

## **Scultura a Roma tra tradizione e modernità**

*Maria Catalano*

Ampiamente documentata nella collezione della Galleria Comunale d'Arte Moderna, la scultura trova luogo ideale nel chiostro delle Carmelitane Scalze di S. Giuseppe a Capo le Case <sup>1</sup>, antico monastero oggi sede museale. Uno spazio dove si riflette un angolo dimenticato della città storica, ancora memore – nelle ampie arcate e nel minuscolo giardino – dell'originaria vocazione di clausura. Dal chiostro, dove agisce da protagonista, la scultura ricorre nei piani dell'edificio svolgendo un tema trasversale che affianca, commenta, esalta le opere esposte.

Con caratteri di unitarietà e rilevanza, il patrimonio della collezione civica romana tocca con assoluti capolavori i più autorevoli protagonisti della scena artistica italiana tra Otto e Novecento evidenziando l'importanza delle acquisizioni e fornendo il quadro di un'epoca caratterizzata da radicali trasformazioni sociali e politiche e cruciali avvenimenti storici.

Pur con dinamiche proprie, il percorso della scultura si intreccia vivacemente, nella cultura figurativa di questi anni, alla pittura e alle arti decorative. Composita e varia è la schiera degli autori: nell'uso delle diverse tecniche essi si confrontano con una nobile tradizione che gode di lontane origini e di importanti testimonianze; la loro produzione spazia dalla scultura da esposizione, nelle sue numerose accezioni, a quella monumentale. La statua – ovvero la figura intera, per eccellenza manifesto dell'intenzione estetica – il mezzo busto – veicolo usuale per il ritratto – la scultura di genere – che nel primo Novecento trova nuove espressioni nell'animalismo – finanche la scultura come oggetto d'uso quotidiano popolano le occasioni espositive <sup>2</sup>, attraggono i commenti della critica e l'attenzione del collezionismo pubblico e privato. Gli stessi artisti, spesso parallelamente, lavorano alle grandi commissioni pubbliche che in questi anni danno nuovo impulso nelle città italiane ai monumenti per la celebrazione degli ideali risorgimentali.

### **Il valore della tradizione**

A fronte di un dibattito artistico, che nel corso dell'Ottocento vede l'accademia contrapporsi allo studio del vero, la Mostra Artistica Nazionale, tenutasi a Firenze nel 1861, evidenzia, ancora ben distinte e radicate, scuole e correnti regionali che con le nuove istituzioni nazionali – le Accademie e i Pensionati Artistici – e con la più rapida circolazione degli umori culturali nelle ricorrenti occasioni espositive – a Roma e a Venezia in particolare – sarebbero lentamente scomparse.

L'Esposizione Internazionale di Belle Arti del 1883, che inaugura il Palazzo delle Esposizioni a Roma, conferma tale scenario e la Cleopatra di Girolamo Masini [tav. XC], una delle prime opere acquistate per l'istituenda collezione capitolina, denota come l'eredità neoclassica – e in particolare la lezione di Canova – sia ancora un forte legame culturale. La vuota retorica di molti esempi del periodo è tradotta dall'artista toscano in forme "naturalmente serene" dove l'iconografia dell'eroina suicida, allora nota e apprezzata nella copia romana dei Musei Vaticani, è mutata in quella di una regina orientale riccamente abbigliata, immagine di voluttuosa bellezza, seduta con elegante contrasto su un leone accovacciato in marmo grigio <sup>3</sup>. Vaga reminiscenza caravaggesca, e ancora prova di esercizio accademico, è il canestro di frutta in basso.

In un altro contesto – a Napoli – dove una vivace produzione artistica non ha mai cessato di trarre ispirazione dalle più pure testimonianze classiche, Vincenzo Gemito nel 1886 infonde al Ritratto di Anna [tav. XCI] un romanticismo fremente di accenti ed un nuovo emozionato naturalismo. Il ritratto, assai poco ufficiale, dell'amata Nannina, modella di cui Gemito si invaghì e che sposò nel 1882, è un soggetto più volte ripreso e che nell'opera della Galleria Comunale trova una delle più alte espressioni. Il coinvolgimento emotivo dell'artista fa sì che l'immediatezza espressiva della terracotta superi la dimensione del bozzetto per diventare immagine di classica memoria, libera da legami accademici, dove la bellezza della giovane donna, splendidamente incorniciata dalla

capigliatura, è esaltata dalla bontà di un modellato sostenuto da colti riferimenti culturali. Gemitto, artista isolato al di fuori di schemi e correnti, riesce in tal modo a recuperare la vitalità del messaggio classico che accompagna come una vena sotterranea la sua opera. Un messaggio che si ritroverà ancora negli anni Venti <sup>4</sup> nelle curve eleganti dei delfini, nelle testine finemente modellate e nella declinazione neorinascimentale dei motivi decorativi applicati in cera della Coppafiora [tav. XCII].

## **Verso la modernità**

Sullo sfondo di un eclettismo versatile, pronto a rispondere agli intenti celebrativi della giovane nazione unita, le nuove correnti romantiche, e con esse l'apertura alla cultura internazionale, non avrebbero tardato a manifestarsi in Italia. Mentre un'intera generazione di scultori è impegnata a Roma nel Monumento a Vittorio Emanuele II (1883-1911), la cui lunga genesi fornisce uno straordinario palinsesto delle tendenze contemporanee, matura come reazione ai modelli ottocenteschi la volontà di un'arte più nuova e "moderna".

Non a caso le opere di Auguste Rodin, e il suo modo libero di fare scultura scardinando il pesante retaggio accademico, ottengono nei primi anni del nuovo secolo straordinario successo. La sua ricerca appare originale, fondata su una monumentalità nuova, sull'eloquenza di un modellato sostenuto da una tecnica raffinata, sull'aderenza al reale come fonte di ispirazione. Nel 1913 l'artista dona alla città di Roma, per l'accoglienza ricevuta, il bronzo raffigurante Eva Farfaix, affascinante americana conosciuta nel 1902 e più volte ritratta nello studio parigino <sup>5</sup>. Il dono costituisce, per altri versi, il riconoscimento di un ruolo per la città allora giovane capitale del Regno, ma ben più antica capitale di cultura, polo costante di attrazione e di studio per gli artisti. Il Busto di signora [tav. XCIII], eseguito da Rodin tra il 1907 e il 1912, è prova di un modellato vibrante che traduce la conoscenza precisa dell'anatomia e rende sensibile alla luce ogni punto della superficie, dai fini dettagli dell'abbigliamento alla morbidezza dell'epidermide.

A livello europeo, accanto alla scultura francese legata alle coeve ricerche impressioniste, prendono piede all'inizio del Novecento, con diverse correnti e un unico denominatore, le tendenze moderniste. In un ampio movimento culturale accomunato dall'estetica del Simbolismo la scultura recepisce nuovi linguaggi espressivi destinati ad avere ampia risonanza. In Italia, tuttavia, le cadenze del Liberty rimangono spesso elementi decorativi sovrapposti alla tradizione, piuttosto echi e suggestioni, come nella Fontana delle Naiadi a Roma commissionata a Mario Rutelli nel 1896. Nel bozzetto della Galleria Comunale [tav. XCIV] l'elegante fluire delle linee, che lega in un dinamico insieme la bellezza giovanile dell'Oceanina e l'irruenza del cavallo marino, diventa solo un richiamo alla modernità che non priva l'opera del suo eclettismo. La stessa ansia di modernismo pervade le opere di Nicola D'Antino dove, ad esempio, improvvise stilizzazioni ed eleganti soluzioni lineari non tolgono al Busto femminile [tav. CI] del 1918 solidità compositiva e particolari di scuola. Sono gli anni della Secessione in cui l'ambiente artistico romano è pervaso da una forte volontà di rinnovamento ma anche uno dei più vivaci sostenitori come Giovanni Prini riduce la tensione lineare e la volontà di astrazione tipica dei tempi in descrizione intimista – ne Le gemelle Azzariti [tav. XCV] – o in suggestione visiva dei più noti esempi di Rodin e di Klimt ne Gli amanti [tav. XCVI]. Qui il rapporto tra finito e non finito, esaltato dal nitore del marmo, diventa citazione bloccata in una tendenza ascensionale dove permangono saldezza volumetrica e semplificazione formale <sup>6</sup>.

Nel panorama degli anni Dieci si distaccano, seppur isolate, individualità spiccate come Duilio Cambellotti e Adolf Wildt, le cui opere sono presenti nella collezione capitolina. A Roma il primo, artista dall'attività composita e convinto assertore del primato della scultura, a Milano il secondo, entrambi eludono la tentazione del facile decorativismo.

Nei vasi di Cambellotti ricorrono figure di animali estranei al diffuso repertorio Liberty e risultato, invece, di un'osservazione diretta, spesso coadiuvata dalla fotografia, nel territorio laziale. Aliena da toni nostalgici, l'analisi dell'artista mira a tradurre il soggetto in linee asciutte e sintetiche e con

un potente senso del rilievo. Al di fuori di qualsiasi intento rappresentativo e con uno sguardo attento al mondo dell'artigianato, Cambellotti propone inalterate forme antiche in oggetti d'uso quotidiano, come nella Conca dei Bufali (1908-1910) o nel Vaso prezioso del 1923 [tavv. XCVII, XCVIII], opere in cui la disposizione dei rilievi – bufali al guado o leoni accovacciati – evoca, in un sapiente equilibrio, potenti visioni naturali.

Altrettanto personale è lo stile di Wildt, scultore del Simbolismo europeo che in nome di una ricerca spirituale connotata di misticismo esaspera i tratti del reale con potenti stilizzazioni e un'ossessiva opera di levigatura del marmo. Nell'Autoritratto [tav. XCIX] del 1909, o in esempi minori come ne Il Grido di Cornelio Palmerini [tav. C] di poco posteriore, l'intensità delle immagini spinte all'espressionismo traduce la crisi dei valori della borghesia giolittiana che aveva portato all'impatto con la guerra <sup>7</sup>.

## **Un nuovo classicismo**

Negli anni Venti, nel generale clima di ritorno all'ordine dopo il conflitto mondiale, la statua torna ad essere protagonista; ideali di chiarezza rappresentativa, nobiltà e purezza formale sono teorizzati a livello europeo oltre le avanguardie e la grande tradizione italiana è ritenuta fonte per il rinnovamento dell'arte. Il classicismo che volge agli anni Trenta non è ancora asservito all'ideologia politica e il recupero della tradizione, che sostiene a Roma il gruppo dei "neoclassici", è una riscoperta delle radici mediterranee della nostra cultura.

Nel 1921 Amleto Cataldi vince con la Portatrice d'acqua il primo premio per la scultura alla Biennale romana <sup>8</sup>: la Galatea [tav. CII] della collezione capitolina, successiva di qualche anno, ne ripropone il carattere ben rappresentando la semplificazione formale e la nuova monumentalità assunta dalla figura. Interpretando il gusto borghese della classe dominante, il tema del nudo, pur nel ritmo armonioso delle curve, è tradotto in solida architettura visiva e analogo valore assume, nella particolarità del marmo rosso di Verona, il Cavallino [tav. CIII] di Arturo Dazzi, artista di riferimento per un'intera generazione romana, o, nella lucentezza del bronzo, il Busto di giovinetta [tav. CIV] prova giovanile di Ettore Colla, opere ascrivibili alla seconda metà del decennio. In un comune vagheggiamento dell'antico entrambe traducono su registri diversi un potente binomio di naturalismo e sintesi formale desunto dai modelli della classicità romana e rinascimentale, dimostrando la distanza maturata rispetto all'anima della scultura impressionista e simbolista <sup>9</sup>.

Condizionate dagli eventi storico-politici, le strettoie di un classicismo divenuto rappresentativo avrebbero determinato vuote ripetizioni in molta produzione degli anni Trenta che la collezione della Galleria Comunale documenta. Opere del 1939 – come Languore di Tommaso Bertolino [tav. CV], Venere con tre amorini di Guido Galletti [tav. CVII], Riposo di Attilio Torresini [tav. CVI], quest'ultimo desunto dalla Venere stante dei Musei Vaticani – sono accomunate dalla stessa coscienza plastica che traduce nella statua, a scapito di una vitale ispirazione, mera sobrietà di intenti e sicurezza formale.

## **Motivi degli anni Trenta**

Una volta al potere, il regime fascista matura l'esigenza di un'arte ufficiale, espressione di una dottrina politica e di una nuova visione della civiltà. Il processo di italianità dell'arte, avviato e sostenuto dai grandi teorici Margherita Sarfatti e Cipriano Oppo, diventa nel corso del terzo decennio apologia del regime, banale retorica, celebrazione di un popolo che nel culto della romanità trova il sentimento dell'identità nazionale. Lungi dall'essere effettiva conoscenza, l'idea di Roma incarna piuttosto un'etichetta politica fortemente voluta da Mussolini che nel 1937 promuove la grandiosa Mostra Augustea della Romanità presso il Palazzo delle Esposizioni <sup>10</sup>.

Nelle città rinnovate da una vivace committenza pubblica la scultura trova ampio spazio negli edifici e in una nuova ondata di monumenti celebrativi dove stili e soluzioni prese in prestito dal

passato compongono facili scenografie e utilizzano un "novecentismo" classicheggiante e decorativo. Vengono introdotte nuove tipologie urbane come i Fori, memori di quelli imperiali, di cui quello Mussolini (1928-1932) a Roma ornato da sessanta poderose statue di atleti. Non a caso la pratica dello sport rappresenta in questi anni uno strumento di consenso sociale e di propaganda politica; l'attività fisica è considerata parte integrante dell'educazione dell'individuo e nel Ragazzo che si tuffa [tav. CVIII] di un artista misconosciuto come Lorenzo Lorenzetti, che espone alla Quadriennale del 1931, trova una delle tante espressioni artistiche <sup>11</sup>.

Nel mito della romanità, favorito dal regime, si incarna il desiderio di ordine, disciplina, gerarchia, ma anche l'onestà e la tenacia, le virtù fisiche e morali del popolo e con esse la retorica del mondo contadino e familiare. In tal senso si possono leggere Il seminatore [tav. CX] di Ercole Drei, primo premio per la scultura alla Quadriennale del 1939, o Madre [tav. CIX] del toscano Carlo Rivalta, opere accomunate da una "virile" compostezza plastica fondata sui principi costruttivi del passato.

Solo chi non è toccato dall'ideologia imperante, come il friulano Dino Basaldella che dalla provincia si affaccia alla scena artistica nazionale con il Pescatore d'anguilla [tav. CXIII] esposto alla Quadriennale del 1935, apporta una riflessione felice al tema della statua. Recuperando l'eleganza di un nudo "di sapore ellenico", che trova il plauso della critica contemporanea <sup>12</sup>, l'opera risolve sapientemente un difficile rapporto di equilibri nella posizione apparentemente instabile della figura.

L'italianità dell'arte, divenuta in voga, non disdegna commistioni con l'arte etrusca, alternativa autoctona rispetto alla classicità greca importata nei Romani, mentre le figure della mitologia classica diventano soggetti ricorrenti. Prometeo liberato di Guido Galletti o Romolo di Italo Griselli [tav. CXI, CXII], opere in bronzo presentate alle Quadriennali del 1935 e del 1939, ripropongono archetipi antichi con una plastica nervosa derivata dallo studio degli Etruschi seppure conclusa nella platealità calcolata delle pose.

## Capolavori di una collezione

Le Quadriennali romane costituiscono durante il ventennio fascista il cardine di un sistema espositivo che vede la capitale centro della cultura italiana, vetrina ambita per gli artisti e luogo privilegiato degli acquisti governativi. Negli spazi del Palazzo delle Esposizioni, riallestiti per le varie edizioni, si stagliano con forza, nel panorama appena delineato, le figure di coloro che di fatto conferirono nuovi accenti al percorso della scultura del Novecento.

Quando Arturo Martini tiene la sua personale alla Quadriennale del 1931 ed espone, in una delle nicchie della galleria progettata da Pietro Aschieri <sup>13</sup>, Il pastore [tav. CXV], ottiene il primo premio per la scultura. Ha già alle spalle un percorso di ricercatore ansioso teso a cogliere il messaggio vitale della tradizione e ad osare ardite soluzioni evitando la maniera. Prendendo le distanze da una scultura monumentale, dove la richiesta di un robusto realismo era finalizzata a retorica celebrativa, si concentra in questi anni, immediatamente precedenti il suo successo come scultore pubblico, sulla statua da esposizione "reinventandola": il pastore è una figura senza tempo, con un inedito contenuto narrativo, frutto di una straordinaria fantasia creativa. Isolata nella sua essenzialità plastica, è appena sfiorata dal sentimento che si traduce in compostezza rituale e rigore compositivo. Un modellato rapido e anticonvenzionale, memore del soggiorno a Monaco e del contatto con lo Jugendstil, caratterizza l'opera in terracotta, audacemente concepita a grandezza naturale, creando un assoluto capolavoro della scultura del Novecento.

Quando Marino Marini, introducendo la sua personale alla successiva Quadriennale del 1935 definisce "profondamente artistica l'opera che, pur attingendo alle fonti della natura, sa astrarsene e superarle" <sup>14</sup>, ottiene anch'egli il premio per la scultura. L'artista attraversa in questi anni un periodo intenso in cui dimostra di aver raggiunto una compiuta capacità espressiva e di saper scegliere con intelligenza le sue fonti evitando facili mode. La figura seduta è uno dei suoi temi preferiti: la Bagnante [tav. CXIV] della Galleria Comunale è individuo anonimo scolpito nella pietra; riporta a una memoria antica ma il richiamo al passato diventa coscienza di una forma conclusa

nello spazio, priva di particolari descrittivi a vantaggio di un processo di semplificazione teso a un profondo senso del reale.

Nella stessa direzione opera Giacomo Manzù, attivo in area lombarda e impegnato politicamente contro il regime. Già in alcuni disegni degli anni Trenta affronta – come Marini – il tema della figura seduta e seduti come su di un trono, nelle sue opere, saranno le bambine, i cardinali ma anche, nella tarda attività, oggetti, frutti, rami o tralci liberamente disposti. La prima versione in bronzo della Bambina sulla sedia<sup>15</sup> risale al 1947 (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna) ma il tema verrà più volte ripreso, quasi a comporre un percorso di immagini sulla bellezza segreta del corpo adolescente, fino alla variante del 1955 della Galleria Comunale [tav. CXVI]. Nell'indagare la quotidianità femminile con un'immagine di intensa umanità, l'artista non abbandona una chiara visione plastica e traduce quella maestà della forma – estranea a Marini – per la quale otterrà la fama nel dopoguerra. L'attenzione alle superfici, che rende il bronzo sensibile alla luce e contribuisce al rapporto emotivo con lo spettatore, riconduce alla scultura del tardo Ottocento di Rodin e di Maillol in un percorso oltre le avanguardie e lontano dalla retorica ufficiale.

La brevità di queste note, che seppur sommariamente accompagnano la selezione delle opere esposte, evidenzia come tradizione e modernità costituiscano, in una relazione sempre mutevole, il carattere della scultura tra Otto e Novecento ma ancor più evidenzia l'interesse e il pregio di una collezione che di queste tendenze è oggi viva testimonianza.

<sup>1</sup> Sull'antico monastero cfr.: V. Felici, in da Balla a Morandi. Capolavori dalla collezione della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, Gallarate 2005, catalogo della mostra a cura di G. Bonasegale, E. Zanella, Roma 2005, pp. 77 ss.

<sup>2</sup> La formazione della raccolta si deve in particolar modo alle acquisizioni effettuate in occasione delle mostre romane. Il primo studio sistematico in tal senso è in I Catalogo generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, a cura di G. Bonasegale, Roma 1994.

<sup>3</sup> In merito al favore dei contemporanei cfr.: A. Borzelli, Prime linee di una storia della scultura italiana nel secolo XIX, Napoli 1911, p. 154. Sulla mostra del 1883, cfr.: Il Palazzo delle Esposizioni, Roma 1990-1991, catalogo della mostra a cura di R. Siligato, M.E. Tittoni, Roma 1991, pp. 137, 160.

<sup>4</sup> Cfr.: Gemito, Napoli 2009, catalogo della mostra a cura di D.M. Pagano, Napoli 2009, pp. 178-180, 234-236. Dei numerosi ritratti di Anna ricordiamo quello in marmo della collezione Minozzi a Napoli nonché diversi disegni di cui quello in collezione privata molto vicino all'opera esaminata. La produzione di oggetti in ceramica e metallo ricorre nella produzione di Gemito.

<sup>5</sup> Sulle numerose versioni dell'opera cfr.: S. Gagliardini, in op. cit., 2005, pp. 182-183. Rodin fu in Italia nel 1886 per un viaggio di formazione che lo vide soggiornare in Liguria, in Toscana e a Roma. Alla Biennale di Venezia del 1901 espose *Les Bourgeois de Calais* e a quella del 1907 *Il pensatore*, opere cardine della sua attività; alla Prima Mostra internazionale della Secessione presentò tredici sculture delle quali il bronzo *Tête au nez cassé* acquistato per le collezioni comunali.

<sup>6</sup> Sulle opere esaminate cfr.: M. De Micheli, *La scultura del Novecento*, Torino 1981, p. 13; M. Catalano, in *Percorsi del Novecento romano* dalla Galleria Comunale d'Arte Moderna, Roma 2010, catalogo della mostra a cura di M.E. Tittoni, M. Catalano, F. Pirani, C. Virno, Roma 2010, pp. 98-99; *Garibaldi il mito. Da Rodin a D'Annunzio: un monumento ai Mille per Quarto*, Genova-Nervi 2007-2008, catalogo della mostra a cura di M.F. Giubilei, C. Olcese, Firenze 2007, pp. 151-152. I modelli di Prini ne *Gli amanti* si possono individuare, oltre che ne *Il bacio* di Rodin (Parigi, Museo Rodin), negli "erotici" scultura di genere ricorrente nei seguaci dell'artista francese.

<sup>7</sup> Su Cambellotti scultore cfr.: A. Bellini, in *Il Museo Duilio Cambellotti a Latina*, Roma 2002, pp. 163 ss.; su Wildt cfr.: P. Mola, in *La scultura italiana del Novecento*, a cura di C. Pirovano, Milano 1991, pp. 79-84; M.G. Tolomeo, in *Il Liberty in Italia*, Roma 2001, Padova 2001-2002, catalogo della mostra a cura di F. Benzi, Milano 2001, pp. 116 ss.; su Palmerini cfr.: *Cornelio Palmerini (1892-1927)*, Camaiore 2001, catalogo della mostra a cura di A. Palmerini, Camaiore 2001, p. 16.

<sup>8</sup> F. Saporì, *La Prima Mostra Biennale d'Arte in Roma*, in "Emporium", giugno 1921, n. 318, pp. 303 ss.

<sup>9</sup> Sul periodo cfr.: *Roma Anni Venti, pittura, scultura, arti applicate*, Roma 1990, catalogo della mostra a cura di V. Rivosecchi, Roma 1990; sulle opere esaminate cfr.: M. Catalano, in op.cit., 2010, pp. 98-100.

<sup>10</sup> L. Quilici, in *Dalla mostra al museo*, Roma 1983, catalogo della mostra a cura di G. Sartorio, A. Liberati, V. Fioravanti, Venezia 1983, pp. 17 ss.

<sup>11</sup> Cfr.: A. Panzetta, *Eterni atleti. L'immagine dello sport nella scultura italiana tra il 1896 e il 1960*, Bologna 2005; *Allo sport. L'omaggio dell'arte*, Padula 2001, catalogo della mostra a cura di A. Iovino, Salerno 2001, pp. 91 ss.

<sup>12</sup> A. Del Puppo (*Corrado Cagli e il suo magistero: mezzo secolo di arte italiana dalla Scuola Romana all'astrattismo*, Pordenone 2010-2011, catalogo della mostra a cura di F. Benzi, Milano 2010, pp. 193 ss.) individua nel Galata morente dei Musei Capitolini e nel Tobio di Arturo Martini le fonti dell'opera. Sui commenti dei contemporanei cfr.: L. Aversano, *Artisti giuliani alla II Quadriennale*, in "Le Panarie", 1935, XII, n. 69, p. 141.

<sup>13</sup> L'allestimento della Galleria delle Nicchie con sei statue a figura intera è documentato in "Emporium" del 1931. In merito cfr. F. Bergonzi, in *Scultura lingua morta*, Rovereto 2003, catalogo della mostra a cura di P. Curtis, Leeds 2003, pp. 60 ss.

<sup>14</sup> *Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale*, Roma 1935, catalogo della mostra, Roma 1935, p. 88.

<sup>15</sup> Sulle numerose versioni dell'opera cfr.: *Giacomo Manzù 1938-1965. Gli anni della ricerca*, Bergamo 2008-2009, catalogo della mostra a cura di M. Cattaneo, M.C. Rodeschini, Milano 2008, p. 120.