano i numeri d'inventario ancora oggi in uso e certamente rappresentarono un valido strumento di tutela per i dipinti nell'approssimarsi del deposito delle collezioni accademiche nella Chiesa dei SS. Luca e Martina, in vista della demolizione della attigua sede storica e poi del trasferimento nella nuova sede di Palazzo Carpegna. Nel 1928 il n. 55 si trovava nel magazzino della custodia, e nell'anno 1940, nella nuova sede, era in magazzino. I dipinti della collezione accademica descritti nel catalogo del 1928, ma non ritrovati dopo la guerra, e non sostituiti nella numerazione, sono tre: il n. 66, *Paesaggio con figure*, di autore incognito, (cm 0,68 x 0,50), di notevole interesse artistico, "non ritrovato" già nel 1940; il n. 301, *Ritratto di ignoto*, di cui non si accettava l'attribuzione di Sartorio a van Mieris (cm 17 x 14), e del quale esiste anche la fotografia: un appunto autografo di Carlo Alberto Petrucci lo dice disperso per il danneggiamento della Galleria a causa dello scoppio di una bomba (il 10 settembre 1943 fu colpito anche il vicino Palazzo della Calcografia); il n. 122, *pièce de réception* di Marcello Leopardi, *Amore e Psiche* (cm 0,73x0,60), prestato fin dal 1927 alla Federazione dell'Urbe a Palazzo Braschi assieme ad altri dodici dipinti, unico non ritornato in Accademia (il catalogo del 1928 ne riporta un'accurata descrizione del soggetto). Manca da lungo tempo anche la miniatura di Teresa Voigt Fioroni inv. 683.

22 *Francesco Rosa*, a cura di A. Pinna, in L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti viventi nei manoscritti 1383 e 1743 della Biblioteca Comunale «Augusta» di Perugia*, Treviso 1981, p. 361; Michel, *Fabio Rosa (1681-1753) mémorialiste*, cit., p. 99, note 33, 34.

23 V. Malamani, *Le Gallerie Nazionali Italiane*, IV, Roma 1899, pp. 36 e ss.; *Rosalba Carriera*, Bergamo 1910, pp. 21-22. ASL, vol. 46, ff. 114v-115; vol. 46/A, ff. 46, 47.

24 Nel 1928 questo ritratto era ubicato nella sala del Consiglio, poi nel 1940 si trovava in magazzino.

25 I. Faldi, *La Galleria. Dipinti di figura dal Rinascimento al Neoclassicismo*, in "L'Accademia Nazionale di San Luca", Roma 1974, p. 162; G. Incisa della Rocchetta, *La collezione dei ritratti dell'Accademia di San Luca*, Roma 1979, p. 49.

26 *Statuto della insigne artistica Congregazione de' Virtuosi al Pantheon*, Roma 1839.

27 Michel, *Fabio Rosa (1681-1753) mémorialiste*, cit., p. 283, nota 37.

28 Per la bibliografia vedi anche Bigucci *Il bozzetto di Francesco Rosa*, cit., p. 630, nota 115.

29 Per l'ubicazione: «nel magazzino della custodia, prima nella Chiesa Accademica», poi nel 1940 nello spogliatoio al primo piano.

30 ASR, Trenta notai capitolini, off. 7, not. Valerio Tondi, vol. 368, f. 274v.

31 *Ibidem*, f. 291v.

32 *Ibidem*, f. 304.

33 ASR, Trenta notai capitolini, off. 34, not. Giuseppe Antonio Seri, 14 gennaio 1743, vol. 253, f. 82.

Allegato 1

Inventario del lascito Fabio Rosa all'Accademia di San Luca

Si riporta la trascrizione dell'Inventario del lascito di Fabio Rosa all'Accademia di San Luca dopo aver comparato il documento conservato all'Archivio storico Capitolino con quello all'Archivio di Stato di Roma; poiché gli atti notarili dell'archivio comunale sono copie, nel caso di discrepanze si è considerato il testo riportato sull'originale conservato all'Archivio di Stato di Roma (*Trenta notai capitolini*, off. 7, not. Valerio Tondi, 17 maggio 1753, vol. 368, ff. 386-395, 404-409).

Il lascito all'Accademia comprendeva 183 opere; quarantotto coppie di dipinti riportavano lo stesso numero, così come le quattro tele di Ignazio Stern.

I salti di numerazione corrispondono ai legati destinati dal testatore a singole persone.

Le abbreviazioni sono state sciolte, gli errori di ortografia sono stati corretti; la punteggiatura e l'uso delle maiuscole sono stati uniformati.

2 giugno 1753

.....

Nota di tutti li quadri ritrovati nella Casa dove abitava il fù Fabio Rosa, e lasciati per legato all'Insigne Accademia di San Luca, li quali si ritrovano già inventariati per l'Atti del Tondi

Nella prima stanza dell'Ingresso della Casa nella facciata à mano manca

n.° 1 Un quadro in tela di 7, e 5, fuori di misura, con cornice bianca di legno, rappresentante Santa Maria Madalena, copia di Guido Reno *sc. 25*

n.° 2 Altro quadro da testa per traverso, con cornice liscia dorata, rappresentante Frutti *sc. 2*

n.° 3 Altro di 7, e 5 per alto con cornice liscia dorata, rappresentante Giacobbe originale di Sigismondo Rosa *sc. 20*

Nella facciata che siegue

n.° 5 Altro quadro in tela di 7, e 10, per alto, con cornice a due ordini d'intaglio dorata, rappresentante la Santissima Trinità, copia di Guido Reno *sc. 50*

Nell'altra facciata che siegue

n.° 6 Altro di 8, e 6 per alto, con cornice liscia dorata rappresentante Carlo Maratta, assistito dalle tre Grazie in atto di fare il Ritratto al Marchese Pallavicini, copia che viene dal medesimo Carlo Maratta *sc. 40*

n.° 7 Altro quadro da testa per traverso con cornice liscia dorata rappresentante Frutti, consimile all'antedetto descritto *sc. 2*

n.° 8 Altro quadro da 8, e 6 con cornice liscia di legno bianco rappresentante un Santo nel deserto con Gloria di Angeli, originale di Luigi Garzi *sc. 60*

n.° 9 Due quadri di misura di 4 palmi, quasi riquadrati con cornice liscia dorata rappresentanti uno Polifemo, e Galatea, e l'altro Polifemo, che getta il sasso, copie tutti due d'Anibal Carracci *sc. 20*

n.° 10 Altri due da testa per traverso, con cornici antiche dorate rappresentanti Paesi *sc. 3*

Nella stanza che siegue mano dritta verso il cortile

Nella facciata sopra la porta

n.° 11 Due quadri da imperatore, con cornici a due ordini d'intaglio dorate, rappresentanti Pesci con due mezze figure originali del Signor Placido Costanzi *sc. 60*

n.° 12 Altro di 4 palmi per traverso con cornice liscia dorata, rappresentante San Giovanni Battista nel deserto, originale del Cavalier Daniele *sc. 15*

n.° 12 Altro quadro di simil misura per traverso con cornice liscia dorata, rappresentante una Donna nuda con putti, et altre figure *sc. 6*

n.° 13 Altro di 4 palmi per traverso con cornice liscia dorata rappresentante Paese *sc. 4*

Nella facciata verso l'altra stanza, mano manca

n.° 15 Altro da 3 palmi con cornice liscia dorata, rappresentante la Pittura, copia del Mola *sc. 7*

n.° 16 Un quadro in tela da testa per alto, con cornice a due ordini d'intaglio dorata, rappresentante una Prospettiva *sc. 12*

n.° 18 Altro in tela di 6, e 8 in circa, con cornice liscia di legno bianco, rappresentante un Cristo Morto, con Angeli, e Beatissima Vergine, San Giovanni, e San Pietro, originale di Scola Fiammenga *sc. 70*

n.° 19 Altro di 4 palmi per traverso con cornice liscia dorata, rappresentante Bambocciate, originale di Monsù Teodoro *sc. 40*

Nell'altra facciata in faccia alla porta

n.° 20 Altri due quadri da imperatore per traverso con cornici liscie dorate rappresentanti Frutti, originali di Monsù Dupret *sc. 40*

n.° 21 Altri due da 4 palmi per traverso, con cornici liscie dorate, rappresentanti Battaglie *sc. 20*

n.° 22 Altro in tela da testa per traverso con cornice a due ordini d'intaglio dorata rappresentante Bambocciata *sc. 4*

n.° 23 Altri due di palmi due in circa per alto, con cornice liscia bianca, rappresentanti Bambocciate,

originali di Paolo Monaldi *sc. 8*

Nell'altra facciata verso la cucina

n.° 24 Un quadro da 4 palmi per traverso, con cornice liscia dorata, rappresentante Rinaldo, et Armida, originale del Geminiani *sc. 20*

n.° 25 Altro di 8, e 6 per traverso, con cornice liscia dorata, rappresentante Animali, con Pastore originale di Monsù Rosa *sc. 60*

n.° 26 Altri due di mezzo palmo in circa per alto, e tre per traverso, uno con cornice liscia dorata, e l'altro con cornice bianca, rappresentanti Battaglie *sc. 5*

n.° 27 Un quadro in tela d'imperatore per alto, con cornice a due ordini d'intaglio dorati, rappresentante il Ritratto del Sommo Pontefice regnante *sc. 12*

Nella stanza che siegue del letto dove morì il defonto Fabio Rosa testatore verso strada

Nella facciata mano dritta dell'entrare

n.° 28 Due quadri d'imperatore per alto ovati con cornici intagliate contornate, e dorate rappresentanti Prospettive, originali del Signor Cavalier Panini *sc. 150*

n.° 29 Altro di simil misura in circa con cornice à due ordini d'intaglio dorata, rappresentante la Giustizia, e la Pace originale del Ciro Ferri *sc. 60*

n.° 30 Altri due da mezza testa per alto con cornici à tre ordini d'intaglio dorate rappresentanti Paesi originali di Monsù Orizonte *sc. 25*

n.° 31 Altri due di simil misura per alto con cornici à quattr'ordini d'intaglio dorate, rappresentanti Bambocciate originali di Andrea Lucatelli *sc. 50*

n.° 32 Altri due da mezza testa piccola per alto, con cornice à tre ordini d'intaglio dorate, uno rappresentante San Francesco coll'Angelo che gli mostra garafa d'acqua e l'altro S. Anna che impara à legere la Madonna, originali di Filippo Lauri *sc. 60*

n.° 33 Altro da testa per alto fuor di misura con cornice à tre ordini d'intaglio dorata, e cristallo avanti rappresentante la Santissima Vergine, che legge l'Offizio originale del Cavalier Maratti *sc. 60*

Nella facciata verso strada

n.° 34 Un quadro in tela d'imperatore per traverso, con cornice à due ordini d'intaglio dorata rappresentante un San Francesco nel deserto, originale di *sc. 15*

n.° 35 Altri due di mezza testa per alto con cornice à due ordini d'intaglio dorate rappresentanti Bambocciate, originali di Andrea Lucatelli *sc. 50*

n.° 36 Altri due di un palmo in circa per traverso con cornici liscie dorate, rappresentanti Paesi originali del Tempesta *sc. 6*

n.° 37 Altro in tela da testa per traverso ovato, con cornice intagliata, e sue cantonate, rappresentante Danae con pioggia d'oro, originale di *sc. 6*

n.° 38 Altro in tela da testa per alto, con cornice liscia dorata, rappresentante un Ritratto della Sorella del defonto Fabio dipinto da Francesco Rosa *sc. 5*

n.° 39 Altro in tela da testa per traverso ovato, con cornice intagliata con sue cantonate, rappresentante Santa Maria Madalena in gloria, originale di Francesco Rosa *sc. 6*

n.° 40 Un quadro di mezzo palmo in circa con cornice nera all'antica, disegnato à pastello in carta, con cristallo avanti, rappresentante il Ritratto di Francesco Rosa pittore, padre del defonto, originale del Paduanino *sc. 4*

Nell'altra facciata, che siegue sopra la porta nel passare all'altra stanza

n.° 41 Un quadro di 4 palmi per traverso, con cornice liscia dorata, rappresentante Cavalli, Animali, e Paesi, originale di Monsù Stendardo, e campo rifatto da Monsù Orizonte *sc. 25*

n.° 42 Due quadri d'imperatore per traverso con cornice à due ordini d'intaglio dorato, rappresentante Lot, colle figlie, e l'altro la Carità Romana, originale del Cavalier Daniele *sc. 60*

n.° 43 Altro da testa per alto con cornice à tre ordini d'intaglio dorato, rappresentante un Cristo morto, con Angeli, originale del Cavalier Daniele *sc. 15*

n.° 44 Altri due da testa in tela per alto, con cornice ad un ordine d'intaglio dorata, rappresentanti due Teste de Vecchi, originali di Francesco Mola *sc. 25*

n.° 45 Altro di simil misura per traverso, con cornice à tre ordini d'intaglio dorata, rappresentante una mezza figura di un San Girolamo originale della scola di Caracci *sc. 20*

n.° 47 Altro quadro di un palmo in circa per alto, con cornice à due ordini d'intaglio dorata, rappresentante un disegno fatto à parte, et acquarella con cristallo avanti, originale di Salvator Rosa *sc. 10*

n.° 48 Altro di mezza testa per alto, con cornice liscia bianca, rappresentante un fatto della Scrittura della scola di Giuseppe Chiari *sc.4*

Nell'altra facciata à capo al letto

n.° 49 Un quadro 7, e 5 per alto, con cornice a due ordini d'intaglio dorata, rappresentante la Madalena svenuta e molti Angeli e Putti con geroglifici della Passione originale del Signor Agostino Masucci *sc. 200*

n.° 50 Altro di simil misura in circa, con cornice à tre ordini d'intaglio dorata, rappresentante la Navicella di San Pietro, con dentro Fede Speranza e Carità, e sopra la Santissima Trinità, e figurine in lontano, originale di Giuseppe Chiari *sc. 200*

n.° 51 Altro in tela di mezza testa per alto con cornice à quattro d'intaglio dorato, rappresentante il Riposo di Egitto, originale di Giovanni Battista Gavulli, detto Baciccio *sc. 20*

n.° 52 Altro di simil misura per alto, con cornice à tre ordini d'intaglio dorata, rappresentante il Miracolo successo à Bolsena del sacerdote, che se gl'empì il Calice di sangue originale del Cavalier Francesco Trevisani *sc. 25*

n.° 53 Altro in tela di mezza testa per alto, con cornice à tre ordini d'intaglio dorata, rappresentante il Riposo di Egitto, detto la Madonna della Scudella, copia del Barocci *sc. 8*

n.° 54 Altro di 4 palmi per traverso, con cornice liscia per traverso, rappresentante Animali, originale di Monsù Stendardo *sc. 25*

n.° 55 Altri due quadretti di un palmo in circa per traverso, con cornice à due ordini d'intaglio dorati, rappresentanti Animali, originali di Francesco detto d'Imperiali *sc. 10*

n.° 56 Una miniatura alta mezzo palmo in circa con cornice di tartaruga in ottangolo, rappresentante l'Angelo Custode *sc. 0:50*

Nella stanza che siegue verso strada, dove è il cammino

Nella facciata mano manca, entrando dalla porta

n.° 57 Due quadri di misura di 4 palmi per traverso con cornici liscie dorate, rappresentanti Paesi, originali di Monsù Orizonte *sc. 60*

n.° 58 Altro di tre palmi per alto, con cornice intagliata dorata, rappresentante Cristo della moneta, fatto nella scola di Tiziano *sc. 50*

n.° 59 Altro di simil misura in circa, con cornice à due ordini d'intaglio dorato, rappresentante una Vecchia, che fila, originale di Francesco Mola *sc. 50*

n.° 61 Altro di 4 palmi per traverso in circa con cornice liscia dorata, rappresentante un Paese con un Omo à cavallo, originale del Padre Giacomo, ritoccato da Monsù Orizonte *sc. 20*

Nella facciata che siegue del camino

n.° 62 Due quadri da imperatore bassi con cornice liscia dorata, rappresentanti Paesi, originali di Monsù Orizonte *sc. 80*

n.° 63 Altri due da imperatore per traverso con cornici intagliate à due ordini d'intaglio rappresentanti Paesi, originali di Monsù Orizonte *sc. 100*

n.° 64 Altri due di 4 palmi bassi per traverso con cornici liscie dorate rappresentanti Battaglie, originali di Monsù Leandro, e campi rifatti da Monsù Orizonte *sc. 40*

n.° 65 Altro di tre palmi in circa per traverso con cornice liscia dorata rappresentante un Bambino colla Croce in mano, originale di Giacinto Brandi *sc. 20*

n.° 66 Altro in tela d'imperatore per alto, con cornice liscia dorata rappresentante la Nascita di San Giovanni Battista nella scola di Baciccio *sc. 25*

Nell'altra facciata, che siegue

n.° 67 Altri due da 7, e 5 per traverso con cornici liscie dorate, rappresentanti Animali di Monsù Davide *sc. 120*

n.° 68 Altri due da mezza testa grande per traverso con cornice à due ordini d'intaglio dorati rappresentanti Paesi, originali di Andrea Lucatelli *sc. 30*

n.° 69 Altri due da mezza testa per alto, con cornici à due ordini d'intaglio dorate rappresentanti il Cristo morto, la Madonna Santissima et un Putto, originale di Giuseppe Chiari, si stima questo *sc. 30*

n.° 69 L'altro rappresentante Nostro Signore nell'orto, originale di Francesco, detto d'Imperiale *sc. 20*

n.° 70 Altri due da mezza testa grande per traverso con cornice à due ordini d'intaglio dorati, rappresentanti Animali originali di Monsù Stendardo *sc. 35*

n.° 71 Altro di simile misura in circa con cornice à quattro ordini d'intaglio dorati, rappresentante Paesi, Figurine, et Animali, originale di Monsù Bergher *sc. 50*

n.° 72 Due quadri di misura di quattro palmi per traverso con cornice à due ordini d'intaglio dorati, rappresentanti Paesi, originali di Monsù Adriano *sc. 50*

Nella facciata, che siegue verso strada

n.° 73 Due quadri di quattro palmi per alto con cornice liscia dorata, rappresentanti Vasi di fiori, originali di Mario *sc. 40*

n:° 74 Altri due di tre palmi bassi per traverso, con cornici à tre ordini d'intaglio, rappresentanti Paesi, originali di Monsù Orizonte sc. 60

n.° 75 Due quadri di due palmi in circa per traverso con cornici liscie dorate, rappresentanti Marine, uno originale di Errico Spagnolo, e l'altro originale di Monsù Mangler *sc. 15*

n.° 76 Altro di un palmo in circa per alto con cornice liscia dorata, rappresentante la Santissima Vergine vestita di bianco, che legge l'Offizio copia del Cavalier Carlo Maratti *sc. 02*

n.° 78 Un quadro in tela da mezza testa per alto con cornice liscia dorata, rappresentante una Testa di un Giovane originale *sc. 02*

n.° 80 Altro in tela di mezza testa per alto con cornice liscia dorata rappresentante una Testa di una Venere copia *sc. 02*

Nell'altra stanza, che siegue delli lampadarij

Nella facciata nell'entrare mano manca

n.° 81 Un quadro da imperatore basso sopra la porta, con cornice liscia dorata dipinto in ovato rappresentante una Gloria di Angeli, che suonano varij istromenti, originale di Luigi Garzi *sc. 30*

n.° 82 Altro di 7, e 5 per traverso, con cornice à cinque ordini d'intaglio dorati, rappresentante uno di Casa Rospigliosi, spedito a Malta, originale del Padre Giacomo *sc. 200*

n.° 83 Quattro quadretti da mezza

testa per alto in circa con cornici liscie dorate rappresentanti Garafe con fiori, originali di Ignazio Sterl *sc. 20*

n.° 84 Due tondi di mezzo palmo in circa con cornici liscie dorate rappresentanti due Paesi *sc. 2*

n.° 85 Altri due da tre palmi per traverso con cornici à due ordini d'intaglio dorate, rappresentanti Paesi, originali di Gaspare Pusini *sc. 80*

n.° 86 Altro in tela da testa per traverso con cornice à tre ordini d'intaglio dorata, rappresentante Giacob che dorme, originale di Scola Napoletana *sc. 20*

Nell'altra facciata, che siegue mano manca trà le due porte

n.° 87 Due quadri d'imperatore per traverso, con cornici à tre ordini d'intaglio dorate, rappresentanti Marine, uno originale di Monsù Manglar, et altro originale del Tempesta *sc. 70*

n.° 88 Altri due da imperatore per traverso, uno sopra la sedia, altro accanto alla porta, con cornici à tre ordini d'intaglio dorati, rappresentanti Marine, fatte da un scolaro di Monsù Vernet *sc. 35*

n.° 89 Due quadri in ovato di misura d'imperatore per alto con cornici à due ordini d'intaglio, e sue cantonate intagliate indorate, rappresentanti uno la Santissima Concezione con Angeli, e l'altro il Santissimo Salvatore con Gloria d'Angeli del Signor Placido Costanzi *sc. 220*

n.° 90 Altro di 4 palmi per alto con cornice ad un ordine d'intaglio dorato rappresentante l'Annuntio dell'Angelo alli pastori, originale di Giacomo Bassano *sc. 100*

n.° 91 Altro di simile misura con cornice à tre ordini d'intaglio dorati rappresentante la Madonna Santissima con Crocifisso morto in seno, e la Madalena, originale di Gioseppe Chiari *sc. 100*

n.° 92 Altro di misura d'imperatore per alto con cornice à due ordini d'intaglio dorata rappresentante Sisara di Carlo Maratta *sc. 200*

n.° 93 Altri due di tre palmi bassi in circa per traverso, con cornice liscia dorata, rappresentanti due Paesi, originali di Monsù Orizonte *sc. 15*

n.° 94 Altri due da 4 palmi bassi per traverso, con cornici à tre ordini d'intaglio dorati, rappresentanti Vedute, originali di Gaspare dell'Occhiali *sc. 120*

n.° 95 Un quadro da quattro palmi bassi per traverso con cornici à tre ordini d'intaglio dorati, rappresentante Paese, e Figurine, originale di Giovanni Francesco Bolognese *sc. 30*

n.° 96 Altro di simile misura, et cornice rappresentante Paese, originale di Monsù Orizonte *sc. 25*

n.° 97 Altro di 3 palmi in circa per traverso in tavola con cornice à tre ordini d'intaglio dorata rappresentante Paese, e Figurine con Animali, originale di Berghen *sc. 100*

Nella facciata che siegue

n.° 98 Un quadro da 7, e 5 per traverso con cornice liscia dorata rappresentante Sonatori [sic], et Animali originale di Giacomo Bassani *sc. 100*

n.° 99 Altro di simile misura in circa per traverso con cornice liscia dorata, rappresentante il Viaggio di Giacobbe, originale di Monsù Stendardo *sc. 80*

n.° 100 Altro di misura di 3 palmi per alto con cornice à tre ordini d'intaglio dorata, rappresentante il Cristo morto, la Madonna Santissima et un Vecchio, originale di Monsù Guglielmo, detto il Borgognone *sc. 60*

n.° 101 Altro di 4 palmi per traverso con cornice liscia dorata rappresentante Paese, originale di Monsù Orizonte *sc. 40*

n.° 102 Altro di simile misura, e cornice rappresentante Marina, originale di Salvator Rosa *sc. 30*

n.° 103 Altro di misura da testa in ovato per alto, con cornice con cantonate dorate, et un ordine dorato, rappresentante la Santissima Vergine Addolorata nella scola di Guido *sc. 25*

n.° 104 Altri due da mezza testa per alto con cornici à tre ordini d'intaglio, uno rappresentante la Cena d'Emaus, e l'altro la Cena del Fariseo, con cristallo avanti, originali di Benedetto Luti *sc. 120*

n.° 106 Altro di misura da testa per traverso, cornice à tre ordini d'intaglio dorata rappresentante Bambocciata, originale di Giovanni Miele *sc. 25*

Nella facciata verso strada

n.° 107 Un quadro da mezza testa per alto, con cornice à due ordini d'intaglio dorata, rappresentante un Bozzetto della Visitazione della Madonna di Sigismondo Rosa *sc. 03*

n.° 108 Altro quadro in tela di mezza testa per alto con cornice à due ordini d'intaglio dorata, rappresentante un Ballarino con due Putti e Campo, originale di Francesco Trevisani *sc. 10*

n.° 109 Altro di simil misura per alto con cornice à tre ordini d'intaglio dorata, rappresentante un Canario con Paese di Francesco Trevisani *sc. 06*

n.° 110 Un quadro da 4 palmi per alto con cornice à quattr'ordini d'intaglio dorata, rappresentante l'Istoria con mezzo putto, originale del Cavalier Conca *sc. 80*

n.° 111 Due quadri da mezza testa per alto con cornici ad un ordine dorato rappresentanti Bambocciate, originali di Andrea Lucatelli *sc. 50*

n.° 112 Altri due di mezzo palmo, et uno, e mezzo per alto uno con cornice dorata, altro cornice bianca, uno rappresentante Teste de gatti, e l'altro un Bozzo di putti *sc. 4*

n.° 113 Un quadro da testa per traverso, con cornice à due ordini d'intaglio dorata rappresentante Paese con Figure originale di Giovanni Francesco Bolognese *sc. 30*

n.° 114 Altro di simile misura in circa, e cornice rappresentante un Cavallo con una Figura, et Paese, originale di Maniera fiammenga *sc. 40*

n.° 115 Altri due da quattro palmi per alto con cornici à due ordini d'intaglio dorate rappresentanti Paesi, originali della prima maniera

di Monsù Orizonte *sc. 80*

n.° 116 Altri due da tre palmi in ovato per alto con cornici à due ordini d'intaglio, e cantonate intagliate dorate, rappresentanti Paesi, originali di Monsù Orizonte *sc. 60*

n.° 118 Altro di mezza testa per alto con cornice negra intaglio dorato rappresentante San Francesco, la Madonna Santissima, et Angelo, copia del Domenichino *sc. 08*

n.° 119 Due quadretti in tela di mezza testa per traverso con cornici dorate à vernice, rappresentanti Frutti, quali stanno in terra *sc. 02*

n.° 120 Un Puttino di Creta cotta di 3 palmi in circa, rappresentante la Primavera, originale del Cavalier Rusconi, legato all'Accademia di San Luca, come in detto Testamento *sc. 60*

Nella stanza, che corrisponde verso il cortiletto, che è quella che siegue

n.° 121 Due quadri in tela d'imperatore per alto con cornice liscia dorata rappresentanti Paesi, originali di Monsù Orizonte *sc. 100*

n.° 122 Altro da mezza testa per traverso, con cornice liscia dorata rappresentante Prospettiva originale del Viviano, e figure di Michelangelo *sc. 25*

n.° 123 Altro di simile misura, e cornice, rappresentante Paese *sc. 15*

n.° 125 Due quadri in tela da testa per traverso con cornici à due ordini d'intaglio dorati originali di Salvator Rosa della di lui prima maniera, rappresentanti Paesi *sc. 50*

n.° 126 Altro sopra una sedia di paglia in tela di mezza testa, con cornice liscia dorata rappresentante un Santo Eremita, originale di Salvator Rosa *sc. 10*

n.° 128 Due quadri di quattro palmi bassi sopra le porte per traverso con cornici bianche, rappresentanti uno una Marcia [?], e l'altro Battaglia con Paesi, copia del Padre Giacomo *sc. 15*

n.° 129 Altro di 7, e 5, con cornice à due ordini d'intaglio dorata, rappresentante la Spedizione di uno della Casa Rospigliosi à Malta, copia del Padre Giacomo *sc. 15*

n.° 131 Altro di un palmo in circa in ovato per alto con cornice à tre ordini d'intaglio dorata, rappresentante un Paese con Tobia, e l'Angelo, originale di Giovanni Francesco Bolognese *sc. 8*

n.° 132 Altro da quattro palmi in circa quasi quadrato con sesto da capo con cornice à tre ordini d'intaglio dorata rappresentante un San Paolo primo Eremita, originale di Francesco Giovane *sc. 15*

n.° 133 Due quadri da quattro palmi stretti per alto in circa con cornici bianche e sesto da capo, uno rappresentante il Battesimo di Costantino, e l'altro San Pietro in carcere, che battezza alcuni priggioni copia di Giuseppe Passeri *sc. 10*

n.° 134 Altro da quattro palmi quasi quadrato, con cornice à tre ordini d'intaglio bianca, rappresentante un Amore, con una Palomba della Scuola di Guido *sc. 20*

n.° 135 Altro in tela di tre palmi per alto con cornice à due ordini d'intaglio dorata, rappresentante un Studio di tre Teste de vecchi, originale *sc. 10*

n.° 138 Due quadri in tela da testa per alto, con cornici liscie dorate, uno rappresentante San Francesco di Paola, che risana alcuni muratori caduti dalla fabbrica, e l'altro San Francesco di Paola, che fa scaturire l'acqua ad alcune persone, che asistevano alla fornace della calce, originali di Giuseppe Passari *sc. 20*

n.° 139 Altro di mezza testa per alto, con cornice liscia dorata, rappresentante Animali morti, originale di Monsù Aurora *sc. 06*

Nella stanza che siegue detta la Computisteria

Sopra la porta dell'ingresso

n.° 140 Un quadro in tela di quattro palmi per traverso, con cornice liscia dorata, rappresentante Frutti *sc. 4*

n.° 141 Un quadro da imperatore per traverso, con cornice liscia dorata, rappresentante la Madalena originale di Gaetano Lapis *sc. 25*

Nella facciata che siegue

n.° 144 Altro da tre palmi per alto, con cornice liscia bianca, rappresentante una mezza Figura di Lucretia Romana, copia del Guercino *sc. 05*

n.° 145 Altro in tela d'imperatore per traverso, con cornice liscia dorata, rappresentante Fiori, con un pappagallo, originale di Maniera francese *sc. 10*

n.° 146 Un quadro in tela d'imperatore per traverso, rappresentante un Villano vecchio, che suona la chitarra senza corde *sc. 01:50*

Nella stanza contigua alla loggia, e cucina

n.° 148 Due quadri in tela di tre palmi per alto, con cornice liscia antica dorata rappresentante Vaso di fiori *sc. 10*

n.° 149 Altro in tela di 6, e 7, con cornice nera, et intaglio bianco, rappresentante un Baccanale con Arianna, e Bacco, copia del Titiano *sc. 15*

Dipinti dell'Accademia di San Luca provenienti dal lascito Fabio Rosa

Per le caratteristiche biografiche del collezionista donatore, e per il livello professionale dello stimatore, le attribuzioni riportate nell'Inventario dell'eredità sono molto attendibili. Naturalmente si rinvia allo studio delle singole opere la conferma dei dati riportati.

In pochi casi, entrati come anonimi, si è aggiunto il nome dell'autore, fra parentesi quadre, perché indicato poi negli inventari accademici e unanimemente riconosciuto dagli studiosi. I titoli sono riportati nella forma dell'Inventario settecentesco. Le rare correzioni necessarie si trovano tra parentesi quadre. Le opere indicate nei documenti del lascito con lo stesso numero, sono qui state distinte con l'aggiunta di lettere alfabetiche; se identiche nei dati identificativi, l'assegnazione della lettera è stata casuale.

In alcuni casi, con autore, soggetto e misure uguali, non potendo più leggere il numero sul verso della tela, resta il dubbio sulla corrispondenza fra l'Inventario del lascito e l'Inventario accademico, e si sono riportate le diverse ipotesi.

Problemi di identificazione permangono per le *Battaglie* che vengono riportate in fondo a questo elenco. Con il lascito di Fabio Rosa ne entrarono otto in Accademia. Due si riconoscono per il formato particolare (invv. 288 e 289: FR 26); le altre avevano tutte una misura della base di quattro palmi. Forse l'attuale numero di inventario 139, di queste dimensioni, con monogramma FR, può ritenersi una delle due di mano di Monsù Leandro (Christian Reder) (FR 64), anche tramite il confronto con la tela da lui donata (inv. 70). In Accademia sono attualmente presenti nove dipinti di *Battaglie*; oltre alle tre suddette certamente provenienti da Fabio Rosa, e alle due sicuramente entrate come *pièces de réception*, (invv. 62 e 70), ci sono altre quattro opere di questo soggetto: le tele invv. 243 e 244, con una base di circa un metro, rientrerebbero nelle dimensioni indicate per i dipinti di Fabio Rosa, ma nel catalogo del 1928 e sulla tela di rifodero sono dette provenienti dall'eredità ottocentesca di Salvatore Originali. L'altra coppia di *Battaglie* presente in Accademia (invv. 80 e 81) è di formato decisamente maggiore, e nel lavoro di rintelatura recentemente compiuto sul dipinto inv. 81 non si sono trovati né sigla, né numero di Fabio Rosa: considerando anche che le *Battaglie* lasciate da Salvatore Originali risultano attualmente le uniche altre due documentate in Accademia, e che erano definite "bislunghe", si potrebbe ipotizzare uno scambio delle notizie sulla provenienza e in tal caso i dipinti invv. 243 e 244 sarebbero entrati nel 1753.

FR 3 [inv. 144]
Sigismondo Rosa
Giacobbe
[173,5x123]

FR 8 [inv. 47]
Luigi Garzi
Santo nel deserto con gloria di angeli
[216x146]

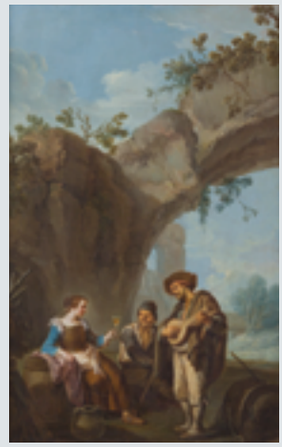
FR 11a [inv. 35]
Placido Costanzi
Pesci con mezza figura
[99x134]

FR 11b [inv. 157]
Placido Costanzi
Pesci con mezza figura
[98x134]

FR 12b [inv. 422]
[Giacinto Gimignani]
Donna nuda con putti et altre figure
[72x94,5]

FR 23a [inv. 290]
Paolo Monaldi
Bambocciata
[54x34,3]

FR 23b [inv. 291]
Paolo Monaldi
Bambocciata
[54x34,3]



FR 24 [inv. 222]
Ludovico Gimignani
Rinaldo et Armida
[73,5x97,5]

FR 25 [inv. 420]
Philippe Peter Roos
detto monsù Rosa
Animali con pastore
[148x206]

FR 27 [inv. 187]
Anonimo
Ritratto del Sommo Pontefice regnante
[135x98]

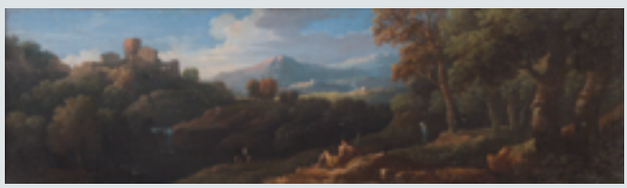
FR 28a [inv. 333]
Giovanni Paolo Pannini
Prospettiva
[123x91]

FR 28b [inv. 335]
Giovanni Paolo Pannini
Prospettiva
[123x91]

FR 26a [inv. 288]
[Jacques Courtois
detto Padre Giacomo]
Battaglia
[16,3x82,5]

FR 26b [inv. 289]
[Jacques Courtois
detto Padre Giacomo]
Battaglia
[16,3x82,5]

FR 30a? o **FR 93a?** [inv. 434]
Jan Frans van Bloemen
detto monsù Orizzonte
Paese
[19,2x65]



FR 30b? o **FR 93a?** [inv. 435]
Jan Frans van Bloemen
detto monsù Orizzonte
Paese
[19,5x65,2]

FR 31a [inv. 322]
Andrea Locatelli
Bambocciata
[45,5x36,5]

FR 32a [inv. 216]
Filippo Lauri
San Francesco coll'Angelo
che gli mostra garafa d'acqua
[36,8x26,5]

FR 32b [inv. 181]
Filippo Lauri
Sant'Anna che impara à leggere la Madonna
[36,7x26,7]

FR 33 [inv. 276]
Carlo Maratta
La Santissima Vergine che legge l'offizio
[48,5x38,3]

FR 34 [inv. 860]
Anonimo
San Francesco nel deserto
[94,5x120]

FR 35a [inv. 184]
Andrea Locatelli
Bambocciata
[42x36,4]

FR 35b o **FR 31b?** [inv. 320]
Andrea Locatelli
Bambocciata
[45,5x36,5]

FR 36a [inv. 277]
Pieter Mulier
detto il Tempesta
Paese
[24x41]

FR 36b [inv. 278]
Pieter Mulier
detto il Tempesta
Paese
[24x41]

FR 38 [inv. 428]
Francesco Rosa
Ritratto della sorella del defonto Fabio
[65,5x48,5]

FR 39 [inv. 55]
Francesco Rosa
Santa Maria Maddalena in gloria
[49x65,5]

FR 42a [inv. 29]
Daniel Seiter
detto cavalier Daniele
Lot colle figlie
[98x132]

FR 42b [inv. 28]
Daniel Seiter
detto cavalier Daniele
La Carità romana
[98x132]

FR 43 [inv. 201]
Daniel Seiter
detto cavalier Daniele
Cristo morto con Angeli
[67x49]

FR 44a [inv. 366]
Pier Francesco Mola
Testa de vecchio
[65x49]

FR 44b [inv. 368]
Pier Francesco Mola
Testa de vecchio
[68x51]

FR 45 [inv. 359]
Carracci
(scuola di)
San Girolamo
[50x64,5]

FR 50 [inv. 45]
Giuseppe Chiari
La Navicella di San Pietro,
con dentro Fede Speranza e Carità
e sopra la Santissima Trinità
e figurine in lontano
[174x123]

FR 51 [inv. 280]
Giovanni Battista Gaulli
detto Baciccio
Riposo di Egitto
[48x36]

FR 52 [inv. 87]
Francesco Trevisani
Il Miracolo successo à Bolsena del sacerdote che se gl'empì il Calice di sangue
[48x36]

FR 53 [inv. 282]
Federico Barocci
(copia da)
Riposo di Egitto, detto la Madonna della scudella
[40x28]

FR 54 o FR 41? [inv. 354]
Pieter van Bloemen
detto monsù Stendardo
Animali
[74x97]

FR 55a [inv. 303]
Francesco Fernandi
detto d'Imperiali
Animali
[21,4x29,4]

FR 57a? [inv. 414]
Jan Frans van Bloemen
detto monsù Orizzonte
Paese
[75x99,5]

FR 58 [inv. 228]
Tiziano Vecellio
(scuola di)
Cristo della moneta
[80,5x69]

FR 59 [inv. 297]
Pier Francesco Mola
Vecchia che fila
[72,5x60,5]

FR 61 [inv. 38]
Jacques Courtois
detto Padre Giacomo
ritoccato da Jan Frans van Bloemen
detto monsù Orizzonte
Paese con un Omo à cavallo
[72,5x96]

FR 62a [inv. 402]
Jan Frans van Bloemen
detto monsù Orizzonte
Paese
[73x150]

FR 62b [inv. 403]
Jan Frans van Bloemen
detto monsù Orizzonte
Paese
[74x151]

FR 63a [inv. 411]
Jan Frans van Bloemen
detto monsù Orizzonte
Paese
[98x133]

FR 63b [inv. 413]
Jan Frans van Bloemen
detto monsù Orizzonte
Paese
[98x133]

FR 66 [inv. 156]
Giovanni Battista Gaulli
detto Baciccio (scuola di)
La Nascita di San Giovanni Battista
[141x73]

FR 69a [inv. 493]
Giuseppe Chiari
Cristo morto,
la Madonna Santissima
et un putto
[41x36]

FR 69b [inv. 106]
Francesco Fernandi
detto d'Imperiali
Nostro Signore nell'orto
[42x36]

FR 70a [inv. 321]
Pieter van Bloemen
detto monsù Stendardo
Animali
[34x43]

FR 71 [inv. 325]
Nicolaes Berchem
Paesi, figurine et animali
[32x38]

FR 72a? [inv. 317]
Adrien van der Cabel
detto monsù Adriano
Paese
[61x99]

FR 72b? [inv. 351]
Adrien van der Cabel
detto monsù Adriano
Paese
[61x99]

FR 75a [inv. 108]
Hendrik Cornelisz Vroom
detto Errico spagnolo
Marina
[27x48]

FR 75b [inv. 494]
Adrien Manglard
Marina
[29x49]

FR 81 [inv. 250]
Luigi Garzi
Gloria d'angeli
che suonano varij istromenti
[72x133]

FR 82 [inv. 393]
Jacques Courtois
detto Padre Giacomo
Uno di casa Rospigliosi spedito a Malta
[118x175]

FR 83a [inv. 199]
Ignazio Stern
Garafa con fiori
[42x29]

FR 83b [inv. 200]
Ignazio Stern
Garafa con fiori
[41,7x29]

FR 83c [inv. 293]
Ignazio Stern
Garafa con fiori
[41,2x28,8]

FR 83d [inv. 295]
Ignazio Stern
Garafa con fiori
[41,7x28,8]

FR 85a [inv. 353]
Gaspard Dughet
detto Gaspare Pussino
Paese
[62x71]

FR 85b [inv. 355]
Gaspard Dughet
detto Gaspare Pussino
Paese
[62x71]

FR 86 [inv. 360]
[Francesco Guarini]
Scuola napoletana
Giacob che dorme
[50x68]

FR 87a [inv. 395]
Adrien Manglard
Marina
[75,5x133,5]

FR 87b [inv. 394]
Pieter Mulier
detto il Tempesta
Marina
[76x133]

FR 88a [inv. 415]
Claude Joseph Vernet (scolaro di)
Marina
[88x122]

FR 88b [inv. 416]
Claude Joseph Vernet (scolaro di)
Marina
[88,5x122]

FR 89a [inv. 407]
Placido Costanzi
Santissima Concezione con Angeli
[131x98]

FR 89b [inv. 406]
Placido Costanzi
Santissimo Salvatore con Gloria d'Angeli
[132x99]

FR 90 [inv. 308]
Giacomo Bassano
Annunzio dell'Angelo alli pastori
[95,4x78]

FR 91 [inv. 249]
Giuseppe Chiari
La Madonna Santissima con Crocefisso morto in seno e la Madalena
[100x73]

FR 92 [inv. 153]
Carlo Maratta
Sisara
[122,7x88,3]

FR 94a [inv. 312]
Gaspar van Wittel
detto Gaspare dell'occhiali
Veduta
[48x96,5]

FR 94b [inv. 313]
Gaspar van Wittel
detto Gaspare dell'occhiali
Veduta
[51x100]

FR 96 [inv. 410]
Jan Frans van Bloemen
detto monsù Orizzonte
Paese
[52x85,5]

FR 97 [inv. 343]
[Jan Asseljn]
Nicolaes Berchem
Paese e figurine con Animali
[55x70]

FR 98 [inv. 409]
Giacomo Bassano
Sonatori [*Pastori*] *e animali*
[108,5x157]

FR 100 [inv. 212]
Guillaume Courtois
monsù Guglielmo detto il Borgognone
Cristo morto, la Madonna Santissima et un Vecchio
[74x61,5]

FR 103 [inv. 365]
Guido Reni (scuola di)
La Santissima Vergine Addolorata
[60x45]

FR 104a [inv. 294]
Benedetto Luti
La cena d'Emaus
[38,2x30,5]

FR 104b [inv. 292]
Benedetto Luti
La cena del Fariseo
[38x31]

FR 106 [inv. 327]
Jan Miel
detto Giovanni Miele
Bambocciata
[39x60]

FR 110 [inv. 386]
Sebastiano Conca
L'Istoria con mezzo putto
[98,5x74,3]

FR 111a [inv. 182]
Andrea Locatelli
Bambocciata
[39,7x34]

FR 111b [inv. 183]
Andrea Locatelli
Bambocciata
[39,7x34]

FR 112a [inv. 300]
Anonimo
Teste de gatti
[42x28,5]

FR 114 [inv. 358]
[Philips Wouvermans]
Maniera fiammenga
Cavallo con una Figura et Paese
[51,5x63,5]

FR 115a [inv. 337]
Jan Frans van Bloemen
detto monsù Orizzonte
(prima maniera di)
Paese
[99x75]

FR 115b [inv. 339]
Jan Frans van Bloemen
detto monsù Orizzonte
(prima maniera di)
Paese
[99x75]

FR 116a [inv. 404]
Jan Frans van Bloemen
detto monsù Orizzonte
Paese
[73,5x60,5]

FR 116b [inv. 405]
Jan Frans van Bloemen
detto monsù Orizzonte
Paese
[73,5x60,5]

FR 121a [inv. 396]
Jan Frans van Bloemen
detto monsù Orizzonte
Paese
[127,5x96,5]

FR 121b [inv. 397]
Jan Frans van Bloemen
detto monsù Orizzonte
Paese
[128x98]

FR 125a [inv. 252]
Salvator Rosa
(prima maniera di)
Marina
[49x64]

FR 125b [inv. 254]
Salvator Rosa
(prima maniera di)
Marina
[49x64]

FR 118 [inv. 111]
Domenico Zampieri
detto Domenichino
(copia di)
San Francesco, la Madonna Santissima et Angelo
[37,5x28,5]

FR 126 [inv. 437]
Salvator Rosa
Santo eremita
[45x32,2]

FR 131 [inv. 925]
Giovanni Francesco Grimaldi
detto Giovanni Francesco Bolognese
Paese con Tobia e l'Angelo
[27x22]

FR 132 [inv. 417]
Francesco Giovani
San Paolo primo eremita
[108x88,5]

FR 134 [inv. 412]
Guido Reni (scuola di)
Amore con una palomba
[91x72,5]

FR 133a [inv. 203]
Giuseppe Passeri (copia di)
Battesimo di Costantino
[*dell'Imperatore Filippo*]
[96x49]

FR 133b [inv. 204]
Giuseppe Passeri (copia di)
San Pietro in carcere,
che battezza alcuni priggioni
[*i Santi Processo e Martiniano*]
[96x49]

FR 135 [inv. 367]
Anonimo
Studio di tre teste de vecchi
[68,5x56,5]

FR 141 [inv. 115]
Gaetano Lapis
La Madalena
[98x136]

FR 149 [inv. 231]
Tiziano Vecellio (copia di)
Baccanale con Arianna e Bacco
[170x183]

FR 64a o FR 64b [inv. 139]
Christian Reder, detto monsù Leandro
e campi rifatti da Monsù Orizzonte
Battaglie

oppure **FR 21a** o **FR 21b**
Anonimo
Battaglie

oppure **FR 128a** o **FR 128b**
Jacques Courtois detto Padre Giacomo
Uno una Marcia [?] *e l'altro*
Battaglia con Paesi
[57,7x97]

FR 21a o **FR 21b** [inv. 243]
Anonimo
Battaglie

oppure **FR 64a** o **FR 64b**
Christian Reder, detto monsù Leandro
e campi rifatti da Monsù Orizzonte
Battaglie

oppure **FR 128a** o **FR 128b**
Jacques Courtois detto Padre Giacomo
Uno una Marcia [?] e l'altro
Battaglia con Paesi
[61,5x105,6]

(lascito FR?)

FR 21a o **FR 21b** [inv. 244]
Anonimo
Battaglie

oppure **FR 64a** o **FR 64b**
Christian Reder, detto monsù Leandro
e campi rifatti da Monsù Orizzonte *Battaglie*

oppure **FR 128a** o **FR 128b**
Jacques Courtois detto Padre Giacomo
Uno una Marcia [?] e l'altro
Battaglia con Paesi
[61,7x105,6]

(lascito FR?)

Si trovano in Accademia anche il disegno con acquerello di Salvator Rosa (**FR 47**: p. 289, figg. 9-10) e il dipinto inv. 926, Paesaggio anonimo di piccolo formato, quasi illeggibile, che probabilmente proviene dal lascito di Fabio Rosa (**FR 68** o **FR 123**).

Restano aperti alcuni interrogativi: la coppia di piccole tele di Jan Frans van Bloemen (invv. 434 e 435) non trova nell'Inventario del lascito una corretta descrizione delle misure: si può ipotizzare un errore di trascrizione per l'unica citazione di dipinti di questo autore di formato minuto (**FR 30**); se invece si trattasse dei dipinti **FR 93**, sarebbero davvero tanto più piccoli di altri indicati con la stessa misura. Si legge **FR 96** sul retro della tela dell'inv. 410, ma è evidente l'incongruenza delle dimensioni.

Il dipinto inv. 351 è qui attribuito ad Adrien van der Cabel (**FR 72**), anche per avere la stessa cornice del *pendant* (inv. 317); se fosse opera di Salvator Rosa, come tradizionalmente ritenuto, dovrebbe corrispondere al dipinto **FR 102**, della stessa dimensione, entrato però come *Marina*.

Per il dipinto inv. 354, di Pieter van Bloemen, poiché il lascito comprendeva due sue opere delle stesse misure, la corrispondenza con il numero di Inventario del lascito (**FR 54** piuttosto che **FR 41**) è stata determinata in base al soggetto.

Il dipinto inv. 215, rintelato, riporta erroneamente la copia della sigla di Fabio Rosa: considerando anche che è il *pendant* dell'inv. 374, e che sono bozzetti delle pitture di Francesco Trevisani nella Chiesa di San Silvestro in capite a Roma, non se ne trova corrispondenza nell'Inventario del lascito. E infatti sono già citati nell'inventario accademico compilato fra il 1713 e il 1716.

Le riproduzioni fotografiche dei dipinti offrono un riferimento anche al formato delle opere, ma necessariamente seguono criteri di disposizione grafica e di lettura delle immagini: in qualche caso l'ordine dei dipinti varia, comunque all'interno della stessa coppia di pagine: **FR 26a** e **FR 26b** si trovano dopo **FR 28b**, **FR 118** segue **FR 125b**, **FR 133a** e **FR 133b** sono dopo **FR 134**.

Opere disperse del lascito Fabio Rosa

I seguenti dipinti, citati nell'Inventario della collezione di Fabio Rosa, entrarono certamente in Accademia nel 1753.

FR 1 Guido Reni (copia di), *Santa Maria Madalena*

FR 2 Anonimo, *Frutti*

FR 5 Guido Reni (copia di), *La Santissima Trinità*

FR 6 Carlo Maratta (copia di), *Carlo Maratta assistito dalle tre Grazie in atto di fare il ritratto al marchese Pallavicini*

FR 7 Anonimo, *Frutti*

FR 9a Annibale Carracci (copia di), *Polifemo e Galatea*

FR 9b Annibale Carracci (copia di), *Polifemo che getta il sasso*

FR 10a Anonimo, *Paese*

FR 10b Anonimo, *Paese*

FR 12a Daniel Seiter, detto cavalier Daniele, *San Giovanni Battista nel deserto*

FR 13 Anonimo, *Paese*

FR 15 Pier Francesco Mola (copia di), *La Pittura*

FR 16 Anonimo, *Prospettiva*

FR 18 Scuola fiamminga, *Cristo morto con Angeli e Beatissima Vergine, San Giovanni e San Pietro*

FR 19 Theodor Helmbreker, detto monsù Teodoro, *Bambocciate*

FR 20a Franz Werner von Tamm, detto monsù Dupret, *Frutti*

FR 20b Franz Werner von Tamm, detto monsù Dupret, *Frutti*

FR 22 Anonimo, *Bambocciata*

FR 29 Ciro Ferri, *La Giustizia e la Pace*

FR 31b? Andrea Locatelli, *Bambocciata*

FR 37 [Francesco Rosa], *Danae con pioggia d'oro*

FR 40 Ippolito Leoni de Marsari, detto il Padovanino, *Ritratto di Francesco Rosa pittore, padre del defonto*, disegnato a pastello in carta

FR 41? Pieter van Bloemen, detto monsù Stendardo (e campo rifatto da monsù Orizzonte), *Cavalli, Animali, e Paesi*

FR 48 Giuseppe Chiari (scuola di), *Un fatto della Scrittura*

FR 49 Agostino Masucci, *Madalena svenuta e molti Angeli e Putti con geroglifici della Passione*

FR 55b Francesco Fernandi, detto d'Imperiali, *Animali*

FR 56 Anonimo, *Angelo Custode*, miniatura, in ottangolo

FR 57b Jan Frans van Bloemen, detto monsù Orizzonte, *Paese*

FR 65 Giacinto Brandi, *Bambino colla Croce in mano*

FR 67a Coninck David, detto monsù Davide, *Animali*

FR 67b Coninck David, detto monsù Davide, *Animali*

FR 68a? Andrea Locatelli, *Paese*

FR 68b? Andrea Locatelli, *Paese*

FR 70b Pieter van Bloemen, detto monsù Stendardo, *Animali*

FR 73a Mario Nuzzi, detto Mario de Fiori, *Vaso di fiori*

FR 73b Mario Nuzzi, detto Mario de Fiori, *Vaso di fiori*

FR 74a Jan Frans van Bloemen, detto monsù Orizzonte, *Paese*

FR 74b Jan Frans van Bloemen, detto monsù Orizzonte, *Paese*

FR 76 Carlo Maratta (copia di), *Santissima Vergine vestita di bianco che legge l'offizio*

FR 78 Anonimo, *Testa di un Giovane*

FR 80 Anonimo (copia), *Testa di una Venere*

FR 84a Anonimo, *Paese*, tondo

FR 84b Anonimo, *Paese*, tondo

FR 93a? Jan Frans van Bloemen, detto monsù Orizzonte, *Paese*

FR 93b? Jan Frans van Bloemen, detto monsù Orizzonte, *Paese*

FR 95 Giovanni Francesco Grimaldi, detto Giovanni Francesco Bolognese, *Paese e figurine*

FR 99 Pieter van Bloemen, detto monsù Stendardo, *Viaggio di Giacobbe*

FR 101 Jan Frans van Bloemen, detto monsù Orizzonte, *Paese*

FR 102? Salvator Rosa, *Marina*

FR 107 Sigismondo Rosa, *Bozzetto della Visitazione della Madonna*

FR 108 Francesco Trevisani, *Ballarino con due putti e campo*

FR 109 Francesco Trevisani, *Canario con paese*

FR 112b Anonimo, *Bozzo di putti*

FR 113 Giovanni Francesco Grimaldi, detto Giovanni Francesco Bolognese, *Paese con figure*

FR 119a Anonimo, *Frutti*

FR 119b Anonimo, *Frutti*

FR 120 Camillo Rusconi, *Puttino di cretacotta, La Primavera*

FR 122 Viviano Codazzi, detto Viviano (e figure di Michelangelo Cerquozzi, detto Michelangelo), *Prospettiva*

FR 123? Anonimo, *Paese*

FR 129 Jacques Courtois, detto Padre Giacomo (copia di), *Spedizione di uno della Casa Rospigliosi a Malta*

FR 138a Giuseppe Passeri, *San Francesco di Paola che risana alcuni muratori caduti dalla fabbrica*

FR 138b Giuseppe Passeri, *San Francesco di Paola che fa scaturire l'acqua ad alcune persone che asistevano alla fornace della calce*

FR 139 Joannes Hermans, detto monsù Aurora, *Animali morti*

FR 140 Anonimo, *Frutti*

FR 144 Giovanni Francesco Barbieri, detto il Guercino (copia di), *Lucretia Romana*

FR 145 Maniera francese, *Fiori con un pappagallo*

FR 146 Anonimo, *Villano vecchio che suona la chitarra senza corde*

FR 148a Anonimo, *Vaso di fiori*

FR 148b Anonimo, *Vaso di fiori*

Inoltre risultano attualmente dispersi almeno tre dipinti rappresentanti Battaglie fra quelli indicati nell'Inventario di Fabio Rosa nelle tre coppie **FR 21**, **FR 64**, **FR 128**.

Indice dell'Inventario del lascito Fabio Rosa

I numeri riportati fra parentesi sono quelli che attualmente identificano i dipinti nel catalogo dell'Accademia Nazionale di San Luca.

Anonimo FR 2; FR 7; FR 10a, FR 10b, FR 13; FR 16; FR 21a (139?, 243?, 244?), FR 21b (139?, 243?, 244?); FR 22; FR 27 (187); FR 34 (860); FR 56; FR 78; FR 80; FR 84a, FR 84b; FR 112a (300), FR 112b; FR 119a, FR 119b; FR 123 (926?); FR 135 (367); FR 140; FR 146; FR 148a, FR 148b

Adriano, monsù, vedi Cabel Adrien, van der

Asselijn Jan FR 97 (343)

Aurora, monsù, vedi Hermans Joannes

Baciccio vedi Gaulli Giovanni Battista

Barbieri Giovanni Francesco, detto **il Guercino** (copia di) FR 144

Barocci Federico (copia di) FR 53 (282)

Bassano Giacomo FR 90 (308); FR 98 (409)

Berchem Nicolaes, detto **monsù Berghen** FR 71 (325)

Bloemen Jan Frans, van, detto **monsù Orizzonte** FR 30a, FR 30b (434?, 435?); FR 41; FR 57a (414?); FR 57b; FR 61 (38); FR 62a, FR 62b (402, 403); FR 63a, FR 63b (411, 413); FR 64a (139?, 243?, 244?), FR 64b (139?, 243?, 244?); FR 74a, FR 74b; FR 96 (410); FR 93a, FR 93b (434?, 435?); FR 101; FR 115a, FR 115b (337, 339); FR 116a, FR 116b (404, 405); FR 121a, FR 121b (396, 397)

Bloemen Pieter, van, detto **monsù Stendardo** FR 41; FR 54(354); FR 70a (321), FR 70b; FR 99

Brandi Giacinto FR 65

Cabel Adrien, van der, detto **monsù Adriano** FR 72a (317?), FR 72b (351?)

Carracci (scuola di) FR 45 (359)

Carracci Annibale (copia di) FR 9a, FR 9b

Cerquozzi Michelangelo, detto **Michelangelo** FR 122

Chiari Giuseppe FR 50 (45); FR 69a (493); FR 91 (249)
(scuola di) FR 48

Codazzi Viviano, detto **Viviano** FR 122

Conca Sebastiano FR 110 (386)

Coninck David, detto **monsù Davide** FR 67a, FR 67b

Costanzi Placido FR 11a (35), FR 11b (157); FR 89a (407), FR 89b (406)

Courtois Jacques, detto **Padre Giacomo, il Borgognone** FR 26a, FR 26b (288, 289); FR 61 (38); FR 82 (393); FR 129
(copia di) FR 128a (139?, 243?, 244?), FR 128b (139?, 243?, 244?)

Courtois Guillaume, **monsù Guglielmo** detto **il Borgognone** FR 100 (212)

Daniele, cavaliere, vedi Seiter Daniel

Davide, monsù, vedi Coninck David

Domenichino vedi Zampieri Domenico

Dughet Gaspard, detto **Pussino Gaspare** FR 85a, FR 85b (353, 355)

Dupret (Dapret), monsù, vedi Tamm Franz Werner, von

Enrico Spagnolo vedi Vroom Hendrik Cornelisz

Fernandi Francesco detto **Francesco d'Imperiali** FR 55a (303), FR 55b; FR 69b (106)

Ferri Ciro FR 29

Francesco detto d'Imperiali vedi Fernandi Francesco

Garzi Luigi FR 8 (47); FR 81 (250)

Gaspare dell'occhiali vedi Wittel Gaspar, van

Gaulli Giovanni Battista, detto **Baciccio** FR 51 (280)
(scuola di) FR 66 (156)

Giacomo, Padre, vedi Courtois Jacques

Gimignani Giacinto FR 12b (422)

Gimignani Ludovico FR 24 (222)

Giovani Francesco FR 132 (417)

Giovanni Francesco Bolognese vedi Grimaldi Giovanni Francesco

Grimaldi Giovanni Francesco, detto Giovanni Francesco Bolognese FR 95; FR 113; FR 131 (925)

Guarini Francesco FR 86 (360)

Guercino vedi Barbieri Giovanni Francesco

Guglielmo detto il Borgognone, monsù, vedi Courtois Guillaume

Guido vedi Reni Guido

Helmbreker Theodor, detto **monsù Teodoro** FR 19

Hermans Joannes, detto **monsù Aurora** FR 139

Imperiali Francesco vedi Fernandi Francesco

Lapis Gaetano FR 141 (115)

Lauri Filippo FR 32a (216), FR 32b (181)

Leandro, monsù, vedi Reder Christian

Leoni de Marsari Ippolito, detto **il Padovanino** FR 40

Locatelli Andrea FR 31a (322), FR 31b; FR 35a (184), FR 35b (320); FR 68a (926?), FR 68b (926?); FR 111a, FR 111b (182, 183)

Luti Benedetto FR 104a (294), FR 104b (292)

Manglard Adrien, monsù FR 75b (494); FR 87a (395)

Maniera fiamminga vedi Wouvermans Philips

Maniera francese FR 145

Maratta Carlo, cavalier FR 33 (276); FR 92 (153)
(copia di) FR 6; FR 76

Mario dei Fiori vedi Nuzzi Mario

Masucci Agostino FR 49

Michelangelo vedi Cerquozzi Michelangelo

Miel Jan, detto **Miele Giovanni** FR 106 (327)

Mola Pier Francesco FR 44a, FR 44b (366, 368); FR 59 (297)
(copia di) FR 15

Monaldi Paolo FR 23a, FR 23b (290, 291)

Mulier Pieter, detto **il Tempesta** FR 36a, FR 36b (277, 278); FR 87b (394)

Nuzzi Mario, detto **Mario dei Fiori** FR 73a, FR 73b

Orizzonte, monsù, vedi Bloemen Jan

Frans,van

Padovanino vedi Leoni de Marsari Ippolito

Pannini Giovanni Paolo FR 28a, FR 28b (333, 335)

Passeri Giuseppe FR 138a, FR 138b (copia di) FR 133a (203), FR 133b (204)

Pussino Gaspare vedi Dughet Gaspard

Reder Christian, detto **monsù Leandro** FR 64a (139?, 243?, 244?), FR 64b (139?, 243?, 244?)

Reni Guido (scuola di) FR 103 (365); FR 134 (412)

(copia di) FR 1, FR 5

Roos Philippe Peter, detto **monsù Rosa** FR 25 (420)

Rosa, monsù, vedi Roos Philippe Peter

Rosa Francesco FR 37; FR 38 (428); FR 39 (55)

Rosa Salvatore FR 47 (disegno e acquerello); FR 102 (351?); FR 125a, FR 125b (252, 254); FR 126 (437)

Rosa Sigismondo FR 3 (144); FR 107

Rusconi Camillo, cavalier FR 120

Scuola fiamminga FR 18

Scuola napoletana vedi Guarini Francesco

Seiter Daniele, detto **cavalier Daniele** FR 12a; FR 42a (29), FR 42b (28); FR 43 (201)

Stendardo, monsù, vedi Bloemen Pieter, van

Stern Ignazio FR 83a, FR 83b, FR 83c, FR 83d (199, 200, 293, 295)

Tamm Franz Werner, von, detto **monsù Dupret** FR 20a, FR 20b

Tempesta vedi Mulier Pieter

Teodoro, monsù, vedi Helmbreker Theodor

Tiziano vedi Vecellio Tiziano

Trevisani Francesco, cavalier FR 52 (87); FR 108; FR 109

Vecellio Tiziano (scuola di) FR 58 (228) (copia di) FR 149 (231)

Vernet Claude Joseph, monsù (scolaro di) FR 88a, FR 88b (415,416)

Viviano vedi Codazzi Viviano

Vroom Hendrik Cornelisz, detto **Enrico Spagnolo** FR 75a (108)

Wittel Gaspar, van, detto **Gaspare dell'occhiali** FR 94a, FR 94b (312, 313)

Wouvermans Philips FR 114 (358)

Zampieri Domenico, detto **il Domenichino** (copia di) FR 118 (111)

English Abstracts

Three
Francesco Moschini
p. 7

Three is a special number. In mathematics, in geometry, in astronomy, in religion, in symbology and in the arts. A prime number, a palindromic number, a triangular number, a perfect number… the synthesis of numbers odd (1) and even (2). It represents the cosmos: the heavens, the Earth and man. Number 3 of the *Annali* could not, therefore, be anything but "special", its singularity naturally lying in the nature of its contents and the rich variety of research presented. We begin with the presentation of the proceedings of the two study days and the exhibition that, in 2014 and 2015, the Academy dedicated to Giuseppe Panza di Biumo and his collection of contemporary art. A detailed account of these initiatives (which were organized and curated with Nicoletta Cardano) is accompanied by essays from the speakers involved, the recollections of those who – together with Panza di Biumo and his wife – shared some of the experiences discussed, and photographs of the works exhibited, as well as an extraordinary portfolio of photographs that Ugo Mulas took at Villa Panza in the 1960s, most of them published here for the first time thanks to the generosity of the Archivio Ugo Mulas in Milan. The following section, *Studi e Ricerche* [Studies and Research], opens with an essay by Stefania Ventra focusing on questions related to the attribution of Raphael's (1483-1520) *Putto with a Garland* and its influence on the art of the nineteenth century. Andrea Donati considers the plaster portrait head of Michelangelo (1475-1564) which is conserved in the Academy, and compares it with other known portraits of the artist. Elisa Camboni outlines the figure of Antiveduto Grammatica (1571-1681) concentrating in particular on the circumstances that led to his resignation as Prince of Academy in 1624. In Emilia De Marco's essay, the comparison of two drawings that Nicolas Pinson (1635-1681) made for academic competitions leads to the attribution to the French artist of a painting conserved at the Pinacoteca Rambaldi. Fabrizio Biferali focuses on two preparatory studies conserved in the Academy and made by Francesco Trevisani (1656-1746) for the canvas on the side wall of the Chapel of the Crucifixion at the Church of San Silvestro in Capite in Rome. Ilaria Delsere dedicates her essay to Antonio Valeri (1648-1736), architect of the Fabric of Saint Peter's and Prince of the Academy in 1726, a figure who, despite the importance of the roles he held and his contribution to architecture, has until now remained somewhat neglected. Valeria Rotili focuses once more on the 1786 edition of the Balestra prize and the terracotta sculpture that Joseph Chinard (1756-1813) produced for the competition. Manuel Carrera's essay presents some previously unpublished documents related to the 1899 election to the Academy of the celebrated American painter James Whistler (1834-1903), exploring the network of relationships linking the Academy and artists both Italian and foreign. Moving forward in time, Laura Moreschini turns her attention to works produced between 1925 and 1946 by Ferruccio Ferrazzi (1891-1978) and donated to the Academy by the painter, who considered them representative of his oeuvre. Giuseppe Bonaccorso retraces the creative process behind Mario Ridolfi's (1904-1984) project for the *Torre dei Ristoranti* (1928), analyzing its Baroque influences and possible references to German Expressionist architecture. Saverio Sturm's essay describes the "study trip" to Northern Europe that the Academy organized in 1958. We conclude with Alberto Coppo's study of the Corviale housing project in Rome, examined via an analysis of Federico Gorio's designs for the school buildings (1915-2007). This issue also sees the launch of a new section, *Note dagli Archivi* [Notes from the Archives], which differs from the rest of the journal in a number of ways, including its design. The section will focus on studies that regard entire areas of the Academy's collections, investigating their provenance, the documents held in the archives and, consequently, the individual works themselves. This first issue features the results of research regarding the Fabio Rosa bequest, one of the most important in terms of the quality and quantity of the works contributed to the Academy's collections, with an introductory essay by Geneviève and Olivier Michel on Fabio Rosa (1681-1753), his father Francesco and their contacts and relations with the Academy. Towards the end of his life Olivier Michel had returned to these studies with the intention of publishing a volume analyzing all of the paintings in the bequest. As a tribute to the Academician, who died in 2015, his essay is published here as an introduction to the studies of the inventories relating to the bequest that have been conducted by Giulia De Marchi who, via analysis of the documents, has established that in almost every case, the descriptions of the works cited in the eighteenth-century inventories correspond to pieces still present in the Academy, for which she thus provides valuable notes regarding their provenance and attribution. The accompanying illustrations of the works involved are published in the same sequence in which they were originally listed. Special thanks are due to Giulia De Marchi for having made the results of her research available to the Academy and fellow scholars, and for her enthusiastic help in preparing their publication. All of this in the singular Number 3 of the *Annali*, rendered so special thanks to the unquestionable originality of each one of these pieces of research.

Giuseppe Panza di Biumo
The collection as an object of passion
Study Days: 11th December 2014 and 29th January 2015
pp. 8-191

The Proceedings of *Giuseppe Panza di Biumo. La passione della collezione*, the study days organised and coordinated by Nicoletta Cardano and Francesco Moschini, bring together a series of reflections and critical analyses regarding the figure and the activities of Giuseppe Panza di Biumo (1923-2010) and the history of the collection that, with stubborn passion, he and his wife, Rosa Giovanna, began to create in the 1950s. One of the most interesting of the collections of contemporary American art assembled during the second half of the twentieth century, it features major works by the period's most important artists, ranging from abstract expressionism to pop art, from minimalism to conceptual art, and from environmental art to the "third phase" of the collection which was assembled from the 1980s onwards. Ahead of its time and with an unrelenting emphasis on quality, the collection represents a synthe-

sis of the most advanced and significant forms of recent contemporary art. Organised by the Accademia Nazionale di San Luca in collaboration with the department of the History of Art and Performance at the "Sapienza" University in Rome, with the participation of distinguished scholars – some of whom had worked with Panza as curators of important projects related to the collection – and young researchers, whose contributions included reflections on previously unexplored aspects of the collection, the aim being to combine and stimulate various lines of enquiry, increasing awareness of and opening new avenues of research regarding the art of the late twentieth and early twenty-first century in connection with the collection. It seemed important that this homage to a major international collector should be organized in Rome, a city that was the location for a series of key events in the collection's history: the acquisition, in 1958, of four drawings from Franz Kline's first European exhibition at the La Tartaruga gallery; the 1988 exhibition of minimalist sculptures by Andre, Judd and Morris at the Galleria nazionale d'arte moderna, which was the first occasion on which works from the collection were exhibited in a public museum; and the project, dating from the late 1970s and early 1980s, for a museum of American art of the 1960s and 1970s which was initially destined to be housed at Villa Torlonia, then at Villa Doria Pamphilj. The plans to make Rome the final destination for the collection are just one of the many ideas that Giuseppe Panza di Biumo explored, in Italy and abroad, with the aim of translating into the public realm his personal voyage of discovery and experience of art– an existential journey marked by choices of great rigour and determination. Gabriella Belli looks back at her professional relationship with Panza di Biuma, with whom she worked both as a scholar and as the director of exhibitions at Palazzo delle Albere in Trent (1996) and at the MART in Rovereto (in 2001, with the long-term loan of works from the collection, and again in 2010). Following Panza's death, the 2014 exhibition "Dialoghi Americani" at Ca' Pesaro in Venice effectively completed the earlier cycle of exhibitions, reuniting an important selection of historical pieces from the collection, otherwise conserved at the MoCA in Los Angeles and the Guggenheim in New York. Roberta Serpolli analyses the collection's formative years (1955-62), a markedly dynamic phase in which an initial survey of contemporary art focused on Italy, then extended to Europe as a whole and finally included American art, with temporary acquisitions, until the collection's definitive character emerged thanks to a series of determined and long-sighted choices that began with American expressionism and pop art. Claudio Zambianchi looks back over the key moments in American art represented in the selections made for the collection by Giuseppe and Rosa Giovanna, investigating the stories behind certain pieces and analysing the evolving relationship between art objects and the space in which they are displayed. Riccardo Venturi analyses some of the disagreements between Panza and the minimalist artists he collected (Dan Flavin, Donald Judd and Carl Andre): moments of discord that coloured the preparations for the exhibitions at the Reina Sofia (Madrid, 1988), at the Ace Gallery (Los Angeles, 1989) and at the Guggenheim, revealing the tension between idealism and minimalism in the positions Panza took. In assessing the unique originality of Panza's minimalist aesthetic (looking beyond that of Modernism), the author uses the term "infinite icon" to describe a notional form that has yet to be constructed, a kind of sublime abstraction that has often been associated with abstract art, monochrome art and minimalism – three terms that, when used in reference to Panza, describe abstract ideas. Nicoletta Cardano's contribution, which regards Panza's polemical relationship with the Italian art world, analyses the Italian pieces present in the collection – a heterogeneous group of works by artists of different generations working in different genres – and looks back at the occasions on which they were acquired, in line with or as a digression from the overall orientation of the collection in its various phases, from its initial formation in the 1950s to its third (and final) phase. Andrea Dall'Asta SJ considers Giuseppe Panza di Biumo's relationship with the Galleria San Fedele. The intense collaboration between the collector and the Jesuit-owned gallery lasted from the 1950s to the 2000s and led to important exhibitions including one dedicated to works from the Panza collection itself, with which the gallery's new spaces were inaugurated in 1968. Of great significance, both in the Catholic world and for art in general, the event generated surprise and caused some commotion, in an exemplary case of dialogue between the world of Catholicism and secular culture. Maria Vittoria Marini Clarelli re-examines the action taken at the end of the 1970s by the director of the Galleria Nazionale di Arte Moderna, Palma Bucarelli, in an effort to keep part of the Panza collection in Italy by housing it in Villa Torlonia in Rome. A subsequent exhibition, organized by Giorgio de Marchis at the Galleria nazionale d'arte moderna in 1980, was dedicated to minimalist works from the collection and entitled *Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris*. Tommaso Trini reflects on his personal acquaintance with Panza di Biumo as a "collector of movement, a disseminator of museums", recalling three episodes in particular: a visit to the Flavin exhibition at the Sperone gallery in Milan in 1967, Panza's influence on plans for the magazine "Data" in 1970, and the publication of the collector's plan for an "Environmental Art Museum" in "Data" n. 12, in the summer of 1974. The important photographic record of the collection, created by Ugo Mulas at Villa Panza in 1966 and published here in collaboration with the Archivio Ugo Mulas, is introduced by Nicoletta Cardano who focuses on the occasion when the works of Kline, Rothko, Oldenburg, Rosenquist, Morris and Flavin were photographed in situ at the Villa in Varese. The mutual esteem and sympathy that united Panza and Mulas was underlined by the exhibition that Panza organized in Varese in 1978, *L'Avanguardia americana. Fotografie di Ugo Mulas*, the brochure for which is also published here together with an outline of the works from the collection that featured in the exhibition. Caterina Bon Valsassina re-examines key moments in the conception and organization of the exhibition at Palazzo Ducale in Gubbio of works by artists of the 1980s and 1990s (S. Arends, L. Carroll, R. A. Fredenthal, R. Rudel, P. Sims, D. Simpson, E. Spalletti), works which were loaned to the State for a period of five years (1998-2003). Giulia Bombelli examines the figure of Panza from a museographical point of view, focusing in particular on his three proposals for museums in Milan: the organization of a polyvalent and community-focused museum at Villa Scheibler (Quarto Oggiaro), a museum of Environmental Art to be located at the Cascina Taverna in the Parco Forlanini and, finally, a project for long-term loans to be exhibited at the city's Palazzo Reale. The museums never did open, but the plans and correspondence with the institutions involved offer a precious record of the rigorous attention that Panza paid to the physical context in which environmental and conceptual art are presented and of an experimental idea of museums as an instrument for shaping perception and a catalyst for the involvement of the general public via didactic activities and artistic research. Anna Bernardini summarises the central phases of the layout of the collection at the Panza family home in Varese, from 1966 to the moment in which the house and collection were donated to the Fondo Ambiente Italiano, illustrating the house's importance and the role it played in the evolution of Panza's approach to aesthetics and to the display of works of art. Here in Varese, Panza created a complex layout for an art collection which, in its origi-

nality and flair, is unique in the world: via the house and its spaces he succeeded in giving concrete and coherent form to his personal aesthetic and ethical vision. The author also documents the need, that Panza felt was central to his approach to the display of works of art, to establish an osmotic reciprocal relationship between the work of art and the surrounding space, a notion that emerges in his relationships with Irwin, Flavin, Turrell and Nordman, and of which the house itself offers a perfect illustration, the container becoming an integral part of the work it houses, rather than overwhelming or dictating its contents. Maria Grazia Messina offers some brief considerations regarding the anti-entropic nature of Panza di Biumo's project in relation to the concept of entropy that Robert Smithson explored in his celebrated essay (which the art critic Tommaso Trini translated into Italian in 1966). Anna Chiara Cimoli's contribution analyses Panza di Biumo's relationship with the layout of spaces in which art is to be contemplated, considering a period that covers approximately the first ten years of the collection, from 1957 to the late 1960s. The theme is that of "forming the gaze" and the gradual creation of "devices" specifically designed for each individual work of art or group of works, a process perfectly exemplified in the harmonious symphony created at Villa Manafoglio. In terms of display, Panza's taste was ahead of its time and evolved out of his full immersion in the Milanese art world of the 1950s and 1960s, with its circuit of exhibitions, museums and galleries from which he reaped important ideas that he would go on to explore and interpret autonomously. Francesco Guzzetti looks back at the formation of the collection of "primitive" art that Panza began in 1958, with advice from the scholar and expert Franco Monti. In parallel with his acquisitions of contemporary art, he also bought African and Pre-Columbian artefacts, which were very carefully displayed in his house in Milan and in the Villa in Varese, alongside contemporary masterpieces and antique furniture. The author explores the characteristics of this type of collection, and its intimate dialogue with contemporary art, via a comparison with other important international collections, analysing the various phases of the collection, its changing contents and layouts. The 1966 exhibition "Primary Structures" represented a turning point in minimalist and conceptual art, which would soon appear, with an insistent emphasis on quality, in the Panza collection. Flanked by images of other great collectors' homes from both sides of the Atlantic, photographs of Biumo's villa re-evoke the "incarnation", on the walls and sitting on the furniture of these domestic spaces, of a conceptual and figurative short-circuit that would be crucial to the perception and evolution of the artistic research that followed informalism and abstract expressionism: the primitive becomes primary, when the primary rediscovers echoes of the primitive. Francesco Tedeschi explores the significance of Panza di Biumo's collection in the context of the relationship between Italian and American art (a theme of great importance in any re-reading of the years immediately following the second world war), identifying the "vision of America" to which Panza's collection contributed as being one of its most important elements, and of particular significance to Italian art in recent decades. Panza understood the dualism of American culture, with its combination of the natural world and the world of culture, city life and the silence of the deserts, but also its modernity and the aspiration to the absolute – two facets that are represented in his early choices of Kline and Rothko or Rauschenberg and Turrel: very different artists who contribute to an image of an America formed of "complementary opposites". The fundamental characteristics of American culture were a decisive factor in the growing interest in contemporary art and in its "Americanness" or "Italianness", ideas that were encouraged by Panza di Biumo's activity as a collector, although not reflected in the unique nature of his own collection; equally, contact with the American art world clarified the distinctive character of Italian art. In the section dedicated to personal testimonies, Rosa Giovanna Panza di Biumo recalls some of their key encounters with artists and some of the emblematic intuitions and choices that marked their personal and creative partnership. Maria Giuseppina Caccia Dominioni Panza describes the experience of art that Giuseppe passed on to his children and their friendly and familiar relationship with the artists in the collection, especially those of the collection's third phase. Laura Mattioli recalls how Giuseppe Panza saw his role as a collector as being a form of "vocation", in the Christian sense of the word: that of a "prophet" bearing witness to beauty – a service rendered to others and the community. Lawrence Carroll, who is one of the Academy's foreign artist members, looks back on the some of the key moments in his professional, artistic and personal relationship with Giuseppe Panza. Also documented here is the exhibition *Omaggio a Giuseppe Panza di Biumo. La passione della collezione*, which occupied the Academy's gallery on the third floor of Palazzo Carpegna from 11th December 2014 to 31st January 2015, with a selection of important works from the collection, from the abstract expressionism of Franz Kline and the minimalism of Richard Nonas to the conceptual art of Joseph Kosuth and the experimental art represented in the third phase of the collection (from 1988 onwards) by the work of Lawrence Carroll and the monochromes of Lies Kraal and Stuart Arends. All of the works on show were from the Panza Collection in Mendrisio. The entire initiative was made possible thanks to the invaluable collaboration of the Panza family and the Panza Collection in Mendrisio.

Studies and Reserches

«Le plus beau dessin et la plus belle couleur réunis»: the charm of Raffaello's *Putto reggifestone* in the nineteenth century
Stefania Ventra
pp. 194-200

The musealization of Raphael's *Putto*, donated from the painter and collector collezionista Jean-Bapstiste Wicar to the Accademia di San Luca in 1834, gave to painters and amateurs the extraordinary possibility to study and copy Raphael's fresco technique at close range. While the anti-academic feeling grew all around Europe, the straingers that came to Rome to study still used to copy the old master paintigs and Raphael remained an apex, also thanks to the aura attributed to him from the romantic culture. Through the reconnaissance of a small group of pictorial copies taken from the Putto, starting from the famous one made by Gustave Moreau, it is possible to establish in which terms the exposure of the work has contributed to a renewed attention to this subject and consolidated the role of the Accademia di San Luca as guarantor of the cult of the 'Divine Raphael'.

The plaster portrait of Michelangelo and the bronze casts of Daniele da Volterra
Andrea Donati
pp. 201-210

Michelangelo's portrait by Daniele da Volterra's is the last and most important image that we have of the master. Michelangelo died in 1564 and his nephew Leonardo Buonarroti charged Daniele to do two bronze casts of Michelangelo. Immediately Diomede Leoni, antiquarian and good friend of Michelangelo, asked Daniele a third copy of the head. So Daniele did three

heads of Michelangelo in 1565, but the first time he failed the bronze casting. Two months later he succeeded, but soon after died in 1566 without having polished the two heads of Michelangelo for Leonardo Buonarroti, while the third head was polished by another artist of Diomede Leoni's trust. There are nine heads of Michelangelo very similar one each other: six can be traced to Daniele da Volterra, two are contemporary copies possibly by Jacopo del Duca or by other follower of Daniele, one is a late copy by Giambologna and his studio. The bronze casting formerly in the Fabbrica di San Pietro and now in the Museum of Rimini, was copied in design and in plaster by Pier Leone Ghezzi and left to the Accademia di San Luca. Now the plaster is restored and newly studied.

Antiveduto Grammatica: a prince-entrepreneur. The Academy of San Luca in the early 20s of the 17th century
Elisa Camboni
pp. 211-216

The study intends to analyze the relationship between the painter Antiveduto Grammatica and the Accademia di San Luca in the early 20s of the 17th century. Only recently, thanks to the studies and international projects, which have largely compensated the documentary gap in the historical archive of the Academy itself for the twenties and thirties of the seventeenth century, has been possible to shed light on some aspects, long remained obscure, of academic life and in particular on the figure of Antiveduto Grammatica. Through archival documents it has been possible today to review and analyze the main facts and events of crucial importance occurring within the institution, focusing attention on the election to prince of Antiveduto Grammatica and on the consequent dismissal before the end of his mandate. Although the reasons that led to the re-foundation of the Academy in 1624 have been partially clarified, the removal of the prince in office, due to the exceptionality of the event, requires further investigation. Therefore, this study aims to shed light on some aspects that have long remained obscure, and partly rediscovered only recently, of academic life and in particular on the «restless» figure of Antiveduto Grammatica, the prince-entrepreneur.

***Romulus and Remus found by Shepherds* in the Museo di Villa Luca - Pinacoteca Rambaldi at Coldirodi (San Remo): an unknown painting «*d'un certain* Pinson italien»**
Emilia De Marco
pp. 217-222

The painter Nicolas Pinson (1635 ca.- 1681) spent the most part of his life living in Rome, from 1653 until 1681, working, upon his arrival, for paintings dealers and attending courses and competitions of Accademia di San Luca, as demonstrated by Geneviève Michel. The Nicolas Pinson's catologue is noted for very few artworks made in Rome: two drawings for the Academic competitions (*The Shepherds find Romulus and Remus*, 1663; the *Sacrifice of Numa Pompilius*, 1664); the funeral decorations for the King of Portugal Philip IV (1665) in the roman Church of St. James of the Spanish, realized with the artists Antonio del Grande, Giovan Francesco Grimaldi and Fabrizio Chiari; the funeral celebration of the French Queen Anne of Austria (1666) in the roman Church of St. Louis of French; three engravings datable in the 60s (*The Vision of the Cross named Adlocutio*; the *Assumption of the Virgin* and the *Pietà*); finally the altarpiece in the roman Church of St. Louis of French made in 1680, the last before his death and the most important certainly for prestige. To the well-knonwn catalogue we can reasonably add an unknown painting preserved in the Pinacoteca Rambaldi, attributed at the beginnig of the Twenty Century to Nicolas Poussin, later to an artist of the "Poussin's circle" and recently to Giacinto Gimignani. The painting shows itself as the pictorial version of the drawing presented by Pinson at the academic competition in 1663, proveding coerent in style, composition and size. The Rambaldi artwork translates in a pictorial conception all the solutions present in the academic drawing clearly visibles in the relationship between landscape and figures, in the moving shepherds group and in the two lively children, displaying also some formal recurrences comparebles to his following painting activity.

The bozzetti by Francesco Trevisani for San Silvesto in Capite at the Accademia di San Luca
Fabrizio Biferali
pp. 223-226

The essay focuses on the two bozzetti in the Accademia di San Luca for the lateral canvas of the Crucifixion Chapel in San Silvestro in Capite, painted by Francesco Trevisani in the years 1695-1696 and soon become one of the most famous decorations in Rome. Some differences are found especially between the bozzetto and the final version of the *Road to Calvary*, iconographic differences that document a change of meaning decided at the last moment by the patrons and that demonstrate the great ability of the painter to change in the race.

Antonio Valeri architect of the Fabbrica di San Pietro: from the youthful training to the charge of prince of the Accademia di San Luca
Ilaria Delsere
pp. 227-234

Antonio Valeri (1648-1736), important architect in the Roman historical context between the Seventeenth and Eighteenth centuries, although still little known, was trained under the guidance of Gian Lorenzo Bernini, first as a painter with Pietro da Cortona and Carlo Maratti, then as an architect in the late Sixties of the Seventeenth century, when he began to work in several building yards of the old master, which were directed by Bernini's beloved disciple Matthia de 'Rossi. In 1685 this one introduced him as *fattore* of the Fabbrica di San Pietro in Vaticano (1685-1703) and in 1681 proposed him as *accademico di merito* at the Accademia di San Luca, where was admitted on May 3, 1696. Among the various tasks, Valeri is designated to propose the architectural themes in the academic competition of 1725, dedicated to the memory of Clement XI, and to hold lessons on civil architecture in June of the same year. In fact he played an important role as trainer of the architects of the second generation of Arcadia, as Antonio Canevari, Luigi Vanvitelli and, according to some authors, Nicola Salvi. After a long professional career almost exclusively carried out to the Fabbrica di San Pietro in Vaticano, of which he became *soprastante* (1703-1736) and, actually, *architetto capo* after the death of Carlo Fontana (1714), Antonio was elected prince of the Academy of San Luca in 1726. The Historical Archive of this institution preserves important documents of the architect's work, repeatedly mentioned in the *Verbali delle Congregazioni accademiche*; particularly some drawings, among the few known to date as Valeri's ones, as a drawing of the youthful period, when Antonio was a pupil of Carlo Cesi, and the designs of a central plant church, which were delivered as academic gift at the time of his admission. These are a significant precedent of one of Valeri's principal works, the competition project for the Sacrestia Vaticana (1715), of which the Fabbrica di San Pietro in Vaticano conserves a precious wooden model.

The discussed Balestra competition of 1786. The sculptures between ancient and modern models
Valeria Rotili
pp. 235-242

The purpose of this essay is to describe and analyse the historical and artistic events about Balestra competition of 1786. During this competition there were a lot of quarrels about the model presented by the young Camillo Pacetti,Vincenzo's brother. This sculptor was a teacher at Saint Luke Academy and he entered in conflit with the older colleague, Andrea Bergondi. Joseph Chinard, who won this competition, presented to the commission a terracotta, which is inspired to the 16th century's sculpture; it's still preserved into the Academy today. The other three competitors (Johann Gottried Schadow, Camillo Pacetti and Pascual Cortès), instead, used some famous examples of ancient statuary and contemporary painting as models to create their works.

James Whistler and Italy. Documents from Acca-demia di San Luca's Historical Archive
Manuel Carrera
pp. 243-250

This paper presents some unpublished documents concerning the election of James Whistler to non-resident academic at Rome Saint Luke Academy in December 1899. Among these, an autograph letter written by the American painter previously known only as a draft, dated on July 1900. Whistler exhibited for the first time in Italy at the Venice Biennale in 1895, and it was an overwhelming success. His "Little white girl" (London, Tate Britain) was awarded with 2500 lire. From that moment on, his art became a fundamental reference point for young Italian painters, especially for portrait painters. This paper, therefore, analyses his relationship with institutions, his connections with Italian artists and critics, and his presence at Italian exhibitions, also paying attention to the general critical reception of his art. Even after his death, Whistler was celebrated in Italy with the presence of some of his masterpieces at the most important international exhibitions (Venice 1905, Rome 1911). Moreover, this research brings back to memory two exhibitions forgotten by recent artistic literature: the one held in Rome in 1904, devoted solely to Whistler's graphics, organized by French artist Fernand Sabatté, and the one held in Florence in the same year, devoted to foreign artists, many of whom were old friends of the illustrious American painter.

A painting by Ferruccio Ferrazzi from 1925 to 1943
Laura Moreschini
pp. 251-254

The passage of the unreleased painting *La monta* dated 1943 in a recent auction sale has given the opportunity to remember the work of Ferruccio Ferrazzi, whom experimental work through the first half of the twenty century is considered to be a hallmark of modernism. After winning three national prizes at an early age, in 1925 he is appointed Academic (di merito residente nella Classe di pittura) by the Accademia di San Luca and in the 1932 he joins the role of Academic (merito effettivo) and donates the painting *Carrettiere romano* of 1926. In the 1975, in the 50th anniversary, Ferruccio donates a second painting, right that *La monta (bozzetto)* of 1925. The choose of both paintings demonstrates that the artist considered representative of his career two subjects that express the "epic dimension of humanity" and the sentiment that dominates human existence through the primary role attributed to men in the creation. In these paintings the artist affirms the man's supremacy on the rules of the natural world. In *La monta*, a man leads the reproductive act of animals, wearing a yellow mantle, seen from the back and without connotations, and holds the mystery and the symbol of divine rules. Ferruccio tackles with this subjects widely in the mid of 20s and finds in the bull the appropriate figure, as in the impetuous *The ox shoeing [or] The tied bull* (*Bue alla ferratura [o] Toro legato*) of 1925 or in *The tamed strength* (*Le forze domate*) of 1927, where the big and nervous animals are sided by placid farmer figures. This is the world where the commoners and the working classes have attained of dignity and raised to the symbolic value of a proper deity.

Mendelsohnian contrapuncts in the design of a Tower of restaurants by Mario Ridolfi
Giuseppe Bonaccorso
pp. 255-262

The only project Mario Ridolfi (1904-1984) designed especially for the First Exhibition of Italian Architecture (Rome 1928) was a cylindrical twisted Tower of restaurants. Although it did not capture immediate attention, it eventually became the emblematic image of the exhibition itself. The design also became a neuralgic point of Ridolfi's architectural thought, especially for his exploration of the rotation of central volumes along their axis, resulting in some genius later solutions (the Agip motel in Settebagni near Rome, a design for a motel in Belgrade, Terni communal offices (the so-called waste-basket) and house Lina in Marmore etc.). Numerous hypothesis have been advanced regarding the formal genesis of the Tower of Restaurants, among which the architect himself mentioned a famous twisted column of the St. Peter's baldachin by Gian Lorenzo Bernini (1599-1681). Nevertheless, the analysis of the Ridolfi's creative process reveals a much more complex procedure, with possible Baroque stimuli also including Borromini's designs for the tower of San Carlino. Particularly important for the young Roman architect were the references to expressionist architecture, especially designs by Erich Mendelsohn (1887-1953), known to Ridolfi mainly through architectural and other publications. A comparison with the rounded angular solution of the Schocken department store in Stuttgart (1926-1928) is rather revealing, as Ridolfi could have assimilated (in a rather personal way) its circular matrix, skeletal structure and the very power of the architectural volume. The German architect also explored the idea that the form of industrial architecture and shops should reflect the product; thus influencing Ridolfi's reference (with a ludic twist) to a restaurant tower as an unstable pile of plates carried by the waiter. Finally, the originality of Ridolfi's project is not so much in the "spiral progress" of horizontal planes, but in his capacity to breathe life into the otherwise unanimated cylindrical volume.

A glance to the North by the Italian architects between the first and second post-war period. The "educational trip" to Sweden and Denmark in 1958 by the Accademia di San Luca
Saverio Sturm
pp. 263-268

Italian historiography payed a special attention to the Scandinavian architecture during the first and second post-war periods, and again during the Fifties. Then reconstruction needs, after war destruction, patterns of new urban development planning, changes in society and demand for every-day objects in the industrial production, impelled to look at the Swedish experience as a reference model. Plinio Marconi largely employed original documents, projects and photographs to give

evidence of the linguistic achievements during the first decades of the 20th century on the review "Architettura" by Gunnar Asplund and by other emerging Swedish architects and planners in the 1930s and 1940s. The educational trip for young architects to Sweden and Denmark, promoted by the Ministry of Education and the Accademia di San Luca in August 1958, was an emblematic sign of the Italian interest in northern experiences during the post-war period. The trip had important echoes in the Italian professional culture, thanks to direct witnesses, reports and photographs by some of the participants such as Plinio and Paolo Marconi, and Gianfranco Caniggia. They enriched with relevant suggestions the Italian debate on the topics of residential building and urban development planning. The appealing pictures, traced in Private and Public Archives, at times borrowed by the well-known manuals on architecture of the 1950-1960s, give evidenceof the interest by the emerging Italian architectural culture on technological and social innovation carried out by the so-called "Nordic neo-empiricism" in residential planning of Scandinavian cities such as Copenhagen, Stockholm, Göteborg, Uppsala.

Corviale: from the construction site to the schools made by Federico Gorio
Alberto Coppo
pp. 269-273

The construction of the architectonic plan of Corviale in Rome (1972-74 project; 1975-82 realization) involving Mario Fiorentino and Federico Gorio, among others, can be considered the peak of a long typological research in Italian architectonic culture. It is in fact a project that provides space for 8500 inhabitants with just few buildings. The missed realization of some of the expected public services led to the birth of a great weakened urban area, where illegal development and decay are the most powerful results. This paper aims to retrace the building phases and to define the menagement strategy of the unfinished building site. The study of procedures and building techniques offers a different look on a project that represents, most of all, a generous experiment that had to collide with repeated maintenance interventions to face the continuous changing of needs during the decade of its long construction. In this contest, where conflits and difficulties have to fight against time and commitment's need, it could be interesting to find another one of Gorio's evidences in the schools he designed. These buildings show the difficult relationship between traditional construction and the management of a huge site like this one. The different drawings in Gorio's archive illustrates a deep research among the best performing forms to draw out both static and lighting problems. The efforts to find the right solution for functional needs reveals an artisan approach, still essential, in the industrial systems.

Notes from the Archives

The Fabio Rosa Bequest
pp. 274-330

Geneviève and Olivier Michel had studied Fabio Rosa and his legacy to the Accademia di San Luca. The article dedicated to the biography of Roman painter Francesco Rosa has been previously compiled, and then adjourned by Michel, to be inserted in the catalog of Fabio Rosa's legacy, planned in 2013. Thanks to the handwriting comparison with other written documents as well, Fabio Rosa is recognized as the author of the biography's manuscript, kept among the biographies of Leone Pascoli, in the Town Library of Perugia. To demonstrate the reliability and the value of this document, the information it contains has been verified and enriched in the bibliography, and then in the Roman archives and places, with the collaboration of those who have improved the essay, confirming the role of remarkable level reached by Francesco Rosa in the Roman artistic scenario of the Seventeenth Century.
The in-depth and unpublished information in regard of the painter's family are often about the life, since he was a child, of his son Fabio as well, who is an important personality for the Accademia di San Luca. Fabio Rosa, the youngest child and last heir of Francesco Rosa, left to the Accademia, in memory of his father, the greatest legacy ever reached in the collection of paintings. The contribution of Giulia De Marchi is devoted to this matter. Fabio Rosa had a bright career, reaching the highest levels of the pontifical bookkeeping administration, well introduced in the Roman society of that time, he reached remarkable comfort and consideration. He was from a family of painters, because, other than his father, his sister Marta and his brother Sigismondo were painting with a certain success as well. Friend of some of the most known artists, Fabio Rosa was an experienced collector, proud of his collection of paintings. The legacy, esteemed in 1752 by Placido Costanzi, reached the Accademia in 1753, enriching the collection of paintings with works from different schools and categories compared to those the Accademia had until then, represented for the majority by gifts donated by the authors in honor of their election. The attributions are of high reliability and, in different cases, they allow to correct the names of the authors in the academic catalog of the paintings. In addition to the essay written by the Michels, some information in regard of the paintings of the family Rosa arrived to the Accademia through the legacy left by Fabio. Furthermore, you can find the inventory's transcript of the works brought to the Accademia by Placido Costanzi and Agostino Masucci in 1753, and the paintings belonging to the academic collection, recognized as donations of Fabio Rosa, through the comparison with the documents concerning the other acquisitions as well. Lastly, the list of the works of the legacy that are currently lost and the general index of the inventory have been compiled.

In questo numero

Gabriella Belli
Anna Bernardini
Fabrizio Biferali
Giulia Bombelli
Caterina Bon Valsassina
Giuseppe Bonaccorso
Maria Giuseppina Caccia Dominioni Panza
Elisa Camboni
Nicoletta Cardano
Manuel Carrera
Lawrence Carroll
Anna Chiara Cimoli
Alberto Coppo
Andrea Dall'Asta SJ
Ilaria Delsere
Giulia De Marchi
Emilia De Marco
Andrea Donati
Francesco Guzzetti
Maria Vittoria Marini Clarelli
Laura Mattioli
Maria Grazia Messina
Geneviève e Olivier Michel
Laura Moreschini
Francesco Moschini
Rosa Giovanna Panza di Biumo
Valeria Rotili
Roberta Serpolli
Saverio Sturm
Francesco Tedeschi
Tommaso Trini
Stefania Ventra
Riccardo Venturi
Claudio Zambianchi

ISSN 2421-6070
ISBN 978-88-97610-24-3