
Stefania Miscetti e l'attività etnografica dello Studio E – Galleria di Informazione e Ricerca*

FABIOLA TAMBONE

Nel 1982, in una Roma che con il nuovo decennio si fa palcoscenico di molteplici movimenti nati dalla voglia di reagire alla crisi delle neoavanguardie e alla fine del concettuale,¹ due abili architetti intercettano con agilità il cambiamento del clima culturale. Stefania Miscetti e Luigi Scialanga aprono lo Studio E — Galleria di Informazione e Ricerca.²

La sede di questo piccolo spazio espositivo-propositivo, di circa 30 m², si trovava nel cuore di Roma, in via dei Coronari 52:

Lo Studio E si presenta subito con una immagine ben caratterizzata, offrendo un'idea di elegante stile espositivo, di "look" ben progettato. È uno spazio di modeste dimensioni. Una cornice minima ma dall'aspetto prezioso, quasi volesse mimetizzarsi con l'aria rassicurante delle botteghe d'antiquariato, presenti numerose nei dintorni.³

Nonostante una città come Roma fosse già ricca di spazi espositivi dedicati alla rappresentazione delle singole manifestazioni artistiche, agli occhi dei due fondatori si riscontrava la necessità di uno spazio maggiormente informativo, più reattivo ai cambiamenti espressivi, fossero essi di ambito sociale, di costume, moda o, appunto, artistici.⁴ La galleria viene dunque aperta con l'intento di presentare un ampio ventaglio di tendenze, passando da opere di artisti già affermati, come ad esempio Tano Festa, Maria Lai e Mario Schifano, a nuove proposte. I galleristi stessi, in occasione di una mostra del 1985, dal titolo *Le rane di Galvani* (Studio E, Roma, 28 settembre-19 ottobre 1985), affermano di non voler applicare alcun tipo di strategia nella selezione degli artisti, ma che si basava tutto su «una gettata di dadi sul tappeto: generazioni diverse, linguaggi disparati, media non omogenei».⁵

Nonostante questa volontà di fondo di abbandonarsi al caso, le decisioni di Miscetti e Scialanga appaiono ben oculte e perfettamente in linea con le tendenze artistiche del momento: ad esempio, lavorano con vari artisti attivi a New York coinvolti nel boom culturale dell'East Village, tra cui Vincent Gallo,⁶ Michele Oka Doner⁷ e Lucio Pozzi.⁸ Questa influenza americana viene nutrita anche dalla frequentazione della galleria Wessel + O'Connor, attiva in una sede romana tra il 1985 e il 1986.⁹

La loro attività non si limitava però solo al campo più strettamente artistico. Nello statuto dello Studio, Miscetti e Scialanga dichiarano di voler approfondire anche la ricerca e diffusione di informazioni di carattere etnografico:

nell'etnografia individuiamo [...] molteplici elementi di sollecitazione culturale. L'impiego di varie tecniche e materiali ribalta costantemente l'abitudine percettiva e rinnova la nostra possibilità di comprensione e di avvicinamento.¹⁰

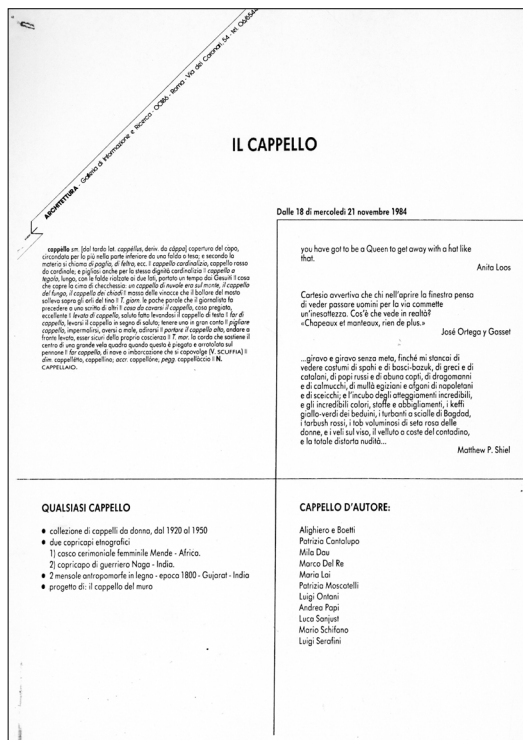
Dunque, con la collaborazione e il supporto di collezionisti e gallerie che si occupavano in maniera specialistica di arte extra-occidentale, negli spazi di via dei Coronari vengono presentati anche quelli che sono da loro definiti in più di un'occasione "oggetti etnografici". Queste proposte, che risultano anomale per l'attività di una galleria d'arte contemporanea, si allineano perfettamente con quanto prendeva luogo nel resto della via dove aveva luogo la sede di Studio E: conosciuta come la via degli antiquari, accoglieva senza fare troppo rumore opere extra-europee tradizionali, viste alla stregua di antichità greco-romane, appannaggio — appunto — di gallerie antiquarie.¹¹

Il presente studio mira ad approfondire proprio questo capitolo dell'attività di Miscetti e Scialanga, grazie all'analisi di due piccole mostre dove tendenze contemporanee si intersecano con l'interesse per il mercato etnografico: *Il cappello* (21 novembre - 25 dicembre 1984) e *La decorazione del corpo* (4 dicembre 1985 - 7 gennaio 1986). La lettura di questi due eventi permette di individuare una chiave interpretativa delle tendenze che hanno caratterizzato il mercato dell'arte negli anni Ottanta, evidenziando l'affermarsi di un gusto nuovo, più diffuso e popolare, orientato verso l'arte etnografica.

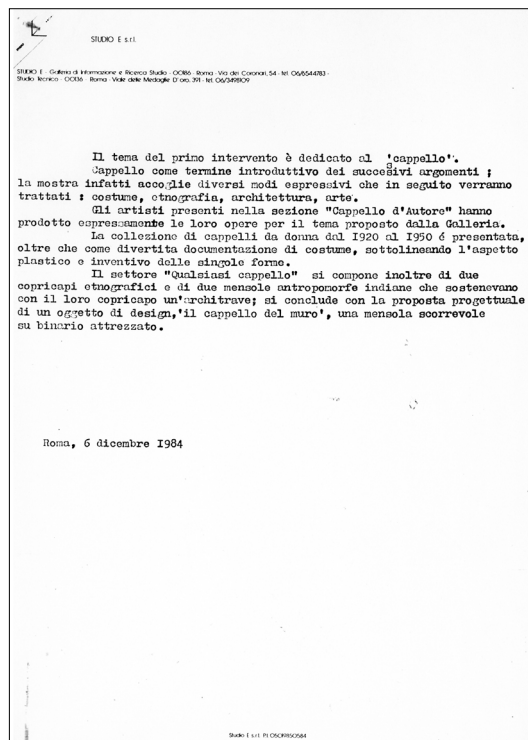
IL CAPPELLO

...giravo e giravo senza meta, finché mi stancai di vedere costumi di spahi e di basci-bazuk, di greci e di catalani, di popi russi e di abuna copti, di dragomanni e calmucchi, di mullà egiziani e afgani di napoletani e di sceicchi; e l'incubo degli atteggiamenti incredibili e di incredibili colori, stoffe e abbigliamenti, i keffi giallo-verdi dei beduini, i turbanti a scialle di Bagdad, i tarbush rossi, i tob voluminosi di seta rosa delle donne, e i veli sul viso, il velluto a coste del contadino, e la totale distorta nudità...¹²

Questa la citazione, tratta da *La nube purpurea* di Matthew Phipps Shiel, selezionata per introdurre la prima esposizione in questione, intitolata *Il cappello*, che si svolge dal 21 novembre 1984 al Natale dello stesso anno.¹³ Oltre a Shiel, il tema viene legato ad altre citazioni letterarie della scrittrice e sceneggiatrice Anita Loos e del filosofo José Ortega y Gasset, insieme ad una definizione del termine “cappello” [fig. 1, fig. 2].



1. Invito alla mostra *Il cappello*, 1984. Courtesy Archivio Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.



2. Comunicato stampa della mostra *Il cappello*, 1984. Courtesy Archivio Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.

Il testo succitato risulta essere particolarmente calzante ai fini della presentazione della mostra: i copricapi citati da Shiel, pur provenendo da varie zone del mondo, mettono tutti i soggetti coinvolti sullo stesso piano, come verrà poi effettivamente fatto all'interno della mostra.

Questa viene strutturata in due sezioni ben definite: la prima, chiamata *Cappello d'autore*, e una seconda dal titolo *Qualsiasi cappello*.

La prima sezione raccoglie lavori realizzati appositamente per l'occasione, su suggestione dei due galleristi, e si compone di opere tramite le quali undici artisti ragionano sul tema del cappello: Alighiero e Boetti, Patrizia Cantalupo, Mila Dau, Marco Del Re, Maria Lai, Patrizia Moscatelli, Luigi Ontani, Andrea Papi, Luca Sanjust, Mario Schifano e Luigi Serafini.¹⁴

Le reinterpretazioni del tema sono molteplici, i risultati sono visibilmente differenti tra di loro. Ad esempio, l'artista romano Luigi Serafini propone un lavoro dal titolo *CCCP (Cappello, Cappello, Cappello, Prego). Appello al Cappello con "arazzo a razzo"*.¹⁵ Il soggetto dell'opera tessile è un cilindro, circondato da ovali rossi, su due dei quali Serafini inserisce la falce e il martello. L'opera è accompagnata da un breve componimento poetico scritto dall'artista, che recita quanto segue:

Le idee evaporano verso l'alto senza / il Cappello che le trattiene le buone / maniere sono orfane senza il / Cappello che le accompagna / il mondo moderno non è stato / inventato da teste senza il Cappello / in Occidente si perde la testa senza il / Cappello che la rende inconfondibile / a Est ci sono ancora i Cappelli / nella Piazza Rossa ancora sfilano i / Cappelli / quando soffierà il vento dell'Est per / primi arriveranno i Cappelli / W i Cappelli Estivi!¹⁶

Si inneggia speranzosi all'arrivo di un vento da Est, con evidenti riferimenti politici mediati dalla cultura pop: nel 1984 viene pubblicato il primo singolo del gruppo emiliano CCCP, *Ortodossia*.¹⁷

Di Schifano, invece, si selezionano due carte in cui ci si confronta con una lettura più popolare del tema in questione: la prima ha come soggetto un semplice cappello da muratore, realizzato con un foglio di giornale, a metà tra origami e strumento di lavoro; la seconda, invece, è un collage che conta diciotto fotografie, il cui soggetto è una modella che indossa vari cappelli, tra cui proprio quello realizzato in carta.¹⁸

Accanto a questa selezione di opere d'arte contemporanea si sviluppa la sezione *Qualsiasi cappello*, divisa a sua volta in quattro parti: una collezione di cappelli da donna, che conta «ventitré baschi e cappelli di seta e ciniglia, [...] del tutto simili a quelli portati da Greta Garbo e Marlene Dietrich»,¹⁹ datati dal 1920 al 1950; due copricapi etnografici; due mensole antropomorfe in legno del 1800 provenienti dalla regione indiana del Gujarat; un progetto di design, dal titolo *Il cappello del muro*.²⁰

Mentre di questi ultimi due oggetti citati non è stata individuata della documentazione, dei copricapi etnografici si sono riuscite a trovare delle specifiche relative alla storia di esemplari simili. Si trattava di un casco cerimoniale femminile Mende, proveniente dalla Sierra Leone, e di un copricapo di guerriero Naga, proveniente da Nagaland, uno Stato dell'India localizzato nella zona nord-orientale del Paese.

Presentati principalmente come oggetti decorativi, di nessuna delle due opere vengono forniti dati cronologici o interpretazioni specifiche. La loro valorizzazione si concentra quindi su aspetti immediatamente percepibili, come la forma o la funzione estetica, — che rientrano all'interno della categoria dei valori prossimi — piuttosto che sui significati originari attribuiti dall'artista o dal contesto socioculturale in cui furono create (valori remoti).²¹

Nonostante l'assenza di tali informazioni nella comunicazione della mostra, la circolazione anche all'interno di esposizioni di grande rilevanza a livello internazionale di manufatti simili, provenienti dalle stesse aree geo-

grafiche, ci danno modo di fornire una lettura dei valori remoti degli stessi.

Del primo copricapo citato viene presentato un simile esemplare all'interno della mostra *African Aesthetics: the Carlo Monzino Collection* (Center for African Art, New York) del 1986.²² Indossato dai membri femminili dell'associazione Sande, parte della tribù Mende, consisteva in un elmo-maschera che incarnava gli spiriti acquatici Sowie, Sowo e Nowo, responsabili della prosperità del gruppo.²³ Utilizzato per esprimere la bellezza delle donne, così come il loro potere, sia spirituale che politico, il manufatto veniva scolpito da uomini che si isolavano dal villaggio, per compiere questo lavoro considerato “pericoloso”, a causa del legame con gli spiriti. L'oggetto in questione non è datato, ma risale con ogni probabilità ad un periodo successivo al XVI secolo, momento in cui la tribù si installa in Sierra Leone.²⁴

Del secondo invece abbiamo testimonianza anche nella mostra *INDIA!*, svolta presso il Metropolitan Museum of Art del 1985. Tale copricapo nasce per adornare il capo dei membri della tribù Naga, utilizzato nello specifico per sottolineare il coraggio e la valenza dei guerrieri. Tradizionalmente venivano decorati con piume e capelli umani: le piume, nello specifico, venivano aggiunte nel momento in cui i guerrieri “conquistavano” una testa umana, quindi, per ogni persona uccisa in combattimento.²⁵

Nonostante nel comunicato stampa non si facesse alcun riferimento alla collezione di provenienza di questi oggetti, la gallerista Stefania Miscetti ricorda con certezza che questi copricapi le fossero stati prestati da Guglielmo Lisanti e Alessandro Fantò, collezionisti e proprietari della galleria Akka, galleria romana specializzata in arte tradizionale africana e arti tessili di popolazioni nomadi asiatiche.²⁶

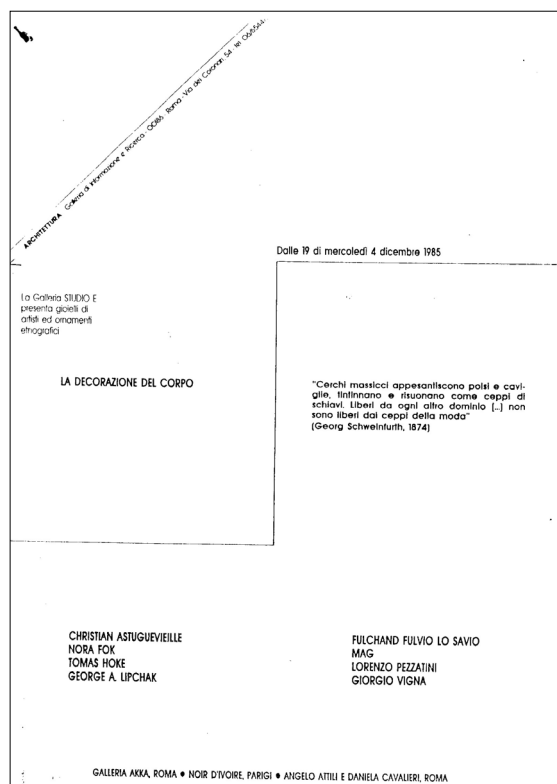
L'attività di Studio E era dunque sostenuta da due tra i principali mercanti di arte extraeuropea attivi a Roma in quegli anni. Per delineare il profilo degli altri attori centrali in questa scena, è utile soffermarsi sull'esperienza — seppur di breve durata — della galleria African Retail Traders (1977-1979), che costituì un importante punto di incontro e collaborazione tra alcune figure chiave del settore.²⁷ Tra queste vi erano Chantal Dandrieu, gallerista e studiosa d'arte africana attiva tra Roma e Parigi, che nel 1980, insieme a Fabrizio Giovagnoni, fonda la galleria Dandrieu African Art, contribuendo alla diffusione e valorizzazione delle arti antiche africane in Italia; Enrico Castelli, antropologo visivo e museale, specializzato in arte africana, con particolare attenzione alla scultura tradizionale dell'Africa orientale; e, infine, i già menzionati Guglielmo Lisanti e Alessandro Fantò.

Gli interrogativi emersi nel corso dell'analisi della mostra sono stati molteplici. In primo luogo, ci si è domandati se gli artisti coinvolti potessero aver tratto ispirazione da questi oggetti etnografici, o se ne fossero quantomeno a conoscenza. Tuttavia, la documentazione disponibile, estremamente limitata, non consente di formulare risposte certe; e, sulla base delle opere presentate, non sembrano emergere evidenti elementi di connessione. Un ulteriore quesito, affrontato anche attraverso il confronto con Stefania Miscetti, riguarda la possibilità che la selezione degli artisti fosse

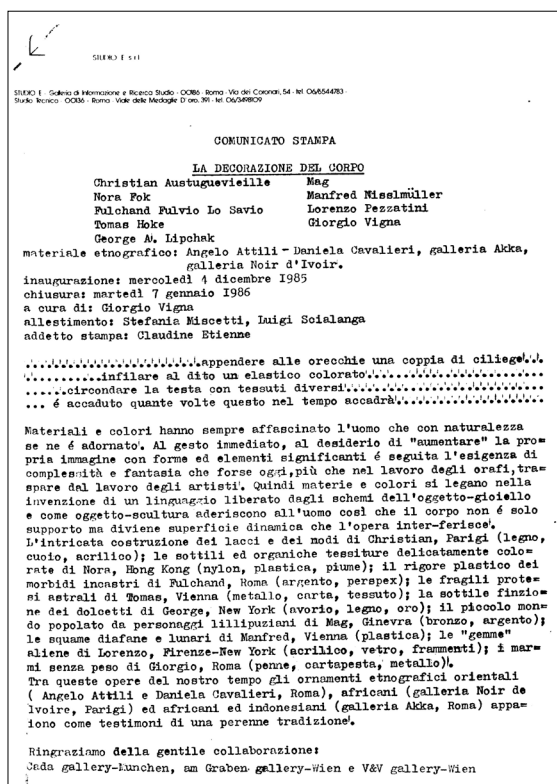
motivata da un loro pregresso interesse per contesti culturali extra-occidentali.²⁸ Anche in questo caso, tuttavia, le fonti analizzate e le informazioni raccolte dalla gallerista stessa non sembrano confermare tale ipotesi.

LA DECORAZIONE DEL CORPO

La seconda mostra in cui si riscontra un'analogia combinazione di tendenze si tiene quasi un anno più tardi. In questo caso, il percorso si sviluppa attorno al tema del gioiello, o, più precisamente, della decorazione del corpo, come indicato dal titolo stesso. Curata dallo scultore e designer di gioielli Giorgio Vigna — figura di rilievo all'interno della programmazione espositiva della galleria — la mostra prevedeva, come la precedente, una sezione dedicata a gioielli d'artista affiancata da una selezione di materiale di carattere etnografico [fig. 3, fig. 4].



3. Invito alla mostra *La decorazione del corpo*, 1985. Courtesy Archivio Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.



4. Comunicato stampa della mostra *La decorazione del corpo*, 1985. Courtesy Archivio Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.

Mantenendo un'impostazione analoga anche per quanto riguarda la struttura dell'invito, la tematica presa in esame viene introdotta da una citazione letteraria, in questo caso del botanico ed etnologo Georg Schweinfurth,²⁹ a cui si aggiunge un componimento del curatore:

Ma prima di farsi scrittura / oggetto si fa la parola. / Parola che arrotola il collo, / il braccio accompagna e traveste. / Parola che sgocciola e cola, / l'orecchio fiorisce e disloca, / tribù differenza, conosce. / Gioiello: un gioco del corpo, / riflesso di nomade festa.

Gli artisti coinvolti nel progetto sono, in questa occasione, prevalentemente internazionali: Christian Astugueville, Nora Fok, Tomas Hoke, George H. Lipchak, Fulchand Fulvio Lo Savio, MAG, Lorenzo Pezzatini e Giorgio Vigna.³⁰ Quest'ultimo interroga gli altri attori della mostra, ponendogli un quesito: che cos'è il gioiello? Oreficeria, arte o design?

Anche in questo caso, le risposte risultano essere estremamente eterogenee. Nora Fok, designer originaria di Hong Kong trasferitasi nel Regno Unito negli anni Ottanta, propone dei bracciali intessuti con filo di nylon, descritti dalla critica d'arte Ida Panicelli come dei «bracciali “pelosi” dal sapore tribale».³¹ Lo stesso curatore della mostra presenta alcune sue creazioni: delle piume marmorizzate che diventano pendenti e spille, che riflettono sul binomio leggero e pesante, natura e artificio.

Per quanto concerne la sezione etnografica della mostra, la documentazione risulta ancora più limitata rispetto alla mostra precedentemente descritta. Il comunicato stampa fa riferimento, in termini molto generici, a ornamenti etnografici di provenienza orientale, africana e indonesiana, presentati come testimoni di una perenne tradizione.³² Quattro brevi versi sottolineano il carattere di continuità: «appendere alle orecchie una coppia di ciglie / infilare al dito un elastico colorato / circondare la testa con tessuti diversi / è accaduto quante volte questo nel tempo accadrà».³³

Mentre le indicazioni sulla tipologia di gioielli presentati e sull'area di provenienza specifica degli stessi sono assenti, in questo caso si conoscono i nomi dei prestatori: i collezionisti Angelo Attili e Daniela Cavalieri, che prestano gli “ornamenti orientali”; la Galerie Noir d'Ivoire, fondata negli anni Ottanta a Parigi da Yasmina Chenoufi, che invia a Roma degli ornamenti africani; ed infine, la galleria Akka, che presta ornamenti africani ed indonesiani.³⁴

Analogamente a quanto osservato per la mostra precedente, risulta difficile stabilire con certezza se gli artisti coinvolti fossero effettivamente a conoscenza della presenza della sezione etnografica. Il legame tra le due componenti dell'esposizione non sembra derivare da un'indagine condivisa da parte dei vari soggetti sui cosiddetti “reperti etnografici”, quanto piuttosto da un accostamento operato dal curatore stesso, il quale propone una lettura paritaria degli oggetti in mostra, nel tentativo di evocare una tradizione comune, svincolata dai contesti culturali di provenienza.

Torno a citare Panicelli, che in una recensione sottolinea l'intento del collega e amico Giorgio Vigna:

Il gioiello primitivo o tribale non è mai una decorazione fine a sé stessa, ma per lo più rimanda alla magia e al soprannaturale, esprime simboli o significati religiosi. Simbologia che ancor oggi sopravvive (e questa esposizione lo dimostra) in una tradizione di oggetti decorativi che si avvicinano alla sensibilità primitiva, eludendo la nozione di preziosità legata ai materiali usati.³⁵

Le mostre qui analizzate si presentano come esperienze espositive decisamente atipiche nel panorama romano del periodo, almeno per quanto è stato possibile ricostruire sulla base della documentazione e delle testimonianze disponibili ad oggi. Ripropongono però un modello espositivo già affermato nei primi decenni del Novecento, in cui, appunto, oggetti etnografici venivano presentati accanto a opere d'arte contemporanea, suggerendo questo dialogo tra culture e forme espressive diverse. Ad esempio, evidenziamo l'attività del gallerista Paul Guillaume, amico e mercante dei pittori della Scuola di Parigi, che propone le opere di questi artisti affiancandole a manufatti africani.³⁶

La gallerista Stefania Miscetti afferma però di non aver preso ispirazione da episodi passati, bensì sottolinea come ogni progetto presentato all'interno di Studio E fosse il risultato diretto delle sue esperienze quotidiane e alle sollecitazioni provenienti dal contesto culturale circostante: dai film recentemente visti agli spettacoli teatrali a cui aveva assistito, dalle gallerie d'arte frequentate — tra cui le già citate African Retail Traders, Galleria Akka, Dandrieu African Art e Wessel + O'Connor —, ai negozi dell'usato nei quali amava curiosare. In particolare, ha evidenziato come proprio in uno di questi ultimi sia emersa l'idea curatoriale alla base della mostra *Il cappello*.

Tuttavia, nonostante l'assenza di un riferimento diretto a precedenti storici, l'interesse per l'arte extra-occidentale che caratterizza le mostre in esame sembra trovare eco nell'attività di realtà affini attive in quegli stessi anni. È dunque possibile individuare come fonti di ispirazione sia la già citata Galleria Akka, sia l'attività promossa da Chantal Dandrieu attraverso la galleria Dandrieu African Art. Qui, ad esempio, venne allestita nel 1984 la mostra *Maschere e gioielli dell'Africa Occidentale*,³⁷ la cui impostazione potrebbe aver esercitato un'influenza sul secondo episodio espositivo preso in esame. Andando a ritroso negli anni, anche presso la African Retail Traders, nel dicembre 1979, dopo un lungo soggiorno in Africa, Dandrieu cura una mostra intitolata *Tessuti e gioielli antichi*.³⁸

Per quanto concerne ulteriori stimoli culturali che possono aver contribuito, anche solo parzialmente, a orientare il gusto e le scelte espositive dei galleristi coinvolti, è plausibile ipotizzare la presenza di numerosi riferimenti. Oltre alle due mostre newyorkesi già menzionate, merita di essere ricordata l'esposizione *I Tesori della Nigeria*, allestita nel 1984 presso Palazzo Strozzi a Firenze, che rappresentò un momento significativo per la visibilità dell'arte africana in Italia.³⁹

Nello stesso anno viene inoltre pubblicata l'edizione italiana del volume fotografico *Gioielli Africani* di Angela Fisher, opera che ha contribuito

a diffondere un immaginario visivo potente e strutturato attorno agli ornamenti tradizionali dell'Africa subsahariana.⁴⁰

Non si può escludere che Stefania Miscetti fosse a conoscenza anche dell'attività del Centro Studi di Storia delle Arti Africane dell'Università Internazionale dell'Arte, fondato a Firenze nel 1979 da Carlo Ludovico Ragghianti. Tale ipotesi appare verosimile alla luce del legame con Enrico Castelli, figura già menzionata e parte del suo circolo di conoscenze, il quale partecipò al convegno *Arte in Africa. Realtà e prospettive nello studio della storia delle arti africane*, tenutosi presso il Centro dal 15 al 18 marzo 1984.⁴¹ La presenza di Castelli a tale evento suggerisce la possibilità che Miscetti fosse quantomeno informata dell'attività del CE.ST.ARA.F., anche solo indirettamente.

L'attività dello Studio E si inserisce inoltre all'interno del panorama commerciale che si era iniziato a configurare tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta. Difatti, nel periodo in analisi si assiste ad una rapida espansione della circolazione degli oggetti d'arte extra-occidentali tra Europa e Stati Uniti, accompagnata da una crescita esponenziale e imprevedibile dei valori di mercato. L'arte etnografica, principalmente quella africana, inizia ad essere inserita anche nei suggerimenti di investimento formulati da alcune istituzioni bancarie: viene riconosciuto dunque un valore economico anche a produzioni a lungo marginalizzate.⁴²

Come osserva Bassani, l'arte etnografica, «dopo secoli di disprezzo più o meno ammantato da ragioni scientifiche, ha ottenuto giustamente uno stato di parità con le opere d'arte degli altri popoli della terra di ogni epoca».⁴³

Le due piccole mostre che ho analizzato nel presente studio, pur nella loro dimensione apparentemente marginale, ci offrono dunque uno spaccato significativo delle dinamiche culturali e di mercato che hanno caratterizzato l'inizio degli anni Ottanta.

Concludendo con le parole stesse di Miscetti e Scialanga:

La Galleria diviene così il luogo in cui i linguaggi sparsi nella città vengono catturati, sintetizzati in un ambiente e proposti nuovamente alla città sotto forma di linguaggio direzionato.⁴⁴

NOTE

* Ringrazio sentitamente Clementina Conte, dell'archivio della Galleria Nazionale d'arte Moderna e Contemporanea di Roma, per il supporto dato a questa ricerca, e la Professoressa Francesca Gallo, per i suoi preziosi suggerimenti e per aver dedicato tempo allo scambio che ha contribuito in modo determinante al raggiungimento di questo risultato. Un ringraziamento speciale desidero

inoltre dedicarlo alla gallerista Stefania Miscetti, per la sua disponibilità al dialogo e per avermi fornito informazioni su questo periodo della sua carriera. Sono infine riconoscente agli organizzatori del convegno ospitato dall'Università per Stranieri di Siena per avermi dato l'opportunità di approfondire il presente studio, concedendomi la possibilità di creare una rete di scambio prolifica.

1. Guglielmo Gigliotti, "Gradi di visibilità: Roma anni Ottanta", in Gabriele Guercio e Anna Mattiolo (a cura di), *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, Electa, Milano, 2010, p. 23.
2. Il nome "Studio E" include una lettera scelta non casualmente: la "E" è intesa come abbreviazione di "energia", concetto che i fondatori Stefania Miscetti e Luigi Scialanga consideravano centrale nella loro visione progettuale e curatoriale.
Mary Jane Cryan Pancani, "Antiques Row opens its doors to browsers", *Daily American*, 22 maggio 1982, p. 7.
3. Archivio GNAMC, Roma, Fondo Studio Stefania Miscetti, Serie 3, UA "Studio E – Galleria di Informazione e Ricerca", fotocopia articolo Enrico Cocuccioni, "Le rane di Galvani", *Segno*, ottobre 1985.
4. Archivio GNAMC, Roma, Fondo Studio Stefania Miscetti, Serie 3, UA "Studio E – Galleria di Informazione e Ricerca", comunicato stampa della mostra *Il Cappello*, 6 dicembre 1984.
5. Archivio GNAMC, Roma, Fondo Studio Stefania Miscetti, Serie 3, UA "Studio E – Galleria di Informazione e Ricerca", comunicato stampa della mostra *Le Rane di Galvani*, 1985.
6. Archivio GNAMC, Roma, Fondo Studio Stefania Miscetti, Serie 3, UA "Studio E – Galleria di Informazione e Ricerca", comunicato stampa della mostra di Vincent Gallo, *Atto III* (Studio E, Roma, 23 maggio 1985).
7. Archivio GNAMC, Roma, Fondo Studio Stefania Miscetti, Serie 3, UA "Studio E – Galleria di Informazione e Ricerca", comunicato stampa della mostra di Michele Oka Doner, *Semi* (Studio E, Roma, 16 maggio 1986).
8. Archivio GNAMC, Roma, Fondo Studio Stefania Miscetti, Serie 3, UA "Studio E – Galleria di Informazione e Ricerca", comunicato stampa della mostra di Lucio Pozzi, *L'Osservatorio* (Studio E, Roma, 1° ottobre 1986).
9. "The Discovery of America", *Wessel + O'Connor Fine Art* (ultimo accesso 04/05/2025).
10. Archivio GNAMC, Roma, Fondo Studio Stefania Miscetti, Serie 3, UA "Studio E – Galleria di Informazione e Ricerca", documento a stampa con mission della galleria, 1984.
11. Francesco Paolo Campione, "Idoli milionari. Arte etnica e mercato", *La Gazzetta delle Aste*, Associazione nazionale Casa d'Asta, Roma, aprile 2009, p. 5.
12. Archivio GNAMC, Roma, Fondo Studio Stefania Miscetti, Serie 3, UA "Studio E – Galleria di Informazione e Ricerca", invito alla mostra *Il Cappello*, 1984.
13. *Ibidem*.
14. Archivio GNAMC, Roma, Fondo Studio Stefania Miscetti, Serie 3, UA "Studio E – Galleria di Informazione e Ricerca", comunicato stampa della mostra *Il Cappello*, 6 dicembre 1984.
15. "Intorno al cappello", *Gran Bazaar: Harper's bazaar*, febbraio-marzo 1985, s.p.
16. *Ibidem*.
17. Michele Rossi (a cura di), *Condotti da fragili desideri. Parole e liturgie dei CCCP – Fedeli alla linea*, Baldini&Castoldi, Milano, 2024, p. 14.
18. "Intorno al cappello", *Gran Bazaar: Harper's bazaar*, febbraio-marzo 1985, s.p.
19. Lino Lombardi, "Con tanto di cappello", *L'Espresso. Roma*, 16 dicembre 1984.
20. Archivio GNAMC, Roma, Fondo Studio Stefania Miscetti, Serie 3, UA "Studio E – Galleria di Informazione e Ricerca", comunicato stampa della mostra *Il Cappello*, 6 dicembre 1984.
21. Cfr. n. 12.
22. Susan Mullin Vogel (a cura di), *African Aesthetics: the Carlo Monzino Collection*, (catalogo della mostra, New York, The Center for African Art, 7 maggio-7 settembre 1986), The Center for African Art, New York, 1986, p. 36.
23. Françoise Stoullig-Marin (a cura di), *L'arte in Africa. Le principali etnie dell'arte africana*, Garzanti, Milano, 1991, p. 528.
24. *Ibidem*.
25. Stuard Cary Welch (a cura di), *INDIA! Art and Culture 1300-1900*, (catalogo della mostra, New York, The Metropolitan Museum, 14 settembre 1985-5 gennaio 1986), The Metropolitan Museum, New York, 1985, p. 47.
26. Informazione ricavata da una conversazione con Stefania Miscetti, 13 dicembre 2024, Roma.
27. Chantal Dandrieu e Fabrizio Giovagnoni (a cura di), *Pasione d'Africa. L'arte africana nelle collezioni italiane*, Officina libreria, Milano, 2009, p. 20.
28. Cfr. n. 27.
29. «Cerchi massicci appesantiscono polsi e caviglie, tintinnano e risuonano come ceppi di schiavi. Liberi da ogni altro dominio [...] non sono liberi dai ceppi della moda». Archivio GNAMC, Roma, Fondo Studio Stefania Miscetti, Serie 3, UA "Studio E – Galleria di Informazione e Ricerca", invito alla mostra *La decorazione del corpo*, 1985.
30. Archivio GNAMC, Roma, Fondo Studio Stefania Miscetti, Serie 3, UA "Studio E – Galleria di Informazione e Ricerca", comunicato stampa della mostra *La decorazione del corpo*, 1985.
31. Ida Panicelli, "Gioie dell'arte", *L'Espresso. Roma*, 15 dicembre 1985.
32. Cfr. n. 31.
33. *Ibidem*.
34. *Ibidem*.
35. Cfr. n. 31.
36. Ezio Bassani, "La scultura dell'Africa nera e la cultura europea", *Africa: rivista trimestrale di studi e documentazione dell'Istituto italiano per l'Africa e l'Oriente*, anno 36, n. 2, giugno 1981, p. 175.
37. Chantal Dandrieu e Fabrizio Giovagnoni (a cura di), *Pasione d'Africa. L'arte africana nelle collezioni italiane*, cit., pp. 220-222.
38. *Ivi*, p. 21.
39. *Ivi*, p. 222.
40. Angela Fisher, *Gioielli africani*, Rusconi immagini, Milano, 1984.
41. Cfr. n. 38.
42. Ezio Bassani, "La scultura dell'Africa nera e la cultura europea", p. 181.
43. *Ibidem*.
44. Archivio GNAMC, Roma, Fondo Studio Stefania Miscetti, Serie 3, UA "Studio E – Galleria di Informazione e Ricerca", documento a stampa con mission della galleria, 1984.