

L'UOMO NERO ¹⁷⁻¹⁸ È NOIOSO



L'uomo nero
Materiali per una storia
delle arti della modernità

Nuova serie, anno XVII
n. 17-18, febbraio 2021

{ Estratto

L'uomo nero
Materiali per una storia
delle arti della modernità

Nuova serie, anno XVII
n. 17-18, febbraio 2021



L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità

Nuova serie, anno XVII, n. 17-18, febbraio 2021
a cura di Giorgio Zanchetti

comitato di direzione:

Silvia Bignami
Antonello Negri
Paolo Rusconi
Giorgio Zanchetti

comitato scientifico:

Silvia Bignami
Yves Chevrefils Desbiolles
Davide Colombo
Rossella Froissart
Ana Magalhães
Antonello Negri
Paolo Rusconi
Jeffrey Schnapp
Giorgio Zanchetti



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI E AMBIENTALI

Sezione arte – Cattedra di Storia dell'arte contemporanea

via Noto 6, 20141 Milano
tel. +39 02 50322000
http://users.unimi.it/uomo_nero/
e-mail: uomonero@unimi.it

redazione:

Davide Colombo
Massimiliano Galli
Viviana Pozzoli

impaginazione:

Francesca Adamo

progetto grafico:

Anna Steiner, Studio Origoni-Steiner, Milano

editore e distributore:



MIMESIS EDIZIONI
(Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
via Monfalcone, 17/19, 20099 Sesto San Giovanni (Milano)
telefono +39 02 24861657 +39 02 24416383
fax: +39 02 89403935
e-mail: mimesis@mimesisedizioni.it

ISSN 1828-4663

© 2021, degli autori

Il logo dell'Uomo nero è disegnato da Anna Steiner

in copertina:

Enrico Peressutti, *Lucio Fontana sulla terrazza del Palazzo dell'Arte*, 1936,
Università Iuav di Venezia – Archivio Progetti, Fondo Enrico Peressutti

in quarta di copertina:

Anna Valeria Borsari, *L'orto privato del custode del museo*, 1977-1978

Ringraziamenti:

Marina Peressutti; Serena Maffioletti, Sabina Carboni, Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Enrico Peressutti; Ornella Selvafolta; Anna Valeria Borsari; Gianna A. Mina, Museo Vincenzo Vela, Ligornetto, Canton Ticino; Giulia K. Colombo



Materiali per una storia delle arti della modernità

anno XVII, n. 17-18, febbraio 2021

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
Dipartimento di Beni culturali e ambientali
Cattedra di Storia dell'arte contemporanea

5 Giorgio Zanchetti
L'uomo nero è noioso

Idee sulla scultura

11 Giorgio Zanchetti
"Il campo del sentimento, dell'espressione, della verità." Idee sulla scultura dalla prolusione di Vincenzo Vela ai corsi dell'Accademia Albertina nel 1856

29 Leo Lecci
Auguste Rodin e le prime Biennali di Venezia (1895-1914). Postille e aggiornamenti

49 Gabriella Longobardi
Il filo policromo della scultura: Max Klinger, Georg Treu e l'arte plastica a Dresda

71 Anna Rosellini
Le sculture in *béton soufflé* di Picasso e Nesjar, e i processi tecnici dell'architettura

95 Giorgio Motisi
Volti antichi e "gusto moderno". Fortuna del ritratto etrusco e romano in Italia tra anni Venti e Trenta

115 Duccio Nobili
Anthony Caro e gli scultori italiani

141 Lara Conte
Eliseo Mattiacci. Processi di scultura a Roma tra anni Sessanta e Settanta

163 Stefano Menichini
La caduta di Icaro di Giulio Paolini (1981). Uno studio iconografico

183 Irene Boyer
"... cosa diavolo stai plastering ora." Notizie e riflessioni sulla genesi degli *Unfinishings* di Paolo Icaro nelle lettere inviate a Massimo Minini (1976-1980)

203 Elena Gervasoni
La parola, gesto primario dello scolpire. Paolo Icaro per *La Statale Arte come Il narratore* di Walter Benjamin: una proposta di lettura

217 Anna Valeria Borsari
Monumenti precari ed eterne idee

Album

223 Davide Colombo
Bruno Stefani: fotografia e scultura. Alcune copertine della rivista "L'Illustrazione del Medico"

Fuoritema

245 *Vita dell'arte*
Anna Chiara Cimoli
Carla Marzoli e Fernanda Wittgens: la libreria La Bibliofila e altri spazi di resistenza culturale nella Milano antifascista

261 *Mostrare l'arte*
Martina Rossi
Uno spettacolo di pittori. *La scatola magica* di Pietro Consagra, Lucio Fontana, Fabio Mauri e Giulio Turcato alla galleria Odyssea di Roma

281 Silvia Maria Sara Cammarata
Identité italienne 1981. Storia e significati di una mostra

309 *Esercizi di lettura*
Luca Quattrocchi
The Other Side, 1972-2019: il lungo viaggio di Nan Goldin nella "gender-free zone"

Rarità, riscoperte e segnalazioni

321 Vanessa Righettoni
"Come gli scultori una plastica piena e corposa". Note su *Il pastore* di Mario Sironi

333 Caterina Caputo
Alcune riflessioni sul *Tobiolo* di Arturo Martini da due lettere inedite di Rino Valdameri a Ugo Ojetti del novembre 1933

343 L'Angelo interno
Una fotografia di Rosa Manini

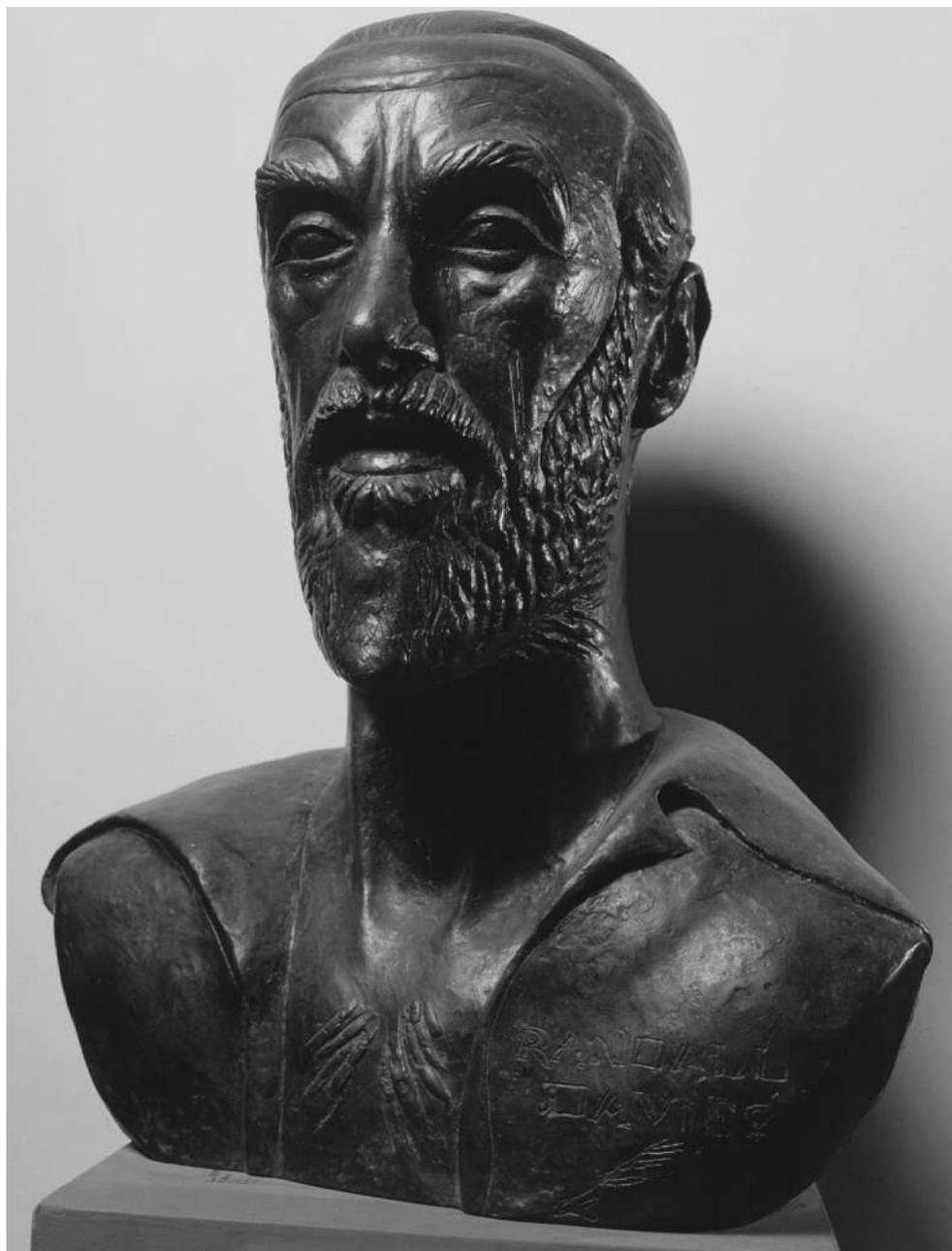


Fig. 1. Romano Romanelli, *Ritratto di Richard Randall Davies*, 1924, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea

Volti antichi e “gusto moderno”. Fortuna del ritratto etrusco e romano in Italia tra anni Venti e Trenta

Giorgio Motisi

Nell'autunno del 1939, sulla rivista ministeriale “Le Arti”, l'archeologo Giovanni Becatti presentava l'articolo *Nuovo contributo ostiense di ritratti romani*. In apertura al testo, tracciava un resoconto delle ultime ricerche intorno alla ritrattistica antica¹. L'esito della ricognizione non era affatto scontato: quasi tutti gli studi più recenti, infatti, sembravano testimoniare una crescente attenzione per le “espressioni artistiche più vicine all'odierna sensibilità estetica [...] aperta anche a linguaggi anticlassici”². Si trattava di interessi diametralmente opposti rispetto al culto di una magniloquente *romanitas*, riletta attraverso istanze pseudo-razionaliste, che aveva caratterizzato le più popolari occasioni di confronto con l'antichità da parte del regime fascista³. Eppure, le parole del giovane studioso⁴ sintetizzavano bene l'orientamento delle ricerche nel ventennio appena trascorso. Tra anni Venti e Trenta, infatti, si era assistito in Italia a un significativo mutamento nella lettura del ritratto antico, progressivamente passato da modello di perfezione classica a esempio di intensa espressività e di acuta caratterizzazione individuale. Il presente lavoro si propone di analizzare questa evoluzione, seguendo le due principali direttrici chiamate in causa dallo stesso Becatti: da un lato, “il sorgere dell'interesse per la ritrattistica etrusca”; dall'altro, i nuovi studi intorno al “problema della formazione della ritrattistica romana”⁵. L'obiettivo sarà comprendere quali siano stati i valori riconosciuti dalla critica nelle opere antiche e con quali esiti siano transi-

tati nei linguaggi e nelle predilezioni degli scultori contemporanei.

“Certo un mortale piuttosto che una divinità”

All'inizio del Novecento, negli scritti italiani di archeologia l'elemento caratterizzante dei ritratti antichi veniva ancora comunemente rintracciato in un generico principio di idealizzazione classicista. Era quello che nel 1909 Roberto Paribeni, direttore del Museo Nazionale Romano, definiva un “bisogno di nobilitare la figura”, un'ambizione costante a superare “quello che nell'arte contemporanea noi chiamiamo propriamente realismo”⁶. In accordo con le ricerche internazionali più accreditate⁷, i ritratti scultorei erano letti quindi in termini di sublimazione del dato reale e di ricerca di un puro equilibrio compositivo. Secondo questi criteri, il ritratto romano, più incline al realismo, risultava inevitabilmente declassato a semplice epigono di quello ellenico. Stando al popolare manuale di storia dell'arte Springer-Ricci (1904), ad esempio, il primo aveva finito “man mano per derivare i suoi modelli” interamente dal secondo⁸. Ancora nei primi anni Venti, idee di questo tipo sembravano condizionare profondamente persino la lettura dei ritratti moderni. Antonio Maraini, ad esempio, indicava nei lavori antichi – e in particolare in quelli greci – i modelli più utili ai contemporanei per superare l'immediata somiglianza del soggetto e conquistare un'“esattezza sintetica più complessa e in fondo più vera”⁹. Anche nelle principali esposizioni nazionali non mancavano ritratti caratterizzati da una severa composizione dei volumi e da profili netti e ben conclusi. Opere in cui i riferimenti all'antico, declinati secondo teorie purovisibiliste d'impronta hildebrandiana, costituivano soprattutto un antidoto alle attardate persistenze del realismo ottocentesco. Persino la nudità dei busti, del resto, rappresentava un mezzo utile a evitare il

fastidioso effetto antiscultoreo degli abiti moderni. Si rivelano esemplari, in tal senso, i ritratti dello stesso Maraini, di Arturo Dazzi, o le monumentali erme di Adolfo Wildt, in cui un vago ideale classicista finiva per essere trasfigurato in termini di freddezza decorativa e di pura astrazione formale.

Proprio intorno a queste date, però, prese piede un insospettato cambio di paradigma in campo archeologico. L'inversione di rotta era cominciata nel 1919, quando un celebre intervento di Giulio Quirino Giglioli aveva annunciato il ritrovamento di un gruppo di figure fittili italiche di età arcaica, appartenenti al santuario di Portonaccio (Veio). Tra queste, a catalizzare le attenzioni era stato l'*Apollo*, "opera nata su suolo non ellenico", che di lì a poco avrebbe inaugurato – secondo la profezia di Giglioli – "tutto un rifiorire di studi etruschi"¹⁰.

Fino a quel momento la scultura etrusca non aveva goduto di particolare fortuna critica. Nelle pagine dello Springer-Ricci, anzi, veniva liquidata come priva di "ogni senso di proporzione"¹¹. Non aveva poi trovato posto – a differenza di quella greca – nemmeno nelle sale della *Mostra archeologica dell'Impero romano*, allestita alle Terme di Traiano nel 1911¹². Più in generale, su di essa sembrava gravare il pregiudizio di "un'arte modesta e provinciale"¹³. È vero che Gabriele d'Annunzio, con gusto un po' snob, aveva descritto in *Forse che sì forse che no* (1910) proprio gli ambienti del Museo Etrusco di Volterra. Di fatto, però, quelle "figure obese di defunti dal grosso labbro semiaperto"¹⁴ erano sempre rimaste molto distanti dalle attenzioni di studiosi e artisti. La scoperta delle terrecotte veienti segnò quindi un improvviso proliferare delle ricerche. In questo clima di diffuso entusiasmo, non privo di ragioni di carattere nazionalistico, tra le peculiarità dell'arte etrusca venne presto segnalata una naturale propensione al ritratto. Erano gli anni di affermazione del regime e il bisogno di individuare delle specificità "italiche" cominciava a farsi sentire

con forza anche in campo archeologico. Fu così che la critica, specie in area fiorentina (dove nel 1925 sorse il Centro Internazionale di Studi Etruschi), fu unanime nell'indicare nell'acuta caratterizzazione individuale e nella "vigorosa rudezza"¹⁵ di questi lavori il principale elemento distintivo rispetto all'idealizzazione classicista. Le terrecotte e i sarcofagi in pietra, del resto, apparivano come un lungo campionario di volti sgraziati ma dall'espressività senza precedenti. Non c'erano dubbi: opere del genere, dal "verismo impressionante, quale non si riscontra nell'arte greca"¹⁶, dovevano raffigurare "certo un mortale piuttosto che una divinità"¹⁷. All'opposto dell'artista ellenico, perso nelle sue speculazioni sulla pura forma, quello etrusco (proprio come l'artista moderno) avrebbe mirato sempre alla resa di un preciso soggetto: sarebbe stata questa, per tutto il decennio successivo, una delle letture più fortunate dell'antica ritrattistica italica¹⁸.

Parallelamente, però, procedevano ricerche di tipo diverso, orientate in direzioni forse ancora più originali. Un ruolo determinante in tal senso fu assunto da Ranuccio Bianchi Bandinelli. Dalla metà degli anni Venti, infatti, l'archeologo senese si fece fautore di una definizione alternativa del ritratto

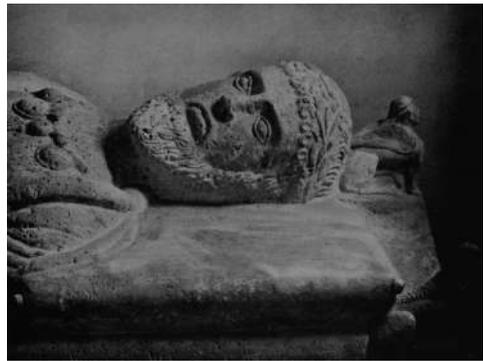


Fig. 2. Particolare di un sarcofago etrusco di Caere (Cerveteri). Roma, Museo Gregoriano, da Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Il Bruto capitolino scultura etrusca*, "Dedalo", VIII (1), 1927-1928, p. 24, courtesy SNS, Pisa



Fig. 3. Romano Romanelli, *Ritratto di Berta Betteloni*, 1931, per gentile concessione della Galleria Romanelli, Firenze

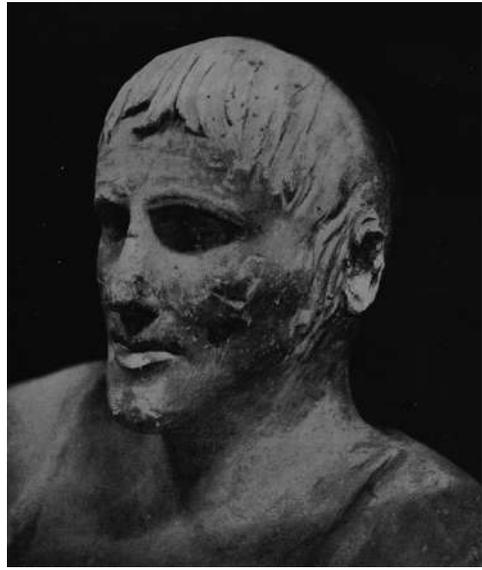


Fig. 4. Particolare di un sarcofago etrusco. Chiusi, Museo Civico, da Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Il Bruto capitolino scultura etrusca*, “Dedalo”, VIII (1), 1927-1928, p. 16, courtesy SNS, Pisa

etrusco come “infiolato qua e là di qualche particolare direi quasi prezioso”¹⁹, segnato dall’artista antico con urticante verismo e reso con la massima economia di mezzi.

La più compiuta espressione di queste idee si ritrova nel saggio *Il Bruto capitolino scultura etrusca*, pubblicato su “Dedalo” nel 1927. L’attenzione dello studioso si concentrava in questo caso sulle visioni da tergo del *Bruto* e di un *Ritratto di fanciullo* del Museo Archeologico di Firenze, affiancate in due eloquenti riproduzioni. L’elemento comune veniva individuato nella peculiare resa “a fiammella” delle chiome e nella “trattazione spigata” delle sopracciglia. In questi fattori, infatti, era colta una tendenza del ritratto etrusco a “perdere il senso della materia rappresentata”, raggiungendo invece “l’unico scopo decorativo di riempire un dato spazio con una massa che risulti di un determinato colore”²⁰. Proprio questo disinteresse per la costruzione or-

ganica di un volto, secondo Bandinelli, avrebbe consentito di rintracciare per la prima volta nel ritratto tutta una serie di valori modernamente decorativi e astratti. Nella stessa tornata d’anni si andava intanto affermando la tendenza a reperire le tracce, più o meno convincenti, di una supposta eredità del ritratto etrusco lungo la storia dell’arte italiana. Le attenzioni si concentravano, in particolare, sulla scultura del Quattrocento toscano. Già nel 1925, ad esempio, Pericle Ducati parlava di una rinascita ciclica di certi “ricordi atavici” in quella “felice plaga della nostra penisola, ove era nata e si era sviluppata l’arte degli Etruschi”²¹. Pochi anni più tardi Michele Guerrisi, professore all’Accademia Albertina di Torino, avrebbe riconosciuto nei volti di Jacopo della Quercia e del Pollaiuolo “la stessa gravità estatica e contemplante [...] che aveva animato la plastica etrusca”²². È poi certo eloquente che nel 1935 l’archeologo Doro Levi consideras-



Fig. 5. Arturo Martini, *Il poeta Cechov*, 1921-1922, Rovereto, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto

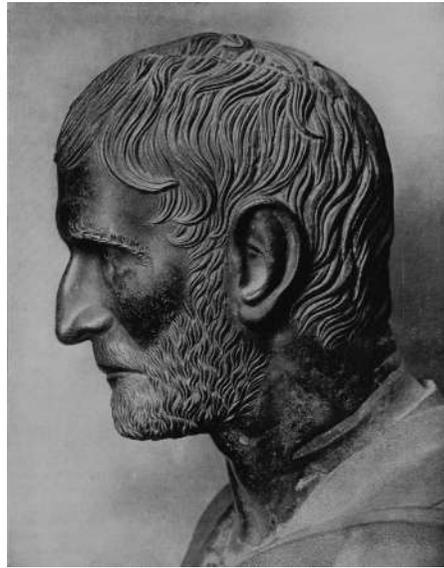


Fig. 6. Testa del *Bruto* vista di fianco. Roma, Campidoglio, da Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Il Bruto capitolino scultura etrusca*, "Dedalo", VIII (1), 1927-1928, p. 9, courtesy SNS, Pisa

se ormai "quasi banale" parlare del legame tra gli antichi ritratti chiusini e "i busti di Donatello"²³.

C'era però anche una seconda tappa fondamentale in questa ideale continuità storica. Questa era significativamente riconosciuta nel lavoro degli scultori contemporanei. Fu lo stesso Bandinelli, nel 1930, a pubblicare sulla rivista francese "Formes" un articolo dal titolo quanto mai eloquente: *Actualité de l'art étrusque*. All'interno del testo gli antichi canopi e i sarcofagi in pietra venivano presentati come le prime vere espressioni anti-classiche di tutta la storia dell'arte, profondamente consentanee con la produzione moderna. Non era un caso, secondo lo studioso, che nella riscoperta di queste opere gli archeologi di professione fossero stati affiancati, quando non preceduti, dal lavoro di alcuni artisti italiani²⁴. Già cinque anni prima, in effetti, Bandinelli aveva scritto con incisiva chiarezza:

"Opere che ci rivelino una nuova anima – ed è quello che forse cerchiamo oggi più ancora che una bellezza materiata di sola forma – non possiamo più attenderle dall'Ellade. È anche per questo, forse, che l'Etruria torna sul primo piano dell'interesse archeologico e artistico"²⁵.

Romanelli, Martini, Marini. Tre possibili letture del ritratto etrusco

In un noto saggio apparso nel 1934 su "Emporium", Francesco Saporì segnalava tra le principali tendenze della scultura contemporanea una linea strettamente connessa alla "suggestione autoctona dei padri etruschi"²⁶. Del resto, come ormai messo in luce in diverse occasioni, già dagli anni Venti numerosi scultori italiani avevano dimostrato un particolare occhio di

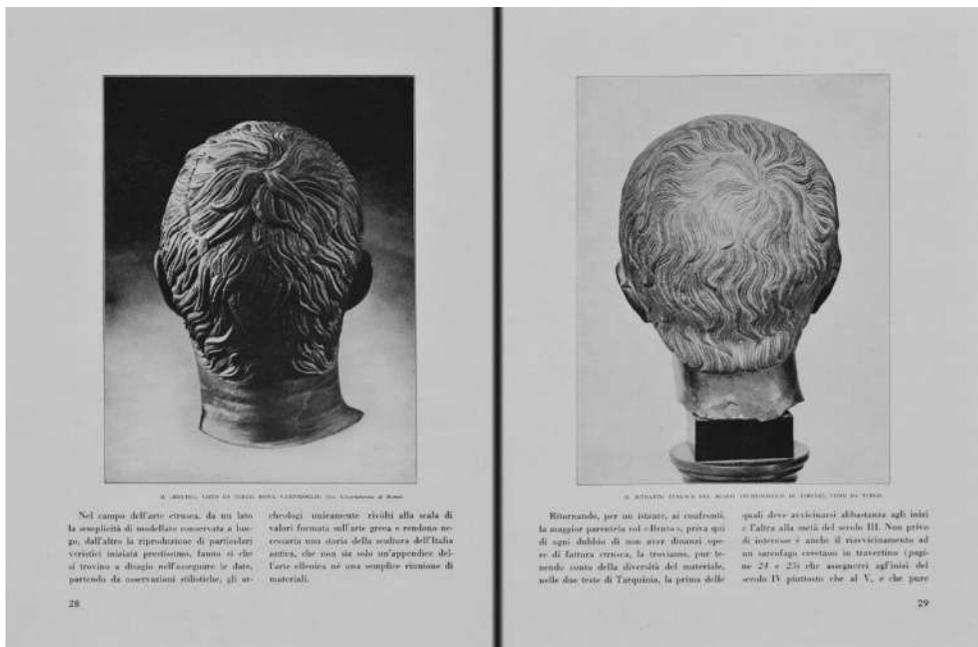


Fig. 7. Il *Bruto* visto da tergo e *Ritratto etrusco* del Museo Archeologico di Firenze visto da tergo, da Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Il Bruto capitolino scultura etrusca*, “*Dedalo*”, VIII (1), 1927-1928, pp. 28-29, courtesy SNS, Pisa

riguardo nei confronti della plastica etrusca, presa a modello per l’energica modellazione dei volumi e per la scelta di nuovi materiali poveri²⁷. Soprattutto nel caso dei ritratti, tuttavia, il modo di guardare a questi lavori antichi risulta molto eterogeneo e, finora, mai chiarito nelle sue specificità. Il modo migliore per misurare alcune possibili declinazioni di questo interesse archeologico è probabilmente il confronto fra tre esperienze di carattere molto diverso: quelle di Romano Romanelli, di Arturo Martini e di Marino Marini.

Già all’inizio degli anni Venti la produzione di Romanelli cominciò a orientarsi in direzione di una rude espressività plastica. Non sorprende, allora, che la critica contemporanea finisse presto per riconoscerli il medesimo “accento virile degli Etruschi”²⁸. Del resto, la costruzione sintetica e caricaturale dei ritratti dello scultore sem-

brava ricercare esplicitamente una continuità con quel carattere “crudo e acerbo” di cui, negli stessi anni a Firenze, parlava uno studioso come Alessandro Della Seta a proposito degli antichi ritratti italici²⁹.

Alcuni episodi di ripresa puntuale si ritrovano, ad esempio, nella resa schematica delle sopracciglia e della barba nel volto di *Richard Randall Davies* (1924), o ancora nella forte modellazione degli zigomi e del mento innaturalmente allungato del *Ritratto di Berta Betteloni* (1931): due opere che sembrano guardare specificamente ad alcuni tra i più noti sarcofagi di Cerveteri e di Chiusi. In Romanelli, tuttavia, non si riscontra alcun particolare interesse per le risorse espressive della pietra o della terracotta: le durezze linguistiche dei modelli etruschi, nella maggior parte dei casi, vengono tradotte dallo scultore fiorentino in preziose fusioni bronzee, in grado di sod-

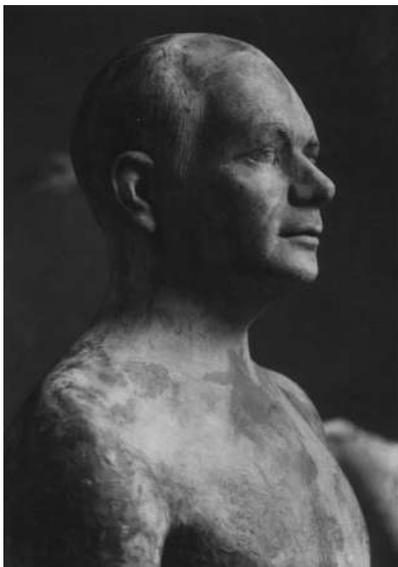


Fig. 8. Marino Marini, *Ritratto di Alberto Magnelli*, 1929, Pistoia, Archivio della Fondazione Marino Marini



Fig. 9. Il cosiddetto *Sheekh Al Balad*, Cairo, Museo Nazionale, da Roberto Paribeni, *Il ritratto nell'arte antica*, Milano, Fratelli Treves, 1934

disfare le richieste dei committenti, per lo più di provenienza aristocratica (figg. 1-4). Nel 1930, in *Alcune riflessioni sulla scultura*, l'artista affermava: "Noi soprattutto etruschi, padri in arte di Roma, abbiamo il dovere di capire e di amare quest'arte e abbiamo l'obbligo di impedire che essa degeneri in forme coloristiche o decadenti"³⁰. Se i ritratti etruschi fornirono quindi a Romanelli un prototipo di salda architettonicità delle forme, essi furono però anche l'esempio di un lavoro libero da canoni e da principi formali troppo rigidi. Un approccio, quest'ultimo, che egli stesso definì come un "eccesso di stile enciclopedico accattato dalle fotografie degli antichi o dalle gipsoteche [di opere classiche]"³¹. Di fatto, dunque, i rudi sarcofagi del Museo Archeologico di Firenze rappresentarono ai suoi occhi anche l'antidoto più efficace contro una troppo fredda eleganza classicheggiante, rintracciabile, per esempio, nei busti coevi della scuola di Libero Andreotti.

Il caso di Arturo Martini si rivela divergente sotto molti punti di vista. Infatti, per quanto risalisse più o meno agli stessi anni, il suo primo incontro con la plastica etrusca nel museo romano di Villa Giulia assunse il valore di una scoperta fortemente autonoma, di certo meno condizionata dal fervore degli studi archeologici di area fiorentina³². Alcune differenze derivarono anche dal tipo di opere con cui lo scultore si trovò a misurarsi. Le sue attenzioni, infatti, si rivolsero soprattutto ad alcuni gruppi di teste fittili (IV-I sec. a.C.) quasi del tutto prive di precisi dati fisionomici: quanto di più lontano dall'esuberanza plastica e dalla spietata caratterizzazione individuale dei sarcofagi fiorentini o dalle opere arcaiche di Chiusi e Volterra. Si trattava, per lo più, di lavori provenienti dai grandi corredi votivi di Latina, Vulci e Carsoli: volti tipizzati ottenuti da matrici comuni, veri e propri anti-ritratti. Gli interessi di Martini, del resto, sembravano orientati in direzioni del tutto

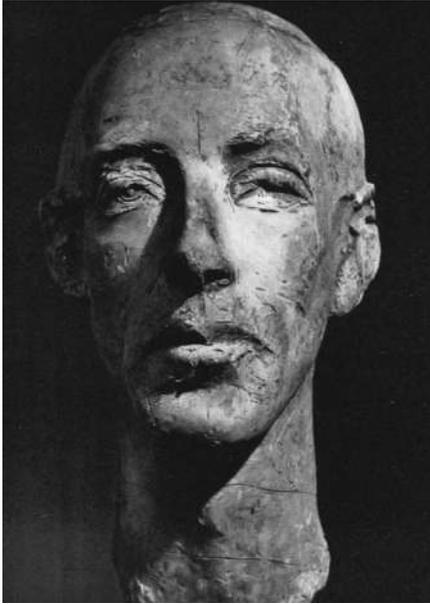


Fig. 10. Marino Marini, *Ritratto di Angelo Lanza*, 1928, Milano, Museo del Novecento



Fig. 11. *Ritratto del faraone Akhenaton*, XIV sec. a.C., Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Berlino (Sailko, CC)

opposte a quelle di Romanelli. La sua attenzione era rivolta verso le possibilità di sintesi plastica dei volti e le risorse decorative offerte dalle superfici fittili. Sarebbe stato lui stesso, nei suoi *Colloqui* con Gino Scarpa, a riconoscere nella tecnica della modellazione “al rovescio” della terracotta, impiegata dagli etruschi, un esempio fondamentale per liberarsi del mero “fatto fisiognomico” e confrontarsi con le pure “cadenze volumetriche” di un volto³³.

Dalla *Testa di Dicomana* al *Ritratto di Lillian Gish*, nel corso degli anni Venti erano numerosi i lavori dello scultore che rimandavano in modo diretto alle teste del museo romano. Da queste Martini riprese la soluzione del naso allungato, i grandi occhi vuoti e inespressivi, le labbra poco protese e le sopracciglia suggerite da un sottile segno grafico. Il principale elemento comune era rappresentato però dalla caratteristica espressione di attonito e trasognato

stupore di questi volti dalla forma ovoide, talvolta dolcemente inclinati di lato.

Le attenzioni dell'artista non si limitarono tuttavia alle opere di Villa Giulia. Un episodio significativo, fin qui mai messo in luce dagli studi, è quello del suo *Ritratto del poeta Cechov* (1921-1922). L'opera, infatti, guarda in modo diretto alla modellazione delle orecchie e soprattutto alla resa virgolettata di capelli, barba e sopracciglia del *Bruto Capitolino*, intuendo proprio gli stessi valori astrattivi che pochi anni più tardi sarebbero stati segnalati nel medesimo busto antico dagli studi di Bianchi Bandinelli (figg. 5-7). Infine, in questo come in molti altri lavori, Martini operò una traduzione materiale opposta rispetto ai lavori di Romanelli: fu, infatti, la terracotta, e non più il bronzo, a essere eletta dallo scultore trevigiano a mezzo privilegiato per approfondire un moderno discorso intorno al puro decorativismo delle superfici.

Un'ulteriore modalità di confronto con le teste antiche è offerta poi dal più giovane Marino Marini, che già nei suoi primi lavori, intorno alla metà degli anni Venti, dimostrò un occhio di riguardo per i modelli etruschi. Nel caso dell'impostazione dei busti, come quello del *Prete*, è noto l'importante precedente degli antichi canopi, con le loro geometrie sintetiche e conchiuse³⁴. Occorre tuttavia mettere in luce anche il dialogo instaurato dall'artista nei suoi ritratti bronzei dello stesso periodo con il realismo, brusco e talvolta allucinato, dei sarcofagi in pietra. È il caso di opere dall'accento popolaresco, quasi da Strapaese, come il *Ritratto di Mari-sa Bonn* o quello di *Gaspar de Miguel*.

Questa attenzione dello scultore nei confronti dell'arte etrusca, a ogni modo, rientrava in un più generale interesse per le fonti antiche. Ad attrarre Marino, infatti, sembrava essere soprattutto il fascino archeologico delle opere, e non le ragioni di "continuità regionale" che avevano segna-

to l'approccio di Romanelli. Lo si nota, ad esempio, nel *Ritratto di Alberto Magnelli* (1929), da accostare – ben più che ai lavori etruschi – al *Sindaco del villaggio* del Cairo, già allora uno dei pezzi più noti di tutta l'arte egizia. Le due teste, infatti, non condividono solo la forma marcatamente sferoidale, ma anche l'inusuale compresenza dell'accurata indicazione grafica di palpebre e sopracciglia con la sintetica resa della massa dei capelli. Il legame appare ancora più stretto considerando l'opera di Marino, non nella versione limitata alla sola testa (in cui oggi è correntemente nota), ma nel suo formato originale, testimoniato da una fotografia conservata nell'archivio della Fondazione Marini di Pistoia³⁵. In principio, infatti, l'opera comprendeva anche parte delle braccia e del busto, risolti in un'unica e solida architettura frontale, mutuata proprio dal modello antico (figg. 8-9). Analogamente, si rivela esemplare il *Ritratto di Angelo Lanza* (1928). In parti-

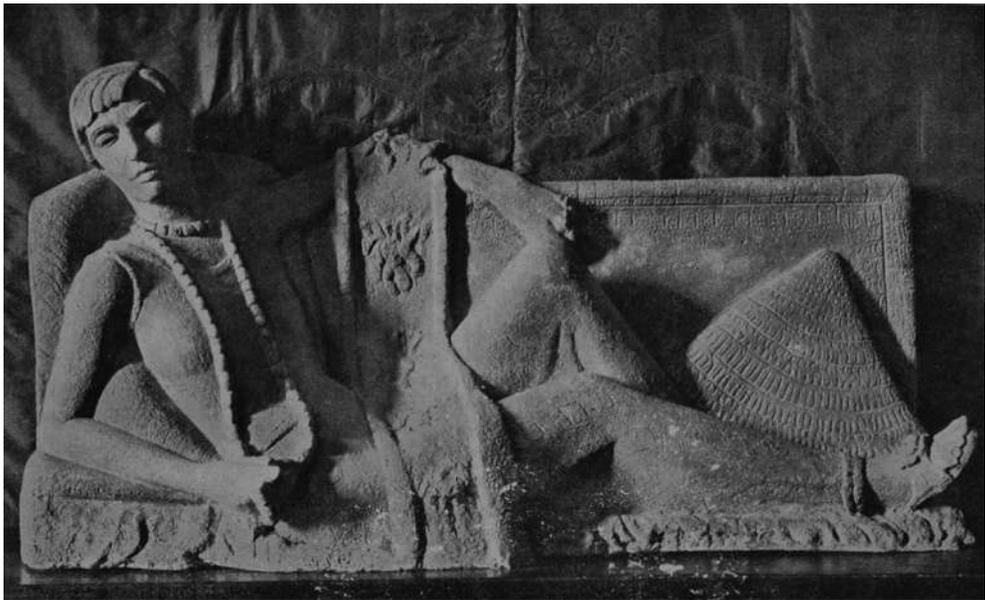


Fig. 12. Quirino Ruggeri, *Ritratto di Clelia Briganti* (agosto 1927), Roma, Collezione Aldo Briganti, da Arslan Wart, *Lo scultore Quirino Ruggeri*, "Dedalo", IX (2), 1928-1929, p. 308, courtesy SNS, Pisa



Fig. 13. Sarcofago detto “dell’Obeso”, inizio III sec. a. C., Firenze, Museo Archeologico

colare, il volto magro dalle grandi labbra e lo sguardo visionario, impostato su un collo fin troppo esile, sembra riprendere puntualmente i ritratti di Tel-el-Amarna del Louvre e dell’Ägyptisches Museum di Berlino, vi-



Fig. 14. Marino Marini, *Ritratto di allievo*, 1931-32, Pistoia, Fondazione Marino Marini

sitati per la prima volta da Marino proprio alla fine degli anni Venti³⁶ (figg. 10-11).

Anche in questi casi, le predilezioni dell’artista mostrano un attivo dialogo con le coeve posizioni della critica. Tra anni Venti e Trenta, infatti, gli studi archeologici italiani riconoscevano proprio nella statua lignea del Cairo e nei gruppi di teste parigine e berlinesi due capisaldi della ritrattistica egizia³⁷, altrimenti considerata troppo attenta all’idea di un sistema di puri volumi formali³⁸.

Il dato di maggior interesse della testa di *Angelo Lanza*, però, risiede forse nell’aspetto consunto delle superfici e nella soluzione delle orecchie spezzate: fattori in cui non è difficile rilevare l’ostentazione di un esplicito carattere archeologico, come se ci si trovasse di fronte a un’opera appena riemersa da uno scavo. Si tratta di un’operazione che inaugura, per Marino, un nuovo modo di guardare all’antico. All’indomani del trasferimento a Milano, infatti, lo scultore avrebbe rapidamente preso le distanze dalla icastica incisività stilistica dei ritratti etruschi. La sua attenzione si sarebbe concentrata piuttosto su interventi, ora cromatici, ora di scalfittura o mutilazione, allusivi a una stratificazione temporale sulle superfici delle opere. Molti dei suoi ritratti di que-

gli anni, dunque, sarebbero stati accomunati da un ricercato gusto di simulazione archeologica, evidentemente tarato anche sulle attese del collezionismo del tempo. Si consideri, in quest'ottica, la rivista "Domus". Quest'ultima, infatti, offre uno degli strumenti più utili per verificare la cospicua presenza di ritratti e teste antiche di varia epoca e provenienza all'interno delle abitazioni di lusso arredate con gusto moderno negli anni Trenta³⁹. È eloquente come, in mezzo a questi esemplari, quasi si stenti a distinguere una *Testa di donna* dall'aspetto esibitamente deteriorato: una terracotta realizzata da Marino e riprodotta in alcune fotografie dedicate alla "Dimora dei Conti C. in Firenze" in un articolo comparso nel 1933 proprio sul periodico milanese⁴⁰.

Episodi simili, del resto, non erano rari. Alla stessa corrente di gusto si accordava, ad esempio, la presenza nella casa romana di Aldo Briganti del ritratto della moglie *Clelia* (1927), realizzato da Quirino Ruggeri⁴¹. Si trattava di un'opera in cui era facile notare un analogo tentativo di rileggere una figura contemporanea, dai tratti marcatamente moderni, attraverso il filtro degli antichi sarcofagi etruschi. Da questi, in particolare, venivano riprese la posa distesa, l'apparente noncuranza nel legare le parti del corpo e persino la soluzione dell'ampia collana (figg. 12-13).

Risulta infine paradigmatica per la comprensione della ritrattistica mariniana un'opera come *Ritratto di allievo*, solitamente datata al 1936⁴² e oggi esposta alla Fondazione Marini come "terracotta". In primo luogo, è conveniente retrodatare la testa di almeno quattro anni, considerando che se ne può riconoscere una prima versione in una riproduzione apparsa su "Domus" nel febbraio del 1932⁴³. Il dato che però si rivela di maggior interesse riguarda la sua configurazione materiale. A un'osservazione più accurata, infatti, il ritratto si è rivelato in realtà un gesso, arricchito da un pesante intervento cro-

matico tale da simularne la natura fittile (fig. 14).

Anche nell'ipotesi che si tratti di un lavoro preparatorio in vista di una successiva terracotta, è evidente come l'interesse dello scultore non fosse rivolto – a differenza, ad esempio, di quello di Martini – alle qualità espressive del materiale conclusivo. Al contrario, proprio il gesso poteva rappresentare il *medium* ideale per costruire a tavolino, e non senza una sottesa ironia, un personale reperto, antichissimo eppure provocatoriamente attuale. Da un lato, infatti, l'aspetto da testa votiva etrusca, i graffi e gli aloni grigi sulla superficie evocavano un chiaro senso di lontananza temporale. Dall'altro, però, il taglio dei capelli e la vivace espressione del volto lasciavano pochi dubbi in merito alla contemporaneità del soggetto: il ritratto era, inequivocabilmente, quello di un giovane degli anni Trenta del Novecento.

Risiede proprio in questa coesistenza di soluzioni apparentemente contrastanti il peculiare e fortunato effetto di straniamento dei ritratti di Marino in questi anni: nella possibilità, cioè, di conservare tutta l'espressività vivente di un contemporaneo suggerendone, al contempo, l'appartenenza a un passato remoto. In definitiva, quello proposto dallo scultore fu un dialogo estremamente sofisticato con le fonti antiche più eterogenee, sempre giocato sull'ambiguità tra il gusto archeologico e la pura astrazione degli interventi di arricchimento plastico e decorativo.

Verso un nuovo ritratto romano

Alla riscoperta della plastica etrusca si affiancò presto una progressiva riconsiderazione critica del ritratto romano, liberato dal legame con la tradizione greca e letto, invece, alla luce di un'ideale continuità italice del genere ritrattistico. Per quanto apparentemente connesse a questioni stilistiche, è innegabile come posizioni

del genere risentissero anche del peso di istanze di carattere politico e ideologico. Da un lato, infatti, diverse figure di rilievo dell'archeologia italiana non avevano tardato a suggerire in maniera esplicita un legame tra fascismo e antica Roma. Esempio il caso del grande volume *Optimus Princeps* (1926-1927) di Roberto Paribeni, in cui apparivano evidenti i paragoni fra la nuova era mussoliniana e quella, fervida anche nelle arti e nella letteratura, dell'imperatore Traiano⁴⁴. Dall'altro, era proprio la possibilità di individuare una tradizione nazionale autonoma, da contrapporre idealmente alle influenze esterofile dell'arte greca, a rispondere *in toto* alle nuove ambizioni culturali del regime⁴⁵. In quest'ottica, il ritratto sembrava prestarsi alla perfezione. Ben più del genere del nudo, infatti, esso poteva rivelarsi una carta vincente per rivendicare la propria autonomia e, perché no, persino una certa superiorità. È proprio a partire dai primi anni Venti, dunque, che gli studi cominciarono a mettere in luce l'"accento personale" e le peculiarità di questa "arte indigena"⁴⁶.

Un efficace termometro per valutare il nuovo interesse riservato a queste opere si riscontra anche nelle modalità espositive all'interno dei musei archeologici italiani. Fino a quel momento, infatti, i ritratti antichi erano sempre stati esposti – senza particolari distinzioni tra lavori ellenici e romani – insieme a statue a figura intera e a teste monumentali. Peraltro, date le dimensioni più contenute, i ritratti si trovavano spesso in posizioni sacrificate, ad altezze che ne determinavano una difficile lettura: sulle pareti di affollati corridoi o talvolta, come nel caso del Museo Archeologico di Firenze, persino in spazi all'aperto⁴⁷. Un'inversione di tendenza si verificò proprio intorno alla metà degli anni Venti, con l'avvio di una diffusa campagna di riallestimento museale documentata dai periodici aggiornamenti sul "Bollettino d'Arte" e da una collana di guide patrocinata

dal Ministero dell'Educazione Nazionale. Nel 1923, ad esempio, Pirro Marconi lamentava la "triste esposizione [...] tra molti frammenti marmorei" di un ritratto di età giulio-claudia del Museo di Verona⁴⁸. Appena due anni più tardi, era lo stesso archeologo a lodare il ricollocamento dei lavori in un nuovo "amplissimo e luminoso salone"⁴⁹. Allo stesso modo, nel 1925, Alda Levi poteva documentare il trasferimento di un vasto nucleo di ritratti romani all'interno del museo del Palazzo Ducale di Mantova. Fino ad allora, infatti, i busti erano rimasti "incassati nel muro a notevole altezza", stipati insieme a opere di formato maggiore in uno stretto corridoio dell'Accademia cittadina. Nel nuovo allestimento, invece, avevano finalmente trovato posto in una specifica galleria dall'ampio soffitto voltato, "allineati lungo le pareti, in ordine cronologico"⁵⁰.

Episodi del genere erano quasi all'ordine del giorno⁵¹. Si rivela emblematico, in particolare, il caso del riordinamento del Museo d'Arte Antica di Venezia, che a partire dal 1926, riservò un'intera sala all'esposizione dei soli ritratti romani, laddove, invece, le teste elleniche rimasero negli stessi ambienti di nudi e statue di divinità⁵². L'analisi più esauriente delle nuove scelte allestitivo dell'istituzione marciana si ritrova in un saggio del suo direttore Carlo Anti⁵³, pubblicato su "Dedalo" l'anno successivo. Anti esordiva con un'aspra critica rivolta ai musei in cui "tutto è greco-romano, tutto è classico", continuando con alcune osservazioni proprio intorno al genere ritrattistico, indicato come campo di maggior distanza tra l'arte ellenica e quella italiana. La prima, infatti, era letta come incline a trasformare l'individuo nel tipo rappresentativo di un'intera categoria, senza interesse per l'espressione di un soggetto particolare, ma solo per "altri problemi di carattere costruttivo". Il ritratto romano, invece, si configurava come "un'arte veramente nuova", attenta alla resa di uno specifico "individuo

fisico e spirituale”. Peraltro, il primato qualitativo tra le opere del museo veneziano non veniva più riconosciuto – come in passato – ai busti augustei, letti ora in termini di fredda ed ellenizzante applicazione stilistica. Il giudizio cadeva piuttosto su opere più tarde. Su tutte, il *Vitellio Grimani* (II sec. d.C.), paragonato – non a caso – all’*O-besulus etruscus* di Firenze.

Si trattava di un impianto storico-critico di gran lunga più articolato di quello messo in piedi appena cinque anni prima dallo stesso Anti per la mostra di *Scultura negra* alla Biennale del 1922. In quel caso, pur riconoscendo i valori di schiettezza e spontaneità stilistica delle opere africane, l’archeologo non aveva mancato di puntualizzare come il loro recente successo internazionale dipendesse soprattutto da una più superficiale “moda del primitivo e dell’esotismo”⁵⁴. Adesso, invece, apparentemente dimentico delle forti ragioni nazionalistiche alla base del suo ragionamento, Anti non aveva dubbi: il ritratto romano rappresentava il miglior esempio di arte antica “capace di commozione religiosa tanto quanto la cristiana”, per nulla appesantita da naturalismi scientifici o formalismi classicisti, come invece “persone anche coltissime arrivano a dirla”⁵⁵. Le parole dello studioso, inoltre, suggerivano una risposta – neanche troppo velata – alle considerazioni fortemente negative in merito alla fredda perfezione dell’arte classica espresse un anno prima da Lionello Venturi ne *Il gusto dei primitivi* (1926)⁵⁶. Il testo, presto diventato uno strumento determinante di misurazione di valori per l’arte contemporanea, offrì dunque stimoli utili anche alla discussione su quella antica, riportando all’ordine del giorno il problema dell’intensa caratterizzazione espressiva delle opere. Per comprendere l’orizzonte critico degli studi italiani in questi anni, risulta quanto mai utile un confronto tra le considerazioni espresse in due importanti volumi praticamente coevi. Da un lato, *Greek and*

Roman Portrait Sculpture (1935) di Roger Hinks, allora assistente curatore del British Museum. Dall’altro, *Il ritratto nell’arte antica* (1934), del già citato Roberto Paribeni. Nel testo inglese, veniva ancora esaltata la capacità di astrazione dal dato reale tipica della categoria di *Classical Portrait* (ossia la tradizione greca), di contro alla troppo prosaica adesione al vero del cosiddetto *Italic Portrait*⁵⁷. All’inverso, il lavoro di Paribeni documentava un’attenzione, tutta italiana, per quelle “virtù espressive, momentanee, fulminee quasi, che fissano e incidono una realtà vivente”. È naturale, stando a questi presupposti, che il primato venisse puntualmente rintracciato nei ritratti romani. Il loro valore principale, secondo lo studioso, stava infatti nell’aspirazione a una più profonda e persino sgraziata verità, in diretta continuità con la pratica delle *imagines* in cera tratte dai volti dei defunti⁵⁸.

Alla luce di queste considerazioni non sorprende osservare, già nei primi anni Trenta, una crescente attenzione nei confronti della “verità, anche se cruda e spietata”⁵⁹, dei lavori di età repubblicana, presentati come massima espressione della “tendenza realistica prettamente romana del ritratto”⁶⁰. Non riducibili, tuttavia, all’idea di una semplice traduzione veristica, le opere del II e I sec. a.C. venivano lette piuttosto come modello di una incisiva e modernissima interpretazione del soggetto. In questi volti, dalle “forme così poco naturali, e nello stesso tempo con dei caratteri di così accentuato realismo”⁶¹, si era portati, infatti, a mettere in luce la peculiare “tendenza deformante” delle violente accentuazioni plastiche, così come il carattere quasi astratto del “complicato gioco di rughe” sulle superfici⁶².

Parallelamente, sulla scia dei primi studi internazionali⁶³, si assistette anche a una netta rivalutazione dei ritratti di età tardo-antica: opere che, come quelle del periodo repubblicano, non avevano goduto fino a quel momento di particolare fortuna critica. Si rivela illuminante, in tal senso, il



Fig. 15. Michele Guerrisi, *Ritratto di Sergio Pugliese*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea

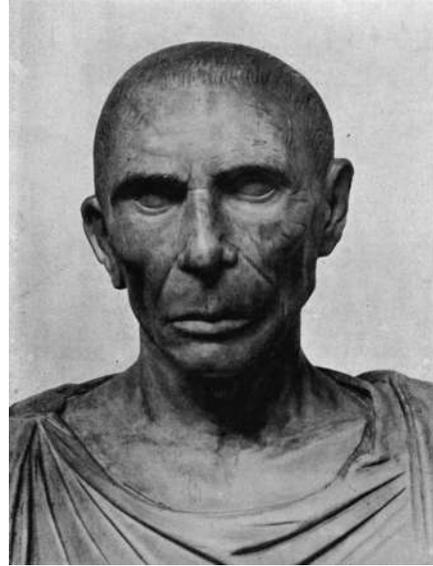


Fig. 16. Ritratto di vecchio romano. Fine della Repubblica, da Roberto Paribeni, *Il ritratto nell'arte antica*, Milano, Fratelli Treves, 1934

saggio *Plotino e l'arte del III secolo*, pubblicato da Silvio Ferri su "La Critica d'Arte" nel 1935. All'interno dell'articolo, infatti, le opere venivano esaltate per la loro "nuova qualità psicologica", resa possibile dalla rinuncia alle leggi della scienza anatomica. La bellezza di un ritratto era quindi ricondotta al fatto di essere "vivace e irregolare", libero da qualsiasi rigidità simmetrica e caratterizzato piuttosto da una tendenza "impressionistica". Quest'ultima, nello specifico, faceva riferimento alle superfici mosse e arricchite da interventi grafici sul marmo, nonché al trattamento caricaturale ed esasperato di alcuni particolari fisionomici. Un'ultima cifra distintiva di questi volti, infine, era individuata nel loro "sguardo sentimentalmente sognante", con gli occhi distolti di lato o verso l'alto, in un'espressione modernamente vivace e sospesa⁶⁴. Osservazioni del genere trovarono stimolo anche nei coevi studi di Pirro Marconi. Risalgono proprio all'inizio degli anni

Trenta, infatti, le riflessioni dell'archeologo veronese intorno a una nuova nozione di "anti-classicismo". Con questa formula lo studioso inaugurava l'idea di un vero e proprio movimento reattivo alla tradizione greca, una sorta di "avanguardia" artistica del mondo antico, ancora in grado di sorprendere persino l'occhio dell'osservatore novecentesco⁶⁵.

L'inedito interesse per l'età repubblicana e quella tardo-antica, infine, avrebbe trovato ampio spazio anche su "LeArti". Nelle pagine del periodico le nuove tendenze di studio sarebbero confluite in un più ampio sistema di lettura dell'intera storia dell'arte romana. Secondo l'idea di una lunga persistenza italica, infatti, le due fasi sarebbero state lette come le massime espressioni di un unico "sustrato anticlassico", riconosciuto come la più intima essenza della tradizione nazionale. Una testimonianza chiara e quasi programmatica di queste posizioni si rintraccia nell'articolo di Massimo



Fig. 17. Marino Marini, *Ritratto di Fausto Melotti*, 1937, Pistoia, Fondazione Marino Marini

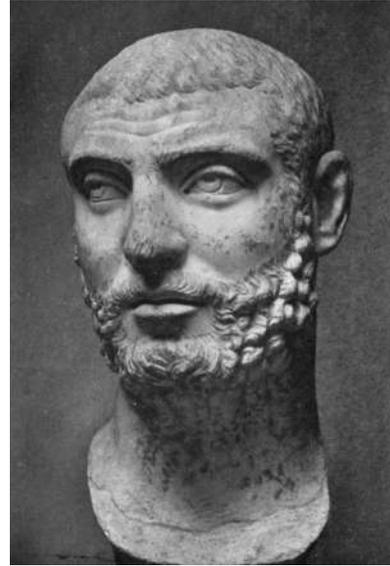


Fig. 18. Presunto ritratto di Carino. Roma, Palazzo dei Conservatori, da Silvio Ferri, *Plotino e l'arte del III secolo*, "La Critica d'Arte", I (1), 1935, tav. 111

Pallottino *Studi sull'Arte Romana*, significativamente apparso sul primo numero della rivista:

"Il substrato anticlassico affiora largamente nei diversi monumenti della produzione d'arte etrusco-italica, soprattutto degli ultimi secoli della repubblica, manifestandosi con intensi effetti d'immediatezza fisionomica nel ritratto, con sproporzioni e deformazioni, con attitudini a ritrarre il movimento e la passione, a compiacersi del patetico e del terribile [...] quando la regolare impostazione volumetrica delle teste, la trattazione lineare degli elementi di superficie rivelano il trionfo di una visione anticlassica che ricorda per molti aspetti quella del ritratto etrusco [...] i superbi ritratti del III sec. si porranno fra le più grandi e originali creazioni del mondo antico; in essi, di contro

alle stanche propaggini dell'ellenismo, si affermerà vigorosamente la solida espressività romana"⁶⁶.

Un ritratto anticlassico

Come già accaduto per il ritratto etrusco, quindi, anche quello romano in questi anni rappresentò uno stimolante termine di confronto per la contemporaneità. Proprio Paribeni, nel già citato volume del 1934, presentò "quest'arte che con tanta sicura potenza ci rievoca un così grande dramma" come la più intimamente affine "alla nostra inquieta, tormentata età"⁶⁷. Se è vero che riflessioni del genere erano inscindibili da motivazioni politiche (già nel 1926 Margherita Sarfatti aveva descritto Mussolini come "romano nell'anima e nel volto"⁶⁸), le parole dell'archeologo sembrano però suggerire un dialogo con i capolavori del passato ben più profondo rispetto all'uso



Fig. 19. Luigi Brogгинi, *Ritratto di ragazzo*, 1932-1935, Milano, Collezione Giuseppe Iannaccone



Fig. 20. *Augusto di Meroe*, fine I sec. a. C., Londra, British Museum

propagandistico invalso nella retorica di regime. Furono numerosi, del resto, gli episodi in cui il ritratto romano, proprio per ragioni squisitamente stilistiche connesse alla sua inedita lettura anti-classica, sembrò attirare le attenzioni degli scultori moderni. Non è privo di significato che il ritratto repubblicano, intorno a queste date, sia stato più volte associato alle opere di Auguste Rodin e persino di Vincenzo Gemito. A questi scultori veniva infatti riconosciuto un medesimo senso di nervosa espressività, resa attraverso un modellato scarnito e una frastagliata costruzione ossea⁶⁹. È noto come all'inizio degli anni Trenta, in Italia, i due artisti ottocenteschi tornassero a costituire riferimenti con cui inevitabilmente fare i conti⁷⁰. Allo stesso modo, le opere di età repubblicana rappresentarono un esempio determinante per gli scultori che allora, attraverso la rappresentazione del volto, ripresero a confrontarsi con una franca sfida con il modello in carne e ossa.

È il caso dei ritratti di artisti come Venanzo Crocetti, Agenore Fabbri o Michele Guerrisi, che sembrarono mutuare proprio da queste teste antiche le caratteristiche di severità espressiva, di sottolineatura delle masse e di attenzione per asimmetrie e imperfezioni. Non era tuttavia una questione di semplice realismo. Lo stesso Guerrisi, nei suoi *Discorsi su la scultura* (1931), aveva letto il ritratto repubblicano come l'esempio migliore di una "plastica rude e asciutta, che mira all'essenziale, all'espressione dell'anima". Il fine ultimo delle opere romane non sarebbe stato, peraltro, la semplice riproduzione del modello. Esse piuttosto avrebbero mirato a cogliere, attraverso il singolo uomo, gli "aspetti morali ed universali del mondo che lo circondava e del momento particolare della sua storia"⁷¹ (figg. 15-16). Parallelamente, gli stessi ritratti tardo-antichi costituirono un importante punto di riferimento per altri scultori. Tra questi emerge, ancora una volta, il nome di

Marino Marini. L'artista, in particolare, sembrò mutuare dai modelli del III secolo una specifica attenzione per la resa di alcune indicazioni fisionomiche tramite il semplice intervento grafico sulle superfici. È il caso, ad esempio, della barba del *Ritratto di Fausto Melotti* (1937), suggerita attraverso un'accennata punteggiatura intorno alla bocca. Allo stesso modo, in molti dei suoi lavori degli anni Trenta, si ritrova quella tipica espressione del volto mossa e sospesa, ottenuta attraverso la soluzione dello sguardo orientato lateralmente dei busti romani, che finisce talvolta per tradursi in un più o meno accentuato strabismo (figg. 17-18).

Le attenzioni degli scultori non si limitarono, a ogni modo, alle sole opere di età repubblicana o tardo-imperiale. Va osservata, piuttosto, una generale trasformazione nei modi di guardare a tutta la tradizione antica. Si pensi ancora al caso di Luigi Brogгинi e del suo *Ritratto di ragazzo* (1932-1935). Al di là di un certo attonito primitivismo, infatti, nell'opera veniva intavolato un confronto diretto con il celebre *Augusto di Meroe*⁷², forse il ritratto del *princeps* meno appiattito sui valori di classicità ed equilibrio formale tradizionalmente riconosciuti nell'arte di età augustea. La testa di Brogгинi riprendeva dal suo modello la soluzione espressiva degli occhi, che conferivano allo sguardo una singolare e quasi allucinata intensità, e ancora le atipiche orecchie a sventola, di cui veniva citato persino il profondo incavo interno. Erano soluzioni reinterpretate con assoluta libertà, che riflettevano un inedito atteggiamento nei confronti del ritratto romano, eletto a prototipo di suggestioni dalla nuova originalità espressiva (figg. 19-20).

Gli episodi considerati fin qui mirano ad aprire una nuova finestra sulla complessa questione del dialogo con l'arte antica in Italia tra anni Venti e Trenta: un panorama composito e articolato, tutt'altro che limitato a episodi di generico classicismo o alle più vulgate manifestazioni di regime⁷³. In particolare, il ritratto, per suo statuto

legato anche alla sfera privata e dunque non incline alle sole istanze di carattere celebrativo, sembrò rivelarsi un terreno particolarmente fertile per un dialogo libero e originale con le opere del passato.

Le possibilità espressive riconosciute al genere, a ogni modo, percorsero anche direzioni di tipo molto diverso. Basti pensare, in tal senso, alla scelta di inserire le gigantografie dei ritratti di alcuni imperatori-conquistatori romani all'interno del celebre Salone d'onore delle Triennale di Milano del 1936. Al di là dell'inegabile valore propagandistico connesso alle recenti conquiste in Etiopia, infatti, i suggestivi *close-up* sui volti delle statue antiche avevano esplicitamente la funzione di animare – e al contempo di accrescere – il nitore astratto e luminoso dell'ambiente progettato da Edoardo Persico, Marcello Nizzoli e Giancarlo Palanti⁷⁴. Pochi mesi prima, in apertura al fascicolo *Arte Romana* (1935), era stato proprio Persico a domandare: “Da quale punto dovrà mettersi il pubblico per riuscire a ‘vedere’ la scultura romana?”. La questione, estesa in realtà all'intera storia dell'arte antica, non era affatto scontata né di semplice risoluzione. In ogni caso, le nuove letture della ritrattistica antica, offerte dagli studi archeologici di quegli anni e riflesse nel lavoro degli artisti coevi, sembravano corroborare la risposta del critico napoletano: “Senza dubbio, da quello del gusto moderno”⁷⁵.

1. Gli articoli di argomento archeologico erano comuni su “Le Arti”, anche allo scopo di sottolineare un'ideale continuità della tradizione artistica italiana attraverso i secoli. Cfr. Giuseppe Bottai, *Direttive del Ministero dell'Educazione Nazionale*, “Le Arti”, I (1), ottobre-novembre 1938, p. 3.

2. Giovanni Becatti, *Nuovo contributo ostiense di ritratti romani*, “Le Arti”, II (1), ottobre-novembre 1939, p. 4.

3. Cfr. Gabriella Prisco, *Fascismo di gesso. Dietro le quinte della Mostra Augustea della Romanità*, in *Snodi di Critica*, a c. di Maria Ida Catalano, Roma, Gangemi

Editore, 2008, pp. 225-259; Andrea Giardina, *Augusto tra due bimillenni*, in *Augusto*, a c. di Eugenio La Rocca, Milano, Electa, 2013, pp. 56-73.

4. Nel 1939 Becatti aveva appena conseguito il diploma di perfezionamento a Roma e ricevuto il suo primo incarico presso la soprintendenza di Ostia. Cfr. Nicola Parise, *Becatti Giovanni*, ad vocem in *Dizionario biografico degli italiani*, XXXIV, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1988.

5. Giovanni Becatti, *op. cit.*, p. 3.

6. Roberto Paribeni, *Incrementi del Museo Nazionale Romano*, "Bollettino d'Arte", III (8), agosto 1909, p. 292.

7. Anton Hekler, *Die Bildniskunst der Griechen und Römer*, Stoccarda, Verlag von Julius Hoffman, 1912; Richard Delbrück, *Antike Porträts*, Bonn, Marcus und Weber, 1913.

8. Anton Heinrich Springer, Corrado Ricci, *Manuale di Storia dell'Arte. I. Arte Antica*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1904, p. 332.

9. Antonio Mariani, *Il ritorno al classicismo*, "La Tribuna", 18 gennaio 1921.

10. Giulio Quirino Giglioli, *Statue fittili di età arcaica*, "Notizie degli Scavi di Antichità", XVI (1-2-3), 1919, pp. 28-29.

11. Anton Heinrich Springer, Corrado Ricci, *op. cit.*, p. 65.

12. "In order to illustrate the various influences which went to the making of Roman art, it may be asked why only Greece is represented to the exclusion of [...] Etruria" in Eugenia Strong, *The Exhibition Illustrative of the Province of the Roman Empire, at the Baths of Diocletian, Rome*, "Journal of Roman Studies", I (1), 1911, p. 44.

13. Pericle Ducati, *Testa di terracotta del Museo Civico di Bologna*, "Bollettino d'Arte", VI (9), settembre 1912, p. 358.

14. Gabriele d'Annunzio, *Forse che sì forse che no*, Roma, Il Vittoriano degli italiani, (1910) 1939, p. 200.

15. Alessandro Della Seta, *Arte antica etrusca*, "Dedalo", I (3), 1920-1921, pp. 562-564.

16. Luigi Pescetti, *Il museo etrusco di Volterra*, "Emporium", LXI (366), giugno 1925, p. 376.

17. Luigi Pernier, *Antiche terrecotte aretine*, "Dedalo", I (1), 1920-1921, pp. 80, 84.

18. Cfr. "Una tendenza al ritratto [...] che è uno dei caratteri peculiari dell'arte etrusca" in Pericle Ducati, *Etruria Antica*, Torino, Paravia, 1925, p. 65; "Il crudo realismo [...] che talora, anche nel grossolano, ha toni mirabilmente vigorosi, si riafferma con novella potenza" in Pericle Ducati, *La scultura etrusca*, Firenze, Novissima, 1934, p.

46; "Una così profonda espressione di energia, una tale potenza di sguardo" in Giulio Quirino Giglioli, *L'arte etrusca*, Milano, Fratelli Treves, 1935, p. 41.

19. Ranuccio Bianchi Bandinelli, *I caratteri della scultura etrusca a Chiusi*, "Dedalo", VI (1), 1925-1926, p. 28.

20. Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Il Bruto capitolino scultura etrusca*, "Dedalo", VIII (1), 1927-1928, p. 27. Le riproduzioni da "Dedalo" qui presenti, sono fornite su gentile concessione del progetto di ricerca "La Fototeca di Dedalo", realizzato presso il Laboratorio di Documentazione Storico Artistica (SNS, Pisa).

21. Pericle Ducati, *Etruria antica*, cit., p. 123.

22. Michele Guerrisi, *Discorsi su la scultura*, Torino, Libreria Editrice di Cultura, 1931, pp. 107, 120.

23. Doro Levi, *I canopi di Chiusi*, "La Critica d'Arte", I (1), 1935, p. 22.

24. Ranuccio Bianchi Bandinelli, *L'actualité de l'art étrusque*, "Formes", II (8), ottobre 1930, pp. 5-6.

25. Ranuccio Bianchi Bandinelli, *I caratteri della scultura etrusca*, cit., p. 5.

26. Francesco Saporì, *Artisti d'oggi: Corrado Vigni e la giovane scultura italiana*, "Emporium", LXXIX (471), marzo 1934, pp. 131-132.

27. Cfr. Mauro Pratesi, *Scultura italiana verso gli anni Trenta e contemporanea rivalutazione dell'arte etrusca*, "Bollettino d'Arte", LXIX (28), novembre-dicembre 1984, pp. 91-106; Id., *Italo Griselli e la suggestione della scultura etrusca*, "Antichità Viva", XXII (6), 1984, pp. 25-30; Id., *Sulle tracce degli Etruschi: l'arte e la critica negli anni Venti e Trenta e Novecento*, "Prospettiva", XII (46), luglio 1986, pp. 80-85; Id., *Giovanna Uzzani, La Toscana*, Venezia, Marsilio, 1991, pp. 113-162; Giulia Fusconi, *Il periodo etrusco di Arturo Martini*, "Xenia Antiqua", VI, 1997, pp. 195-219; Giovanna Bagnasco Gianni, *Atys, l'etrusco*, "L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità", V (6), 2008, pp. 18-33; Davide Colombo, *La scopa e l'Apollo di Veio. Parallelismi tra arte antica e moderna nella rivista "Broom"*, "L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità", V (6), 2008, pp. 53-89; Vincenzo Farinella, *"Vedere il sole attraverso occhi di terracotta": alcune fonti archeologiche della scultura di Marino Marini*, in *Marino Marini. Passioni Visive*, (Pistoia, Palazzo Fabroni, 16 settembre-7 gennaio 2018; Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 27 gennaio-1° maggio 2018), a c. di Barbara Cinelli e Flavio Fergonzi, Milano, Silvana Editoriale, 2017, pp. 62-85.

28. "Busti bellissimi [...] nessuno ha saputo

come lui ritrovare l'accento virile degli Etruschi", in Antonio Maraini, *Scultori d'oggi, 1930*, a c. di Francesca Bardazzi, Firenze, S.P.E.S., 1986. Cfr. "Romanelli presente qui con un gruppo imponente di opere sembra aver guardato gli Etruschi", in Raffaele Calzini, *La sedicesima biennale di Venezia*, "Emporium", LXVIII (405), settembre 1928, p. 150; "Qui è la sua toscanità. Fiorentino, egli si direbbe della razza di quelli antichi [...] la particolare comprensione umana, che dagli Etruschi perviene all'arte toscana", in Piero Torriano, *Romano Romanelli*, Milano, Hoepli, 1932, p. 7.

29. Alessandro Della Seta, *Arte antica etrusca*, cit., pp. 562-564.

30. Romano Romanelli, *Alcune riflessioni sulla scultura*, Firenze, Vallecchi Editore, 1930, p. 20.

31. Ivi, pp. 24, 33.

32. "Io ho scoperto gli Etruschi. Ho preso gli etruschi perché erano un seme non sviluppato [...]. So sta' due anni a Valle Giulia, e go spacà anche le statue per vedere come erano fatte [...]. Giglioli mi aveva dato un permesso di stare fuori orario", in Arturo Martini, *Colloqui sulla scultura 1944-1945 raccolti da Gino Scarpa*, a c. di Nino Stringa, Treviso, Canova Edizioni, 1997, pp. 39, 146-147.

33. Ivi, p. 31.

34. Chiara Fabi, *Un esordio arcaista*, in Marino Marini, *Passioni visive*, cit., p. 87.

35. La versione in bronzo, limitata alla sola testa, compare per la prima volta in Paul Fierens, *Marino Marini*, Parigi, Edition des Chroniques du Jour, 1936. L'opera venne esposta però alla prima Quadriennale Romana del 1931 ancora comprendente l'intero busto: un'altra riproduzione fotografica è conservata nell'Archivio Storico della Quadriennale (ASQII.32 u. 5/6).

36. Cfr. "Cominci a bere, a osservare, a guardare tutto [...]. Io viaggiavo tra la Francia e la Germania, andavo in Inghilterra, per capire, per rendermi conto", in *Incontro con Marino Marini (parte 2)*, a c. di Carlo Ludovico Ragghianti, "La Critica d'arte", XLIX (4), gennaio-marzo 1985, p. 58.

37. Roberto Paribeni, *Il ritratto nell'arte antica*, Milano, Fratelli Treves, 1934, pp. 3-5.

38. Cfr. "Non solamente verso il ritratto, ma verso la più spirituale idealizzazione di esso [...] una nuova vita, nella quale i particolari più personali e caratteristici della fisionomia si attenuavano alquanto", in Michele Guerrisi, *op. cit.*, p. 37; "Il canone immutabilmente ieratico della rappresentazione del Faraone" in Giulio Carotti, *L'arte dell'Antico Egitto*, a c. di Eva Tea, Milano,

Hoepli, 1937, pp. 20; "Si eliminano i particolari anatomici, l'analisi del corpo; ma se ne conserva il valore di massa che confina con lo spazio per superfici geometricamente definibili", in Sergio Donadoni, *Introduzione all'arte saita*, "La Critica d'Arte", II (2), 1937, p. 154.

39. Cfr. *Cronache americane*, "Domus", VIII (95), novembre 1935, p. 17; *Arte libri vita*, "Domus", IX (107), novembre 1936, p. 7; *Impianto di una abitazione*, "Domus", X (114), giugno 1937, p. 29; *La casa di uno scrittore tipografo*, "Domus", XIII (145), pp. 36-37.

40. *Alcuni mobili di Tomaso Buzzi e di Gio Ponti nella dimora dei Conti C. in Firenze*, "Domus", VI (71), novembre 1933, pp. 579-580.

41. Arslan Wart, *Lo scultore Quirino Ruggeri*, "Dedalo", IX (2), 1928-1929, p. 308.

42. Cfr. Herbert Read, Patrick Waldberg, Gualtieri di San Lazzaro, *Marino Marini. L'opera completa*, Milano, Silvana Editoriale, 1970, pp. 327-328; *Marino Marini. Catalogo ragionato della scultura*, Milano, Skira, 1998, pp. 85-89.

43. *Primizie*, "Domus", V (50), febbraio 1932, p. 93. Cfr. Chiara Fabi, *Marino Marini ritrattista*, in Marino Marini, *Passioni visive*, cit., p. 138: si ipotizza che la testa – non messa però in relazione con l'opera di Pistoia – sia una delle terracotte esposte alla Biennale veneziana di qualche mese più tardi.

44. Cfr. Roberto Paribeni, *Optimus Princeps: saggio sulla storia e sui tempi dell'imperatore Traiano*, Messina, Principato, 1926-1927.

45. Per un'introduzione generale al problema del rapporto tra arte e politica sotto il fascismo, cfr. Fernando Tempesti, *Arte dell'Italia fascista*, Milano, Feltrinelli, 1976; *Annitrenta. Arte e cultura in Italia*, (Milano, Palazzo Reale, Palazzo dell'Arengario, Galleria del Sagrato, 27 gennaio-30 aprile 1982), Milano, Mazzotta, 1982; Laura Malvano, *Fascismo e politica dell'immagine*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988; Emilio Gentile, *Il culto del littorio: la sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Roma, Laterza, 1993.

46. Salvatore Aurigemma, *Recenti scoperte in Formia. I. Statue di personaggi della prima età imperiale*, "Bollettino d'Arte", I (7), gennaio 1922, p. 321.

47. Cfr. *Il R. Museo Archeologico di Firenze. Vol. II*, a c. di Luigi Adriano Milani, Firenze, Ariani, 1912; *Museo Nazionale di Napoli*, a c. di Arnold Ruesch, Napoli, Richter & C., 1920.

48. Pirro Marconi, *Statua di personaggio della Casa Giulio-Claudia nel Museo Civico di Verona*, "Bollettino d'Arte", III (1), luglio 1923, p. 38.

49. Id., *Il Civico Museo Archeologico di Verona*, "Bollettino d'Arte", IV (9), marzo 1925, p. 428.
50. Alda Levi, *Il Museo greco-romano nel Palazzo Ducale di Mantova*, "Bollettino d'Arte", V (5), novembre 1925, pp. 225-226, 230.
51. Cfr. Roberto Paribeni, *Le Terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano*, Roma, Libreria dello Stato, 1928, pp. 226-259; Pirro Marconi, *Il Museo Nazionale di Palermo. Sezione archeologica*, Roma, Libreria dello Stato, 1932, p. 14; Quintino Quagliati, *Il Museo Nazionale di Taranto*, Roma, Libreria dello Stato, 1933, pp. 3-4; Giorgio Monaco, *Il R. Museo di Antichità di Parma*, Roma, Libreria dello Stato, 1939, pp. 11-12.
52. Tina Campanile, *Il Museo Marciano di arte antica nel Palazzo Reale di Venezia*, "Bollettino d'Arte", VI (6), dicembre 1926, pp. 243, 245, 254-255.
53. Cfr. Irene Favaretto, *Il museo archeologico di Venezia nell'ordinamento di Carlo Anti*, in *Anti. Archeologia. Archivi*, a c. di Irene Favaretto, Francesca Ghedini, Emanuele Marcello Ciampini, Paola Zanovello, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, pp. 125-141; Marta Nezzo, *Carlo Anti direttore generale delle Arti*, in Ivi, pp. 395-414. Sul ruolo giocato da Anti nell'elaborare in senso "bottaiano" il rinnovamento del Palazzo del Bo e il complesso di decorazioni, sculture e affreschi del Palazzo Liviano di Padova, si veda *Il minaggio della concordia. Documenti sull'architettura e la decorazione del Bo e del Liviano: Padova, 1933-1943*, a c. di Marta Nezzo, Treviso, Canova, 2008.
54. Carlo Anti, *Mostra di scultura negra*, in *XIII Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*, (Venezia, Palazzo dell'Esposizione, 15 aprile-31 ottobre 1922), Milano, Bestetti & Tumminelli, 1922, p. 41.
55. Carlo Anti, *Il R. Museo Archeologico di Venezia*, "Dedalo", VII (3), 1926-1927, pp. 599, 626, 630-631, 636.
56. "La teoria dell'imitazione della natura, intesa in un modo che noi oggi chiamiamo fotografico, impedisce dunque agli antichi di vedere l'aspetto creativo, e quindi autonomo, dell'arte. [...] Quelli che io chiamo pregiudizi classici naturalistici formalistici", in Lionello Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Torino, Einaudi, (1926) 1972, pp. 31, 185.
57. "A considerable intellectual effort is needed to reduce the myriad wrinkles and inequalities of the human face, with all its contrast of colour and texture, to a reasonable and coherent plastic construction", in Roger Hinks, *Greek and Roman Portrait Sculpture*, Londra, British Museum, (1935) 1975, p. 33.
58. Roberto Paribeni, *Il ritratto nell'arte antica*, Milano, Fratelli Treves, 1934, pp. 8, 19-22.
59. Pirro Marconi, *L'arte nell'età di Augusto*, "Emporium", LXXXVI (513), settembre 1937, p. 478.
60. Giovanni Brusin, *Il R. Museo Archeologico di Aquileia*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1936, p. 10.
61. Pellegrino Claudio Sestieri, *Ritratto di una vecchia dama romana*, "Le Arti", I (4), agosto-settembre 1939, p. 593.
62. Giovanni Becatti, *op. cit.*, p. 4.
63. Hans Peter L'Orange, *Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts*, Oslo, H. Aschehoug & Co., Lipsia, Otto Harrassowitz; Parigi, Les Belles Lettres; Londra, Williams & Norgate, Ltd., 1933.
64. Silvio Ferri, *Plotino e l'arte del III secolo*, "La Critica d'Arte", I (1), 1935, pp. 166-171.
65. Cfr. Pirro Marconi, *L'anticlassico nell'arte di Selinunte*, "Dedalo", XI (2), 1930-1931, pp. 395-412; Id., *Italicità nell'arte della Magna Grecia*, "Historia", IX, 1935, pp. 574-585.
66. Massimo Pallottino, *Studi sull'Arte Romana: l'orientamento stilistico della scultura aureliana*, "Le Arti", I (1), ottobre-novembre 1938, pp. 33, 36.
67. Roberto Paribeni, *Il ritratto nell'arte antica*, cit., p. 39.
68. Margherita Sarfatti, *Dux*, Milano, Mondadori, 1926, p. 10.
69. Cfr. Ugo Ojetti, *L'arte di Vincenzo Gemito e sette ritratti inediti*, "Dedalo", V (2), 1924-1925, p. 330; Tina Campanile, *Il Museo Marciano di arte antica*, cit., p. 253; Sergio Ortolani, *Un autoritratto di Vincenzo Gemito*, "Dedalo", X (3), 1929-1930, pp. 252-253; Ugo Nebbia, *La Diciottesima Biennale*, "Emporium", LXXV (450), giugno 1932, pp. 348-349.
70. Flavio Fergonzi, *Le teste dei primi anni trenta. I loro modelli*, in *Ado Furlan 1905-1971. Lo scultore e le passioni del suo tempo*, (Pordenone, Convento di San Francesco, 10 dicembre 2005-26 febbraio 2006), a c. di Flavio Fergonzi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 42-61.
71. Michele Guerrisi, *op. cit.*, pp. 78, 80.
72. Andrea Giardina, *op. cit.*, p. 58.
73. Cfr. Mariastella Margozi, *L'antico nel moderno. Scultura italiana degli anni trenta*, Milano, Electa, 2012.
74. Francesca Mugnai, *Il Classico in una stanza. Il Salone della Vittoria alla VI Triennale di Milano*, "Firenze Architettura", XX (2), 2014, pp. 50-57.
75. Edoardo Persico, *Arte romana*, supplemento a "Domus", VIII (96), dicembre 1935, p. XXXII.

Gli autori dell'“Uomo nero”, numero 17-18

Irene Boyer è laureata magistrale presso l'Università degli Studi di Milano dove è stata anche borsista della Scuola di Specializzazione in Beni Storico-Artistici, conseguendo il diploma nel 2018 con la tesi *Massimo Minini gallerista (1973-1983)*. Dal 2018 è dottoranda presso “La Sapienza” Università di Roma con un progetto che indaga la figura di Luciano Giaccari e il suo lavoro di videomaker al principio degli anni Settanta. Inoltre, tra il 2017 ed il 2019 è stata impegnata nella catalogazione del patrimonio del Museo del Novecento di Milano, con il quale collabora dal 2016.

Silvia Maria Sara Cammarata è dottoranda presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Roma Tre. Dopo la laurea magistrale a Torino sulla mostra *Identité italienne*, studia adesso alcune esposizioni successive che hanno affrontato il tema dell'identità italiana attraverso l'arte contemporanea e segnatamente attraverso l'arte povera. Ha partecipato ai progetti di ricerca “Histoire des exposition au XXème siècle” del Centre Pompidou e del Labex H2H Université Paris 8 e “Forme sperimentali di documentazione e comunicazione dell'arte contemporanea” del Politecnico di Torino.

Caterina Caputo ha ottenuto il titolo di dottore di ricerca in storia dell'arte nel programma interuniversitario delle Università di Firenze, Pisa e Siena. Ha

pubblicato il volume *Collezionismo e mercato. La London Gallery e la diffusione dell'arte surrealista, 1938-1940* (Firenze, Pontecorboli 2018), e contribuito in riviste scientifiche di settore (“Ricerche di storia dell'arte”, 2017; “Getty Research Journal”, 2020; “Piano b”, 2020). È stata borsista presso la Frick Collection (2018) e il Center for Italian Modern Art di New York (2019). Dal 2019 collabora con la cattedra di storia dell'arte contemporanea dell'Università di Firenze.

Anna Chiara Cimoli è ricercatrice in Storia dell'Arte Contemporanea all'Università degli Studi di Bergamo. Si occupa in particolare di storia degli allestimenti e del ruolo del museo nella società contemporanea. È autrice di *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1947-1963* (2007), *Che cosa vedi? Musei e pubblico adolescente* (2017), *Approdi. Musei delle migrazioni in Europa* (2018), *Le metafore della didascalìa* (curato con M.C. Ciaccheri e N. Moolhuijsen, 2020). È co-direttrice della rivista di studi visivi “Roots&Routes”.

Lara Conte è professoressa associata di storia dell'arte contemporanea presso il Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo dell'Università Roma Tre. Tra le sue pubblicazioni: *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti. 1966-1970* (Milano, Electa, 2010); *Carla Lonzi: la duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di Rivolta* (con Vinzia Fiorino e Vanessa Martini, Pisa, ETS, 2011); *Paolo Icaro. Faredisfare, rifare, vedere* (Milano, Mousse Publishing, 2016); *Gian Carozzi* (Milano, Skira, 2019).

Elena Gervasoni è iscritta alla Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici dell'Università degli Studi di Milano. Presso lo stesso Ateneo nel 2019 ha conseguito la laurea magistrale in Storia e critica

dell'arte con una tesi su Paolo Icaro. Collabora con il Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco di Milano e con l'Associazione Culturale Casa Testori di Novate Milanese, con la quale ha recentemente pubblicato *Marina Abramović. Estasi* (Novate Milanese, Casa Testori, 2019), catalogo dell'omonima mostra tenutasi presso la Pinacoteca Ambrosiana di Milano.

Leo Lecci insegna Storia dell'Arte Contemporanea all'Università di Genova ed è *visiting professor* presso la Beijing University of Chemical Technology. È autore di diverse pubblicazioni italiane e straniere sulla cultura figurativa del XIX e XX secolo. I suoi studi sulle prime Biennali veneziane includono, tra l'altro, il saggio *Un tambourineur per la Biennale. Vittorio Pica e gli artisti francesi alle prime esposizioni internazionali di Venezia*, in *Vittorio Pica e la ricerca della modernità. Critica artistica e cultura internazionale*, a c. di Davide Lacagnina, Milano, Mimesis, 2016 e il volume *Giovanni Boldini e le prime Biennali di Venezia*, Pistoia, cds. Ha preso parte a diversi convegni internazionali, tra i quali *Rodin. L'onde de choc*, Parigi, Grand Palais, 22-23 marzo 2017.

Gabriella Longobardi frequenta il Master di ricerca in Digital Games dell'Università di Malta. Ha conseguito la laurea magistrale *cum laude* in Storia e Critica dell'Arte presso l'Università degli Studi di Milano nel 2019, completando la sua tesi presso l'Università di Dresda. Attualmente indaga le relazioni tra l'arte digitale e la cultura visuale e lavora nell'ambito della valorizzazione dei beni culturali e del paesaggio attraverso le tecnologie digitali. Ha inoltre lavorato come traduttrice e svolto tirocini presso musei e biblioteche in Germania e in Italia.

Stefano Menichini è curatore presso BUILDING, Milano. Si è laureato in Storia e critica dell'arte all'Università degli Studi di Milano e ha collaborato con il

Museo della Scienza e della Tecnologia di Milano, la Galleria Daniele Agostini di Lugano e la Fondazione Giulio e Anna Paolini di Torino, dove ha inaugurato l'inventariazione ragionata delle mostre personali dell'artista sotto la supervisione di Maddalena Disch. I suoi principali interessi di ricerca comprendono l'arte del secondo Novecento e gli *exhibition studies*.

Giorgio Motisi è dottorando alla Scuola Normale Superiore di Pisa. Presso la Scuola Normale e l'Università di Pisa ha conseguito la laurea triennale con una tesi sui ritratti dello scultore Marino Marini (2018) e la laurea magistrale con una tesi sul problema ritratto negli anni di "Corrente" (2020). I suoi studi si sono concentrati su temi di arte italiana della prima metà del Novecento, con una particolare attenzione per gli episodi di fortuna dell'Antico e delle avanguardie internazionali.

Duccio Nobili si è laureato nel 2015 all'Università Cattolica di Milano con una tesi sull'attività dello scultore Italo Antico; l'anno successivo è stato ammesso al corso di perfezionamento (Ph.D) della Scuola Normale Superiore di Pisa con un progetto di ricerca concentrato sulla sopravvivenza e i cambiamenti della scultura e della figura dello scultore in Italia tra 1967 e 1974.

Luca Quattrocchi è professore di Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Università degli Studi di Siena. Suoi principali campi di interesse e di ricerca sono l'architettura dall'Art Nouveau all'Art Déco, le relazioni tra le arti figurative e le altre discipline artistiche (letteratura, poesia, musica) tra la fine dell'Ottocento e la Seconda guerra mondiale, l'arte coloniale, l'arte e l'architettura del ventennio fascista, la videoarte, i rapporti tra musica e video.

Vanessa Righettoni si è laureata in Storia dell'arte all'Università di Torino e si è

diplomata presso la Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Udine. Ha collaborato con la GAM-Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino. Si è occupata di caricatura e propaganda fascista in Italia, pubblicando i suoi studi sulle riviste "L'Uomo Nero" e "Studi Culturali". È autrice del volume *Bianco su nero. Iconografia della razza e guerra d'Etiopia* (Macerata-Milano, Quodlibet-Fondazione Passaré, 2018).

Anna Rosellini è professoressa associata presso l'Università di Bologna dal 2018, svolge le sue ricerche nell'ambito della storia dell'architettura contemporanea. I suoi interessi di ricerca sono rivolti in particolare ai rapporti tra architettura e arte e alle relazioni tra forma e materia. Ha partecipato a progetti di ricerca nazionali e internazionali e collabora con l'ENSA, Paris-Est e con l'EPFL, Lausanne. Autrice di pubblicazioni dedicate all'architettura e all'arte del secondo Novecento, ha ricevuto una borsa di studio dalla Fondation Le Corbusier di Parigi.

Martina Rossi è dottore di ricerca in Storia dell'arte presso Sapienza Università di Roma. Fra le sue pubblicazioni: *La firma dell'artista nel contesto dello happening. Joseph Pascali fecit anno in Requiescat in Pace Corradinus di Pino Pascali alla Mostra a soggetto della galleria La Salita*, "Venezia Arti. Edizioni Ca' Foscari" (vol. 26, dic. 2017); *Il teatro è arte visiva. Le premesse critiche di Toti Scialoja per una moderna concezione della scena* in "Storia della critica d'arte. Annuario della SISCA", 2020. Sono in corso di pubblicazione i seguenti volumi: *L'attività espositiva e culturale della libreria La Feltrinelli di Roma. 1964-1969*, Campisano Editore e *Dalla superficie pittorica allo spazio scenico. La neoavanguardia artistica a Roma fra il 1960 al 1967* per De Luca Editore.