

IL CASO GIOTTO

Quasi concluso il restauro dell'opera di Santa Maria Novella

Le rivelazioni della Croce

Con la ripulitura dei molti strati di vernici spurie, si riapre la discussa questione del rapporto dell'artista con Pietro Cavallini

di Bruno Zanardi

Dopo alcuni anni di lavoro è praticamente terminato il restauro della gigantesca *Croce*, alta quasi sei metri e larga quattro, realizzata intorno al 1295 da Giotto per la chiesa domenicana Santa Maria Novella di Firenze. Un'opera la cui importanza critica risiede nel suo essere il dipinto più antico, conservato per intero, attribuibile con certezza all'immenso artista fiorentino. Difficile è infatti credere che sia un'altra — oggi perduta — la Croce di Santa Maria Novella citata in documento del 1312 come dipinta «per egregium pictorem nomine Giotum Bononis».

Un restauro impeccabile eseguito nei laboratori dell'Opificio delle pietre dure di Firenze da due grandi restauratori, Paola Bracco e Ottavio Ciampi, benissimo diretti da Marco Ciatti. E un restauro soprattutto motivato dalla presenza sul colore originale di molte e diverse mani di vernici spurie e fortemente inscurite; vernici applicate nel tempo in spessori tra loro diversi, ma sempre notevoli, che hanno imposto di procedere in modo puntiforme su tutta la notevole superficie del dipinto. Quindi un intervento lentissimo e molto difficile, al termine del quale l'opera è però tornata a un perfetto stato di visibilità. Innanzitutto il Cristo in croce, "vero" come mai si era visto prima nell'in-

tera pittura dell'occidente: dagli occhi bianco-azzurri liquefatti dalla morte, alle braccia trascinanti in giù dal peso del corpo abbandonato dalla vita, fino al sangue ancora liquido, che scorre dai piedi, sparisce negli anfratti delle pietre del Gogota su cui la croce è infitta e si raggruma a terra vicino a un teschio dipinto con un dettaglio naturalistico degno d'un fiammingo di un secolo e mezzo dopo. Poi le due figure nei tabelloni laterali. A sinistra, la Madonna con gli occhi ronzanti d'infinito dolore e amore. A destra, San Giovanni con una grande capigliatura bionda e la bocca allungata infuori da un pianto sommosso e inconsolabile.

Detto questo, la nuova lettura cui la Croce di Santa Maria Novella è stata oggi ricondotta immediatamente ripropone — intatto — il mai risolto problema critico della formazione di Giotto giovane. È solo un *topos* letterario l'aneddoto, riferito da tutte le fonti, di Cimabue che chiama a lavorare con sé Giotto pastorello? Come influisce Roma nella sua formazione? Che ruolo ha Giotto — se lo ha — all'in-

terno del cantiere delle *Storie di San Francesco*, eseguite intorno al 1292 nella Basilica superiore di Assisi: il ciclo d'affreschi che cambierà l'indirizzo stesso dell'arte occidentale? Quesiti critici da far tremare le vene ai polsi, visto che da almeno due secoli tutti i più importanti storici dell'arte del mondo si sono provati a dar loro una risposta, senza mai aver trovato un accordo. E quesiti risolti solo per il problema «Cimabue maestro di Giotto». Semplicemente, l'alunno di Giotto presso Cimabue, se mai ci fu, venne dallo stesso Giotto ben presto rinnegato. La Croce domenicana di Santa Maria Novella annichilisce infatti per modernità e autonomia culturale quella dipinta una decina di anni prima da Cimabue per i francescani di Santa Croce: pur sempre meravigliosa, ma con un piede ancora nella tradizione bizantina.

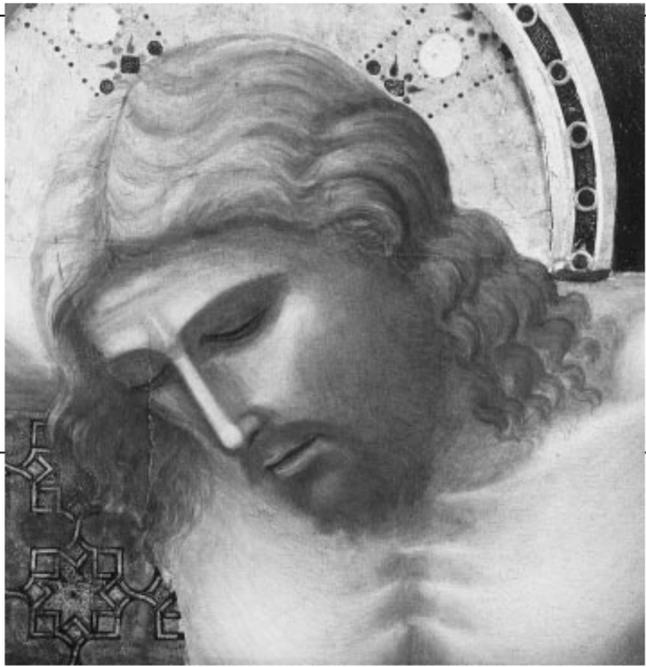
Assai più complesso si presenta invece il problema del rapporto tra la nostra Croce e Roma. La critica italiana ha infatti sempre mostrato fortissime resistenze ad accettare l'ipotesi che Giotto sia arriva-

to a Roma dalla provincia fiorentina con una formazione cimabuesca; e che, nella stessa Roma, abbia avuto una profonda riforma culturale attraverso l'incontro con Pietro Cavallini. Quest'ultimo, il grandissimo pittore romano ricordato nella prima fonte che tratta in modo sistematico dei pittori medioevali, Lorenzo Ghiberti (circa 1450), è già artista maturo nel 1279, quando è documentato attivo nell'ambito della Curia papale; mentre Giotto, accettando la tradizione della sua nascita nel 1266, in quel momento aveva tredici anni.

Intendiamoci, la partita in gioco non è piccola. Si tratta infatti di stabilire come e dove, alla fine del Duecento, si forma la nuova lingua figurativa dell'arte italiana e, con essa, quella della stessa arte occidentale. Una partita finora sempre giocata, soprattutto nell'ambito della critica italiana, dalla parte di Firenze (e di Giotto); mentre in ambito internazionale si è soprattutto pensato a Roma. In questo caso con la difficoltà della quasi completa cancellazione della produzione artistica medievale,

commissionata da papi, cardinali e principi, che aveva fatto di Roma la grande officina dell'arte italiana nella seconda metà del Duecento. Cancellazione dovuta sia al trasferimento in Francia della corte papale, deciso nel 1305 da Clemente V, sia al pressoché completo rifacimento, nei secoli successivi, della Roma medievale e alla conseguente distruzione di chilometri quadrati di affreschi e mosaici di quel periodo. Ma con la *querelle* Firenze-Roma entriamo nei quesiti indicati: quale sia stato — e se ci sia stato — il ruolo di Giotto rispetto alle *Storie di San Francesco* della Basilica superiore di Assisi.

Chiariamo allora subito che un rapporto stilistico, in senso strettamente romano, tra la Croce di Santa Maria Novella e Assisi può essere istituito. Ma altrettanto subito aggiungiamo che il cosiddetto Anonimo Magliabechiano (circa 1540) e Vasari (1550 e 1568) scrivono che Cavallini fu discepolo di Giotto e che insieme lavorarono a Roma, nel perduto mosaico della *Navicella* in San Pietro; e lascia-



Particolare della «Croce» giottesca di Santa Maria Novella a Firenze

mo perdere chi davvero dei due fosse maestro o allievo, visto che Cavallini era d'almeno una decina d'anni più vecchio di Giotto. Fermiamoci poi a osservare che molte parti delle storie francescane di Assisi, oltre che in rapporto con la nostra Croce, appaiono cavalliniane; e che la testa della *Madonna* di Borgo San Lorenzo, altra reliquia di Giotto giovane a Firenze, è identica a quella di Cristo nel *Giudizio Universale* affrescato da Cavallini nella basilica romana di Santa Cecilia. Consideriamo ancora con molta attenzione come grandissimi storici dell'arte, quali Offner, Meiss, Lazarev, Zerl, White, abbiano sempre sostenuto che, per ragioni di stile (ma anche, ag-

giungo io, di modi d'esecuzione della pittura), il ciclo francescano di Assisi appare molto diverso dalle opere certe di Giotto: non importa se autografe o di bottega, visto che nella logica medievale non vi era differenza. Infine poniamo alcune domande finali buone (forse) per il dibattito critico quando verrà presentata la Croce "dopo il restauro": si dice il prossimo ottobre.

Non sarà che l'oggettiva difficoltà a identificare la mano di Giotto nella Basilica superiore di Assisi si debba al fatto che egli viene chiamato a lavorare entro un immenso cantiere non guidato da lui, ma da un pittore romano: ad esempio il cosiddetto «Maestro di Isacco», autore delle omonime storie nella stessa

Basilica superiore? E che il ciclo di affreschi che conclude quel cantiere, le *Storie di San Francesco*, sia il definitivo momento della sua riforma da cimabuesca in romana? In questo caso, qual è Giotto tra i tre capo-maestri all'opera nelle altrettante parti in cui appare suddivisibile il ciclo francescano: il primo più arcaico, il secondo più moderno, o l'ultimo più gotico? Che ruolo ha poi svolto dentro quel cantiere Pietro Cavallini (discepolo o maestro di Giotto?), la cui presenza in Basilica lasciò a tal punto il segno da venire ancora ricordata nella metà del Cinquecento dalla «pubblica voce» di Assisi, come riferisce Vasari (1568)? E da ultimo: non potrebbe essere che la singolari-

tà formale della prima fase fiorentina di Giotto sul finire del Duecento dipenda da una sua ancora ortodossa osservanza al linguaggio stilistico del capo-cantiere romano di Assisi? Linguaggio infinitamente più moderno, in senso naturalistico, di quello di Cimabue. Ma anche linguaggio infinitamente meno moderno del nuovissimo stile, insieme latino e gotico, elaborato da Giotto quando torna a Firenze sul finire del Duecento e vi fonda quella sua leggendaria bottega, dove per quasi quarant'anni lavoreranno in una condizione quasi di plagio, perché sempre ferreamente ricondotti dal caposcuola toscano al proprio modo d'intendere la pittura, alcuni tra i più importanti artisti del Trecento: Puccio Capanna, Stefano, Maso di Bianco, Taddeo Gaddi, Palmerino di Guido e così via. Quella bottega di Giotto che, intorno al 1295, potrebbe trovare la sua prima uscita — ancora molto latina, cioè romana, e poco gotica — nella Croce di Santa Maria Novella (e nella *Madonna* di Borgo San Lorenzo), e che avrà invece la sua manifestazione compiuta agli Scrovegni di Padova (circa 1304) e il suo vertice nella decorazione di quasi tutta la parte di sotto della Basilica di Assisi (circa 1308): l'insieme di Transepto destro, vele e cappella della Maddalena che non solo appaiono il massimo capolavoro rimasto di Giotto, ma anche uno degli episodi più alti dell'arte di tutti i tempi.

MINIATURE

L'ultimo volume dedicato alle raffigurazioni ispirate allo scrittore nei manoscritti transalpini

Boccaccio in Francia con i mercanti

Miniatura raffigurante una scultrice, da Boccaccio, «Le livre des cleres et nobles femmes», inizi XV sec.



di Enrico Castelnuovo

Si è già parlato sul Sole-24 Ore del *Boccaccio Visualizzato*, e lo ha fatto nel numero del 21 novembre dello scorso anno lo stesso Vittore Branca anima della cospicua impresa scientifica ed editoriale culminata nella pubblicazione presso Einaudi dei tre preziosi tomi. L'opera riunisce l'insieme delle testimonianze figurative che dagli scritti di Boccaccio vennero ispirate attraverso i secoli: illustrazioni di manoscritti, tavole, tele, pitture murali venendo così a comporre una storia della fortuna visiva, una lettura per figure, del Boccaccio che si rivela di eccezionale ricchezza e, attraverso di questa, una riflessione sul suo pensiero visivo, sulle sue capacità straordinarie di suscitare immagini, di creare nuove e fortunate iconografie, non solo in Italia, ma nell'Europa intera. Come ha scritto Jakob Burckhardt, con una frase poco opportunamente in esergo all'opera «nessun altro poeta o intellettuale come il Boccaccio — neppure il Petrarca — esercitò nell'arte una pari influenza anche tematica». Il terzo dei volumi di quest'impresa, precipuamente dedicata ai manoscritti illustrati francesi ci riserva in questo senso più di una splendida sorpresa.

TOLENTINO

Il trattato che generò il Louvre

di Fernando Mazzocca

Ci sono delle località che, nonostante un passato di un certo interesse, sono poi destinate a passare alla storia per un evento che le vede testimoni solo casuali. Questo vale per la piccola città marchigiana di Tolentino, in provincia di Macerata nota per il trattato o pace di Tolentino che il 19 febbraio del 1797 segnava la fine delle ostilità tra il pontefice sconfitto Pio VI e l'esercito della Repubblica francese guidato dal generale Bonaparte. Non è stato uno di quegli accadimenti che ha cambiato la storia del mondo, ma la storia dell'arte sì, e in una maniera davvero decisiva. L'articolo 13 del trattato sanciva infatti la possibilità da parte della Francia vincitrice di requisire allo Stato della Chiesa, e in particolare a Roma, tutta una serie di capolavori d'arte. Fu così che presero la volta di Parigi, dove furono accolti trionfalmente, e carri stipati di quei meravigliosi marmi antichi e di dipinti, tra gli altri di Raffaello, Domenichino, Guercino, Poussin, destinati a fare del Louvre, che verrà presto pomposamente chiamato Musée Napoléon, una raccolta di opere d'arte mai vista. Del resto questo non fu che l'episodio più eclatante, per l'importanza delle opere coinvolte, per la risonanza avuta e per il suo carattere istituzionale, di quell'assai più ampio rastrellamento di testimonianze d'arte e di storia, realizzato dalle vittoriose armate francesi non solo in tutti i Paesi europei raggiunti e sottomessi, ma presto anche nel lontano Egitto.

delle sue opere d'arte. Ma non si trattò semplicemente dei soliti trofei di conquista, questa volta di valore incommensurabile, perché Tolentino e quelle requisizioni attuate in così ampia scala ebbero ripercussioni che vanno ben oltre il solito soprano del vincitore sulla nazione sconfitta. Il Louvre, infatti, sebbene venuto dopo altri musei, e proprio quelli romani, divenne grazie a questo evento il primo vero e proprio museo pubblico del mondo, dove le opere poterono entrare in un circuito realmente popolare e divenire proprietà di una sensibilità comune. Questo derivava dalle implicazioni ideologiche che concorsero a determinare le requisizioni, su cui del resto non tutti gli uomini di cultura francesi erano d'accordo, per cui la *patrie de la liberté*, cioè la Francia, e in particolare Parigi allora ritenuta il maggiore centro del mondo civile, diveniva il luogo più adatto per valorizzare e rendere patrimonio dell'intera umanità i tesori malamente custoditi e sottovalutati dell'Italia, la *patrie de l'art*. Fu proprio poi nell'ambito dell'opinione pubblica transalpina non allineata con le direttive ufficiali, che saranno elaborate le famose *Lettres a Miranda* (che era un generale napoleonico) *sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*, una coraggiosa requisitoria continuamente ristampata, dove il grande teorico francese Quatremère de Quincy prendeva, anche a nome di tutta una serie di illustri sottoscrittori del suo appello, una posizione molto decisa e ben motivata contro le requisizioni e lo stradicamento delle opere d'arte dal loro Paese e dal loro contesto originario. Questa arringa nobile e ap-

passionata non ebbe immediati, né in realtà successivi, risvolti pratici nell'arrestare un'emorragia artistica di cui il nostro Paese continuò a soffrire per tutto l'Ottocento; ma creò certamente una nuova coscienza della difesa del patrimonio artistico, per cui proprio lo Stato Pontificio si darà le prime leggi di tutela seguito poi nell'esempio dagli altri Stati della penisola e infine dall'Italia unita.

La scadenza, nel 1997, del bicentenario del trattato, è stata l'occasione da parte dell'amministrazione di Tolentino di riunire in un convegno una fitta schiera di importanti studiosi francesi e italiani, questa volta riuniti in buona armonia a discutere e a comunicare i risultati delle loro approfondite ricerche sui molti temi collegati alla vasta problematica che abbiamo visto determinata da quell'evento in un arco di tempo cruciale che va dal 1789, anno della svolta rivoluzionaria, a quel 1815 che, segnando la restituzione della maggior parte delle opere requisite, sembrava essere la fine di tutto. Ma non fu così perché ormai certe implicazioni, per transalpina alla Grecia, finiva nell'identificare Napoleone, sempre più deficiato, con i maggiori legislatori e condottieri del passato, e in particolare con Alessandro Magno. Così l'*Iconographie grecque* fu uno dei libri che, ormai perso tutto, l'imperatore volle portare con sé nell'esilio di Sant'Elena.

Restava del resto il fatto che in nessun altro momento della storia si era verificato e si verificherà in uno spazio di tempo così breve un uguale terremoto nel patrimonio culturale, che coinvolge dipinti, sculture, mobili, oreficerie, arredi sacri e profani, codici, libri, biblioteche, archivi, tutti spostati dalle loro sedi, ma anche edifici, soprattutto sacri, che cambiarono di uso e di destinazione. Ora i risultati del convegno sono

quelli del *Decameron*, ma, in primis, quelli delle traduzioni francesi di quelle opere storicistiche in latino che avremmo tendenza a considerare degli scritti minori, come il *De Mulieribus Claris* o il *De Casibus virorum et mulierum illustrium*, (della traduzione di questo si conoscono più di ottanta manoscritti, una sessantina dei quali miniat) di Filippo l'Ardito e Giovanni senza Paura, i massimi ufficiali e funzionari del regno come il grande ammiraglio di Francia Prigent de Coetivy e, più tardi, re Renato d'Angiò, o Laurent Girard, segretario del re Carlo VII e Luigi XII.

I testi ebbero maggior fortuna e che furono copiati, illustrati e diffusi a decine di esemplari non furono però

quelli del *Decameron*, ma, in primo tempo nel suo volto minore, quello latino, storico-enciclopedico — accento ai doti umanisti ebbero un ruolo importante i mercanti. Un personaggio di questo mondo, il lucchese Giacomo Raponi, fratello del «primo banchiere dei tempi moderni» Dino, offrì al duca di Borgogna Filippo l'Ardito per il capodanno 1403 uno splendido esemplare del *Des cleres et nobles femmes* (Paris Bibl. Nat. de France, Fr 12.420) appena tradotto e illustrato tra il 1401 e il 1402 con splendide miniature che ci introducono tra l'altro, cosa rara, singolare e preziosa, negli atelier degli arti-

sti dove sono rappresentate pittrici in atto di ritrarsi, di dipingere una tavola o una statua della vergine da un grande pittore di origine fiamminga, detto il maestro dell'Incoronazione della Vergine o, appunto, il Maestro delle Cleres Femmes del Duca di Borgogna. Anche Laurent de Premierfait principale artefice della fama del Boccaccio in Francia con le sue traduzioni prima del *De casibus virorum* e poi con quella del *Decameron* fatta in collaborazione con Antonio d'Arezzo fu aiutato ospitato e finanziato da un ricco mercante, Bureau de Dammartin cosa che nella sua descrizione di Parigi Guille-

bert de Metz non mancò di ricordare laddove parla del «palazzo di gran fama» che nel palazzo di Bureau de Dammartin aveva lavorato. L'intraccio tra umanisti, mercanti, amatori e commercianti d'arte alti funzionari, notai, consiglieri e segretari e grandi principi bibliofili è bene evocato in questo volume nel bel saggio di Brigitte Buetner *Il commercio di immagini: i mercanti, i Raponi e il Boccaccio in Francia*.

Colpisce lo straordinario boom di queste popolari enciclopedie storico-biografiche. Rispetto alla situazione italiana dove di rado, e magari di preferenza in ambienti cortesi

come in Lombardia o alla corte estense, tali testi vennero illustrati, in Francia principi, nobili e personaggi altolocati fecero a gara per averli nelle loro biblioteche. Il loro possesso doveva essere segno di una sorte di legittimazione culturale per personaggi che non sapevano il latino ma potevano così leggere nella loro lingua e seguire con gli occhi nel ricchissimo corredo d'immagini storie sovente tragiche che si riferivano a eroi ed eroine del passato le cui atroci vicende e le cui disavventure prendevano nei tempi duri e calamitosi dell'autunno del Medioevo un carattere di sanguinosa attualità. E l'attualità che doveva venire attribuita a questi testi del Boccaccio si manifesta splendidamente in quel capolavoro di Jean Fouquet che apre un codice (oggi nella Bayerische Staatsbibliothek di Monaco dopo esser stato uno dei gioielli delle raccolte d'arte e di curiosità del grande elettore Massimiliano I) della traduzione del *De Casibus* da lui illustrato per Laurent Girard, segretario di Carlo VII e che rappresenta un episodio recentissimo: il *Lit de Justice* del 1458 presieduto dal re a Vendôme in cui venne condannato a morte Jean d'Alençon per aver tramato con gli inglesi. Con l'onnipresente rappresentazione della ruota della fortuna che mutava continuamente e con gli aggiornamenti più recenti forniti dalle movimentate vicende del momento il *de Casibus* con le sue illustrazioni dovette essere inteso come un monito sulla incertezza dell'umana condizione e una guida per il giusto governante. Jean Castellain, storiografo ufficiale dei duchi volle addirittura continuare il *De Casibus* scrivendo un *Temple de Boccace* dedicato «par maniere de consolation» alla figlia di re Renato d'Angiò, Margherita già sposa di Enrico VI fuggita dall'Inghilterra per cercare rifugio presso la corte di Borgogna. In questo senso, come ebbe a scrivere Franco Simone, fu questa l'opera più in armonia con le esigenze culturali della Francia del tempo. Alcuni grandi personaggi delle classi dominanti di questo grande e ricco paese travagliato dal lunghissimo conflitto come di quelle del floridissimo e potente ducato di Borgogna che nato da poco e rapidamente assunto ai massimi fastigi sarebbe presto miseramente precipitato, cercarono nelle immagini ispirate da Boccaccio uno specchio e un monito, in qualche modo una consolazione e una speranza.

CALENDART

di Marina Mojana

MOSTRE CHE APRONO

- **CELANO (AQ)**, Castello Piccolomini, oggi *XV Triennale Internazionale di Arte Sacra*; tracce spirituali nelle sculture di Umberto Mastroianni e di altri 26 giovani artisti. In Santa Maria Nuova omaggio a Gigino Falconi, Francesco Petrollo e Arnulf Rainer. Tel. 0863791226.
- **LIVORNO**, Museo Civico Giovanni Fattori, Villa Mimbelli, il 27/7 *Anselm Feuerbach e l'Italia*; prima antologica dedicata al pittore tedesco (1828-1880) che fu in Italia nel 1855 e si lasciò permeare dalla bellezza del Rinascimento. Tel. 050524066.
- **S. STEFANO AL MARE (IM)**, Palazzo del Comune, oggi *Aligi Sassu*; il talento visionario nell'opera grafica del pittore milanese da poco scomparso (1912-2000). Tel. 0184486488.
- **TRIESTE**, Scuderie del Castello di Miramare, il 24/7 *Sissi, Elisabetta d'Austria. L'impossibile altrove*; 500 preziosi oggetti e ritratti, provenienti da tutta Europa, raccontano la vicenda umana e storica della celebre imperatrice d'Austria di fine secolo. Tel. 0406754852.

MOSTRE IN CORSO

- **ITALIA**
- **ARONA (NO)**, Villa Ponti, via San Carlo 57, fino al 29/10 *Renato Guttuso*; capolavori e opere scelte nelle collezioni piemontesi e lombarde.
- **MILANO**, Castello Sforzesco, fino al 31/12 *Immagini del tempo*; lunari e calendari da muro dalla raccolta Bertarelli. Tel. 02874025.
- **MONTEMARCELLO (Ameglia-La Spezia)**, La Marrana, Casa Bolognaro, fino al 18/8; *La cura di bellezza* nelle recenti installazioni dell'artista israeliano Philip Rantzer. Tel. 0187600158.
- **PESARO**, Centro Arti Visive "Peschiera", corso XI settembre 184,

- fino al 23/9 *La pesca di Tobio*; 4 teste in bronzo e 30 bozzetti realizzati da Ivan Thiemer per le scene e i costumi dell'opera «Il Barbiere di Siviglia». Tel. 0721387651.
- **Palazzo Ducale**, fino al 6/10 *I sensi e le virtù*; ricerche sulla pittura del Settecento a Pesaro e provincia. Tel. 0721359525.
- **TREVI (PG)**, Complesso Museale di San Francesco, largo Don Bosco 14, fino al 31/10 *Ultramobile*; il percorso di Dino Gavina, bolognese, classe 1948, nel design internazionale. Tel. 0742381628.

ESTERO

- **LOSANNA**, Fondation de l'Hermitage, 2 route de l'Hermitage, fino al 15/10 *Eugene Boudin*; circa 80 paesaggi marini del pittore francese (1824-1898) all'alba dell'impressionismo.
- **FOTARTE**
- **BRESCIA**, Museo Ken Damy; corsetto S. Agata 22, oggi *Jeff Dunas*; oltre 120 immagini in bianco e nero di nudo italiano del fotografo e artista americano. Tel. 0303750295.
- **Nella stessa sede**, fino al 7/9 *Viaggio in Nord Africa 1850-1890*; raccolta di albume che documentano gli scavi archeologici dell'antico Egitto, in Algeria e Libia. Tel. 0303750295.
- **MILANO**, Spazio Oberdan, viale Vittorio Veneto 2, il 25/7 *Magnum*; testimonianze e visionari; immagini di 56 fotografi di Magnum, da Cartier Bresson a Raymond Depardon. Tel. 0277406300.
- **PADOVA**, Galleria del Sottopasso della Stua, fino al 30/9 *Moreno Segafredo*; 75 ritratti, stampe in bianco e nero dei fotografi professionisti che operano in città, immortalati dalla macchina di Segafredo dal 1992 al 2000. Tel. 0498204562.
- **TORINO**, Fondazione Italiana per la Fotografia, via Avogadro 4, fino al 30/7 *Eugene Omar Goldebeck*; 32 stampe moderne da negativi originali del fotografo statunitense (1891-1986). Tel. 011544132.