
L'Uomo e l'Arte. Collezionismo, mercato ed editoria a Milano, tra arte “primitiva” e contemporanea (1969-1973)*

BIANCALUCIA MAGLIONE

«Certamente io ‘uso’ l’opera dell’artista, me ne approprio fisicamente e culturalmente, riempio i miei vuoti culturali e ne sollecito la formazione di altri da colmare. Conservo poi, verso questi lavori, una sorta di riconoscente simpatia e affetto come verso quelle cose che contribuiscono a formare quel che sei».¹
Franco Ignazio Castelli, 1974

INTRODUZIONE

Delle sculture di Mario Persico, un dipinto di Schifano — già in collezione Sonnabend² — e alcuni alfabeti senza fine di Scanavino compaiono accostati a una grande maschera abelam, a una figura maschile lignea del Medio Sepik e ad alcuni assi cerimoniali guineani, in una serie di fotografie risalenti ai primi anni Settanta [fig. 1, fig. 2]. Gli scatti documentano un allestimento realizzato in un’elegante sala della settecentesca Casa Banfi, al civico 9 di via Brera, a Milano, sede de L’Uomo e l’Arte, spazio espositivo che costituisce un caso di studio significativo per indagare il dialogo, se pure in parte “asimmetrico”, tra arti contemporanee occidentali e produzioni extra-europee tra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta.

Esaminando i registi compresi nei principali contributi della letteratura contemporanea dedicati alla presenza delle arti extra-occidentali nelle collezioni e nelle esposizioni italiane — come, ad esempio, quello, ben noto, redatto da Paudrat nel volume *Passione d’Africa*³ — ci si imbatte



1./2.

[s.a.] Allestimento delle sale interne de L'Uomo e l'Arte. Centro d'arte contemporanea e primitiva, Milano, Via Brera 9, primi anni Settanta. Courtesy Eredi Castelli.

frequentemente nel riferimento a L'Uomo e l'Arte in relazione alla mostra, ospitata nelle sue sale, *Creazione e tradizione tribale. Sculture dell'Oceania e dell'Africa Occidentale*,⁴ del 1971.⁵ L'organizzazione dell'evento coinvolse un'équipe eterogenea di figure, tra cui spicca, limitatamente alla sezione africana, il nome di Aldo Tagliaferri. Sebbene l'esposizione sia frequentemente citata — anche se spesso in modo fugace — l'attenzione non si concentra pressoché mai precipuamente sull'ambito entro cui essa si sviluppò e sulla natura e gli scopi dello spazio espositivo che la ospitò. L'analisi proposta nelle pagine che seguono nasce dunque dalla volontà di offrire alcuni elementi preliminari per approfondire quel contesto e per mettere a fuoco la figura, in parte “sfuggente”, di Franco Ignazio Castelli, industriale, collezionista e gallerista, che fu ideatore e promotore di quell'esperienza e a cui pure non è mai stato dedicato uno studio sistematico.

FRANCO IGNAZIO CASTELLI E IL PROGETTO DE L'UOMO E L'ARTE

È opportuno parlare di esperienza piuttosto che di sola galleria, come invece spesso accade, poiché *L'Uomo e l'Arte*, specialmente nella sua prima stagione — compresa tra il 1969 e il 1973⁶ — fu un progetto dalla struttura decisamente articolata. Si trattò, senza dubbio, di uno spazio espositivo commerciale, ma al contempo anche di una casa editrice indipendente e di un punto di riferimento per artisti e intellettuali. *L'Uomo e l'Arte* pubblicava autonomamente i cataloghi delle mostre organizzate, così come prodotti editoriali parzialmente svincolati dalla programmazione espositiva,⁷ inclusi veri e propri libri d'artista. Con lo stesso titolo — *L'Uomo e l'Arte* — Castelli diresse inoltre una rivista, anch'essa di breve durata, che uscì in dieci numeri, due dei quali doppi, tra il 1971 e il 1973, e che costituì terreno fertile per dibattiti di natura diversa portati avanti dal succinto ma composito comitato coordinatore⁸ e da autori e autrici di volta in volta invitati a contribuire. La sede della galleria fu poi, tra le altre cose, “quartier generale” dell'iniziativa *Global Tools*,⁹ «laboratori didattici per la creatività individuale»,¹⁰ che beneficiò non soltanto degli spazi messi a disposizione dal collezionista, ma anche, in una prima fase, del suo generoso sostegno finanziario.¹¹

Emerge dunque immediatamente come la figura di Castelli fosse centrale in una molteplicità di dinamiche, apparentemente diverse, ma in realtà coerenti tra loro, che andavano ben oltre le sole logiche mercantili. Nato a Bergamo nel 1920, Castelli studiò al politecnico di Milano ingegneria, per due anni, tra il 1940 e il 1942, prima di essere chiamato alle armi. Nel 1943 fu incarcerato per attività antifasciste e, tra il 1944 e il 1945, fu attivo nel Partito d'Azione in qualità di comandante di brigata partigiana.¹² Dal 1946 intraprese la propria attività industriale nel settore siderurgico, ricoprendo peraltro prima il ruolo di consigliere e poi di presidente dell'Acciaieria Ferriera Adriatica.¹³ Parallelamente, sviluppò un interesse sempre più marcato in ambito culturale, che lo condusse dapprima a collezionare opere e poi a dar vita al breve ma intenso percorso galleristico de *L'Uomo e l'Arte*.¹⁴ Va notato, dunque, che l'“avventura mercantile” di Castelli fu, in realtà, subordinata rispetto a quella collezionistica, non soltanto cronologicamente. Non a caso, infatti, quando nel 1974 egli fu chiamato in causa da Lamberto Vitali e Giuseppe Panza di Biumo per partecipare a una sorta di “inchiesta” sullo stato del collezionismo, ospitata sulle pagine di *NAC*, la sua testimonianza apparve, insieme a quella di Cavellini e Corna, nella sezione dedicata proprio ai collezionisti, e non tra le voci dei galleristi, pur presenti.¹⁵ La raccolta dell'industriale comprendeva, inizialmente, nomi di artisti italiani attivi tra le due guerre — come quello di Mario Sironi, acquistato grazie al tramite di Giorgio Marconi¹⁶ — per poi arrivare a comprendere personalità internazionali contemporanee come Richard Hamilton¹⁷ e Graham Sutherland.¹⁸ Agli inizi degli anni Sessanta si registrò poi, se non una

svolta, senza dubbio un arricchimento negli interessi di Castelli, favorito dalla frequentazione di alcuni mercanti londinesi, in particolare Philip Goldman¹⁹ e Peter Gimpel,²⁰ entrambi interessati, in modo diverso, all'arte extra-occidentale. Philip Goldman aveva fondato la Gallery 43, realtà dedicata alla compravendita di oggetti e sculture provenienti da paesi non europei — in particolare dall'Africa e dall'Oceania.²¹ La Galleria Gimpel Fils, invece, attiva a Londra fin dal 1946, si era rapidamente affermata in Inghilterra come una delle prime realtà impegnate nella promozione dell'arte contemporanea, in particolar modo britannica,²² ma non mancò di organizzare esposizioni comprensive di opere cosiddette "primitive", associate o meno a lavori di artisti contemporanei.²³ Proprio attraverso il contatto e la collaborazione con questi mercanti Castelli cominciò ad aprire gli orizzonti della propria raccolta a pezzi soprattutto oceanici, ed è dunque anche il contesto londinese,²⁴ oltre a quello milanese e italiano coevo, che occorre tenere presente per meglio comprendere e contestualizzare le sue scelte. Il binomio arte contemporanea - arte extra-europea, infatti, non fu soltanto alla base della collezione Castelli, ma, come visto, ispirò anche *L'Uomo e l'Arte*, spazio il cui nome fu completato non a caso con la specificazione *Centro d'arte contemporanea e primitiva*.²⁵ Tale denominazione, talvolta omessa nella letteratura, riveste una certa importanza, funzionando come vera e propria dichiarazione di intenti. L'obiettivo non era semplicemente quello di affiancare opere contemporanee e manufatti extra-occidentali in modo asistematico o per soli fini decorativi e commerciali. Al contrario, si puntava a costruire un impianto critico solido — per l'epoca — sostenuto da riflessioni condivise con studiosi, critici e intellettuali vicini a Castelli fin dagli inizi. Tra questi, oltre al già citato Aldo Tagliaferri, i membri del comitato organizzatore della rivista *L'Uomo e l'Arte* — Maurizio Vitta, Aurelio Natali e Luciano Caramel — ma anche personaggi gravitanti in maniera più o meno assidua intorno alla galleria: Lea Vergine, Gillo Dorfles e, soprattutto, Daniela Palazzoli. Anche se spesso i contributi di questi non si concentravano esplicitamente sul rapporto tra arti "primitive" e contemporanee, offrivano una cornice teorica coerente, incentrata sul nesso arte e società, che coincideva peraltro con il programma di lavoro della rivista.²⁶ Una prospettiva particolarmente in linea con gli sviluppi teorici degli anni Settanta, attenti come noto all'«esplicita compromissione degli artisti e delle loro ricerche con il contesto ideologico, culturale, sociale e politico»,²⁷ e che permetteva peraltro di includere il ragionamento, in chiave antropologica, sulle società "primitive" anche in funzione critica rispetto alla contemporaneità occidentale.²⁸

La riflessione sistematica su questi temi e l'accostamento costante tra le arti "primitive" e le manifestazioni artistiche del secondo dopoguerra rende *L'Uomo e l'Arte* un'esperienza tutto sommato originale nel panorama italiano degli anni Sessanta e Settanta. Quando Castelli fondò la sua S.p.A., allo scadere del decennio, le iniziative che avevano visto gallerie private includere nel proprio programma esposizioni di arte

africana, oceanica, precolombiana o indiana, accanto alla più tradizionale offerta contemporanea, erano, come noto, già state molteplici. Per rimanere a Milano, ad esempio, basti pensare alle tante mostre organizzate da Franco Monti (cruciale anche per lo sviluppo del collezionismo di questo tipo di produzione) sia nella sua galleria che in altri spazi privati,²⁹ che pure manifestarono talvolta autonomamente un interesse in questo senso. Tuttavia, nessuno di questi spazi aveva mostrato la stessa regolarità dell'operazione di Castelli, il cui orientamento venne reso esplicito fin dal 1970 nel testo introduttivo al catalogo dal titolo emblematico *L'Uomo e l'Arte*.³⁰ Si tratta di un testo non firmato — ma che si può ricondurre senza troppo margine di errore a Castelli stesso, o comunque a una riflessione collettiva da lui condivisa — in cui l'autore spiegava l'esigenza di connettere arte contemporanea e arte primitiva:

[...] Già il semplice raffronto fra certe forme di arte moderna e certe forme di arte primitiva può rappresentare un'occasione per costringerci, almeno, a riprendere in considerazione ancora una volta certe dimenticate verità elementari, dalle quali non sarà forse impossibile ripartire per sviluppare una tematica più aperta, più libera e significativa. La proposta sottesa alla presentazione simultanea delle opere di alcuni artisti contemporanei e di quelle appartenenti ad alcune società primitive o comunque diverse — e già questo contrasto fra l'arte come fenomeno individuale e l'arte come sbocco di un'emozione collettiva dovrebbe farci riflettere — trae dunque il suo significato dall'esigenza, che tutti avvertiamo, di svincolarci da certi impacci e da certi ostacoli che la stratificata cultura dell'Occidente continua a frapporre fra noi e la nostra realtà conoscitiva.³¹

Sebbene l'introduzione chiarisca fin da subito un programma ambizioso e degno di nota, essa mette senza dubbio anche in luce alcune criticità di impostazione. Oltre alla problematicità, oggi nota, insita nella scelta stessa del termine primitivo associato a realtà non occidentali,³² il riconoscere nell'altro, in generiche «società primitive o comunque diverse»,³³ il luogo di un'autenticità perduta, l'espressione idealizzata di un'umanità originaria e indistinta, impedisce sostanzialmente il riconoscimento di un'autonomia storica, sociale e politica di queste realtà e non sfugge del tutto al rischio di «esotizzazione» e appropriazione culturale. A complicare ulteriormente il quadro è la concezione stessa dell'atto collezionistico espressa da Castelli, che nel 1974, rispondendo nella già citata «inchiesta» di NAC alla domanda «perché raccoglie opere d'arte»,³⁴ dichiarava: «certamente io 'uso' l'opera dell'artista, me ne approprio fisicamente e culturalmente, riempio i miei vuoti culturali e ne sollecito la formazione di altri da colmare»,³⁵ affermazione che, se applicata alle arti extra-occidentali, necessita considerazioni critiche. Pur muovendosi in un'ottica positiva di arricchimento personale e intellettuale, infatti, e pur dovendo essere contestualizzato in un momento in cui senza dubbio la riflessione sull'appropriazione culturale non era matura, questo tipo di approccio tende comunque a una certa asimmetria.

Altrettanto problematica si rivela la netta bipartizione tra individualità del processo creativo occidentale e l'idea di un'«arte come sbocco di un'emozione collettiva» attribuita *tout court* a realtà «altre». Infatti, sebbene talvolta, in alcune società africane, ad esempio, l'individualità sia riconosciuta più nel manufatto che nel suo autore, come osservato da Ivan Bargna, «fare dell'opera africana un prodotto individuale non ha più senso che vederne l'espressione immediata di un gruppo sociale omogeneo».³⁶

Rispetto a quella del 1971, sembra più matura e analitica la posizione di Maurizio Vitta, che ad apertura della sezione oceanica del volume pubblicato l'anno successivo e che fungeva da catalogo commerciale delle opere disponibili in galleria in quel momento³⁷ scrisse:

Sopiti i primi entusiasmi con i quali alcuni artisti accolsero quelle forme apparentemente libere, ingenue, ricche di un'incorrotta fantasia (e subito tradotte nel nostro linguaggio, secondo una concezione che ne sottolineava la sostanziale incomprendibilità), e attenuatesi altresì i rigori funzionalisti e positivisticici [...] la riflessione sull'arte primitiva si è fatta più articolata e complessa finendo con l'ammettere che dietro le maschere, gli scudi, le sculture lignee [...] si svolgeva un vivace gioco inventivo ed espressivo non del tutto misurabile con parametri di natura strettamente sociale e religiosa, ma neppure interamente riconducibile a una dimensione estetica da interpretarsi secondo i nostri canoni. [...] Siamo costretti a domandarci di fronte a queste opere, se non sia il caso di rivedere tutto il nostro atteggiamento nei confronti non solo dell'arte «primitiva» ma anche — e insieme — di quella che definiremo per comodità «evoluta».³⁸

Si tratta di una postura che mette in luce l'urgenza di riconsiderare criticamente le categorie attraverso cui leggiamo l'alterità culturale e, di conseguenza, la nostra stessa modernità e che trova riscontro, in un certo senso, in quanto aveva scritto poco prima Aldo Tagliaferri nel testo *Per una critica al puro feticcio*,³⁹ pubblicato nell'unico numero de *L'Uomo e l'Arte* specificatamente dedicato alle arti extra-occidentali e legato a doppio filo alla mostra da cui abbiamo preso le mosse — *Creazione e tradizione tribale* — pur non costituendone un catalogo o un riferimento diretto. Nel testo, Tagliaferri esordisce proprio rilevando come «sopiti gli entusiasmi e gli eroici furori del periodo in cui, verso l'inizio del secolo, i pionieri dell'etnologia moderna e gli artisti occidentali scoprivano le culture dei popoli primitivi, è iniziato, nell'ultimo ventennio, il periodo delle verifiche e degli approfondimenti, ma anche dei dubbi e delle diatribe»,⁴⁰ ponendosi dunque, in linea con Vitta, su una posizione più consapevole e critica, tutt'altro che scontata, peraltro, a queste altezze cronologiche.

CREAZIONE E TRADIZIONE TRIBALE. LA MOSTRA, L'APPARATO CRITICO, LA RETE DI RAPPORTI

La scelta di avvalersi della collaborazione di Aldo Tagliaferri⁴¹ [fig. 3] per l'allestimento di una mostra dedicata all'arte africana, oltre che oceanica, costituisce un'indubbia testimonianza della lungimiranza di Castelli, il quale si dimostrò capace di delegare a figure competenti l'indagine di ambiti culturali complessi e ancora poco esplorati dal sistema dell'arte italiano,⁴² riguardo ai quali, come visto, non era difficile cadere in contraddizione.



3.
Aldo Tagliaferri e la moglie
nelle sale de L'Uomo e l'Arte
durante la mostra *Creazione
e tradizione tribale. Sculture*

*dell'Oceania e dell'Africa
Occidentale, ottobre-novembre
1971. Courtesy Aldo Tagliaferri.*

La mostra *Creazione e tradizione tribale* venne allestita alla fine del 1971⁴³ e vide un importante numero di pezzi esposti: le sale dalla 1 alla 3 ospitavano manufatti africani, mentre le sale dalla 4 alla 11, insieme al cortile e all'atrio, erano dedicate a opere provenienti dalla Nuova Guinea, distribuzione che testimonia l'interesse particolarmente marcato da parte di Castelli per quest'area geografica. Le opere oceaniche esposte a Milano facevano parte della collezione personale del gallerista ed erano state per lo più acquisite tramite Goldman, con transazioni avvenute in gran parte tra la fine del 1970 e l'aprile del 1971.⁴⁴

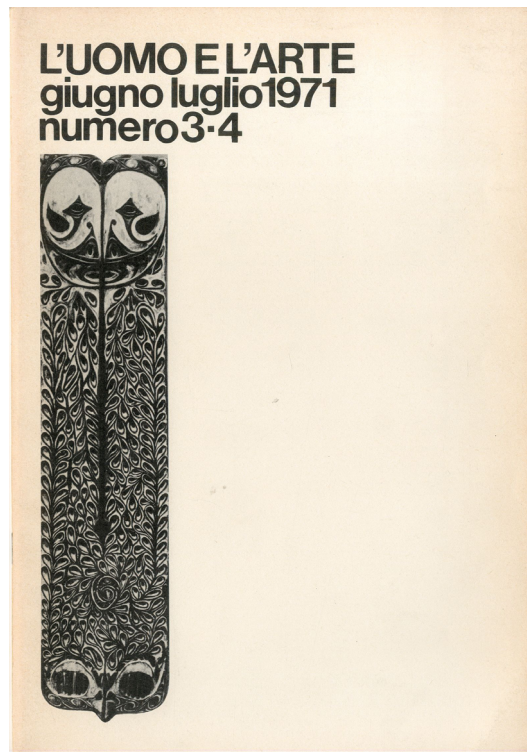
Per comprendere l'origine della sezione africana, invece, e il ruolo svolto da Tagliaferri, è necessario tornare all'anno precedente. Nel 1970,

presso la Galleria Barbaroux di Milano, si tenne una mostra dal titolo *Arte primitiva africana*, che Tagliaferri ebbe modo di visitare. Colpito dalla qualità e dal rigore della selezione, egli si interessò alla provenienza delle opere, tutte appartenenti alla collezione di Mario Meneghini, di cui pure apprezzò l'approccio pragmatico e pratico, improntato a uno studio rigoroso e comparativo delle sculture. Tuttavia, in quella circostanza Tagliaferri non conobbe direttamente il collezionista, a cui si sarebbe legato strettamente in seguito, poiché la gestione della vendita era curata dalla cognata di quest'ultimo, Milena di Colloredo.⁴⁵ Sarà proprio lei, l'anno successivo, a coinvolgere Tagliaferri nella mostra presso L'Uomo e l'Arte, in occasione della quale lo studioso avrebbe ripresentato le opere provenienti dalla raccolta Meneghini, insieme a pezzi della collezione Mangiò.⁴⁶

Tagliaferri fu affiancato nell'organizzazione della mostra da Arno Hammacher, amico e collaboratore, cui si deve anche l'allestimento e la disposizione delle opere. Fotografo olandese, milanese d'adozione, Hammacher si era distinto fin da subito per un vivo interesse nei confronti dell'arte, ben presto coniugato con un approccio di taglio socio-antropologico.⁴⁷ Attento alla resa fotografica della scultura, egli prediligeva in particolare i manufatti della Guinea e della Sierra Leone, ambiti in cui si riconosceva una piena affinità di intenti con Tagliaferri, con il quale, non a caso, avrebbe collaborato anche in altre occasioni, prima fra tutte l'elaborazione del volume *Fabulous ancestors. Stone carvings from Sierra Leone & Guinea*, dato alle stampe nel 1974.⁴⁸ La critica ha attribuito al fotografo una «tecnica estremamente precisa [che] si coniuga con un gusto grafico e un taglio di rara originalità»,⁴⁹ qualità che si riflettono nelle due fotografie presenti nel catalogo della mostra del 1971: una raffigurante un flauto e l'altra un seggio Baga, entrambi provenienti dalla Nuova Guinea. Tale catalogo, progettato dal giovane architetto Nicolò Scarabicchi, curatore della veste grafica di tutte le pubblicazioni de L'Uomo e l'Arte, si distingueva per una concezione fortemente sperimentale. Realizzato come una cartellina contenente fogli sciolti, si discostava dal formato editoriale convenzionale, configurandosi piuttosto come un insieme eterogeneo di materiali visivi. L'ispirazione per la realizzazione di questo formato, che venne replicato anche per altre mostre realizzate nei primi anni di attività dalla galleria,⁵⁰ per poi lasciare il passo a un più agile formato spiralato,⁵¹ fu la rivista *IMAGO*,⁵² pubblicata tra il 1960 e il 1971 nell'ambito dell'azienda milanese Bassoli Fotoincisioni. All'interno della cartellina erano incluse, oltre alle due fotografie di Hammacher, una serie di tavole con elaborazioni grafiche delle opere esposte e sintetiche note illustrative relative alla loro area geografica di provenienza. Particolare cura fu riservata anche alla componente materica dell'oggetto: sulla copertina in cartoncino marrone era intagliata una finestra dalla quale emergeva un foglio trasparente, recante il marchio della galleria, anch'esso disegnato da Scarabicchi.

Rispetto alle due foto menzionate, ben più ampio e articolato fu l'apparato fotografico pubblicato nel già citato numero 3-4 della rivista

L'Uomo e l'arte, a partire dall'asse cerimoniale del medio Sepik che compare in copertina [fig. 4]. La pubblicazione, strettamente legata alla mostra e curata anch'essa da Tagliaferri, offriva un importante complemento critico e documentario che permetteva di meglio contestualizzare le ricerche intorno all'esposizione, e non solo, presentando accanto al ricco corpus iconografico, anch'esso firmato in parte da Hammacher, dei contributi testuali di varia natura. Oltre a quello di Tagliaferri, comparvero sul bollettino i saggi di Jacqueline Delange, Mario Meneghini, Will Evans, Edmund Carpenter e Philip Goldman, al quale viene solitamente attribuita la paternità della sezione guineana della mostra, benché, come visto, le opere espostevi erano in parte già passate dalle sue mani a quelle di Castelli da qualche mese. Nel suo complesso, il numero del bollettino offre una molteplicità di punti di vista intorno al tema delle arti extra-occidentali, a partire dal testo di Tagliaferri, che impostò un discorso storico e critico sulle arti "primitive" soffermandosi su alcune fasi dell'apprezzamento di queste in occidente, fino allo scritto di Delange, che rifletteva sull'intricata questione dell'autorialità delle opere extra-europee, e di Goldman, che trattava dei cerimoniali alla base delle manifestazioni artistiche della Melanesia.



4.
Copertina del numero 3-4
de *L'Uomo e l'Arte*, 1971. Progetto
grafico di Nicolò Scarabicchi.

La tipologia di opere esposte a Milano risulta in parte assimilabile a quella presentata in una mostra pressoché coeva (tenutasi tra settembre e ottobre del 1971) a Venezia, presso la galleria Navigliovenezia. L'esposizione, intitolata *Arte Primitiva*,⁵⁵ fu organizzata da Renato Cardazzo proprio con la collaborazione de L'Uomo e l'Arte, come esplicitato in catalogo. D'altra parte, la già citata pubblicazione milanese del 1970 riportava i nomi delle figure che collaboravano stabilmente con L'Uomo e l'Arte; tra questi, oltre a Goldman e Gimpel, figurava lo stesso Cardazzo, che completava il quadro insieme ad Arturo Schwarz e a Giorgio Marconi. Si delinea così una rete di relazioni ben definita, che, accanto ai mercanti inglesi menzionati, includeva una significativa rappresentanza italiana, legata a Castelli sia nell'ambito dell'arte contemporanea che di quella "primitiva".⁵⁴

CONTEMPORANEO E "PRIMITIVO" NELLE SALE DE L'UOMO E L'ARTE

Arturo Schwarz visitò senza dubbio la mostra *Creazione e tradizione tribale*, come testimoniato da uno scatto inedito che lo immortalava mentre osserva concentrato una vetrina con oggetti africani. Su alcuni di essi, in particolare una maschera e un seggio, il gallerista non mancò di prendere appunti,⁵⁵ segno di un particolare coinvolgimento, che forse non sorprende se consideriamo un certo legame tra surrealismo — principale ambito di interesse di Schwarz — e arti primitive.⁵⁶ Oltre a ciò, i due galleristi collaborarono in diverse occasioni, come nel caso della mostra dedicata a Duchamp a gennaio del 1973 e tenutasi in tre sedi: la Galleria Schwarz, appunto, dove vennero presentati dipinti, la Multicenter, che vide l'allestimento di fotografie di Ugo Mulas, e L'Uomo e l'Arte, teatro degli oggetti duchampiani.⁵⁷ La Galleria Schwarz e L'Uomo e l'Arte, peraltro, si fecero promotrici insieme, nel 1973, del *Festival dell'avanguardia cecoslovacca*, comprendente l'opera di venticinque artisti.⁵⁸ Altra connessione nell'ambito di questa rete di rapporti mercantili, nello specifico per quanto riguarda gli artisti proposti da Castelli, può essere ravvisabile in casi come quello di Baruchello, rappresentato proprio dalla Galleria Schwarz, di Persico, la cui ultima personale prima di quella presso L'Uomo e l'Arte si era tenuta nelle sale della milanese libreria-galleria, o di Karel Appel, pure passato da Schwarz prima che da L'Uomo e l'Arte. Fondamentale fu poi il rapporto tra il collezionista ed Emilio Scanavino,⁵⁹ a sua volta in contatto con Schwarz, ma soprattutto sotto contratto con Carlo Cardazzo sin dagli anni Cinquanta, collaborazione che verrà portata avanti da Renato dopo il 1963. Ancora ai Cardazzo si potrebbe far risalire il contatto con un artista come Philip Martin, in permanenza a L'Uomo e l'Arte, che era comunque anche legato da un rapporto di lunga data con il connazionale Alan Davie, altro artista particolarmente apprezzato da Castelli⁶⁰ e *habitué* della sua galleria, dove arrivò tramite il canale di Peter Gimpel, che lo rappresentava.⁶¹ Il fatto che la proposta di arte

primitiva e contemporanea fosse ben meditata e non occasionale è testimoniato dal fatto che i due canali non rimasero del tutto distinti. Non può dirsi casuale, infatti, il fatto che la maggior parte degli artisti selezionati da Castelli manifestò — secondo modalità, tempistiche e frequenze diverse — un certo interesse nei confronti delle arti e delle culture non occidentali, come testimoniato dalle mostre tenutesi in galleria di molti dei protagonisti analizzati in vari interventi contenuti nella presente pubblicazione, a cui si rimanda: Claudio Parmiggiani, Mario Schifano, Ketty La Rocca,⁶² ad esempio.

Il caso di Alan Davie, inoltre, in questo senso è paradigmatico. L'artista scozzese, infatti, dimostrò fin dalla metà degli anni Quaranta un'attenzione capillare e immersiva nei confronti di varie esperienze culturali extra-europee: dalle espressioni artistiche degli aborigeni australiani, all'arte tribale africana, dalle esperienze della Mesoamerica, alla filosofia Zen. Tale interesse si manifestò a più livelli, non solo nei riferimenti interni alle sue opere, quanto anche nei frequenti viaggi e nella creazione di una raccolta di oggetti africani e oceanici. Come dichiarato dallo stesso artista: «my main interest is primitive art. I have a big collection of African and Oceanic things all round my house — they sit very nicely next to my paintings».⁶³ Questo aspetto dovette essere condiviso dai Gimpel, che giustapposero in più occasioni le opere di Davie a manufatti e sculture “primitive”, in mostre quali le già citate *Magic in Art. Paintings by Alan Davie — Primitive Sculpture*, del 1968 e *Who are you. The human form in primitive and modern art*, risalente al 1972.⁶⁴ La stessa cosa fece Castelli, che non soltanto presentò monograficamente l'artista nella sua prima vasta personale a Milano,⁶⁵ tra maggio e luglio del 1973, ma lo accostò in pubblicazioni, mostre temporanee e nell'allestimento “stabile” della galleria a manufatti extra-occidentali, così come alla produzione di altri artisti contemporanei citati, seguendo quell'assetto testimoniato dalle fotografie da cui abbiamo preso le mosse.

Si tratta di una prassi che, oltre a riflettere la proposta commerciale della galleria, indicava un preciso intento dialogico che probabilmente aveva origine proprio nella dimensione collezionistica di Castelli. A queste altezze cronologiche, infatti, il confronto serrato tra arti “primitive” e del secondo Novecento in Italia non era così frequente e avveniva più sul piano del collezionismo privato, che non su quello galleristico⁶⁶ e museale.⁶⁷ A tal proposito, non sono poi troppo distanti dall'operazione di Castelli quelle, antecedenti, del già citato Panza di Biumo o di Carlo Monzino. Quello che di originale si può ravvisare nell'operazione di Castelli è tuttavia il tentativo, seppur di breve durata e inevitabilmente parziale, di offrire una proposta organica e corale, articolata non solo a livello privato, ma anche tramite operazioni editoriali, espositive e di mercato, nel tentativo di costruire una narrazione, intorno al rapporto arti extra-occidentali - arte contemporanea, che si situava all'incrocio tra una sensibilità antropologica ed etnografica e una riflessione formale e che poteva forse costituire per gli artisti stessi uno stimolo a esplorare e reinterpretare tradizioni diverse e distanti.

NOTE

- * Chi scrive desidera esprimere un sentito ringraziamento a Elisabetta e Giampiero Castelli, Aldo Tagliaferri, Nicolò Scarabicchi, Ugo La Pietra e Franco Raggi per il loro generoso supporto e per le preziose testimonianze condivise. Un ringraziamento particolare va anche a Mik Wilkojc, Marie-Catherine Daffos, Jean-Luc Estournel, Nives Pezzoni, Tommaso Dandolo, Chiara Portesine e Nicola Trabucco, così come all'intero gruppo di lavoro del PRIN PNRR *Straniere* e ai partecipanti alle giornate internazionali di gennaio 2025, per gli stimolanti e proficui scambi. Si ringraziano infine i revisori anonimi per i suggerimenti puntuali e utili.
- Lamberto Vitali, "A proposito di collezioni e collezionisti", *NAC – Notiziario Arte Contemporanea*, n. 2, febbraio 1974, p. 8.
 - Iniziale grande a Franz Kline*, 1962, smalto su carta intalata, 230x150 cm. Cfr. Giorgia Gastaldon, "Ileana Sonnabend e Mario Schifano: un epistolario (1962-1963)", *Storia dell'Arte*, nuova serie, n. 40, gennaio-aprile 2015, p. 162.
 - Jean-Louis Paudrat, "Cronologia 1950-2008", in Chantal Dandrieu e Fabrizio Giovagnoni (a cura di), *Passione d'Africa. L'arte africana nelle collezioni italiane*, Officina libraria, Milano, 2009, pp. 215-238.
 - Creazione e tradizione tribale. Sculture dell'Oceania e dell'Africa Occidentale*, Milano, L'Uomo e l'Arte. Centro d'arte contemporanea e primitiva, ottobre-dicembre 1971.
 - La mostra viene citata anche, ad esempio, da Maria Grazia Messina in "Straniere in Italia. Aporie, scarti, paradossi", postfazione al volume: Alessandra Acocella, Luca Pietro Nicoletti, Caterina Toschi (a cura di), *Straniere in Italia. La ricezione dal secondo dopoguerra delle arti e culture extraeuropee*, Quodlibet, Milano, 2025, pp. 278-279. In quella sede l'autrice si sofferma soprattutto sulla scelta della definizione "tribale" nel quadro di una disamina più generale sulla terminologia utilizzata nel corso dei decenni in Italia per riferirsi alle culture e alle arti extra-occidentali.
 - A partire dal 1974 la Galleria cambia nome in Galleria Alessandra Castelli (dal nome della moglie di Franco Ignazio Castelli) e la direzione passa nelle mani di Bruna Soletti. Con questa nuova stagione lo spazio espositivo comincia a organizzare con sempre più frequenza mostre inerenti all'ambito del Minimalismo (si pensi alla personale di Robert Morris del 1974) e dell'arte concettuale (con la frequente presenza di Agnetti, ad esempio), pur non perdendosi del tutto la relazione con l'arte "primitiva". Si pensi, in questo senso, alla mostra *Creatività tribale – Melanesia*, che si tenne nel 1974 in una succursale della galleria, di vita breve, a Bergamo.
 - Si veda ad esempio il caso del volume Enrico Crispolti e Alain Jouffroy, *Scanavino io mani*, Edizioni L'Uomo e l'Arte, Milano, 1971.
 - Oltre a Franco Ignazio Castelli, ne facevano parte Aurelio Natali, Maurizio Vitta e Luciano Caramel.
 - Per l'esperienza di Global Tools, si rimanda a: Valerio Borgonuovo e Silvia Franceschini (a cura di), *Global Tools. Quando l'educazione coinciderà con la vita, 1973-1975*, Nero Editions, Istanbul, 2018.
 - Come si legge in apertura del *Bollettino Global Tools* n. 1, 1973-1974, pubblicato peraltro proprio dalle Edizioni L'Uomo e l'Arte, grazie all'impegno di Castelli.
 - Come testimoniato da alcuni membri di Global Tools, quali Franco Raggi e Ugo La Pietra, e riportato in varie sedi tra cui: Beatriz Colomina e Craig Buckley (a cura di), *Clip, stamp, fold. The radical architecture of little magazines*, Actar, Barcelona, 2010, p. 357.
 - Per questi brevi cenni biografici si rimanda a *ivi*, p. 471.
 - Come riportato nella *Gazzetta Ufficiale della Repubblica italiana*, Parte seconda, Foglio delle inserzioni, anno 113, 2 novembre 1972, p. 8941.
 - Castelli era inoltre consigliere della Famiglia Artistica Milanese e presidente dell'Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo di Bellagio.
 - Lamberto Vitali, "A proposito di collezioni e collezionisti", cit., p. 10. Oltre ai citati collezionisti, furono raccolte infatti le testimonianze dei galleristi Vittorio Magini, de Il Nuovo torcoliere, Giuliano de Marsanich, della Galleria Don Chisciotte, e Dogoberto Pavia, della Galleria Vinciana. Completavano l'inchiesta le voci di tre artisti, ovvero: Concetto Pozzati, Giuseppe Uncini e Luciano Fabro.
 - Ringrazio Giampiero Castelli per questa informazione.
 - Si pensi allo studio *Trafalgar Square*, 1965, olio e acrilico su tavola, 40,5x61 cm, prestato peraltro da Castelli alla mostra personale di Hamilton tenutasi al Guggenheim Museum di New York nel 1973. Cfr. *Richard Hamilton* (catalogo della mostra, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, settembre 1973), The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1973, p. 92. Nella stessa occasione Castelli prestò anche una serigrafia *Swingeing London 67*, 1968-1969, 67x85 cm. Non è da escludere che anche le opere di Hamilton fossero acquistate da Castelli per il tramite di Marconi.
 - Il canale di acquisizione delle opere di Sutherland era invece la Marlborough Fine Art di Londra, come attestano alcuni documenti conservati nell'archivio privato di Castelli (cfr. il documento di acquisto dell'opera *Man bending over*, 1965, olio su tela, 144,5x161,5 cm, datato 13 agosto 1968 o la lettera di John Martyn a Castelli del 21 gennaio 1969 in riferimento all'acquisto da parte del collezionista del portfolio di 25 litografie *A Bestiary*).
 - Per Philip Goldman si rimanda alla voce *Philip Goldman* compilata da Hermione Waterfield: <https://oceanicart.com/PROVENANCE/Philip-Goldman/1> (ultimo accesso 10/07/2025).
 - Per un sintetico profilo biografico di Peter Gimpel si rimanda a: <https://www.buru.org.uk/contributor/peter-gimpel> (ultimo accesso 10/07/2025).
 - A questo proposito si veda il catalogo d'asta *Arts d'Afrique et d'Océanie. Collection Franco Ignazio Castelli*, Parigi, Cornette de Saint Cyr, dal 9 marzo 2015, Cornette de Saint Cyr, Paris, 2015, che riporta indicazioni e provenienza di 72 opere appartenute a Castelli.

22. Alice Anne Correia, "Gimpel Fils, Barbara Hepworth and the promotion of British sculpture in the 1950s", *Sculpture Journal*, vol. 24, n. 1, p. 97.
23. Si vedano le mostre *Magic in Art. Paintings by Alan Davie – Primitive Sculpture*, Londra, Gimpel Fils, 30 novembre 1967-20 gennaio 1968; *Primitive art from 2500 B.C.: 50 Ivory Coast masks, Anatolian, Cycladic, South Arabian, Pre-Columbian, Ashanti weights, Eskimo contemporary coloured drawings, sculpture by Sheokjuk*, Londra Gimpel Fils, 3 dicembre 1968-18 gennaio 1969 oppure *Who are you. The human form in primitive and modern art*, Londra, Gimpel Fils, 14 marzo-8 aprile 1972.
24. Oltre a Goldman e Gimpel, Castelli acquistò opere africane anche da Erica Brausen, che collaborava con i Gimpel sin dagli anni Sessanta.
25. Come ricordato da Maurizio Vitta, che ringrazio, la scelta del nome L'Uomo e l'Arte si deve direttamente a Castelli e precede il coinvolgimento di Vitta stesso e delle altre figure già menzionate. Considerata l'altezza cronologica alla quale lo spazio fu fondato, il 1969, viene spontaneo chiedersi se nella mente del collezionista potesse aver riecheggiato la pubblicazione Bompiani dello stesso 1969 intitolata proprio *L'uomo e l'arte* (in due volumi, il primo, *L'arte come mestiere*, a cura di Umberto Eco, e il secondo, *L'arte come invenzione*, a cura di Eugenio Battisti). Il primo dei due volumi presenta peraltro in apertura un testo intitolato *Artista e società* che pare particolarmente vicino agli interessi di Castelli.
26. Come esplicitato in apertura del primo numero, il tema di fondo della rivista era infatti la «collocazione dell'arte nella società contemporanea, con tutte le implicazioni che ne derivano» attraverso un approccio multidisciplinare, ma circostanziato e rigoroso, onde evitare «genericità e chiusure». (Citazioni tratte da: *L'uomo e l'arte*, n. 1, aprile 1971, p. 1).
27. Cristina Casero e Elena Di Raddo, *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, Silvana, Cinisello Balsamo, 2009, p. 8.
28. Vittorio Fagone, "Verso una nuova riflessione critica sull'arte", *L'Uomo e l'Arte*, a. I, n. 1, aprile 1971, p. 14.
29. Franco Monti avviò la propria attività espositiva dedicata all'arte "primitiva" nel 1957. Particolare rilevanza rivestirono le mostre organizzate presso la Galleria dell'Ariete: nel 1958, dedicate all'arte africana e precolombiana; nel 1959, all'arte oceanica; nel 1960, nuovamente all'arte precolombiana. Merita inoltre attenzione la mostra *Arte Negra*, allestita nel 1959 presso la Galleria Il Sestante, realtà che si distinse per un articolato programma espositivo volto a valorizzare anche contesti artistici extra-occidentali e che costituisce un caso studio in corso di approfondimento da parte di chi scrive. Vanno infine ricordate le iniziative organizzate presso la Galleria Blu di Peppino Palazzoli e la Galleria Milano (cfr. Jean-Louis Paudrat, *Cronologia 1950-2008*, cit., pp. 216-217).
30. *L'uomo e l'arte*, Milano, L'Uomo e l'Arte. Centro d'arte contemporanea e primitiva, 1970. Gli artisti presentati in catalogo sono Robert Adams, Otmar Alt, Karel Appel, Alik Cavaliere, Alan Davie, Michael Kenny, Amilcare Rambelli, Emilio Scanavino, Mario Schifano, Harry Seager, Giulio Turcato. Per la sezione dei «primitivi», invece, si fa riferimento alla Nuova Guinea. Il catalogo non era legato a una mostra specifica, ma costituiva piuttosto uno strumento di presentazione dell'attività della galleria.
31. *Ibidem*.
32. Imprescindibile in questo senso è il riferimento a Sally Price (1989), *I primitivi traditi. L'arte dei «selvaggi» e la presunzione occidentale* (1992), Johan & Levi, Monza, 2015. Sulla linea di Price, gli studi hanno dato vita a una ricca bibliografia sulla categoria di "primitivo". Vedi ad esempio il più recente Fred Myers, "Primitivism", *Anthropology, and the category of 'Primitive Art'*, in Christopher Tilley, Webb Keane, Susan Kuchler, Michael Rowlands, Patricia Spyer (a cura di), *Handbook of Material Culture*, Sage, London, 2006, pp. 267-284. Castelli era inoltre consigliere del Centro Camuno di Studi Preistorici, per cui tentò di organizzare una mostra, poi non realizzata, a L'Uomo e l'Arte nel 1973 (cfr. lettera di Castelli a Emmanuel Anati, 18 dicembre 1973, Centro Camuno di Studi Preistorici. Ringrazio Nives Pezzoni per avermi fornito questo documento). Anche l'interesse, da parte di Castelli, verso il concetto di primitivo inteso sia in senso geografico che archeologico, è un aspetto degno di nota.
33. *L'uomo e l'arte*, cit.
34. Lamberto Vitali, "A proposito di collezioni e collezionisti", cit. p. 6.
35. *Ibidem*.
36. Ivan Bargna, *Arte africana*, Jaka Book, Milano, 1998, p. 153.
37. *Arte Contemporanea: Biasi, Knight, Martin, Persico, Scanavino, Schifano / Arte primitiva: Oceania*, Edizioni L'uomo e l'arte, Milano, 1972. Il catalogo era accompagnato da un inserto con i prezzi di vendita delle singole opere.
38. Maurizio Vitta, in *Arte Contemporanea: Biasi...*, cit. [p. 165].
39. Aldo Tagliaferri, "Per una critica al puro feticcio", *L'uomo e l'arte*, nn. 3-4, giugno-luglio 1971, pp. 1-9.
40. *Ivi*, p. 1.
41. L'incontro tra Tagliaferri e Castelli avvenne grazie alla mediazione di un amico comune, Vincenzo Agnetti, frequentatore abituale della galleria. Nel 1972 l'artista fu infatti compreso nella collettiva *I denti del drago. Le trasformazioni della pagina e del libro*, curata da Daniela Palazzoli presso L'Uomo e l'Arte, e nello stesso anno tenne la bipersonale *Scriba* con Claudio Parmiggiani. Nella "seconda stagione" della galleria, animata da Alessandra Castelli, Agnetti ebbe due personali: nel 1973, nella sede di Bergamo, la mostra *Tradotto Azzerato Presentato* e nel 1974, a Milano, *Immagine di una mostra*.
42. Summa della ricerca di Tagliaferri sulle arti africane è costituita dal recente volume: Aldo Tagliaferri, *Le arti africane. Dagli spiriti delle foreste ai musei*, Argolibri, Ancona, 2024.
43. A partire dal 27 ottobre, come riportato anche da alcune riviste che ne diedero notizia (cfr. "Le principali mostre d'arte nel mondo: novembre-dicembre", *Domus*, n. 504, novembre 1971, p. 48).

44. Cfr. *Arts d'Afrique et d'Océanie*, cit., pp. 4-54.
45. Cfr. Chantal Dandrieu e Fabrizio Giovagnoni (a cura di), *Passione d'Africa*, cit., p. 19. Ringrazio inoltre Aldo Tagliaferri per il dialogo avuto con me intorno a questi temi.
46. *Ibidem*.
47. Mauro Ruffini, "Hammacher: tecnica e visione", *Fotografia per scultura. Multivisione per mostre*, n. 7, aprile 1986, *Quaderni dei Musei dell'Accademia linguistica*, Genova, p. 6.
48. Aldo Tagliaferri e Arno Hammacher, *Fabulous ancestors. Stone carvings from Sierra Leone & Guinea*, Edizioni Il Polifilo, Milano, 1974.
49. Mauro Ruffini, "Hammacher: tecnica e visione", cit., p. 6.
50. Ad esempio, per la mostra di Aldo Mondino ad aprile del 1972 o di Michael Vaughan il mese successivo.
51. Già la mostra di opere recenti di Mario Schifano, tenutasi alla fine del 1972, presentava un catalogo spiralato, così come il catalogo in accompagnamento all'esposizione di Baruchello tenutasi nel 1973. Il cambio di formato fu dettato anche da ragioni di tipo economico.
52. Per *IMAGO* si rimanda a: Giorgio Camuffo, *IMAGO 1960-1971. Una rivista tra sperimentazione, arte e industria*, Corraini, Mantova, 2021. Il fatto che la rivista fosse stata la fonte per la veste grafica dei primi cataloghi de L'Uomo e l'Arte si deve all'affermazione dello stesso Nicolò Scarabicchi, in dialogo con chi scrive.
53. *Arte Primitiva*, Venezia, Galleria Navigliovenezia, settembre-ottobre 1971.
54. Riguardo a Cardazzo, va ricordato inoltre che alla galleria del Naviglio di Milano già nel 1959 si tenne una mostra di *Arte Negra*, introdotta da Raffaele Carrieri, a testimonianza di un interesse di lunga data dei Cardazzo per l'arte extra-occidentale, di cui Carlo era peraltro collezionista. Cfr. Luca Massimo Barbero, (a cura di), *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte* (catalogo della mostra, Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 1 novembre 2008-9 febbraio 2009, Electa, Milano, 2008, p. 172. Presso Navigliovenezia, si era inoltre tenuta nel 1968 una mostra dedicata all'arte tantrica.
55. Dialogo tra chi scrive e Aldo Tagliaferri, Sesto Calende, 15 gennaio 2025.
56. Non è possibile sviluppare in questa sede un'analisi approfondita dell'attenzione del Surrealismo per le arti tribali o primitive; per un approfondimento si rimanda a contributi storicizzati quali Hal Foster, "The primitive Unconscious of Modern Art", in Hal Foster, *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Bay Press, Washington, 1985; Evan Maurer, "Dada and Surrealism", in William Rubin (a cura di), *Primitivism in Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, MoMA, New York, 1984; Louise Thyacott, "A 'convulsive beauty': Surrealism, Oceania and African Art", *Journal of Museum Ethnography*, n. 11, maggio 1999, pp. 43-54. Per il collezionismo di manufatti provenienti da paesi extra-occidentali da parte di Breton ed Éluard si rimanda a: Julia Drost, "Il sogno della ricchezza: Surrealismo e mercato dell'arte nella Parigi tra le due guerre", *Ricerche di Storia dell'arte*, n. 121, 2017, pp. 5-14.
57. *Marcel Duchamp. 66 Creative years – From the first painting to the last drawing*. Sulla mostra cfr. Mario Perazzi, "Duchamp fu il primo a esporre un w.c.", *Corriere della Sera*, 8 gennaio 1973, p. 5; Henry Martin, "Milan in winter. Duchampiana", *Art International*, a. XVII, n. 4, aprile 1973, p. 60.
58. Cfr. Ariella Giulivi e Raffaella Trani (a cura di), *Arturo Schwarz. La galleria 1954-1975*, Fondazione Mudima, Milano, 1995, p. 32.
59. È al rapporto con Scanavino, peraltro, che si deve il coinvolgimento per la veste grafica delle pubblicazioni de L'Uomo e l'Arte di Nicolò Scarabicchi, che agli inizi degli anni Settanta collaborava stabilmente con l'artista.
60. «We both appreciate so much that you are really a great admirer of his work and that you do not buy for reselling», scrive ad esempio Peter Gimpel – parlando a nome suo e di Davie – in una lettera indirizzata a Castelli, datata 16 dicembre 1969, conservata nell'archivio del collezionista.
61. Si vedano vari documenti di acquisto da parte di Castelli di opere di Davis presso la galleria Gimpel di Londra, così come presso la sede zurighese (cfr. ad esempio il documento riepilogativo della Gimpel & Hanover Galerie, datato 14 novembre 1968, che fa riferimento all'acquisto da parte del collezionista delle opere *Serpent Spinner No. 1*, 1965-1968, olio su tela, 173x213 cm ca., e *Don't hurry*, 1966, olio su tela, 213x244 cm ca.).
62. Contributi, rispettivamente, a firma di Alessandra Accella, Giorgia Gastaldon e Francesca Gallo.
63. Intervista ad Alan Davie di Louise Cohen, Tate Gallery, 2009. Brano riportato anche in <https://108fineart.com/alan-davie-a-miraculous-storm/> (ultimo accesso 10/07/2025).
64. Cfr. *supra* nota n. 23.
65. Cfr. T.T. [Tommaso Trini], "Alan Davie / L'Uomo e l'Arte / via Brera. 9 / Milano", *Corriere della Sera*, 10 giugno 1973, p. 15. Nell'articolo si specifica inoltre che la mostra – che pare non essere stata accompagnata da un catalogo – comprendeva una serie di quadri «Egiziani» in cui «prolifera il simbolo egiziano della vita» (tra la croce cristiana e la figura fallica) in un'astrazione carica di segni e colori».
66. In questo senso la proposta de L'Uomo e l'Arte si distanzia da quella, ad esempio, avanzata dalla Galleria L'Obelisco nel 1970, con la mostra *Primitivi & No*, che accostava a una novantina di opere extra-occidentali una quindicina di opere moderne per lo più ancora ascrivibili a un clima di avanguardia storica. L'esposizione in questo caso si pone maggiormente in linea con l'attitudine di inizio secolo dell'assimilazione delle arti primitive e selvagge da parte dell'arte "colta".
67. Cfr. sull'argomento: Francesco Guzzetti, "Tra Primitivo e Primario. Dialoghi tra arte "primitiva" e contemporanea nella collezione Panza", *Annali delle Arti e degli Archivi – Pittura Scultura Architettura*, n. 3, 2017, pp. 153-162. All'ampia trattazione di Guzzetti si rimanda specialmente per il caso di Panza.