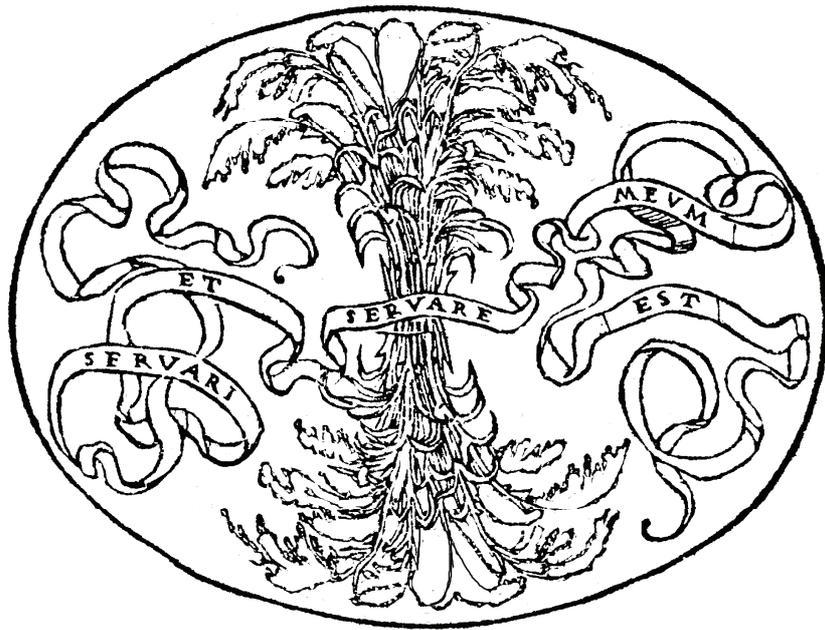


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

6/2011



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Direzione scientifica

Paola Barocchi

Miriam Fileti Mazza

Cura redazionale

Claudio Brunetti, Irene Calloud, Elena Miraglio

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

M. Fileti Mazza, <i>Editoriale</i>	p. 1
D. Levi, «Perdonate alle ripetizioni»: <i>elaborazione di una tecnica descrittiva nelle carte private di G.B. Cavalcaselle</i>	p. 3
E. Pellegrini, <i>I taccuini di Adolfo Venturi</i>	p. 13
E. Federighi, <i>Adolfo Venturi e la città di Budapest</i>	p. 39
I. Calloud, <i>Ugo Ojetti e le esposizioni; un'anagrafe digitale dal Fondo della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze</i>	p. 53
E. Miraglio, <i>Seicento, Settecento, Ottocento e via dicendo: Ojetti e l'arte figurativa italiana</i>	p. 63
M. Dei, <i>Ojetti e l'Exposition de l'art Italien de Cimabue à Tiepolo di Parigi</i>	p. 81
A. De Santis, G. Marotta, <i>Cesare Brandi: cronache e recensioni delle attività espositive tra 1932 e 1986. Aspetti e metodologie</i>	p. 91
C. Gamba, <i>L'Archivio privato di Giulio Carlo Argan. Introduzione alla schedatura della corrispondenza ed esempi di materiali epistolari</i>	p. 121
K. Quinci, <i>L'interesse di Giulio Carlo Argan per la fruizione pubblica delle collezioni private degli artisti: il caso del lascito di Lucio Fontana</i>	p. 133
A. Del Bimbo, A. Ferracani, V. Lepera, G. Serra, <i>Da Cavalcaselle ad Argan: un'applicazione web per la fruizione di testimonianze di cultura artistica e letteraria</i>	p. 159

**L'INTERESSE DI GIULIO CARLO ARGAN PER LA FRUIZIONE PUBBLICA
DELLE COLLEZIONI PRIVATE DEGLI ARTISTI:
IL CASO DEL LASCITO DI LUCIO FONTANA**

Riordinare, schedare, studiare l'archivio privato della corrispondenza di un personaggio del calibro di Giulio Carlo Argan, che ha rivestito diversi ruoli nella sua intensa vita (storico dell'arte, intellettuale a tutto tondo, sindaco di Roma, senatore della Repubblica), permette di scoprire tante piccole e grandi novità: si ha la possibilità di entrare nel vivo di una miriade di questioni che non riguardano soltanto la sfera intima e personale dei corrispondenti, ma abbracciano tematiche di più ampio respiro, spaziando dalla storia contemporanea all'arte antica e moderna, dalla politica alla critica sociale. Tale indagine consente pertanto di allargare il bagaglio delle nostre conoscenze sul Novecento e sulle personalità che lo hanno profondamente segnato.

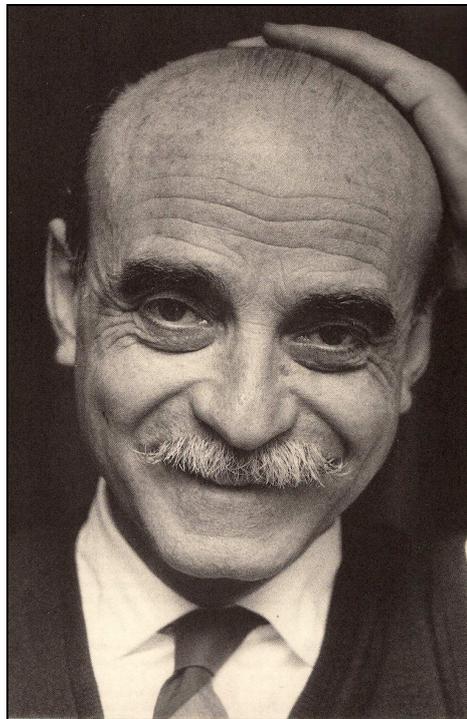


Fig. 1 Lucio Fontana

La penna di Argan è sempre stata molto fertile e ha prodotto alcuni dei brani più belli e acuti della storiografia artistica (e non solo) mondiale: con monografie, saggi, articoli in riviste e quotidiani (per non parlare del suo manuale, pietra miliare per l'insegnamento della storia dell'arte), egli ha affrontato un'eterogenea gamma di argomenti, dall'arte antica fino alla più attuale, dalle problematiche storiche della nostra penisola alla tutela e conservazione del patrimonio artistico. Scorrendo la sua bibliografia¹, sembra che non vi sia argomento su

Colgo l'occasione per ringraziare Antonio Pinelli, oltre che per i preziosi consigli che mi dispensa ormai da anni, per avermi offerto, con questo lavoro di schedatura, la possibilità di penetrare a fondo nell'affascinante 'universo Argan', e Claudio Gamba, senza il cui supporto orientarsi tra le carte dell'archivio Argan sarebbe stata un'impresa davvero ardua. Un ringraziamento particolare va, inoltre, a Paola Argan per la disponibilità e la spontanea cordialità con cui mi ha accolto nella sua casa.

¹ Per una vasta, ma ancora incompleta, bibliografia di e su Argan, cfr. BUONAZIA 2002, di cui costituisce un completamento e un'integrazione GAMBA 2003.

cui Argan non abbia scritto, sembra che tutto il suo pensiero critico, tutte le sue idee possano essere ricostruite attraverso questi testi. Eppure, studiando il materiale conservato nel suo archivio privato, ci rendiamo conto che esistono degli eventi non verificatisi, dei libri non scritti, degli articoli non pubblicati che costituiscono una testimonianza di valore pari a quella rappresentata dalle vicende effettivamente svoltesi e dalla produzione testuale pubblicamente e largamente diffusa. Se non leggessimo tali lettere, non sapremmo niente di questi fatti che non hanno lasciato una traccia storica manifesta e sarebbe una grave lacuna, giacché essi ci parlano di Argan tanto quanto un suo saggio, un suo articolo di giornale, una sua conferenza.

È questo il caso di un gruppo di cinque lettere, rispettivamente schedate con segnatura AGCA, SM.03092, SM.03093, SM.03094, SM.03095 e SM.03096, che testimoniano uno scambio epistolare tra Teresita Rasini Fontana, moglie del celeberrimo Lucio Fontana (Figg. 1, 2)², e Giulio Carlo Argan in merito alla redazione, da parte di quest'ultimo, della *Prefazione* al catalogo delle opere dell'artista. Nella bibliografia di Argan troviamo alcuni scritti dedicati al fondatore del Movimento Spaziale³, ma nessuna *Prefazione* al suo catalogo generale. Senza tali documenti, pertanto, non saremmo forse mai venuti a conoscenza della motivazione per cui questa impresa editoriale sfumò, una motivazione che riflette chiaramente la posizione ideologica di Argan in materia di tutela e valorizzazione delle opere d'arte e di destinazione pubblica delle collezioni private degli artisti.



Fig. 2 Lucio e Teresita Fontana

² I due si conobbero agli inizi degli anni Trenta, in Italia, ma nella primavera del 1940 la prospettiva della vincita di un concorso per il monumento alla Bandiera costrinse Lucio a tornare a Rosario di Santa Fé, in Argentina (dove era nato). Dopo la morte del padre, avvenuta nel 1946, Fontana decise di tornare in Italia nel marzo del 1947. Rientrato a Milano riprese i contatti con Teresita e cinque anni più tardi fu celebrato il loro matrimonio. Per una biografia e una bibliografia esaustiva dell'artista, si vedano, ad esempio, FONTANA 1999, pp. 35-36 e 247-252; CRISPOLTI 2006, pp. 992-1033 e 1079-1119.

³ Si vedano ARGAN 1939; ARGAN 1960; ARGAN 1967; *CONTINUITÀ* 1961.

Ma procediamo con ordine, esaminando il contenuto delle cinque epistole dattiloscritte, tre delle quali scritte da Teresita Fontana e due da Argan. Queste ultime non sono conservate nella versione originale, ma sono delle veline, segno evidente che l'argomento stava così a cuore allo studioso da indurlo a tenere assieme alle lettere della signora Fontana un duplicato delle sue risposte. Già di per sé ciò rende importante tale piccolo nucleo di corrispondenza, poiché, all'interno dell'archivio, nella maggior parte dei casi, troviamo esclusivamente le lettere dei corrispondenti di Argan e, quindi, non è sempre possibile riallacciare tutti i 'fili del discorso'. I documenti in esame sono stati prodotti in un ristretto arco temporale, dal 19 giugno al 1 agosto 1972, quindi a non grande distanza dalla morte di Lucio Fontana, avvenuta il 7 settembre 1968.

È Teresita Rasini a dare avvio allo scambio epistolare: con la lettera AGCA, SM.03092, inviata da Milano, chiede spiegazioni in merito alla voce che le è giunta, secondo la quale Argan non vorrebbe più scrivere la *Prefazione* al catalogo. Spera si tratti soltanto di un equivoco perché la preparazione dei volumi è già in fase avanzata e la sua partecipazione al progetto è ormai da qualche tempo stata annunciata per mezzo stampa⁴, pertanto lo prega d'inviare al più presto il suo testo. Nella lettera non viene detto a chiare lettere che si tratta del catalogo generale delle opere di Lucio Fontana, ma questo è facilmente deducibile dall'identità del mittente. La conferma si ha tuttavia dalla risposta di Argan (AGCA, SM.03093, c. 1), datata a mano 22 giugno, il quale, con il suo consueto tono cortese ma deciso, scrive:

Gentile e cara Signora,
all'editore Goldschmidt, che ho incontrato a Venezia, non ho detto di non voler più scrivere la prefazione al catalogo dell'opera di Lucio Fontana. Gli dissi che ponevo una condizione precisa: la consegna allo Stato delle opere destinate a completare la sala a lui dedicata nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Ho posto questa condizione: 1) perché so, e Lei stessa sa e mi ha confermato, che questa era l'intenzione di Lucio, che teneva ad essere rappresentato nel modo più degno e significativo nel maggior museo italiano (l'unico nazionale) 2) perché, come presidente di sezione del Consiglio Superiore, ho il dovere di preoccuparmi che l'opera di uno dei maggiori artisti italiani di questo secolo sia degnamente rappresentata nel museo statale di arte moderna. È vero che Ella ha confermato alla dott. Bucarelli e a me il suo impegno ad adempiere alla volontà di Lucio; ma purtroppo, certo per circostanze indipendenti dalla Sua volontà, a questo impegno non è stato ancora adempiuto. È perciò che ho fermamente deciso di non scrivere la prefazione del catalogo finché le opere non saranno state consegnate allo Stato per la Galleria Nazionale, ma formalmente mi impegno di scriverla subito dopo che ciò sarà avvenuto.
Gradisca, cara Signora, i miei migliori saluti

Giulio Carlo Argan

Vedremo più avanti, punto per punto, le ragioni di Argan e le solide posizioni concettuali che si celano dietro a questa lettera; per il momento limitiamoci a seguire l'evolversi dello scambio epistolare con Teresita Fontana. Questa risponde il 4 luglio 1972 (AGCA, SM.03094), manifestando tutto il suo disappunto per la condizione posta all'ultimo momento dallo studioso:

Egregio Professore,
sono molto onorata e commossa dalla Sue parole nei confronti dell'opera di mio marito che Ella ben considera "uno dei maggiori artisti del nostro secolo". Per quel che riguarda gli altri punti della Sua lettera del 22 giugno scorso tengo a puntualizzare quanto segue.

⁴ Menzione della prefazione di Argan al catalogo generale delle opere di Lucio Fontana si trova in un avviso pubblicato in «Domus», 508, marzo 1972, p. 57 e in FONTANA 1972, s.p.

Sinceramente non giustifico che Ella, soprattutto solo oggi, condizioni la stesura dell'introduzione al catalogo, e ciò per un duplice ordine di motivi: il primo che consiste nel fatto che mai Ella ebbe a subordinare ad alcunché il Suo autorevole intervento alla stesura della prefazione; il secondo che è rappresentato dalla circostanza che nessun nesso logico e morale si può individuare tra tale Suo impegno, di natura evidentemente personale, (che, è inutile ricordarLe, risale a tre o quattro anni or sono) e quello preteso, da parte mia, di collaborare affinché la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (Ente Nazionale) possa disporre di altre opere di Lucio Fontana oltre a quelle, di mia proprietà, attualmente presso la Galleria medesima.

Oso fondatamente auspicare che Ella voglia riesaminare obbiettivamente la questione e onorare il Catalogo del suo saggio introduttivo indipendentemente – come è giusto – da quelle che saranno le mie decisioni per ciò che Le sta a cuore nella Sua indicatami qualità di membro del Consiglio Superiore.

Sia comunque chiaro sin d'ora che, se futuri eventi in parte indipendenti dalla mia volontà, me lo consentiranno, rappresenterà per me cosa assai gradita prospettarmi seriamente quanto oggetto della Sua richiesta che, ritengo bene precisare, non fa certamente seguito a obblighi da me assunti con chicchessia.

Credo di averLe compiutamente espresso il mio pensiero e altrettanto attendo da parte Sua con cortese urgenza, alla luce di quel riesame cui sopra Le accennavo e che, ne sono certa, non potrà mancare. Gradisca i miei migliori saluti

Teresita Fontana

Per niente turbato dalle recriminazioni della signora Fontana, Argan ribadisce «con assoluta fermezza» i suoi propositi in una lunga lettera datata 14 luglio 1972 (AGCA, SM.03095):

Gentile Signora,

rispondo un po' in ritardo alla sua lettera, che trovo rientrando a Roma dopo un corso di lezioni nell'Università di Perugia. Ella sembra considerare la mia adesione alla sua richiesta di scrivere il saggio introduttivo al catalogo dell'opera di Lucio Fontana come un impegno commerciale all'adempimento del quale porrei ora condizioni non previste. Mi permetta di ricordarle che non esiste alcun impegno di questo genere né con Lei, né con l'editore e che, accettando l'invito, nessun movente d'interesse mi ha spinto, ma solo il desiderio di rendere un omaggio all'opera di un grande maestro e alla memoria di un caro amico; e la mia accettazione presupponeva e presuppone la condizione che il catalogo non sia un'opera avente un fine commerciale, ma solo quello dell'inquadramento storico dell'arte di Fontana. D'altra parte i cataloghi menzionano, com'è giusto e necessario, l'ubicazione delle opere; e poiché, oltre che doverosa informazione, sarebbe titolo d'onore per l'opera di Lucio che figurasse ben chiara la presenza di un cospicuo numero di dipinti e sculture nel museo nazionale d'arte moderna, mi pare logico che mi assicuri che il lascito avrà luogo nell'entità e nei modi che Lucio desiderava. È per questo che il mio "impegno" non può essere assunto "indipendentemente" dal Suo di adempiere alla volontà di Lucio, e che con assoluta fermezza le confermo che non darò il mio scritto se non dopo che le opere saranno state mandate al Museo o, quanto meno, non sarà stato stipulato con la Direzione di esso un preciso accordo con l'indicazione delle opere che dovranno essere date. Mi sento assolutamente tranquillo nel porre questa condizione: Ella sa bene che, come non ho il minimo interesse commerciale a scrivere la prefazione, per la quale non ho concordato né richiesto alcun compenso, non ho evidentemente alcun interesse personale nell'esigere che un certo numero di opere di Lucio siano destinate a un museo dello Stato. Ella vorrà darmi atto, spero, che nel porre questa condizione di null'altro mi preoccupo che della gloria di Lucio Fontana; e che, essendo questo il mio unico fine, esso dovrebbe coincidere col suo. Null'altro Le chiedo, insomma, se non che un certo numero di lavori di Fontana vengano sottratti alla dispersione del mercato e destinati a documentare per sempre, nel maggior museo italiano, la sua grandezza.

La saluto cordialmente

Giulio Carlo Argan

La corrispondenza tra i due si chiude l'1 agosto 1972 con la risposta di Teresita (AGCA, SM.03096) che mantiene altrettanto fermamente la propria posizione:

Illustrissimo professore,
ricevo la Sua del 14 luglio e mi rammarico di dover constatare che Lei non ha capito quanto volevo esporre nella mia precedente lettera.

Non ho mai pensato che Lei avesse aderito alla richiesta di scrivere la prefazione al Catalogo Generale delle Opere di Lucio Fontana per ragioni commerciali o per interesse personale, in quella occasione infatti Lei non fece cenno ad alcuna condizione e non comprendo perché lo voglia fare ora. Mi sembra giusto che sia io a donare le opere senza nessun obbligo o pressione esterna. Mi fa piacere leggere che Lei si preoccupa per la gloria di Lucio Fontana, Le assicuro che per me non è solo preoccupazione ma ragione di vita. A tutt'oggi mai, per mia volontà, sono stati destinati al mercato quadri o sculture di mio marito, anzi alcune opere importanti sono state da me acquistate proprio per poterle sottrarre, come Lei dice, alla dispersione del mercato.

Tutte le opere in mio possesso, non ho alcuna difficoltà ad affermarlo, nel momento e nel modo che io penserò opportuno, saranno destinate a tutto e solo vantaggio dell'arte di Fontana e mai saranno oggetto di speculazione.

Tanto ho creduto bene precisare e se quanto ho manifestato Le è sufficiente per sciogliere la riserva fatta, sarò ben lieta e onorata che il suo autorevole nome aggiunga prestigio al Catalogo delle Opere di mio marito.

I miei più cordiali saluti,

Teresita Fontana

Nessuna risposta di Argan seguì queste parole; può darsi che il documento sia andato perduto, ma è molto più probabile che egli avesse deciso che non valeva la pena continuare questo 'tira e molla' epistolare, replicando con un eloquente silenzio e portando avanti la sua decisione con incrollabile coerenza e senza ripensamenti. Infatti, come abbiamo già detto, nessuna *Prefazione* di Argan compare nel catalogo generale delle opere di Lucio Fontana, che la casa editrice La Connaissance di Bruxelles (diretta da quell'Ernst Goldschmidt citato nella lettera AGCA, SM.03093) pubblicò nel 1974, a cura di Enrico Crispolti con un testo anche di Jan van der Marck⁵.

Entriamo adesso nel merito delle ragioni che spinsero Argan ad assumere nei confronti di Teresita Fontana questa dura presa di posizione, che riflette chiaramente uno degli assiomi fondamentali del suo pensiero, quello secondo il quale non doveva esistere separazione tra l'attività scientifica di una certa tipologia di storico dell'arte (cui lui apparteneva) e il lavoro di funzionario addetto alla tutela dei beni culturali⁶. Egli era, infatti, profondamente convinto che non dovesse esserci divergenza tra la pura ricerca e l'impegno nella gestione del patrimonio artistico, come dichiara apertamente in un'intervista rilasciata a Tommaso Trini nel 1979:

Sai bene che gli storici dell'arte si dividono, anche sul piano delle metodologie, in due categorie, ci sono gli storici che vedono l'opera d'arte nel contesto culturale, e costoro si pongono essenzialmente problemi di tutela del patrimonio artistico, di integrazione del lascito del passato nella realtà moderna. Per conseguenza si pongono la questione della città moderna, del suo divenire o scadere, dei problemi anche politici che le sono connessi [...]

⁵ Cfr. CRISPOLTI 1974. Tale catalogo ha avuto due edizioni aggiornate, rispettivamente nel 1986 e nel 2006 (cfr. CRISPOLTI 1986 e CRISPOLTI 2006).

⁶ La bibliografia sul pensiero critico e sull'impegno di Argan nel campo della conservazione del patrimonio artistico è vasta e articolata; si vedano, ad esempio, FERRARI 1985; SERIO 1992; FERRARI 1994; *BENI CULTURALI* 1994; SERIO 1994; FERRARI 2002; *GIULIO CARLO ARGAN* 2002; GAMBA 2003; STOPPANI 2003; CHIARANTE 2005; RUSSO 2008; ARGAN 2009, pp. 8-9; RUSSO 2009, in part. pp. 27-47 e 103-123; SERIO 2002.

C'è invece lo storico dell'arte che rifiuta la veduta nel contesto e preferisce una veduta lenticolare dell'oggetto artistico; e allora lo sbocco della sua ricerca è per lo più il mercato. Considero la collusione con il mercato come una deviazione dalla deontologia di fondo della nostra disciplina; la quale deve mirare a portare il bene artistico a contatto della comunità, mentre invece il mercato è sempre una forma di privatizzazione. E la considero contraria, deontologicamente negativa, quando anche il mercato, cosa abbastanza rara, venga fatto onestamente. La considero come una defezione e talvolta un tradimento perché lo storico dell'arte deve anzitutto occuparsi di cose, avere cura delle cose; e la conservazione delle cose dev'essere fatta nell'interesse generale⁷.

Ma quali sono queste 'cose' di cui deve occuparsi lo storico dell'arte nell'interesse generale? Argan fornisce in vari scritti la sua definizione di bene culturale: ad esempio, in un articolo del 1975, redatto dopo l'istituzione del tanto atteso Ministero dei Beni Culturali e Ambientali, egli si concentrava sull'oggetto delle competenze di questo nuovo organismo statale per mettere in guardia dai rischi insiti in termini mutuati da altri campi, primo fra tutti quello economico:

Non si può parlare di patrimonio nel senso di una ricchezza che si è ricevuta in eredità, si amministra e si tramanda; a rigore la stessa nozione di "bene" culturale, che rimanda a quella di patrimonio, è impropria. È fatale che, quando un patrimonio non rende, si cerchi di liquidarlo: è quello che si sta allegramente facendo. [...] È più serio dire che i beni culturali non sono di nessuno, e non sono beni. Sono l'oggetto di una ricerca scientifica.⁸

E sull'argomento tornava ancora nel 1986:

Non esiste un concetto di bene culturale. Vi sono cose, gruppi e complessi di cose che hanno importanza per la storia, la condizione presente e i prossimi sviluppi della cultura. La cultura non è proprietà di persone, di classi, di singoli paesi; è di tutti. Bene culturale significa dunque bene pubblico⁹.

Come scrive giustamente Claudio Stoppani, «l'allontanamento dalla concezione idealistica dell'arte, quella che generava una protezione impostata sul singolo bene, portò Argan verso un'azione di conservazione e tutela che sostanzialmente mirasse a difendere i beni culturali privilegiandone sempre l'interesse pubblico, superando in tal modo gli interessi privati e particolari che avrebbero potuto inficiare la validità storica di questi oggetti»¹⁰. Pertanto nel pensiero di Argan un bene culturale si configurava sempre come un bene pubblico e come tale doveva essere tutelato dallo Stato attraverso leggi mirate, in particolare leggi che regolassero le esportazioni e il prestito delle opere, ma innanzitutto attraverso un miglior funzionamento dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione perché «per costruire un solido apparato di prevenzione e difesa bisogna sapere cosa va difeso»¹¹. E questo solido apparato di prevenzione doveva, secondo lo studioso, fondarsi non sulle solite traballanti impalcature burocratiche, ma sulla competenza scientifica e professionale degli storici dell'arte, degli archeologici, degli

⁷ ARGAN 1980, p. 4.

⁸ ARGAN 1975a, p. 190.

⁹ ARGAN 1986, p. 7.

¹⁰ STOPPANI 2003, p. 75.

¹¹ ARGAN 1991a, p. 190. Cfr. pure ARGAN 1975c. È importante ricordare che si deve anche ad Argan la costituzione di una commissione di studio sui problemi della catalogazione dei beni culturali, che portò avanti il suo lavoro dal 1964 al 1967 e che pose le basi per la fondazione, nel 1969, dell'Istituto Centrale per il Catalogo.

architetti, che essi avrebbero potuto acquisire soltanto per mezzo di un sistema formativo caratterizzato da una linea di continuità tra la città, il museo, la scuola e l'università¹².

Infine, secondo Argan, era necessario sensibilizzare l'opinione pubblica, da sempre scarsamente attenta alla protezione e all'incremento di un patrimonio che gli apparteneva, ma di cui si disinteressava costantemente. Strumento fondamentale per attuare questa sensibilizzazione doveva essere il museo pubblico, concepito come «museo-scuola»¹³. Tale idea iniziò a concretizzarsi nel suo pensiero già al termine della sua esperienza negli Stati Uniti, dove si recò tra il 1939 e il 1940 per sovrintendere, quale delegato ministeriale, assieme a Cesare Brandi, all'allestimento della Mostra dei capolavori dell'arte italiana, esposizione itinerante che toccò, tra l'altro, l'Art Institute di Chicago e il Museum of Modern Art di New York. Al suo rientro in Italia Argan stilò un rapporto al Direttore generale nel quale riferì l'organizzazione del sistema museale americano, incentrata soprattutto sulla funzione educativa del museo, piuttosto che su quella puramente contemplativa e conservativa. Sul rapporto tra arte e educazione Argan concentrò buona parte della sua riflessione teorica tra gli anni Quaranta e gli inizi dei Cinquanta, riflessione che, procedendo di pari passo con quella del suo maestro Lionello Venturi (maturata anch'essa – non a caso – dal confronto con la realtà museografica statunitense, avvenuto durante gli anni dell'esilio, tra il 1939 e il 1945), insistette fortemente sul concetto di museo come scuola¹⁴, vale a dire come luogo d'una esperienza estetica attiva che più che far leva sui modelli canonici del 'Bello', si concentrasse sull'analisi storica degli oggetti conservati. Per Argan, quindi, il museo doveva essere non un «ospizio di opere smesse»¹⁵, che servisse «solo a ricoverare opere d'arte sfrattate o costrette a battere il marciapiede del mercato»¹⁶, «non un tempio dell'arte, ma un centro attivo di ricerca scientifica e, per il pubblico, di studio, di consultazione, di sollecitazione di interessi culturali»¹⁷. E dunque la sua funzione principale doveva essere quella di «educare alla consapevolezza della proprietà pubblica dei beni culturali»¹⁸, una consapevolezza che mancava soprattutto ai collezionisti privati italiani, criticati da Argan fin dagli anni Cinquanta¹⁹. Egli faceva, infatti, notare come all'estero (e principalmente negli Stati Uniti) quasi tutte le grandi collezioni private si erano trasformate (o si stavano trasformando) in pubblici musei, grazie a persone le quali, dopo aver messo insieme un complesso di opere d'arte di grande valore, si erano rese conto che, essendo questi pezzi dei documenti di civiltà, avevano un interesse pubblico e quindi dovevano passare inevitabilmente alla comunità. In Italia, invece, importanti collezioni di arte antica e moderna erano state smembrate e, salvo in rarissimi casi (ad esempio, a Torino, la collezione Gualino), poco o nulla di esse era finito in raccolte pubbliche.

¹² Cfr. in proposito ARGAN 1957, pp. 1406-1410; ARGAN 1980, pp. 145-169; ARGAN 1986; ARGAN 1992a; ARGAN 1992b, p. 259. La stessa fondazione dell'Associazione Bianchi Bandinelli, promossa nel 1991 assieme al senatore Giuseppe Chiarante (con il quale elaborò e presentò in Parlamento numerosi disegni di legge per la riforma delle norme di tutela del patrimonio artistico, cfr. *DODICI LEGGI* 1992; ARGAN 1994; CHIARANTE 2005) aveva l'obiettivo di promuovere una più stretta relazione tra il mondo della cultura e della ricerca università e le problematiche della politica e della legislazione dei beni culturali.

¹³ Cfr. in proposito RUSSO 2009, pp. 70-73.

¹⁴ Cfr. VENTURI 1945; ARGAN 1949; ARGAN 1951-1954; VENTURI 1955; ARGAN 1957; VENTURI 1957.

¹⁵ ARGAN 1980, p. 123.

¹⁶ ARGAN 1980, p. 124.

¹⁷ ARGAN 1971, p. 58. Questi stessi concetti sono espressi da Argan in una lettera a Beppe Manzotti (cfr. AGCA, SM.03324, 2 marzo 1971), nella quale si dice contrario all'istituzione di un museo d'arte moderna a Firenze che nasca da una «colletta di opere», in quanto un «museo non è più un patrimonio di cose, così come l'ospedale non è più un'opera di misericordia». Al contrario deve essere un «organismo scientifico organizzato in vista di una funzione culturale di documentazione e promozione».

¹⁸ ARGAN 1971, p. 54.

¹⁹ Cfr. ad esempio ARGAN 1957, pp. 1405-1406.

Questo perché, scriveva Argan:

[...] i proprietari tendono a considerare le opere d'arte come un bene patrimoniale da conservare gelosamente, magari nella sacrestia di una banca, in vista di un futuro "realizzo", possibilmente in valuta straniera. Vi sono naturalmente delle eccezioni [...], ma, in generale, il collezionista italiano è persona che agisce nell'interesse proprio e non della comunità, che non sente la responsabilità sociale della propria ricchezza, che considera l'opera d'arte come un buon investimento e non come un fatto di cultura. A suo parziale scarico, bisogna pur dire che lo Stato non fa nulla per alimentare in lui la coscienza della sua responsabilità sociale di detentore di beni di pubblico interesse [...]. Comunque, i privati fanno troppo poco per alimentare lo sviluppo dei musei italiani: poiché sono dello Stato o dei Comuni, vi provvedano lo Stato e i Comuni, salvo poi a levare le più irritate proteste se mai lo Stato o i Comuni alle tante imposte ne aggiungessero un'altra, anche minima, per l'incremento dei pubblici musei. Come se Stato e Comuni fossero entità astratte e nemiche, e non l'espressione stessa della collettività dei cittadini²⁰.

Argan, dunque, nella sua difesa dei beni culturali insisteva costantemente sulla necessità di contrastare questa tendenza alla privatizzazione della cultura²¹ e al suo sfruttamento commerciale²² ed è proprio questo il sentimento che anima le parole rivolte alla vedova di Fontana. Lo si evince chiaramente da due passi della lettera AGCA, SM.03095: il primo è quello in cui Argan afferma che il catalogo generale delle opere di un artista dovrebbe essere il frutto di un'analisi scientifica rivolta alla definizione dell'inquadramento storico della sua arte e non un'opera avente un fine commerciale. Il secondo, invece, è rappresentato dalla conclusione dell'epistola, nella quale egli dichiara di sentirsi tranquillo nel porre il deposito presso la GNAM delle opere di Fontana come condizione per la redazione della sua *Prefazione*, perché nel fare questo non è mosso da alcun interesse commerciale o personale, ma soltanto dall'intenzione di sottrarre un certo numero di lavori dell'artista alla dispersione del mercato.

Come abbiamo già letto nel brano tratto dall'intervista rilasciata a Trini²³, Argan considerava il mercato d'arte il nemico numero uno del patrimonio culturale²⁴, a causa dell'avidità (e molto spesso della disonestà) dei mercanti²⁵ e criticava fortemente lo Stato che, per superficialità e disinteresse, raccoglieva soltanto i «rifiuti del mercato culturale»²⁶, senza porsi in competizione con esso, e soprattutto non si accorgeva della rischiosità di certe inconsistenti norme sulle esportazioni delle opere d'arte²⁷.

²⁰ ARGAN 1957, p. 1406.

²¹ Cfr. ARGAN 1980, p. 167: «Io sono da sempre, per principio, contrario a qualsiasi forma di privatizzazione dell'opera d'arte».

²² Cfr. anche, ad esempio, ARGAN 1986, p. 7: «l'interesse pubblico è pochissimo difeso dal prepotere dell'interesse privato [...] le forze impegnate nella protezione dell'interesse pubblico dei beni culturali non bastano a fronteggiare l'aggressione delle forze miranti allo sfruttamento spietato, al consumo distruttivo dei beni culturali col fine del profitto privato».

²³ In quest'intervista, Argan torna più volte a parlare del problema del mercato artistico, in particolare di quello d'arte antica (cfr. ARGAN 1980, pp. 156, 167-169).

²⁴ Cfr. ARGAN 1991d, p. 208: «La cultura detesta i mercati perché i mercati danneggiano la cultura: alienano, privatizzano, nascondono, trafugano, disperdono, guastano. Incoraggiano l'uso improprio, lo sfruttamento venale dei valori, talvolta il furto. È uno scontro di interessi alti e interessi bassi, non di spirito di conservazione e aperta modernità».

²⁵ Cfr. Argan 1975b; ARGAN 1980, pp. 169-170; ARGAN 1991d, p. 207.

²⁶ ARGAN 1980, p. 15.

²⁷ Particolarmente forte fu la protesta di Argan (cfr. ARGAN 1969a) agli emendamenti alle norme sull'esportazione delle opere d'arte, che nel 1969 il governo accettò, interpretando superficialmente i regolamenti del Mercato Comune Europeo. Questo comportò, ad esempio, l'abolizione della tassa sull'esportazione di oggetti artistici. Della questione, se ne parla anche in una lettera di Tristano Codignola (cfr. AGCA, LS.01100, 25 settembre 1967) in risposta ad una di Argan, nella quale lo storico dell'arte lo

Le preoccupazioni di Argan in tal senso s'intensificarono con l'avvicinarsi del fatidico 1993, anno dell'entrata in vigore del Mercato Unico Europeo e quindi del libero scambio e della libera circolazione delle merci: egli riteneva che l'abbattimento delle frontiere avrebbe messo in pericolo tutto il patrimonio artistico italiano, ma in particolare le opere di arte antica e le suppellettili ecclesiastiche, molto richieste dai collezionisti, più facili da reperire (attraverso gli scavi abusivi, le razzie dei tombaroli, i furti nelle chiese) e meno 'ingombranti' da trasportare rispetto ai capolavori dei grandi maestri. I suoi articoli tra la fine degli anni Ottanta e gli inizi dei Novanta²⁸ sono caratterizzati da un angosciato susseguirsi di riferimenti al 1993 come «anno del terrore»²⁹ e da insistenti appelli allo Stato italiano, affinché si muova per impedire la dilapidazione del nostro patrimonio culturale, ed in particolare lo spoglio delle chiese dei loro antichi arredi³⁰, attraverso l'unico mezzo a disposizione degli organi competenti: la catalogazione. In questi testi, inoltre, Argan critica duramente anche gli storici dell'arte conniventi con tale sistema, che favorisce lo sfruttamento degli oggetti d'arte, piuttosto che la loro conservazione e fruizione pubblica nel contesto storico originario:

L'evento che noi temiamo [l'apertura del Mercato Unico Europeo nel 1993] sarà salutato con giubilo dai più o meno legittimi possessori di quelle rare cose e da chi ne fa traffico; né mancano gli storici dell'arte assoldati per inneggiare all'internazionalità della cultura, avversata da noi autarchici e sciovinisti. Sono in malafede: non le cose debbono circolare liberamente nel mondo, ma le idee, purché ne abbiano. Il bello, dicono quei tali, è bello dovunque e non importa chi lo possieda. Ma la loro è una critica antiquata, per la moderna le opere del pensiero e dell'arte sono fatti storici tanto più significativi quanto più correlati al contesto. Non i gioielli di uno scrigno vogliamo protetti, ma l'integrità di un tessuto culturale ancora, benché debolmente, vivo e vitale³¹.

Come si comprende da alcune espressioni di questo brano («noi autarchici e sciovinisti», «non i gioielli di uno scrigno vogliamo protetti»), Argan era ben consapevole che le proprie convinzioni erano giudicate dai suoi oppositori come sintomo d'immobilismo³², di eccessivo statalismo, di rifiuto del progresso economico e dello

metteva in guardia sulla pericolosità dell'eliminazione di questa tassa. Da parte sua Codignola prometteva di vigilare e chiedeva ad Argan di procurargli il testo del parere negativo espresso dal Consiglio Superiore per le Antichità e le Belle Arti e una nota tecnica sul problema a firma di Cesare Brandi.

²⁸ Cfr. ARGAN 1986; ARGAN 1990; ARGAN 1991a; ARGAN 1991b; ARGAN 1991c, p. 204; ARGAN 1991d (nel quale fa riferimento ad una lettera scritta all'allora Ministro degli Esteri Gianni De Michelis, rintracciata nell'archivio durante i lavori di schedatura e attualmente contrassegnata dalla segnatura AGCA, SM.03068, c. 1); ARGAN 1991g; ARGAN 1991h; ARGAN 1992b. La sua preoccupazione per la tutela del patrimonio artistico filtra anche nella sua corrispondenza privata: ne è un esempio una lettera (cfr. AGCA, SM.03004) scritta ad Enrico Castelnuovo il 29 ottobre 1991 nella quale chiede la sua collaborazione nella sensibilizzazione dei professori di archeologia e di storia dell'arte che devono battersi contro l'inefficienza del ministero e il pericolo costituito dai preti e dai mercanti.

²⁹ ARGAN 1991b, p. 193-194: «Come Battista nel deserto da anni predico e predico inascoltato che il '93 sarà l'anno del terrore».

³⁰ Sul delicato rapporto tra lo Stato e la Chiesa nella gestione dei beni culturali, cfr. ad esempio ARGAN 1991e; ARGAN 1991f; ARGAN 1992a, p. 6; ARGAN 1992b, p. 258.

³¹ ARGAN 1991d, p. 206.

³² A queste accuse Argan replicava già nel 1975: «L'eredità del passato è ancora considerata un bene, anzi soltanto un bene o un valore economico, che non si vuole oggetto di fruizione, ma di sfruttamento o di consumo: chiunque può constatare che le città storiche italiane non sono state trasformate per adeguarle alle esigenze di una società industriale, ma sconsigliatamente sfigurate dallo sfruttamento speculativo. Lo stesso contrasto tra storia e scienza è del tutto fittizio: la storia è scienza; e la scienza storica non vuole la conservazione per fermare il tempo e congelare il passato, ma per far sì che i contesti si sviluppino storicamente invece di crescere in modo abnorme, ipertrofico, caotico. Il contrasto non è tra sentimento e scienza, ma tra scienza e affarismo. Chiedendo che il sistema di protezione si trasformi da amministrativo in

sviluppo moderno delle città. In realtà egli non era per niente uno statalista, al contrario, ad esempio, attribuiva grande valore all'autonomia delle Regioni e dei Comuni e al contributo che, nella gestione dei beni culturali, poteva venire da fondazioni e associazioni culturali, ma considerava lo Stato l'unico garante supremo dell'interesse pubblico, attraverso una gestione che utilizzasse ovunque i medesimi criteri base³³. Soltanto un organo scientifico centrale poteva svolgere un'efficace azione di coordinamento e guida tecnica su tutto il territorio, impedendo che la regionalizzazione si trasformasse in un processo disgregativo, ed era in grado di evitare che, al contributo finanziario delle multinazionali, corrispondesse un esercizio di potere che avrebbe fatto del capitale l'unico responsabile del patrimonio nazionale. Secondo Argan, le grandi industrie erano, infatti, interessate soltanto alla 'sponsorizzazione' delle opere maggiori perché questo costituiva un fatto di prestigio, mentre l'organo statale avrebbe invece stabilito le precedenze indispensabili per una buona azione di conservazione, senza alcuna distinzione tra opere maggiori e minori. Non si trattava allora di un paralizzante statalismo ma della consapevolezza del valore del nostro patrimonio e della necessità di valorizzarlo e d'impostarne la fruizione, dando sempre preminenza all'interesse collettivo.

Alla luce di quest'analisi delle posizioni di Argan in materia di tutela e valorizzazione dei beni culturali, dovrebbe pertanto risaltare con più chiarezza come egli, nella sua richiesta alla vedova di Fontana, fosse principalmente mosso da un grande senso di responsabilità civile nei confronti della conservazione delle opere dell'artista e della loro destinazione pubblica, lo stesso senso di responsabilità che lo guidò per tutta la vita nella sua «accanita difesa del patrimonio artistico»³⁴ come storico dell'arte, come docente universitario³⁵, come sindaco di Roma (1976-1979)³⁶, come senatore della Repubblica (1983-1992)³⁷ e soprattutto come funzionario in quella che allora si chiamava l'Amministrazione delle Belle Arti. Tale carriera iniziò nel 1933 con la vittoria nel concorso per ispettore aggiunto, ruolo che svolse dapprima presso la Regia Galleria Sabauda di Torino, poi, nel 1934, a Trento e Modena (Galleria Estense)³⁸ e, dall'anno successivo, a Roma, chiamato dal Ministero della Pubblica Istruzione alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti³⁹. Promosso al grado d'ispettore centrale, rimase alla Direzione Generale fino al

scientifico non si vuole l'immobilismo, ma l'integrazione dell'esigenza storica nei processi di pianificazione e di progettazione, cioè nei processi evolutivi dei contesti» (cfr. ARGAN 1975a, p. 191).

³³ Cfr. a proposito ARGAN 1975a, pp. 190-191.

³⁴ ARGAN 1989, p. 9. Tra le principali 'battaglie' di Argan, vale la pena ricordare: nel 1978 l'impegno per consentire allo Stato l'acquisizione di Palazzo Poli (già destinato a sede di uffici bancari) per ospitare l'Istituto Nazionale della Grafica; nello stesso anno, l'acquisizione, da parte del Comune, di Villa Torlonia; il progetto di restituzione di una continuità all'intera area archeologica dei Fori imperiali, attraverso la creazione di un grande parco urbano.

³⁵ Per gli anni dell'insegnamento universitario di Argan, cfr. in particolare CONTARDI 2002.

³⁶ Per l'attività di Argan come sindaco della capitale e le sue riflessioni a proposito di questo ruolo, cfr. principalmente ARGAN 1979; AYMONINO 2002; LA REGINA 1994; LA REGINA 2002; GIULIO CARLO ARGAN 2003, pp. 52-54; STOPPANI 2003, pp. 81-83.

³⁷ Per l'impegno di Argan in Parlamento, nel quale rivestì anche il ruolo di 'ministro-ombra' per i Beni Culturali e Ambientali (1989), cfr. DODICI LEGGI 1992; CHIARANTE 2002; GIULIO CARLO ARGAN 2003, pp. 54-58; CHIARANTE 2003; CHIARANTE 2005.

³⁸ Il trasferimento a Trento fu di natura punitiva, in seguito alle accuse di antifascismo e di frequentazione in terra francese con il fuoriuscito Lionello Venturi, maturate contro Argan nella prima metà del 1934. Tuttavia, grazie all'interessamento di Pietro Toesca, che chiese al ministro Gentile d'inviarlo in un luogo dove potesse studiare, Argan ottenne subito il trasferimento alla soprintendenza di Bologna. Qui, a seguito di un accordo tra Cesare Brandi, in servizio a Bologna, e il soprintendente Calzecchi Onesti, assunse la direzione della Galleria Estense di Modena. Per un riepilogo di queste vicende, cfr. tra i più recenti, STOPPANI 2002; GAMBA 2003, pp. 31-36.

³⁹ La documentazione relativa alla concreta attività di Argan come funzionario è contenuta - oltre che nei singoli fascicoli del fondo «Direzione Generale Antichità e Belle Arti» presso l'Archivio Centrale dello Stato,

1955 (quando passò all'insegnamento universitario), portando avanti, nel corso di un ventennio, una serie d'importanti iniziative: elaborò il progetto dell'Istituto Centrale del Restauro (presentato durante il Convegno dei Soprintendenti del luglio 1938)⁴⁰, dal 1938 al 1943 fu segretario di redazione della rivista «Le Arti», che sostituì lo storico «Bollettino d'Arte», partecipò con le sue teorie alla formulazione del testo delle storiche norme di tutela del 1939 (la legge 1089 sulla «Tutela delle cose d'interesse artistico e storico» e la legge 1497 sulla «Protezione delle bellezze naturali»), s'interessò alla riorganizzazione del servizio di catalogazione dei monumenti e delle opere d'arte e tentò d'impostare un sistema di tutela dell'arte contemporanea nell'ambito dell'Ufficio per l'arte contemporanea, creato dal ministro Giuseppe Bottai nel 1939⁴¹. Dopo la caduta del fascismo, è ampiamente documentata, nel fondo «Direzione Generale Antichità e Belle Arti», l'attività di Argan dal 1943 al 1952 per il recupero delle opere esportate e trafugate all'estero durante il periodo di guerra, da una parte, e quella riguardante il recupero dalle rovine e dai rifugi del patrimonio artistico nazionale, dall'altra.

Negli anni Sessanta⁴² il suo rapporto con l'amministrazione dei beni culturali si ripropose attraverso il Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti (l'odierno Consiglio superiore per i beni culturali e paesaggistici): Argan fu membro della II sezione (Arte medievale e moderna) dal 1958 al 1962 e dal 1967 al 1971⁴³, anno in cui successe a Mario Salmi⁴⁴ nella carica di presidente della sezione, carica che detenne fino al 1974, vale a dire fino all'istituzione del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. La sua attività all'interno del Consiglio Superiore fu sempre connotata dalla strenua opposizione ad atti ed eventi contrari ai suoi principi di tutela e valorizzazione, opposizione che spesso si concretizzò in decisioni drastiche e apertamente polemiche verso gli organi di governo. Possiamo portare, come esempio, le sue dimissioni dal Consiglio Superiore, rassegnate nel 1970, per protestare contro la decisione del ministro Riccardo Misasi di autorizzare - nonostante il ripetuto parere negativo del Consiglio - l'inserimento delle porte di Emilio Greco nella facciata del Duomo di Orvieto⁴⁵. Indipendentemente dal suo giudizio artistico su queste opere, che egli stimava di «qualità mediocre e manifestamente inadatte»⁴⁶, perché sopraffacevano presuntuosamente il testo figurativo antico, la gravità dell'atto compiuto dal ministro, a parere di Argan (ma anche degli altri dimissionari dal Consiglio), risiedeva

peraltro lacunoso per quel periodo - in due buste in cui Argan conservava la minuta delle relazioni al direttore generale e altra corrispondenza personale.

⁴⁰ Cfr. in proposito ARGAN 1989, RUSSO 2009, pp. 32-39.

⁴¹ Per l'impegno di Argan in tal senso, cfr. soprattutto RUSSO 2009, pp. 59-61.

⁴² In questo stesso periodo si occupò della tutela dei beni culturali anche partecipando attivamente ai convegni nazionali di Italia Nostra: nel 1966 prese parte al I Congresso Nazionale su «Nuove leggi per l'Italia da salvare», tenendo la relazione introduttiva dal titolo *Tutela dei beni singoli, artistici e storici* (cfr. ARGAN 1966), mentre nel 1969 presiedette con vari interventi la seconda seduta di lavoro (beni monumentali e oggetti artistici e archeologici) del XII Convegno Nazionale, intitolato «Nuove strutture per l'amministrazione dei Beni Culturali» (cfr. ARGAN 1969b).

⁴³ Negli anni 1963-1966 fu invece membro della IV sezione (Arti figurative e contemporanee) del Consiglio Superiore.

⁴⁴ Argan dichiara di aver imparato da Mario Salmi «come si tengano ferme e s'impongano ai politici e agli amministratori le esigenze di una tutela ugualmente scientifica e pragmatica» (cfr. ARGAN 1991, p. 39).

⁴⁵ Sulla questione, che suscitò una vibrante polemica e una serie di 'botta e risposta' tra i critici sulle pagine di quotidiani e riviste specializzate, si vedano, tra i tanti, ANDERLINI 1970; ARGAN 1970; SALMI 1970; ARGAN 1975a, p. 191. Su questa vicenda si ha una testimonianza anche in una lettera inviata ad Argan da Ferruccio Parri il 4 settembre 1970 (AGCA, LS.02143, c. 1), nella quale il direttore de *L'Astrolabio* spiega le motivazioni della sua risposta all'intervento dello studioso sulla rivista (cfr. ARGAN 1970), scritta prima di venire a conoscenza delle dimissioni sue e di Cesare Gnudi. Se ne fosse stato informato, non avrebbe dato corso all'articolo, non per il loro giudizio estetico sulle porte, ma perché le loro dimissioni gli avrebbero fornito «miglior misura dell'offensiva disinvoltura del ministro».

⁴⁶ ARGAN 1970, p. 31.

proprio nel fatto che egli avesse deciso seguendo opinioni generali di non ben specificati intellettuali e ignorando i giudizi chiari e motivati della maggior parte del Consiglio. Questo, pur essendo un organo consultivo che esprimeva pareri non vincolanti, era anche per lo più elettivo, cioè i suoi componenti rappresentavano le categorie qualificate (professori universitari e soprintendenti) che li avevano eletti; a tal ragione, scrive Argan, essi erano «investiti di una responsabilità che il ministro avrebbe il diritto di riconoscere, rispettare e garantire, pur senza rinunciare ad esercitare le facoltà decisionali che la legge (purtroppo) gli conferisce»⁴⁷. Agendo in questo modo, invece, vale a dire esautorando gli organi scientifici competenti e decidendo in tema di protezione del patrimonio artistico con «incontrollabile discrezionalità»⁴⁸, il ministro rischiava d'instaurare un pericoloso precedente.

Data l'importanza che Argan attribuiva al Consiglio Superiore, non è casuale, quindi, che, nella lettera AGCA, SM.03093, egli faccia riferimento proprio al suo ruolo di presidente di sezione, in veste del quale sente «il dovere di preoccupar[si] che l'opera di uno dei maggiori artisti italiani di questo secolo sia degnamente rappresentata nel museo statale di arte moderna». Non solo: come amico di Lucio, egli trovava giusto impegnarsi, affinché fosse pienamente rispettata la sua volontà – manifestamente nota alla stessa Teresita - di figurare con un buon numero di opere nel principale museo italiano di arte contemporanea, volontà espressa – come vedremo tra breve - nella sua corrispondenza con l'allora direttrice della GNAM, Palma Bucarelli⁴⁹. Nel 1972 tale desiderio⁵⁰, invece, non era ancora stato esaudito e la sala della GNAM interamente dedicata a Fontana non era stata completata con il deposito delle restanti opere del suo lascito. Nelle lettere, sia la signora Teresita, sia Argan sorvolano sul fatto che, all'epoca del loro scambio epistolare, era in corso un vero e proprio 'braccio di ferro' tra la vedova e il museo per il lascito Fontana. In realtà, Argan doveva sicuramente conoscere bene la situazione, dato lo stretto rapporto di amicizia e collaborazione che lo legava alla Bucarelli. Teresita, invece, parlò apertamente di queste vicende soltanto molti anni dopo, nel 1991, in un'intervista⁵¹ rilasciata in occasione della conclusione della vertenza giudiziale e della conseguente donazione alla GNAM di un altro nucleo di opere di Fontana⁵².

Come rievoca la stessa vedova all'inizio dell'intervista, la storia di questa donazione affonda le sue radici negli anni Sessanta, quando iniziarono i rapporti diretti tra Palma Bucarelli e l'artista, di cui la Galleria aveva già acquistato nel 1949 il *Gallo* composto a

⁴⁷ ARGAN 1970, p. 32.

⁴⁸ ARGAN 1970, p. 32

⁴⁹ Per la direzione della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma da parte di Palma Bucarelli (1941-1975), si vedano, ad esempio, PINTO 2005, pp. 17-19 e 30-40, PICCIAU 2005; PICCIAU 2007; PALMA BUCARELLI 2009; FERRARIO 2010.

⁵⁰ Possiamo per certi versi desumere questo desiderio di Fontana di veder valorizzato al meglio il proprio lavoro, *in primis* nei musei pubblici e soltanto in alternativa a questi nelle grandi collezioni private, anche da due epistole scritte a Pablo Edelstein, suo allievo all'Accademia privata di Altamira nel 1946: nella prima, datata 10 settembre 1959, egli chiede al vecchio allievo di prendersi cura della spedizione delle sue opere in calle Charchas se queste verranno acquistate da un grande mercante nordamericano, commentando: «è un po' triste per me portarle via dall'Argentina, ma tu vedi bene che in tanti anni i miei cari compatrioti non si sono mossi per metterne neppure una nel Museo Nacional; per lo meno in Nord America andrebbero presso grandi collezionisti e il mio lavoro sarebbe molto apprezzato e valorizzato» (cfr. FONTANA 1999, pp. 131-132). Nella seconda missiva (2 novembre 1959) aggiunge: «Quello che stai facendo è molto importante, lo farei anch'io se fossi più giovane! Io penso che oggi l'arte pura nel senso della semplice opera d'arte penso che sia più una cosa da mercanti, il mercato di vendere milioni le opere d'arte non lo trovo giusto, sono convinto che l'arte si svilupperà in un'altra forma e [lacuna nel testo] quasi sicuramente, riportare l'arte nelle opere pubbliche, oggi il quadro si sta evolvendo in un oggetto per pochi privilegiati, e allora penso che quello che stai facendo è molto importante, per me è una maggiore soddisfazione realizzare una delle mie opere in collaborazione con un architetto piuttosto che vendere un quadro» (cfr. FONTANA 1999, p. 132).

⁵¹ Cfr. DELL'ORSO 1991.

⁵² Cfr. *infra*.

mosaico di tessere di vetro su cemento (Fig. 3)⁵³ e nel 1957 un *Concetto spaziale*⁵⁴. Risale al febbraio 1961⁵⁵, la prima lettera di una fitta corrispondenza – analizzata per prima da Mariastella Margozi nel 2009⁵⁶ – con cui la Bucarelli mirava a ottenere per la Galleria il maggior numero possibile di lavori di Fontana. D'altro canto, era proprio una prerogativa della Bucarelli, il suo punto di forza come direttrice della Galleria, quella d'instaurare stabili contatti con gli artisti (ma anche con i collezionisti e i galleristi) per sollecitarli a donare opere per la collezione del museo, o a offrirle in temporaneo deposito, in attesa di un acquisto, con lo scopo evidente di forzare la mano del Ministero, sempre a corto di fondi⁵⁷.

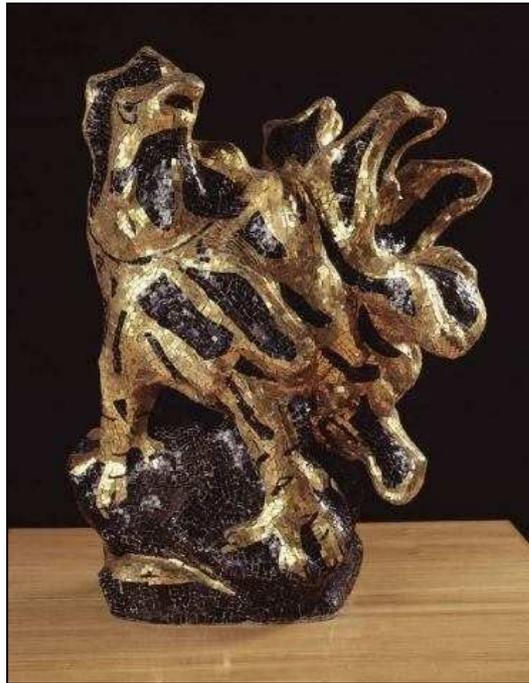


Fig. 3 Lucio Fontana, *Gallo*, 1948, mosaico su cemento, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea

Con Fontana, la Bucarelli attuò una corte serratissima, manifestandogli più volte l'intenzione di dedicargli una sala personale, per la quale necessitava, dunque, di molti pezzi che lo rappresentassero degnamente. Nel marzo 1961 ella gli chiedeva specificatamente dei 'tagli', fornendogli dettagli in merito ai locali dell'allestimento, vale a dire la sala centrale

⁵³ Cfr. BUCARELLI 1973, p. 86; CRISPOLTI 1986, I, p. 87, n. 48 SC 1; GALLERIA NAZIONALE 2005, p. 330, n. 24b.1.

⁵⁴ Quest'opera (cfr. CRISPOLTI 1986, I, p. 184, n. 57 BA 52; GALLERIA NAZIONALE 2005, p. 333, n. 24b.6), che fa parte della serie denominata *Barocchi*, fu acquistata da Palma Bucarelli d'impeto, senza troppi preamboli burocratici, alla vernice della mostra di Lucio Fontana alla Galleria Selecta (maggio 1957). Cfr. anche FERRARIO 2010, p. 188.

⁵⁵ Archivio Storico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna (d'ora in avanti As GNAM), pos. 2B2, prot. 277.

⁵⁶ Cfr. MARGOZZI 2009, pp. 31-32.

⁵⁷ La brillante politica di acquisizioni condotta dalla Bucarelli ha portato ad un notevole sviluppo delle collezioni della Galleria che si sono arricchite, oltre che attraverso gli acquisti del Ministero, grazie ad importanti donazioni, di opere singole o di gruppi di opere, tra i quali: nel 1950 i quadri di Armando Spadini offerti da Ilo e Leo Nunes, nel 1958 le sculture di Manzù della collezione Gualino e i disegni di Modigliani della raccolta Brillouin, el 1961 quadri di macchiaioli, di Gigante e di Toma donati da Luigi Ambron, dal 1968 al 1972 la donazione Cardazzo si un'ampia scelta di quadri di Capogrossi, il gruppo di opere di Ettore Colla offerto dalla vedova dello scultore, la raccolta di diciannove opere di Pino Pascali, donazione di genitori dell'artista. Cfr. in merito BUCARELLI 1973, pp. 6-7 e MARGOZZI 2009, pp. 29-30 e 32.

della Galleria⁵⁸. L'artista rispondeva che avrebbe preso contatti con il gallerista di Londra che disponeva delle sue opere⁵⁹. Alla fine dell'anno seguente, la direttrice scriveva nuovamente a Lucio, chiedendogli tre opere di diversi periodi e pregandolo di compiere un sopralluogo nel museo per sovrintendere all'esposizione dei suoi lavori⁶⁰. Finalmente nel marzo del 1963 Fontana prometteva alla Bucarelli di venderle per un milione di lire il grande rosso con i buchi, depositato alla Galleria Malborough di Roma, oltre a tre quadri per la sua sala personale che si andava preparando. A dicembre dello stesso anno, Palma ricordava all'artista che in una sua recente visita a Milano avevano scelto insieme le opere per la donazione alla Galleria, ma chiedeva anche di aggiungere una scultura, «uno dei grossi bronzi rotondi»⁶¹. Il 25 marzo 1964 Fontana rispondeva⁶² ai numerosi solleciti della direttrice, scrivendo di aver spedito una piastrella del 1931⁶³, tre quadri datati 1949⁶⁴, 1953⁶⁵, 1961 e una grande scultura in gres, un po' malconcia ma restaurabile⁶⁶. A luglio la Bucarelli ringraziava per le opere inviate e due anni dopo gli mandava una nuova lettera per avere una «scultura in bianco, nero e rosa» del 1934, esposta alla Biennale di Venezia di quell'anno nella mostra del primo astrattismo italiano, per la quale l'artista dava il suo assenso⁶⁷. Il 1968 fu l'anno cruciale per le vicende della donazione: a gennaio, in pieno riallestimento della Galleria, Palma scriveva a Fontana che, ai fini del riordinamento del museo, avrebbe dovuto considerare doni le opere ivi depositate fino a quel momento; inoltre per la nuova sistemazione della sala, che sarebbe stata davvero prestigiosa, aveva bisogno di altre otto opere, da lei scelte nelle ultime pubblicazioni sull'artista⁶⁸. La richiesta era davvero consistente, anche perché la Bucarelli aveva espressamente indicato che esse dovessero provenire direttamente dall'autore, il quale, già in precarie condizioni di salute, le rispondeva di voler rimandare la definizione delle opere da inviare alla Galleria dopo la convalescenza da una lunga degenza in clinica. Da un'ulteriore lettera di Lucio Fontana del 30 aprile 1968, si evince la sua propensione a collaborare all'allestimento della sala anche personalmente, perché è «convinto che ormai la Gall. d'Arte Moderna sarà una delle più visitate del mondo»⁶⁹. Dopo questa data i rapporti epistolari tra la direttrice del museo e l'artista s'interruppero a causa dell'aggravamento delle condizioni di salute di quest'ultimo (che sarebbe morto nel settembre di quell'anno), per poi riprendere con la vedova Teresita.

Nell'intervista del 1991, la signora Fontana riferisce, infatti, che, un anno o due dopo la scomparsa del marito, la Bucarelli si mise in contatto con lei per ottenere la conferma del deposito; a parer suo, però, «la GNAM non funzionava, le opere di Fontana erano

⁵⁸ As GNAM, pos. 2B2, prot. 284.

⁵⁹ As GNAM, pos. 2B2, prot. 902.

⁶⁰ As GNAM, pos. 2B2, prot. 4093.

⁶¹ As GNAM, pos. 2B2, prot. 3469.

⁶² As GNAM, pos. 2B2, prot. 1011.

⁶³ Originariamente questa *Tavoletta graffita* era esposta nella sala XLIX della Galleria (dedicata agli 'astrattisti milanesi' tra il 1930 e il 1940, a Magnelli e Prampolini) assieme al *Gallo* del 1949. Cfr. a proposito BUCARELLI 1973, p. 86.

⁶⁴ *Concetto spaziale* (1949): cfr. CRISPOLTI 1986, I, p. 98, n. 49-50 B 13; *GALLERIA NAZIONALE* 2005, p. 330, n. 24b.2. Quest'opera, assieme ad altre sette, era esposta nella saletta monografica di Fontana n. LVI (attuale n. 6, intitolata a Klimt), allestita dalla Bucarelli durante il riordino della Galleria del 1968 (cfr. BUCARELLI 1973, pp. 100 e 139). Gli altri sette pezzi sono quelli qui indicati alle note 54, 65, 66 73, cui vanno aggiunti un *Concetto spaziale* del 1958 e due *Concetto spaziale. Attese* del 1959.

⁶⁵ *Concetto spaziale* (1953): CRISPOLTI 1986, I, p. 120, n. 53 P 11; *GALLERIA NAZIONALE* 2005, p. 332, n. 24b.4.

⁶⁶ *Concetto spaziale. Natura* (1959-1960 circa): cfr. CRISPOLTI 1986, I, p. 352, n. 59-60 N 8; *GALLERIA NAZIONALE* 2005, p. 335, n. 24b.10).

⁶⁷ As GNAM, pos. 2B2, prot. 3168, 3288.

⁶⁸ As GNAM, pos. 2B2, prot. 403.

⁶⁹ As GNAM, pos. 2B2, prot. 1927.

malamente conservate, non si dava seguito alle richieste di prestiti per mostre»⁷⁰ e fu così che ella ne chiese il ritiro e la possibilità di riflettere sull'opportunità di ufficializzare (oppure no) quella donazione, pur ritenendo sempre importante che (e qui sembra parafrasare le parole delle risposte di Argan alle sue lettere) suo marito fosse ben rappresentato in Italia, e a maggior ragione nell'unica Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Di fatto, dunque, le forti tensioni con la direzione del museo iniziarono fin dagli esordi del 1970, poiché – prosegue Teresita - «da Bucarelli prima e la Monferini⁷¹ poi non hanno mai voluto restituirmi le opere. È questa la ragione per cui dopo vent'anni ho deciso di fare causa, ed è a partire da quel momento che le cose hanno cominciato a muoversi»⁷². Tramite l'azione legale, esperita nel 1984 quando era direttore Eraldo Gaudio, la vedova di Fontana esigeva di riavere indietro tutto il deposito, per poi procedere a una nuova donazione, una volta ottenute le garanzie necessarie e stabilito un nuovo accordo. Il Tribunale di Roma le dette ragione, ingiungendo alla GNAM di restituire le opere del marito⁷³; in seguito fu allora direttore generale ai Beni ambientali, architettonici, archeologici, artistici e storici Francesco Sisinni a trattare direttamente con Teresita, riuscendo a stilare un accordo ben preciso che prevedeva l'acquisto da parte della Galleria di un'opera di Fontana e l'intervento esclusivo della vedova nell'allestimento della sala⁷⁴. In cambio lei non solo avrebbe donato quelle opere che già suo marito aveva dato in deposito alla GNAM, ma le avrebbe anche integrate con altri pezzi importanti, con la sicurezza però che nulla sarebbe stato spostato o sostituito, altrimenti avrebbe portato via tutto. Alla fine l'accordo fu concluso pacificamente e nel 1991 Teresita arricchì la precedente donazione con altre quattro opere⁷⁵, tra cui un bellissimo *Teatrino* del 1965⁷⁶, che testimonia l'ultimo periodo della produzione di Fontana, e uno dei primissimi *Tagli* dei 1949⁷⁷ per un valore di oltre quattro miliardi di lire, mentre la Galleria Nazionale acquistò un quadro del 1963, per la cifra di cinquecento milioni⁷⁸. Tutto l'iter formale della donazione, con la definitiva acquisizione della proprietà delle opere da parte del museo, si concluse però soltanto nel 1997, sotto la direzione di Sandra Pinto⁷⁹.

Alla luce di queste vicende, pertanto, la corrispondenza tra la signora Fontana e Argan acquista un 'peso specifico' ben determinato: nel 1972 gli attriti tra la vedova e la GNAM dovevano già aver raggiunto un livello critico e non stupisce che lo studioso abbia avvertito la responsabilità di provare a risolvere personalmente la situazione. Forzando un po' la mano a Teresita, mettendola per certi versi alle strette con il suo rifiuto di onorare con la propria *Prefazione* il catalogo generale di Fontana, Argan probabilmente nutriva la

⁷⁰ DELL'ORSO 1991.

⁷¹ Augusta Monferini fu direttrice della Galleria dal 1987 al 1994.

⁷² DELL'ORSO 1991

⁷³ Una di queste, in particolare, un *Concetto spaziale* del 1954 (cfr. *GALLERIA NAZIONALE* 2005, p. 332, n. 24b.5) è documentato *in situ* fino al 1986, quando (tra aprile e dicembre) ne venne autorizzato il prestito per una mostra monografica itinerante in Giappone. Essa fu restituita a Teresita soltanto al rientro in Italia.

⁷⁴ Teresita dichiara nell'intervista (cfr. DELL'ORSO 1991): «Ho vissuto 40 anni accanto a Fontana, ho partecipato attivamente alla realizzazione delle sue mostre, credo di avere la sensibilità necessaria per disporle al meglio».

⁷⁵ Oltre alle opere menzionate nelle note 76 e 77, nel 1991 entrarono in Galleria: un *Concetto spaziale. Attesa* del 1959 (cfr. CRISPOLTI 1986, I, p. 304, n. 59 T 135; *GALLERIA NAZIONALE* 2005, p. 333, n. 24b.7); un *Concetto spaziale. Attese*, sempre del 1959 (cfr. *GALLERIA NAZIONALE* 2005, p. 334, n. 24b.8); due sculture dal titolo *Concetto Spaziale. Natura* del 1959-1960 (cfr. *GALLERIA NAZIONALE* 2005, p. 335, n. 24b.11 e p. 336, n. 24b.12).

⁷⁶ *Concetto spaziale. Teatrino* (1965): cfr. CRISPOLTI 1986, II, p. 594, n. 65 TE 21; *GALLERIA NAZIONALE* 2005, p. 336, n. 24b.13. A differenza delle altre opere di questa parte di donazione, questa diventa ufficialmente di proprietà della Galleria nel 1994.

⁷⁷ *Concetto spaziale* (1949): cfr. *GALLERIA NAZIONALE* 2005, p. 331, n. 24b.3.

⁷⁸ *Concetto Spaziale. Attese* (1963): cfr. *GALLERIA NAZIONALE* 2005, p. 337, n. 24b.14.

⁷⁹ Cfr. As GNAM, pos. 2F, *Fontana*.

speranza di convincerla a confermare e arricchire una donazione che, da un lato, avrebbe salvato dalla dispersione una parte della produzione di uno dei protagonisti del Novecento italiano, consentendone la celebrazione nel principale museo statale d'arte contemporanea, e, dall'altro, avrebbe aiutato la sua amica e collega Palma Bucarelli nell'accrescimento delle collezioni della Galleria, e quindi «di materiale utile per la sua attività e sviluppo»⁸⁰. Come abbiamo già avuto modo di sottolineare, egli riteneva che il deposito nelle mani dello Stato fosse l'unico modo per salvare determinate collezioni private⁸¹ e non perché fosse ispirato da una visione statalista e accentratrice, ma perché considerava il museo pubblico (o meglio il museo-scuola) la sede autentica (assieme all'università) dove doveva avvenire il 'consumo' dell'arte, in contrapposizione al mercato dove prevalevano soltanto gli interessi economici.

Nella sua lettera del 1 agosto 1972 (AGCA, SM.03096), Teresita Fontana afferma con decisione che nessun quadro o scultura di Fontana da lei posseduto è stato (e mai lo sarà) destinato al mercato per sua volontà, e che, al contrario, lei ha provveduto ad acquistare parecchi pezzi importanti per impedirne la dispersione. Nonostante tutti gli sforzi e la buona volontà della vedova di Fontana per amministrare saggiamente il lascito dell'eterogenea produzione artistica del marito, con una dedizione e un impegno che hanno dato come risultato fondamentale l'istituzione della Fondazione Lucio Fontana di Milano⁸², un certo frazionamento di questo *corpus* è stato tuttavia inevitabile a causa di vendite, donazioni, prestiti e depositi. Data la fama e l'importanza dell'artista era impossibile che non si scatenasse tra gli istituti pubblici e i collezionisti di tutto il mondo una lotta (non ancora sopita) per conquistare il maggior numero possibile di sue opere⁸³. Lo stesso Fontana, quando ancora era in vita, contribuì in un certo senso a dare l'avvio a questa dispersione: egli, infatti, era un uomo di grande generosità, sempre pronto ad aiutare i giovani artisti, ai quali faceva dono delle sue opere, pur nella consapevolezza che, nella maggior parte dei casi, queste sarebbero state subito vendute.

Fatto sta che scorrendo il catalogo generale di Fontana e i cataloghi delle mostre più recenti⁸⁴, ci rendiamo conto che, nonostante la generosità di Teresita abbia contribuito a dotare di importanti nuclei di lavori del marito alcuni dei musei e delle istituzioni italiani più prestigiosi nel settore dell'arte contemporanea⁸⁵, una parte davvero consistente della sua

⁸⁰ Cfr. ARGAN 1987.

⁸¹ Cfr. ARGAN 1957, p. 1406. Si pensi, inoltre, all'allarme lanciato da Argan per salvare la bistrattata raccolta Torlonia (cfr. ARGAN 1991b).

⁸² La Fondazione Lucio Fontana, costituita il 29 novembre 1982 per iniziativa di Teresita Rasini Fontana ed eretta in ente morale con riconoscimento giuridico (decreto del Presidente della Repubblica 20 Giugno 1984 n. 684), si propone, secondo quanto previsto dallo Statuto (cfr. www.fondazioneLucioFontana.it) «di assicurare la tutela del patrimonio artistico di Lucio Fontana promuovendo studi e indagini, a livello nazionale e internazionale, sull'artista, assumendo ogni altra iniziativa, compresa l'organizzazione di mostre e prendendo le misure necessarie, anche d'ordine legale, contro eventuali falsi o altri illeciti. Ha inoltre istituito una Commissione Artistica interna per il riconoscimento e la registrazione delle opere. Le opere di proprietà della Fondazione sono custodite nelle forme previste dal Consiglio di Amministrazione. La Fondazione può alienare o dare in comodato le opere di proprietà a Musei qualificati. La Fondazione provvede, inoltre, alla conservazione del materiale d'archivio, della biblioteca e di tutto il materiale a stampa relativo all'opera artistica e alla biografia di Lucio Fontana».

⁸³ Come confermano recenti rilevazioni di mercato (cfr. PAPPALARDO 2011), Lucio Fontana è tuttora il 're delle aste': nel 2010 sono state vendute ben centoventisette sue opere per la somma di più di 4 milioni di euro.

⁸⁴ Cfr. tra le tantissime esposizioni tenutesi negli ultimi decenni *LUCIO FONTANA* 1998; *LUCIO FONTANA* 2002; *LUCIO FONTANA* 2004.

⁸⁵ Oltre che alla Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, le opere di Lucio Fontana in Italia sono conservate nei seguenti musei e istituzioni pubblici: il Museo del Novecento di Milano; la Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, il Museo d'Arte Contemporanea del Castello di Rivoli, la Fondazione Antonio Calderara di Vacciago (Novara). Altri nuclei considerevoli si trovano in raccolte accessibili agli studiosi soltanto su appuntamento, quali la Fondazione Lucio Fontana di Milano e il Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma.

produzione appartiene a collezioni private e quindi non è liberamente fruibile dalla collettività. Problematiche sono state, in particolare, le vicende conservative dei disegni di Fontana⁸⁶, il cui numero si aggira attorno ai tremila, suddivisi tra la Fondazione Lucio Fontana di Milano (circa milleduecento), vari musei e istituti culturali italiani e stranieri (quattrocento) e numerosi collezionisti privati e gallerie (più di mille). La prima significativa divisione di questo *corpus* grafico fu attuata dallo stesso Fontana nel 1940, quando, alla vigilia della partenza per l'Argentina, cedette all'amico collezionista e critico Roberto Crippa circa duecento disegni realizzati tra il 1930 e il 1940⁸⁷. Alla morte di Lucio, circa duemilacinquecento fogli raccolti e sommariamente conservati dall'artista in un baule del suo studio in corso Monforte a Milano furono ereditati da Teresita; in quello stesso anno, nel 1968, si costituì l'Archivio Lucio Fontana e si registrarono le prime dispersioni di molti disegni e di carte assorbenti. Nel 1970, a seguito della mostra antologica organizzata presso la Galleria Civica di Torino, si ebbe la prima donazione costituita da una grande tela e trenta disegni datati tra il 1948 e il 1958. Negli anni seguenti l'intero archivio fu affidato al sovrintendente di Milano, Franco Russoli, fino al 1972, quando la gestione passò completamente alla vedova di Fontana, la quale, nel quinquennio successivo, lavorò ad un progetto per un museo milanese dedicato all'artista che si ipotizzava potesse costituirsi presso l'Arengario. All'epoca l'idea non fu portata avanti⁸⁸, ma nel contempo venne concesso un primo deposito di opere grafiche per il Gabinetto di Disegni e Stampe del Castello Sforzesco, seguito da un secondo deposito presso il Civico Museo d'Arte Contemporanea di Milano nel 1978⁸⁹, anno in cui Teresita donò anche un nucleo di disegni al Centre George Pompidou di Parigi che aveva provveduto all'acquisto di alcune opere. La prima parte degli anni Ottanta registra, invece, la donazione di qualche foglio singolo ad amici e collaboratori della signora Fontana e soprattutto la vendita di piccoli nuclei a gallerie private che è stata la causa principale della dispersione sul mercato di una considerevole quantità di disegni. Nel 1987, infine, si ebbe l'ultima grande frammentazione del nucleo originario per la donazione al Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma di trecentotredici disegni relativi ai progetti di allestimenti per le esposizioni realizzate da Fontana negli anni Sessanta⁹⁰.

Pertanto, riflettendo a posteriori sulle vicende conservative del lascito di Fontana, le preoccupazioni di Argan per il destino di queste opere non erano poi tanto ingiustificate e prive di fondamento, anche perché, alla data della corrispondenza con Teresita, l'artista era scomparso da pochi anni e quindi c'era il rischio che la forte domanda del mercato artistico accelerasse lo smembramento della sua raccolta, arricchendo singoli mercanti e collezionisti a discapito dell'interesse pubblico. Con la fermezza e il piglio che sempre lo contraddistinsero, Argan, dunque, rifiutando di scrivere la *Prefazione* al catalogo, prese una decisione drastica, che qualcuno ora (come allora) troverà eccessiva e discutibile, ma che in realtà dimostra una coerenza ideologica irremovibile. Ed è sempre stata questa coerenza a guidarlo nelle sue tante battaglie culturali, ancora così attuali nella nostra epoca, dove gli

⁸⁶ Cfr. in proposito TOGNON 1998, pp. 108-109.

⁸⁷ Ancora oggi la Collezione Crippa, fortunatamente ben conservata, rappresenta la più significativa testimonianza grafica per omogeneità e ampiezza necessaria allo studio di un decennio fondamentale per Parte di Lucio Fontana. Cfr. in proposito LUCIO FONTANA 1996.

⁸⁸ Il progetto di allestire un museo di arte contemporanea nel Palazzo dell'Arengario di Milano è stato ripreso soltanto nel 2001 e portato a compimento nel 2010, con l'inaugurazione, il 6 dicembre, del Museo del Novecento.

⁸⁹ Cfr. DONAZIONE LUCIO FONTANA 1978. Le opere comprese in questa donazione costituiscono la Sala Fontana del recentissimo Museo del Novecento di Milano.

⁹⁰ Nel 2009 questa donazione è stata oggetto di due esposizioni, organizzate a Parma, presso il Centro Studi e Archivio della Comunicazione e la Fondazione Arnaldo Pomodoro, per le quali cfr. rispettivamente LUCIO FONTANA 2009a e LUCIO FONTANA 2009b.

storici dell'arte si trovano a fronteggiare (quasi sempre in uno scontro impari) un sistema politico tendente alla de-professionalizzazione degli addetti al settore dei beni culturali e alla privatizzazione della gestione del patrimonio artistico, sulla scia di una visione economicistica e aziendalistica che privilegia il consumo e lo sfruttamento dei 'giacimenti culturali', piuttosto che la loro tutela a vantaggio dell'intera collettività⁹¹.

BIBLIOGRAFIA

'50-'60 2005

'50-'60: 17 artisti e 40 capolavori degli anni '50 e '60 dalle collezioni della Galleria nazionale d'arte moderna di Roma, Catalogo della mostra, Nuoro 2005.

ANDERLINI 1970

L. ANDERLINI, *Orvieto: la guerra delle porte del duomo*, «L'Astrolabio», 33, 23 agosto 1970, p. 18.

APOLLONIO-ARGAN-MASCIOTTA 1960

U. APOLLONIO, G.C. ARGAN, M. MASCIOTTA, *Cinque scultori d'oggi: Moore, Fontana, Mastroianni, Mirko, Viani*, Roma 1960.

ARGAN 1939

G.C. ARGAN, *Su alcuni giovani. Fontana*, «Le Arti», I, fasc. 3, febbraio-marzo 1939, pp. 293-295 (riedito in ARGAN 1955, pp. 211-216).

ARGAN 1949

G.C. ARGAN, *Il museo come scuola*, «Comunità», III, 3, maggio-giugno 1949, pp. 64-66.

ARGAN 1951-1954

G.C. ARGAN, *La funzione educativa dei musei* (s.d. ma 1951-1954), in RUSSO 2009, pp. 145-148.

ARGAN 1955

G.C. ARGAN, *Studi e note*, Roma 1955.

ARGAN 1957

G.C. ARGAN, *La crisi dei musei italiani*, «Ulisse», V, fasc. 27, autunno-inverno 1957, pp. 1397-1410.

ARGAN 1960

G.C. ARGAN, *Fontana*, in APOLLONIO-ARGAN-MASCIOTTA 1960, pp. 51-59 (riedito in G.C. ARGAN 1964, pp. 295-297).

ARGAN 1964

G.C. ARGAN, *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, Milano 1964.

ARGAN 1966

G.C. ARGAN, *Tutela dei beni singoli, artistici e storici*, in *Nuove leggi per l'Italia da salvare. Proposte per il rinnovamento della legislazione di tutela*, Atti del I Congresso Nazionale di Italia Nostra (Roma 18-20 novembre 1966), Roma 1967, pp. 55-70.

⁹¹ Per una riflessione sul rapporto tra le linee di riforma della politica dei beni culturali proposte da Argan e le scelte politiche che invece sono state messe in atto negli ultimi anni si veda CHIARANTE 2005, pp. 139-140.

ARGAN 1967

G.C. ARGAN, *Lucio Fontana*, in *LO SPAZIO* 1967, pp. 51-53.

ARGAN 1969a

G.C. ARGAN, *Esodo autorizzato*, «Storia dell'arte», 3, 1969, pp. 257-259.

ARGAN 1969b

G.C. ARGAN, *Interventi*, in *Nuove strutture per l'amministrazione dei Beni Culturali*, Atti del XII Convegno Nazionale di Italia Nostra [II Congresso Nazionale] (Roma 31 gennaio-2 febbraio 1969), Roma [s.d., ma 1969], pp. 113, 126-127, 131-132, 154.

ARGAN 1970

G.C. ARGAN, *Ancora sulle porte di Orvieto*, «L'Astrolabio», 35, 6 settembre 1970, pp. 31-32.

ARGAN 1971

G.C. ARGAN, *La prospettiva del museo*, «Futuribili», 30-31, gennaio-febbraio 1971, pp. 53-61.

ARGAN 1975a

G.C. ARGAN, *Il Governo dei Beni Culturali*, «Storia dell'arte», 19, 1973 [ma datato «febbraio 1975»], pp. 189-191.

ARGAN 1975b

G.C. ARGAN, *Un ministero per recuperare il passato. Il dovere politico di conservare i beni culturali*, «Corriere della Sera», 7 gennaio 1975, p. 3.

ARGAN 1975c

G.C. ARGAN, *Riscoprire il ruolo del museo. Mentre in Italia si aprono nuovi punti d'incontro con l'arte. Conoscere per poter conservare*, «Corriere della Sera», 6 aprile 1975, p. 15.

ARGAN 1979

G.C. ARGAN, *Un'idea di Roma*, a cura di M. Monicelli, Roma 1979.

ARGAN 1980

G.C. ARGAN, *Intervista sulla fabbrica dell'arte*, a cura di T. Trini, Roma-Bari 1980.

ARGAN 1986

G.C. ARGAN, *Beni culturali, ma di chi?*, «Insegnare», II, 7-8, luglio-agosto 1986, pp. 7-9 (riedito in GIULIO CARLO ARGAN 2003, pp. 22-26).

ARGAN 1987

G.C. ARGAN, *Presentazione a La donazione Mastroianni alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, Catalogo della mostra, a cura di A. Monferini, M.G. Tolomeo Speranza, Roma 1987, p. 11.

ARGAN 1989

G.C. ARGAN, *La creazione dell'Istituto centrale del restauro: intervista*, a cura di M. Serio, Roma 1989.

ARGAN 1990

G.C. ARGAN, *Più mercato e meno musei: rubate pure*, «L'Unità», 18 aprile 1990.

ARGAN 1991a

G.C. ARGAN, *Il Ministro-Presidente Andreotti garantisce l'autonomia dei tutori del nostro patrimonio culturale*, «L'Unità», 16 maggio 1991, riedito in *DODICI LEGGI* 1992, pp. 190-192.

ARGAN 1991b

G.C. ARGAN, *Salviamo la raccolta Torlonia*, «L'Unità», 24 maggio 1991, riedito in *DODICI LEGGI* 1992, pp. 193-194.

ARGAN 1991c

G.C. ARGAN, *E ora mettiamo la cultura in un laboratorio*, «L'Unità», 25 giugno 1991, riedito in *DODICI LEGGI* 1992, pp. 203-205.

ARGAN 1991d

G.C. ARGAN, *Lettera a De Michelis. Nella CEE difendiamo l'arte dall'attacco dei mercanti*, «L'Unità», 3 luglio 1991, riedito in *DODICI LEGGI* 1992, pp. 206-208.

ARGAN 1991e

G.C. ARGAN, *Arte sacra e laica*, «L'Unità», 2 ottobre 1991, riedito in *DODICI LEGGI* 1992, pp. 211-213.

ARGAN 1991f

G.C. ARGAN, *Stato, Chiesa e arte*, «L'Unità», 10 ottobre 1991, riedito in *DODICI LEGGI* 1992, pp. 214-216.

ARGAN 1991g

G.C. ARGAN, *Attenzione a quei prestiti interminabili*, «L'Unità», 12 novembre 1991, riedito in *DODICI LEGGI* 1992, pp. 217-218.

ARGAN 1991h

G.C. ARGAN, *Caro Andreotti, schediamo l'arte prima che la rubino*, «L'Unità», 15 novembre 1991, riedito in *DODICI LEGGI* 1992, pp. 219-220.

ARGAN 1991i

G.C. ARGAN, *Ricordo di Mario Salmi*, in *Mario Salmi, storico dell'arte e umanista*, Atti della giornata di studio (Roma 30 novembre 1990), Spoleto 1991.

ARGAN 1992a

G.C. ARGAN, *Per i Beni Culturali?*, «Storia dell'arte», n. 71, 1991 [1992], pp. 5-6.

ARGAN 1992b

G.C. ARGAN, *Al Ministro per i Beni Culturali* (Roma 1 luglio 1992), «Storia dell'arte», 73, 1991 [1992], pp. 257-260.

ARGAN 1994

G.C. ARGAN, *Discorsi parlamentari*, Roma 1994.

ARGAN 2002

G.C. ARGAN, *Storia dell'arte italiana*, I-III, Milano 2002.

ARGAN 2009

G.C. ARGAN, *Promozione delle arti, critica delle forme, tutela delle opere. Scritti militanti e rari (1930-1942)*, a cura di C. Gamba, Milano 2009.

AYMONINO 2002

C. AYMUNINO, *Sindaco di Roma: i problemi del Centro Storico*, in GIULIO CARLO ARGAN 2002, pp. 57-59.

BENI CULTURALI 1994

Beni culturali: quali prospettive?, Atti delle giornate di studio in ricordo di Giulio Carlo Argan sul tema: «Dal pensiero alle proposte e ai problemi attuali» (Venezia 14-16 gennaio 1994), coordinamento di G.M. Pilo, «Arte Documento. Quaderni», 3, Treviso 1994.

BUCARELLI 1973

P. BUCARELLI, *La Galleria nazionale d'arte moderna (Roma-Valle Giulia)*, Roma 1973.

BUONAZIA 2002

I. BUONAZIA, *Settant'anni di studi. Bibliografia completa degli scritti di Giulio Carlo Argan e dei contributi critici a lui dedicati*, con la collaborazione di C. Gamba e C. Stoppani, in ARGAN 2002, pp. XXXV-XCVI.

CHIARANTE 2002

G. CHIARANTE, *L'impegno in Parlamento: la tutela di un patrimonio di civiltà*, in GIULIO CARLO ARGAN 2002, pp. 64-74.

CHIARANTE 2003

G. CHIARANTE, *Argan politico: gli anni del Senato*, in *Rileggere Argan: l'uomo, lo storico dell'arte, il didatta, il politico*, Atti del convegno (Bergamo 19-20 aprile 2002), a cura di M. Lorandi e O. Pinessi, Bergamo 2003, pp. 13-26.

CHIARANTE 2005

G. CHIARANTE, *I Beni Culturali come patrimonio di civiltà: l'impegno di Argan al Senato*, in *Giulio Carlo Argan: progetto e destino dell'arte*, Atti del convegno di studi (Roma 26-28 febbraio 2003) a cura di S. Valeri, supplemento di «Storia dell'Arte», XXXVII, 112, settembre-dicembre 2005, pp. 133-140.

CONTINUITÀ 1961

Continuità (Bemporad, Consagra, Dorazio, Fontana, Novelli, Perilli, A. Pomodoro, G. Pomodoro, Turcato), Catalogo della mostra, a cura di G.C. Argan, Torino 1961.

CONTARDI 2002

B. CONTARDI, *Gli anni dell'insegnamento universitario*, in GIULIO CARLO ARGAN 2002, pp. 51-56.

CRISPOLTI 1974

E. CRISPOLTI, *Lucio Fontana. Catalogue Raisonné des Peintures, sculptures et environnements spatiaux*, in collaborazione con J. van der Marck, I-II, Bruxelles 1974.

CRISPOLTI 1986

E. CRISPOLTI, *Fontana. Catalogo generale*, I-II, Milano 1986.

CRISPOLTI 2006

E. CRISPOLTI, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti e ambientazioni*, in collaborazione con N. Ardemagni Laurini e V. Ernesti, I-II, Milano 2006.

DELL'ORSO 1991

S. DELL'ORSO, *Donazioni. Teresita Fontana: «dopo Roma sono pronta per Milano»*, «Il giornale dell'arte», IX, 94, 1991, p. 34.

DODICI LEGGI 1992

Dodici leggi per i Beni Culturali, a cura di G.C. Argan, M. Bonfatti Painsi, G. Chiarante, Roma 1992.

DONAZIONE LUCIO FONTANA 1978

La donazione Lucio Fontana: proposta per una sistemazione museografica, Catalogo della mostra, Milano 1978.

FERRARI 1985

O. FERRARI, *L'impegno nella politica della tutela*, in *Studio in onore di Giulio Carlo Argan. III. Il pensiero critico*, Roma 1985, pp. 37-43.

FERRARI 1994

O. FERRARI, *Dalle Belle Arti ai Beni culturali*, in *Giulio Carlo Argan. Storia dell'arte e politica dei beni culturali*, Atti del convegno (Roma 11 novembre 1993), a cura di G. Chiarante, Siena 1994, pp. 41-55.

FERRARI 2002

O. FERRARI, *Dalle riforme del '39 agli anni del dopoguerra*, in *GIULIO CARLO ARGAN 2002*, pp. 28-38.

FERRARIO 2010

R. FERRARIO, *Regina di quadri: vita e passioni di Palma Bucarelli*, Milano 2010.

FONTANA 1972

L[ucio] Fontana, Catalogo della mostra, a cura di V. Minardi, Roma 1972.

FONTANA 1999

L. FONTANA, *Lettere 1919-1968*, a cura di P. Campiglio, con un saggio di L. Parmesani, Milano 1999.

GALLERIA NAZIONALE 2005

Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni: il XX secolo, a cura di S. Pinto, Milano 2005.

GAMBA 2003

C. GAMBA, *Materiali per una cronologia*, in *GIULIO CARLO ARGAN 2003*, pp. 27-58.

GIULIO CARLO ARGAN 2002

Giulio Carlo Argan: storia dell'arte e politica dei beni culturali, a cura di Giuseppe Chiarante («Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli», 12, 2002), Roma 2002.

GIULIO CARLO ARGAN 2003

Giulio Carlo Argan (1909-1992). Storico dell'arte, critico militante, sindaco di Roma, Catalogo della mostra, a cura di C. Gamba, Roma 2003.

LA REGINA 1994

A. LA REGINA, *Argan sindaco di Roma e le antichità romane*, in *Giulio Carlo Argan. Storia dell'arte e politica dei beni culturali*, Atti del convegno (Roma 11 novembre 1993), a cura di G. Chiarante, Siena 1994, pp. 87-91.

LA REGINA 2002

A. LA REGINA, *Argan sindaco di Roma: il recupero delle antichità romane*, in GIULIO CARLO ARGAN 2002, pp. 60-63.

LO SPAZIO 1967

Lo spazio dell'immagine, Catalogo della mostra, Foligno 1967.

LUCIO FONTANA 1996

Lucio Fontana. I disegni della Raccolta Crippa in Varese, Catalogo della mostra, a cura di P. Campiglio, Varese 1996.

LUCIO FONTANA 1998

Lucio Fontana, Catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti, R. Siligato, Milano 1998.

LUCIO FONTANA 2002

Lucio Fontana: metafore barocche, Catalogo della mostra, a cura di G. Cortenova, Verona 2002.

LUCIO FONTANA 2004

Lucio Fontana: opere 1947-1965, Catalogo della mostra, a cura di P. Campiglio, Milano 2004.

LUCIO FONTANA 2009a

Lucio Fontana: disegno e materia; le opere delle collezioni Csac, Catalogo della mostra, a cura di G. Bianchino, M. Branchi, Milano 2009.

LUCIO FONTANA 2009b

Lucio Fontana: le scritture del disegno, Catalogo della mostra, a cura di G. Bianchino, Milano 2009.

MARGOZZI 2009

M. MARGOZZI, *Doni e depositi. La politica di Palma Bucarelli per accrescere le collezioni della Galleria nazionale d'arte moderna*, in PALMA BUCARELLI 2009, pp. 27-33.

PALMA BUCARELLI 2009

Palma Bucarelli: il museo come avanguardia, Catalogo della mostra a cura di M. Margozzi, Milano 2009.

PAPPALARDO 2011

D. PAPPALARDO, *Il re delle aste è Lucio Fontana*, «La Repubblica», 31 gennaio 2011, p. 55.

PICCIAU 2005

M. PICCIAU, *Storia di una collezione*, in '50-'60 2005, pp. 23-27.

PICCIAU 2007

M. PICCIAU, *Palma Bucarelli*, voce in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte*, Bologna 2007, pp. 124-130.

PINTO 2005

S. PINTO, "Quale modernità?" *Un secolo di ordinamenti e dibattiti sullo Statuto contemporaneo e sulla sede*, in *GALLERIA NAZIONALE* 2005, pp. 13-45.

RUSSO 2008

V. RUSSO, *Storici dell'arte nell'amministrazione della tutela. Riflessioni dal carteggio tra Cesare Brandi e Giulio Carlo Argan*, in *Brandi e l'architettura*, Atti della giornata di studio (Siracusa 30 ottobre 2006), a cura di A. Cangelosi e M.R. Vitale, Siracusa 2008, pp. 145-157.

RUSSO 2009

V. RUSSO, *Giulio Carlo Argan. Restauro, critica, scienza*, Città di Castello 2009.

SALMI 1970

M. SALMI, *Offesa a un monumento*, «Commentari», luglio-settembre 1970, pp. 165-172.

SERIO 1992

M. SERIO, *L'attività di Giulio Carlo Argan nell'Amministrazione delle Antichità e Belle Arti*, «Arte documento», 6, 1992, pp. 24-27.

SERIO 1994

M. SERIO, *Giulio Carlo Argan nelle carte dell'Archivio Centrale dello Stato*, in *Giulio Carlo Argan. Storia dell'arte e politica dei beni culturali*, Atti del convegno (Roma 11 novembre 1993), a cura di G. Chiarante, Siena 1994, pp. 31-39.

SERIO 2002

M. SERIO, *Al centro delle strutture di tutela: il rapporto con Bottai*, in *GIULIO CARLO ARGAN* 2002, pp. 21-27.

STOPPANI 2002

C. STOPPANI, *Giulio Carlo Argan ispettore alla Galleria Estense*, in *GIULIO CARLO ARGAN* 2002, pp. 119-130.

STOPPANI 2003

C. STOPPANI, *Sistematizzazione dei beni culturali: la necessaria preminenza dell'interesse pubblico*, in *Rileggere Argan: l'uomo, lo storico dell'arte, il didatta, il politico*, Atti del convegno (Bergamo 19-20 aprile 2002), a cura di M. Lorandi e O. Pinessi, Bergamo 2003, pp. 74-86.

TOGNON 1998

P. TOGNON, *Appunti per una storia del disegno di Lucio Fontana*, in *LUCIO FONTANA* 1998, pp. 108-114.

VENTURI 1945

L. VENTURI, *Il museo scuola*, «La Nuova Europa», 9 settembre 1945, riedito in *VENTURI* 1956, pp. 265-277.

VENTURI 1955

L. VENTURI, *Il museo scuola del pubblico*, in Atti del Convegno di Museologia (Perugia 18-20 marzo 1955), Perugia 1955.

VENTURI 1956

L. VENTURI, *Saggi di critica*, Roma 1956.

VENTURI 1957

L. VENTURI, *I nostri musei di arte moderna*, «Ulisse», V, fasc. 27, autunno-inverno 1957, pp. 1372-1373.