

# PATRICIA CRONIN

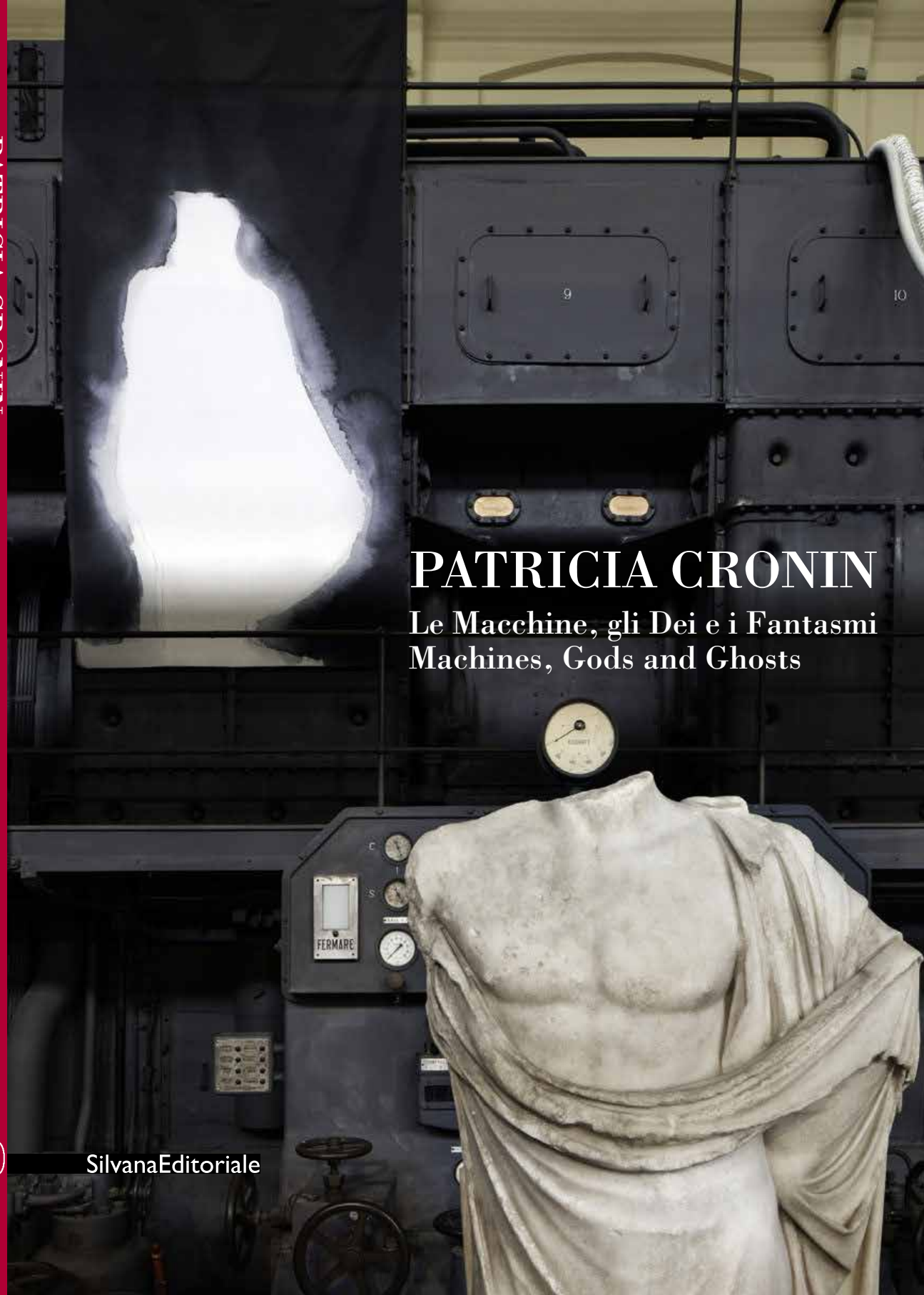
## Le Macchine, gli Dei e i Fantasmi Machines, Gods and Ghosts

*Le Macchine, Gli Dei e I Fantasmi* è una mostra dell'artista americana Patricia Cronin concepita appositamente per la Sala Macchine della Centrale Montemartini di Roma, dove l'artista suggerisce al visitatore un possibile dialogo tra le sculture classiche e l'originale contesto di archeologia industriale che caratterizza lo spazio. Inaugurata nel 1912 come prima stazione elettrica pubblica di Roma, dal 1997 ospita un'importante parte della collezione archeologica dei Musei Capitolini. Intitolate *Ghosts* (Fantasmi) le opere sono rappresentazioni eteree in bilico tra astrazione e figurazione.

*Le opere di Patricia Cronin sono fantasmi, hanno una presenza immateriale. Le sue immagini fluttuano nello spazio, creando e proponendo un nuovo dialogo tra il tempo, la memoria e il desiderio. La collocazione delle opere in tutto il museo creerà un forte dialogo tra passato e presente, l'archeologia e l'industria, e, naturalmente, l'arte contemporanea.* (Ludovico Pratesi)

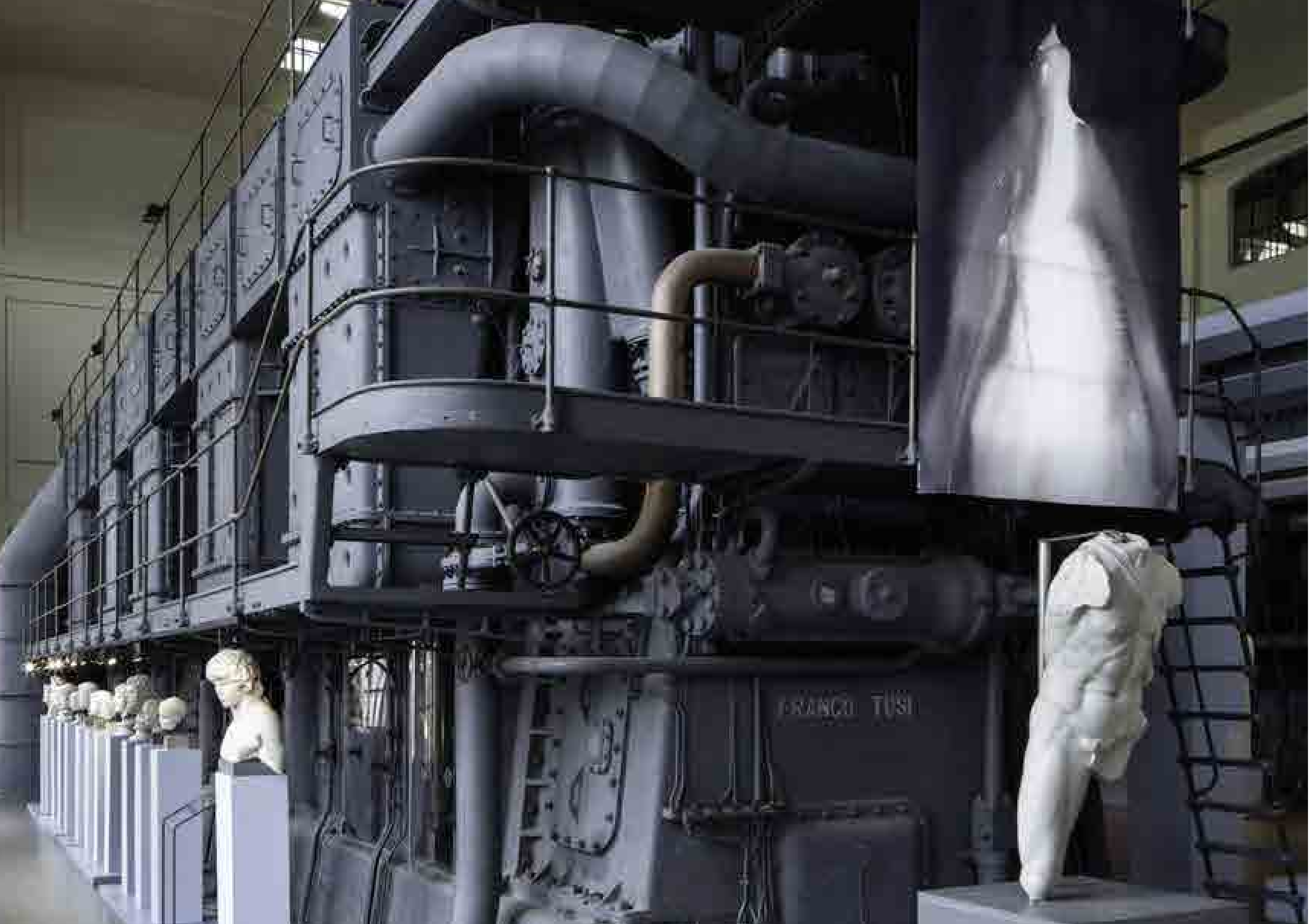
*Machines, Gods and Ghosts* is an exhibition by the American artist Patricia Cronin conceived specially for the Engine Room of Rome's Centrale Montemartini. The artist expands upon the already spectral dialogue between the classical sculptures on view and the industrial archaeology of the exhibition space. Inaugurated in 1912 as the city's first public electric station and converted into a museum in 1997, the Centrale houses an important part of the Capitoline Museums' archaeological collection.

Entitled *Ghosts*, the works are ethereal representations poised between abstraction and figuration. *The works of Patricia Cronin are ghosts; they have an immaterial presence. Her images float in space, creating and proposing a new dialogue between time, memory, and desire. Their placement throughout the museum will generate a powerful dialogue between past and present, between archaeology, industry, and, of course, contemporary art.* (Ludovico Pratesi)



# PATRICIA CRONIN

## Le Macchine, gli Dei e i Fantasmi Machines, Gods and Ghosts



## **PATRICIA CRONIN**

# **Le Macchine, gli Dei e i Fantasm**

**Musei Capitolini, Centrale Montemartini**

10 ottobre - 20 novembre 2013

**Roma Capitale**

Ignazio R. Marino

*Sindaco*

Flavia Barca

*Assessore alla Cultura,*

*Creatività e Promozione Artistica*

Claudio Parisi Presicce

*Sovrintendente Capitolino*

*ai Beni Culturali ad interim*

*Servizio Comunicazione*

*e Relazioni Esterne*

Renata Piccininni, *responsabile*

Teresa Franco

Livia Ermini

*Servizio Mostre e Attività*

*Espositive e Culturali*

Federica Pirani, *responsabile*

Mara Minasi

Francesca Salatino

*Direzione Tecnico Territoriale*

Maurizio Anastasi, *direttore*

*Servizio Allestimenti Museali*

*Temporanei e Permanenti*

Roberta Rosati, *responsabile*

Lucia Pierlorenzi

Simona De Cubellis

*U.O. Musei Archeologici*

*e Polo Grande*

*Campidoglio Musei Capitolini*

Claudio Parisi Presicce, *dirigente*

*Musei Capitolini, Centrale Montemartini*

Emilia Talamo, *responsabile*

Marina Bertoletti

Maria Giuseppina Bruscia

*Mostra a cura di*

Ludovico Pratesi

Chiara Pirozzi

*Traduzioni*

Emanuela Zirzotti

*Foto*

Davide Franceschini ([altrospaziofotografia.it](http://altrospaziofotografia.it))

**Sponsor Mostra**



**Sponsor Sistema Musei in Comune**

*Con la collaborazione di*



BANCHE TESORIERE DI ROMA CAPITALE



*Con il contributo tecnico di*



**la Repubblica**

*Servizi museali*



*La mostra è inserita nel sistema*

/ROMA EXHIBIT/  
EX and Exhibitions in Rome



Silvana Editoriale

*Progetto e realizzazione / Produced by*  
Arti Grafiche Amilcare Pizzi Spa

*Direzione editoriale / Direction*  
Dario Cimorelli

*Art Director*  
Giacomo Merli

*Redazione / Copy Editor*  
Lorena Ansani

*Impaginazione / Layout*  
Nicola Cazzulo

*Coordinamento organizzativo / Production Coordinator*  
Michela Bramati

*Segreteria di redazione / Editorial Assistant*  
Emma Altomare

*Ufficio iconografico / Iconographic Office*  
Alessandra Olivari, Silvia Sala

*Ufficio stampa / Press Office*  
Lidia Masolini, [press@silvanaeditoriale.it](mailto:press@silvanaeditoriale.it)

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. L'editore è a disposizione degli eventuali detentori di diritti che non sia stato possibile rintracciare.  
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording or any other information storage and retrieval system, without prior permission in writing from the publisher.

The publisher apologizes for any omissions that inadvertently may have been made

© 2013 Silvana Editoriale Spa  
Cinisello Balsamo, Milano  
© 2013 Gli autori per i testi

## SOMMARIO / CONTENTS

**8 ROMA SPARITA**  
*Peter Benson Miller*

**9 ROMA SPARITA**  
*Peter Benson Miller*

**30 LE MACHINE, GLI DEI E... I FANTASMI**  
**Le ragioni di una mostra**  
*Ludovico Pratesi*

**31 MACHINES, GODS AND... GHOSTS**  
**The Reasons for an Exhibition**  
*Ludovico Pratesi*

**39 OPERE / WORKS**

**62 BIOGRAFIA / BIOGRAPHY**

# ROMA SPARITA

Peter Benson Miller

*Accanto alla grandezza del passato di Roma, tutte le cose che capitano fra le nostre mani o che sogniamo, oggi ci appaiono evanescenti e parimenti illusorie*<sup>1</sup>.

Gli acquerelli spettrali di Patricia Cronin stampati su pannelli di seta traslucidi, che fluttuano dolcemente nella sala macchine della Centrale Montemartini e si librano sopra le statue classiche della collezione dei Musei Capitolini, ci fanno piombare inesorabilmente nella Roma dell'Ottocento. Apparizioni che richiamano le ombre di Nathaniel Hawthorne, Harriet Hosmer e Henry James (tra gli altri visitatori americani della Città Eterna), la loro tenue esplosione di luce rivela la trasmutazione sovranaturale delle anime da una parte all'altra del confine. Così facendo, i fantasmi di Cronin rievocano i monumenti e le sculture romani, prestando ascolto ai diversi modi in cui essi erano interpretati nell'Ottocento. Cronin – borsista della American Academy in Rome nel 2007 – esplora il complesso lascito di quelle sculture, parte integrante della sua profonda riformulazione dei ruoli di genere e della sessualità tradizionali.

Nell'Ottocento l'accostamento di tessuto e pietra non era così inconsueto come potrebbe sembrare. Come la biancheria stesa ad asciu-

gare nel Foro romano – visibile nelle stampe fotografiche su carta salata di Firmin-Eugène Le Dien, Gustave Le Gray e altri nel 1850 circa (fig. 1) – i fantasmi di Cronin offrono una controparte effimera alla solidità materiale del marmo e alle concrezioni stratificate della storia. Nella scena iniziale del *Fauno di marmo*, il romanzo che Nathaniel Hawthorne pubblica nel 1860, l'autore descrive la vista da una finestra della galleria delle sculture nei Musei Capitolini: "L'occhio corre lungo il contorno del desolato Foro (dove le lavandaie romane stendono al sole i loro panni)"<sup>2</sup>. Più ancora che un mero dettaglio pittoresco, la giustapposizione di architettura monumentale (sebbene in rovina) e bucato, di grandezza svanita e atti di semplice routine quotidiana, fa scaturire una meditazione di più ampio respiro circa il particolare tipo di naturalismo di Hawthorne. Vale a dire, il contrasto tra imponenza ed evanescenza non è solo il tema centrale del romanzo di Hawthorne, ma costituisce anche la chiave per la comprensione del suo stile letterario. Egli paragona la sua storia – monumentale, sebbene fatta di componenti semplici, persino insignificanti – al tipo di tessuto che Cronin usa come supporto materiale per i suoi fantasmi:

Vista in questa luce, la nostra vicenda – nella

# ROMA SPARITA

Peter Benson Miller

*Side by side with the massiveness of the Roman Past, all matters that we handle or dream of nowadays look evanescent and visionary alike*<sup>1</sup>.

Patricia Cronin's ghostly watercolors printed on translucent silk panels, undulating softly in the turbine halls of the Centrale Montemartini and hovering above classical statuary from the collection of the Capitoline Museums, plunge us inexorably back into nineteenth-century Rome. Apparitions beckoning the shades of Nathaniel Hawthorne, Harriet Hosmer, and Henry James, among other American visitors to the Eternal City, their subtle, suffused pyrotechnics disclose the supernatural transmigration of souls beyond the pale and back again. In so doing, Cronin's ghosts respond evocatively to Roman monuments and sculpture, paying close attention to the ways they were interpreted in the nineteenth century. Cronin – who was a fellow at the American Academy in Rome in 2007 – explores the complex afterlife of those sculptures as part of her profound reformulation of traditional gender roles and sexuality.

In the nineteenth century, the pairing of cloth and stone was not as uncommon as

it may seem. Like the laundry hung out to dry in the Roman forum – visible in salt print photographs from the early 1850s by Firmin-Eugène Le Dien and Gustave Le Gray, among others (fig. 1) – Cronin's ghosts offer an ephemeral counterpart to the material solidity of marble and the stratified accretions of history. In the opening scene of *The Marble Faun*, Nathaniel Hawthorne's novel published in 1860, the author describes the view from the window of the sculpture gallery in the Capitoline Museum: "the eye skirts along the edge of the desolate forum (where Roman washerwomen hang out their linen to the sun)."<sup>2</sup> Far more than a mere picturesque detail, this juxtaposition between monumental architecture, albeit in ruins, and laundry, between faded grandeur and a homely daily routine, sets up a broader meditation upon Hawthorne's particular brand of naturalism. That is to say, the contrast between massiveness and evanescence is not only central to the themes of Hawthorne's novel, but a key to understanding his literary style. He compares his story, something monumental made up of simple, even inconsequential components, to the kind of fabric Cronin uses as the material support for her ghosts:



quale si intrecciano diversi fili eterei e incorporei, insieme ad altri, dipanati dalla stoffa più comune dell'esistenza umana – non sembrerà, forse, molto diversa dalla trama delle nostre vite<sup>3</sup>.

Come si vedrà, un aspetto fondamentale dell'opera di Cronin è l'intreccio di fili diversi per dar forma a opere d'arte ambiziose e monumentali che, tuttavia, aderiscono strettamente alla trama della vita quotidiana e della morte. La giustapposizione hawthorniana di tessuto e pietra è paragonabile a quell'*aller-retour* tra presente e passato, tra occultamento e rivelazione, che è alla base del progetto di Cronin, così come il dialogo continuo tra i suoi fantasmi e le sculture tridimensionali. A tal proposito, è interessante che Henry James ritrovi un'affinità tra il decoro hawthorniano nel *Fauno di marmo* e i drappaggi classici gettati sulle nudità di una scultura: "Il bel mantello leggero del libro, tutto morbido e soffice e ampio, è gettato sulla statua"<sup>4</sup>. I fantasmi – concepiti originariamente come eterei sostituti di opere perdute poco note, nel momento in cui Cronin si accingeva a compilare in maniera scrupolosa un catalogo ragionato per ricostruire la carriera di Harriet Hosmer, scultrice americana stabilitasi a Roma<sup>5</sup> – derivano il loro effetto inquietante dall'ossessione ottocentesca per il sovrannaturale e l'Aldilà. A quanto pare, la stessa Hosmer aveva una propensione per svelare i misteri del mondo degli spiriti, un interesse che gli studiosi hanno esplorato in relazione al suo lavoro di scultrice<sup>6</sup>. Hawthorne e James invocavano spesso i fantasmi riferendosi a donne indipendenti che minacciavano l'ordine patriarcale o confondevano i tradizionali ruoli di genere. Nel suo tributo del 1903 a William Wetmore Storey, scultore americano residente a Roma, James si rife-

riva a Margaret Fuller – giornalista, abolizionista e sostenitrice dei diritti delle donne, morta in un naufragio nel 1850, quando era di ritorno negli Stati Uniti dopo aver preso parte ai moti repubblicani italiani degli anni 40 – chiamandola "Margaret ghost", spettro di funeste figure femminili del passato<sup>7</sup>. Miriam, uno dei personaggi principali del romanzo di Hawthorne, e molto probabilmente modellata su Fuller, si giustifica con un visitatore del suo studio romano, il quale era rimasto sgo-mento di fronte ai suoi schizzi delle famigerate eroine bibliche Giaele, Giuditta e Salomè, schizzi che ritraevano "episodi di sangue, nei quali la mano di una donna si macchiava di rosso". Esclamando che non avrebbe voluto che il visitatore vedesse il contenuto della cartella, Miriam li definisce "fantasmi sfuggiti alla mia mente; non sono mie creazioni, ma cose che mi perseguitano"<sup>8</sup>. Più oltre nel romanzo, Miriam fa visita all'amica Hilda – che è un esempio di quella "libertà di vita che è possibile avere a Roma per un'artista donna"<sup>9</sup> – nel suo studio situato in una torre picciolina. Lì, ammira la copia di Hilda del dipinto di Guido Reni che ritrae Beatrice Cenci, una giovane nobildonna dichiarata colpevole di aver ordito l'omicidio del padre violento e incestuoso e poi messa a morte a Roma nel tardo Cinquecento. Le due amiche discutono sul fatto che la Cenci, intrappolata tra il suo stato di vittima di un crimine sessuale e il parricidio per vendetta, sia stata colpevole di "un crimine inespiable" o se "forse non si trattò di un peccato, ma della migliore dimostrazione di virtù in quelle circostanze". Mentre cercano di esaminare l'enigmatico ritratto alla ricerca di indizi sul carattere della modella e sull'entità della colpa, Miriam esclama:

Ah [...]! Se solo potessi abbracciare il fantasma di Beatrice Cenci e farlo entrare in me!

Viewed through this medium, our narrative – into which are woven some airy and unsubstantial threads, intermixed with others, twisted out of the commonest stuff of human existence – may seem not widely different from the texture of all our lives.<sup>3</sup>

As we will see, the interest in weaving together disparate threads to fashion ambitious and monumental works of art that nonetheless hew closely to the texture of everyday life and death is a crucial aspect of Cronin's work. Hawthorne's juxtaposition of textile and stone also sets up the *aller-retour* at the heart of Cronin's project between present and past, concealing and revealing, and the ongoing dialogue between her ghosts and three-dimensional sculpture. In this regard, it is interesting that Henry James characterized Hawthorne's decorum in *The Marble Faun* as akin to classical drapery thrown over the nudity of a sculpture: "the beautiful light mantle of the book, all loose and soft and ample, is thrown over the statue."<sup>4</sup>

The ghosts – originally conceived as ethereal substitutes for lost works about which little is known as Cronin painstakingly compiled a catalogue raisonné reconstituting the career of Rome-based American sculptor Harriet Hosmer<sup>5</sup> – derive their eerie power from the nineteenth-century obsession with the supernatural and the afterlife. Hosmer herself was apparently keen to unlock the mysteries of the spiritual world, an interest that scholars have explored in relation to her work as a sculptor.<sup>6</sup> Hawthorne and James often invoked ghosts in relation to independent women who threatened the patriarchal order or confounded conventional gender roles. In



1. Fotografo ignoto / Unknown photographer, *La Tribuna Romana / The Roman Forum*, 1857, stampa rivestita del sale da una negazione di vetro / coated salt print from a glass negative, 36.5 × 30 cm (14 × 12 in). Collezione privata / Private Collection, Courtesy of Hans P. Kraus, Jr., New York.

his tribute to American sculptor and Rome resident William Wetmore Storey, published in 1903, James referred to Margaret Fuller – journalist, abolitionist, and advocate for women's rights, who died in a shipwreck in 1850 returning to the United States after her involvement in the Italian Republican revolutions of the 1840s – as the "Margaret-ghost," a specter of past tragic female figures.<sup>7</sup> Miriam, a principal character in Hawthorne's novel, and most likely modeled on Fuller, apologizes to a visitor to her Rome studio, who has reacted with dismay to her drawings of infamous biblical heroines Jael, Judith, and Salomé depicting "stories of bloodshed, in which woman's hand was crimsoned by the stain." Exclaiming that she

## Uniformare il nero degli sfondi



2. Harriet Hosmer, *Beatrice Cenci*, 1856, marmo / marble, 61 × 152 × 61 cm (24 × 60 × 24 in).  
Collezioni della / Collections of the St. Louis Mercantile Library at the University of Missouri, St. Louis.

Darei la mia vita per sapere se si considerava innocente o l'unica vera criminale dall'inizio dei tempi!<sup>10</sup>

Cercando di risolvere l'enigma storico delle azioni della Cenci, Miriam si spinge oltre una mera identificazione con la giovane; brama una sorta di abbraccio sovrannaturale o una comunione psichica. I fantasmi – siano essi macabri ricordi di stragi o immateriali oggetti del desiderio – aleggiano in tutto il romanzo di Hawthorne. Nel suo taccuino di viaggio, egli racconta della visita alla cella di Beatrice Cenci, ove aveva trascorso un intero anno in attesa del processo. Egli dichiara: “Quanto spettrale deve essere sembrata quando ne uscì!”<sup>11</sup>

Ritornando con il pensiero a un periodo che non aveva vissuto direttamente, un periodo la cui percezione era filtrata attraverso le impressioni raccolte da Storey e un'attenta lettura di Hawthorne, James definiva la

comunità di artiste a Roma una “strana sorellanza di ‘scultori donne’ americane che si erano stabilite sui sette colli nello stesso momento, come un bianco gregge marmoreo”<sup>12</sup>. L'espressione rievoca sia la spettrale traslucidità del marmo sia la descrizione di Hawthorne delle “colombe bianche, che svolazzavano e roteavano volteggiando intorno al punto più alto” della torre-studio di Hilda, “le loro ali argentee che rilucevano nella limpida trasparenza dell'aria”. Hosmer si era affermata come uno dei membri di spicco di questa cerchia dopo l'arrivo a Roma nel 1852<sup>13</sup>. Si distingueva tanto per il suo modo di vestire eccentrico e il nonconformismo che per le sue opere; Storey riteneva che Hosmer fosse “molto ostinata e di gran lunga troppo indipendente”<sup>14</sup>. Hawthorne inserisce aspetti del carattere dell'artista nell'emancipata Hilda del *Fauno di marmo*<sup>15</sup>. Come scultrice neoclassica, punto di inizio di frenetiche discussioni sulla mutevolezza dei ruoli di genere e fulcro dell'opera di Cronin, Hosmer fornisce



3. Frank Duveneck, *Effigie della Tomba di Elizabeth Boott Duveneck / Tomb Effigy of Elizabeth Boott Duveneck*, 1894, marmo / marble, 71 × 218 × 100 cm (28 × 86 × 39.5 in). Immagine / Image © 2013 Museum of Fine Arts, Boston.

had not intended for her visitor to see the contents of her portfolio, Miriam calls them “phantoms that stole out of my mind; not things that I created, but things that haunt me.”<sup>8</sup> Later in the novel, Miriam pays a visit to her friend Hilda – who exemplifies “the freedom of life which it is possible for a female artist to enjoy at Rome” – in her studio located in a tower dovecote. There she admires Hilda’s copy of Guido Reni’s portrait of Beatrice Cenci, the young noblewoman found guilty of conspiring to murder her violently incestuous father and then executed in late sixteenth-century Rome. The two friends debate whether Cenci, caught between sexual victimhood and vengeful parricide, was guilty of an “inexpiable crime,” or of “no sin at all, but the best virtue possible in the circumstances.” As they attempt to plumb the enigmatic portrait for clues to the sitter’s character and the extent of her guilt, Miriam exclaims:

Ah! If I could but clasp Beatrice Cenci’s ghost, and draw it into myself! I would give my life to know whether she thought herself innocent, or the one great criminal since time began.<sup>9</sup>

In her quest to solve the historical riddle of Cenci’s actions, Miriam goes beyond mere identification with the young woman; she yearns for a kind of supernatural embrace or psychic communion. Ghosts – whether grisly reminders of bloodshed or immaterial objects of desire – hover throughout Hawthorne’s novel. In his travel diary, Hawthorne recounts a visit to Beatrice Cenci’s prison cell, where she spent a whole year awaiting trial. He exclaimed: “How ghostlike she must have looked when she came forth!”<sup>10</sup>

Looking back upon a period in that he did not experience firsthand, but perceived filtered through impressions gathered from



4. *Ermafrodita di Sonno / Sleeping Hermaphrodite*, copia romana di un originale greco, seconda metà del II sec. a.C. / Roman copy of a Greek original, second half of 2nd BCE, marmo / marble, 148 cm (58 in). Photo: Hervé Lewandowski. Collezioni del / Collections of the Louvre, Parigi, Francia / Paris, France. Immagine / Image © RMN-Grand Palais / Art Resource, NY.

un collegamento fondamentale tra i fantasmi e la scultura classica. Non sorprende che la sua prima scultura in marmo a grandezza naturale di una figura storica, completata nel 1856, rappresenti Beatrice Cenci coricata sul fianco nella cella a Castel Sant'Angelo, in attesa dell'esecuzione (fig. 2). Un rosario le scivola di mano. La posa orizzontale, gli occhi chiusi e la posizione rilassata del braccio e della mano aperta suggeriscono che la Cenci è svenuta, o preda degli spasmi di un sonno agitato, tormentata da sogni terribili. A ogni modo, la posizione del corpo ne prefigura la morte imminente e l'inumazione, richiamando, al tempo stesso, una lunga tradizione di sculture funebri reclinate. La posa e la profusione di pieghe movimentate del tessuto, per esempio, alludono a tratti simili della *Santa Cecilia* (1600) di Stefano Maderno, elemento che suggerisce che Hosmer abbia immaginato la Cenci come una sorta di martire. *Beatrice Cenci*, inoltre, esprimerebbe la credenza

spiritualista della scultrice riguardo il fatto che i sogni e le visioni rendono possibile quel tipo di comunicazione personale con il sovrannaturale evocato nei brani del *Fauno di marmo* citati sopra<sup>16</sup>.

Le figure sdraiate di marmo a grandezza naturale cominciano ad avere diffusione in America nella seconda metà dell'Ottocento; la loro origine può essere fatta risalire all'effigie di Ilaria del Carretto scolpita da Jacopo della Quercia (ca. 1405), sita nella chiesa di San Martino a Lucca. Come questo prototipo, e in aderenza ai principi del naturalismo, il defunto veniva solitamente ritratto come dormiente piuttosto che morto. Così, il monumento funebre a Judith Falconnet – figlia sedicenne di un'inglese cattolica – scolpito da Hosmer e situato nella chiesa di Sant'Andrea delle Fratte a Roma dal 1857, ritrae l'adolescente defunta appisolata beatamente su una chaise longue (si veda p. 33, fig. 3). I tratti in comune

Story and a close reading of Hawthorne, James called the community of women artists in Rome a "strange sisterhood of American 'lady sculptors' who at one time settled upon the seven hills as a white, marmorean flock."<sup>11</sup> The phrase evokes both the ghostly translucence of marble and Hawthorne's description of the "white doves, skimming, fluttering, and wheeling about the topmost height" of Hilda's tower studio, "their silver wings flashing in the pure transparency of the air." Hosmer was one of the more prominent and conspicuous members of this coterie after her arrival in Rome in 1852.<sup>12</sup> She was singled out as much for her eccentric dress and nonconformism as she was for her work; Story thought Hosmer "very willful, and too independent by half."<sup>13</sup> Hawthorne incorporated aspects of her character into free-spirited Hilda in *The Marble Faun*.<sup>14</sup>

As a neoclassical sculptor, a nexus for anxious discussions of unstable gender roles, and the focus of Cronin's work, Hosmer provides a key link between ghosts and classical sculpture. Not surprisingly, Hosmer's first full-size sculpture in marble of a historic figure, completed in 1856, depicted Beatrice Cenci lying down on her side in her prison cell at Castel Sant'Angelo, awaiting execution (fig. 2). A rosary slips from her grasp. Her horizontal pose, closed eyes, as well as the relaxed position of her arm and open hand, suggest that Cenci has fainted, or is gripped in the throes of fitful sleep, tormented by a frightening dream. In any event, the position of her body prefigures her imminent death and entombment, recalling at the same time a long tradition of funereal sculptures. The pose and the profusion of agitated drapery folds, for example, allude to similar aspects of Ste-

fano Maderno's *Santa Cecilia* (1600), which suggests that Hosmer envisioned Cenci as a kind of martyr. *Beatrice Cenci* may also reveal Hosmer's Spiritualist belief that dreams and visions make possible the kind of personal communication with the supernatural evoked by the passages in *The Marble Faun*.<sup>15</sup>

Life-size recumbent figures in marble became fashionable in America in the second half of the nineteenth century; their lineage can be traced back to the effigy of Ilaria del Carretto by Jacopo della Quercia, dating to circa 1405, in the church of San Martino in Lucca. Like this prototype, and in keeping with the principles of naturalism, the deceased were usually portrayed as asleep rather than dead. Thus, Hosmer's memorial to Judith Falconnet, the sixteen year old daughter of a Catholic Englishwoman, installed since 1857 in the church of Sant'Andrea della Fratte in Rome, shows the defunct adolescent girl dozing peacefully on a chaise longue (see p. 33, fig. 3). The continuities with respect to Hosmer's *Beatrice Cenci* are striking: while Judith is supine and Beatrice is prostrate, both girls are enveloped in drapery folds and hold rosaries. To be sure, Judith sleeps more soundly, her repose untroubled by the moral stain of Beatrice's crime.

In the tomb effigy of Elizabeth Boott Duveneck (fig. 3) – one of James's close friends and the model for characters in *Portrait of a Lady* and *The Golden Bowl* – the drapery assumes an even more decisive role in underlining the peaceful repose of the deceased woman. In this case, naturalism is sacrificed to mannered stylization as her body practically dissolves into the nervous folds of the fabric.<sup>20</sup> The tension between the re-





5. Bartolomeo Pinelli, *Funerale Notturmo nel Cimitero Acattolico* / *Non-Catholic Funeral in the Cemetery at Night*, 1831, acquerello su carta / watercolor on paper.

con *Beatrice Cenci* sono sorprendenti: Judith è supina mentre Beatrice è prona, entrambe sono avvolte da drappaggi e tengono in mano dei rosari. Judith dorme di sicuro più profondamente poiché il suo riposo non è turbato dalla macchia morale del crimine di Beatrice.

Nell'effigie tombale di Elizabeth Boott Duveneck (fig. 3) – una delle più care amiche di Henry James e modello per i personaggi di *Ritratto di signora* e *La coppa d'oro* – il drappaggio assume un ruolo ancora più determinante nel mettere in risalto il riposo sereno della defunta. In questo caso, il naturalismo è sacrificato in favore di un'affettata stilizzazione poiché il corpo si dissolve quasi nelle pieghe nervose del tessuto. La tensione tra l'effettività della morte e la tendenza a idealizzare del lavoro dello scultore può essere spiegata (almeno in parte) dal fatto che il marito, il pittore Frank Duveneck, aveva contribuito a ideare il modello della figura reclinata<sup>17</sup>.

Se accettiamo quel che Henry James lascia intendere, e cioè che la morte della donna venne accelerata dai crucci del matrimonio e della maternità, poiché le esigenze della famiglia gravavano sul suo sensibile temperamento artistico, si può ben comprendere come il dolore del marito pervaso dal senso di colpa abbia precluso ogni sorta di possibilità di affrontare direttamente la realtà della morte della moglie. Pertanto, egli aveva trasformato l'effigie del corpo di lei in una presenza spettrale. L'Adams Memorial – forgiato da Augustus Saint-Gaudens e inaugurato nel 1891 al cimitero di Rock Creek a Washington, D.C. – è un'altra allegoria di un matrimonio fallito. La figura asessuata seduta, avvolta in un ampio mantello, venne commissionata dallo scrittore e storico Henry Adams in onore della moglie Marian Hooper Adams, una fotografa promettente che si era tolta la vita, incapace di conciliare la sua raffinata interiorità con le aspettative di cui il suo ruolo



6. William Henry Rinehart, *Bambini Addormentati* / *Sleeping Children*, 1869, marmo / marble, 40 × 95 × 48 cm (16 × 37.5 × 19 in). Immagine / Image © Yale University Art Gallery.

ality of death and the idealizing tendencies of the sculptor's hand can be explained, at least in part, by the fact that her husband, the painter Frank Duveneck, contributed to the design of the reclining figure.<sup>16</sup> If we accept James's intimation that her death was precipitated by the trials of marriage and motherhood, the demands of family weighing upon a sensitive artistic temperament, we can well understand how her husband's grief pervaded by guilt precluded any sort of direct confrontation with the physical fact of her death. Thus he translated her body in effigy into a wraithlike presence. The Adams Memorial – modeled by Augustus Saint-Gaudens and unveiled in 1891 at Rock Creek Cemetery in Washington, D.C. – is another allegory to a failed marriage. The sexless seated figure, almost entirely shrouded in a voluminous cloak, was commissioned by historian and author Henry Adams in honor of his wife Marian Hooper

Adams, a promising photographer, who took her own life, unable to reconcile her cultivated inner life with the role expected by her often inattentive husband and society at large. The title of Cronin's work, *Memorial to a Marriage* (figs. 7, 8), is taken from the title of Lincoln Kirsteins's album about Saint-Gaudens's sculpture.<sup>17</sup> The key here is the degree to which the tension between frank corporeality and its opposite, bodily dissolution, revelation and concealment, is inscribed in all three cases within the dynamics of family tragedy. *Beatrice Cenci*, Elizabeth Duveneck and the Adams Memorial are public funerary monuments to private domestic dramas and their fatal consequences.

In a certain sense, Cronin's attempt to commune with the ghost of Hosmer, to divine and reconstitute aspects of her life and career, is comparable to Hilda's endeavor to channel the innermost thoughts of Beatrice Cenci through the portrait by Guido



7. Patricia Cronin, *Memoriale per un matrimonio / Memorial to a Marriage*, 2000-2002, marmo di Carrara / Carrara marble, 69 × 119 × 213 cm (27 × 47 × 84 in).

era caricato dal marito, spesso disattento, e dalla società in generale. Il titolo dell'opera di Cronin, *Memorial to a Marriage* (fig. 7), è tratto dal titolo dell'album fotografico di Lincoln Kirstein sulla scultura di Saint-Gaudens<sup>18</sup>. Il punto qui è il grado in cui, in tutti e tre i casi, la tensione tra fisicità esplicita e il suo opposto – il disfacimento corporeo – tra svelamento e occultamento, venga inscritta nelle dinamiche di una tragedia familiare. *Beatrice Cenci*, Elizabeth Duveneck e l'Adams Memorial sono monumenti funebri pubblici a drammi domestici privati e alle loro conseguenze fatali.

In un certo senso, il tentativo di Cronin di entrare in contatto spirituale con il fantasma di Hosmer, di intuire e ricostruire aspetti della sua vita e dalla sua carriera, è paragonabile

allo sforzo di Hilda di convogliare i pensieri più intimi di Beatrice Cenci attraverso il ritratto di Guido Reni. Infatti, Cronin ha scoperto per la prima volta sia *Beatrice Cenci* sia *Judith Falconnet* mentre conduceva le sue ricerche per il monumento funebre *Memorial to a Marriage*, che contrassegna il lotto di sepoltura comune per sé e la sua compagna (l'artista Deborah Kass) al cimitero di Woodlawn nel Bronx, a New York. Formalmente, ci sono molte somiglianze tra le figure supine, allacciate in un tenero abbraccio, e i corpi distesi della tradizione scultorea dei monumenti funebri dell'Ottocento. Cronin rielabora questi modelli, riconvertendo le contegnose figure neoclassiche seminude in un'audace affermazione pubblica dei legami che stringono due donne in un matrimonio indissolubile. Ella ca-

Reni. Indeed, Cronin first discovered both *Beatrice Cenci* and *Judith Falconnet* as she conducted research for her own mortuary statue, *Memorial to a Marriage*, which marks the joint burial plot in Woodlawn Cemetery, located in the Bronx, New York, of Cronin and her partner, the artist Deborah Kass. Formally, there are many similarities between the supine figures locked in a tender embrace and the recumbent bodies in nineteenth-century funerary monuments. Cronin reworks those models, reconfiguring demure neoclassical semi-nude figures in a bold public statement about the ties that bind two women in everlasting matrimony. She reverses, too, the terms of the narrative; even though it marks a burial plot, hers is testament to matrimonial harmony, rather than tragic discord, guilt and parricide. Her valorization of what Robert Rosenblum has called a "lesbian Liebestod" is even more striking when one considers that Cronin's sculpture was conceived and made *before* any state in the union officially sanctioned same-sex marriages, a full decade prior to the recent landmark United States Supreme Court decision that effectively endorsed the law legalizing those unions.

The audacity of *Memorial to a Marriage* comes further into focus if we compare it to well-known Roman copies of Hellenistic sculpture, touchstones for the representation of complex psychological states, sleeping figures and erotic nudes. Here, too, Cronin takes her cue from the American nineteenth-century sculptors, whose emulation of prototypes from High Classical Greece relaxed over time, giving way to the more emotionally intense art of the Hellenistic period.<sup>18</sup> The over-life size figure of a reclining woman in the Vatican Col-

lection – a copy dating to the reign of Hadrian of a Hellenistic original, and installed by Pope Julius II in the Belvedere Courtyard in 1512 – was long thought to be Cleopatra, due to the snake bracelet around her upper left arm. An exposed breast, agitated, knotted drapery, and an arm slung over her head convey an uneasy state of semi-consciousness, a hypnotic trance. The general consensus now maintains that the figure is Ariadne, abandoned on the island of Naxos, hovering between fitful sleep and her awakening to immortality. Thus, she has offered a useful example to sculptors charged with depicting recumbent figures on tombs. The ambiguity between sleep and death was reinforced by a well-known poem about the Belvedere sculpture by Baldassare Castiglione, which associated the reclining figure with the effigy of the dead Cleopatra on a couch carried in triumph to Rome by Octavian after his victory at Actium.<sup>19</sup>

Cronin's sculpture also revisits another renowned Hellenistic work, the so-called *Sleeping Hermaphrodite*, an early Imperial Roman copy in marble of a bronze original (fig. 4). Rediscovered near the Baths of Diocletian in Rome in the early seventeenth century, it was acquired by collector Scipione Borghese, who, in 1620, entrusted Gian Lorenzo Bernini with the task of adding a buttoned mattress in marble as a base. Bernini's alteration was so lifelike that visitors apparently prodded it, unsure whether the exquisitely carved marble was not really fabric. The prostrate figure has male genitals grafted on to a languorous and androgynous female nude; the explicitness of this anatomical detail, however, only contributes to a vague indeterminacy of gender. And yet, according to Horace Walpole,

povolge, inoltre, i termini della storia; benché contrassegni un lotto di sepoltura, la sua è la testimonianza di un'armonia coniugale, piuttosto che di discordia, colpa e parricidio tragici. La sua valorizzazione di quello che Robert Rosenblum ha chiamato un "Liebestod lesbico" è ancor più sorprendente se si considera che la scultura di Cronin è stata concepita e realizzata *prima* che qualsiasi stato dell'Unione sancisse ufficialmente i matrimoni tra individui dello stesso sesso, una decina d'anni prima della decisione epocale della Corte suprema degli Stati Uniti che di fatto avrebbe avallato la legge che ha reso legali tali unioni.

L'audacia di *Memorial to a Marriage* emerge ulteriormente se si paragona il monumento alle famose copie romane di sculture ellenistiche, pietre di paragone della rappresentazione di stati psicologici complessi, figure dormienti e nudi erotici. Anche qui Cronin prende le mosse dagli scultori americani dell'Ottocento, la cui emulazione dei prototipi della Grecia classica si era mitigata nel tempo, cedendo il passo all'arte emotivamente più carica del periodo ellenistico<sup>19</sup>. Per molto tempo, si è pensato che l'enorme figura di donna reclinata della Collezione vaticana – una copia di un originale ellenistico risalente al regno di Adriano e installata da papa Giulio II nel cortile del Belvedere nel 1512 – fosse Cleopatra, a causa del braccialetto a forma di serpente sul suo braccio sinistro. Il seno scoperto, il drappeggio mosso e aggroviato e un braccio tirato sulla testa adducono a uno stato inquieto di semi-coscienza, a una trance ipnotica. Oggi si ritiene che il personaggio sia Arianna, abbandonata sull'isola di Naxos, sospesa tra un sonno agitato e il risveglio all'immortalità. Pertanto, essa ha rappresentato un ottimo esempio per gli scultori cui era affidato l'incarico di eseguire figure distese

sulle tombe. L'ambiguità tra sonno e morte era rafforzata da un noto componimento di Baldassarre Castiglione sulla scultura del Belvedere, componimento nel quale si associava la figura reclinata all'effigie di Cleopatra morta su un triclinio portato in trionfo a Roma da Ottaviano dopo la vittoria ad Azio<sup>20</sup>.

La scultura di Cronin rivisita anche un'altra opera ellenistica molto famosa: il cosiddetto *Ermafrodito dormiente*, copia romana in marmo di un originale bronzeo risalente alla prima età imperiale (fig. 4). Riscoperta agli inizi del Seicento nei pressi delle terme di Diocleziano a Roma, la scultura fu acquisita dal collezionista Scipione Borghese, il quale, nel 1620, affidò a Gian Lorenzo Bernini il compito di aggiungere una base di marmo, a rappresentare un materasso trapunto. La modifica di Bernini era così realistica che pare che i visitatori tastassero il materasso, incerti se quel marmo scolpito così magnificamente non fosse davvero stoffa<sup>21</sup>. La figura prona ha genitali maschili sopra un languido corpo femminile androgino; la chiarezza di questo dettaglio anatomico esplicito, tuttavia, contribuisce solo a una vaga indeterminazione del genere. Eppure, secondo Horace Walpole, una turista inglese, Lady Townshend, a metà del Settecento aveva definito una copia dell'*Ermafrodito dormiente* come "l'unica coppia felice che lei avesse mai visto"<sup>22</sup>. Rappresentando chiaramente una coppia davvero felice di tipo completamente diverso, e sovvertendo i ruoli di genere tradizionali e la sessualità convenzionale in una scultura marmorea che rappresenta figure dormienti reclinate su un materasso realistico, Cronin gioca provocatoriamente con il modello di distorsione del genere fornito dal precedente ellenistico. Dal paragone tra i due si coglie effettivamente quando ci si sia allontanati

an English tourist, Lady Townshend, said of a copy of the *Sleeping Hermaphrodite* in the mid-eighteenth century that it "was the only happy couple she ever saw."<sup>21</sup> While Cronin clearly represents a truly happy couple of a completely different sort, in subverting traditional gender roles and normative sexuality in a marble sculpture of reclining sleeping figures on a life-like mattress, she plays provocatively with the gender bending example provided by the Hellenistic model. Comparing the two, one grasps just how far we have come from defining homosexuality purely in terms of sexual deviance or inborn anatomical or psychological inversion. In fact, Cronin boldly asserts a new paradigm of marital harmony, liberated from the dictates of patriarchal order and its gender hierarchies. This returns us to the ghosts in *The Marble Faun* and its "supernatural aura," which John Carlos Rowe has attributed to the androgyny of its characters, their unstable gender roles and the ambiguity of their romantic relationships.<sup>22</sup>

Cronin's sculpture works its magic through neither allegory nor titillation, but via a series of subtle details. While undoubtedly a monument, and a daring one at that *Memorial to a Marriage* translates Hawthorne's brand of naturalism – if not his puritanical anxiety about gender roles – into three-dimensional form. Here again, she takes her cue from the nineteenth century: one of the most prominent American neoclassical sculptors, Hiram Powers, writing to a friend about classical sculpture in Rome, noted that "the most celebrated works are the most truly *natural*."<sup>23</sup> Like Hawthorne's narrative made up of threads – insignificant on their own, but constitutive of something substantial only once they are woven to-

gether into a coherent fabric – Cronin's three-dimensional tribute to her marriage derives its forceful impact from the sum of a series of minor elements. If the white marble and the classical references have lofty antique pedigrees, they are countered by body language of utterly informal domestic intimacy. This can be seen in the easy, relaxed embrace of the two figures, the way one face slots perfectly into the space between her lover's jaw and collarbone. Like the bare feet poking out from the folds of the habit in Bernini's *Saint Theresa in Ecstasy*, Cronin's and Kass's entwined toes shiver with erotic energy. At the same time, the play of feet records a tender caress, a simple, fleeting moment of domestic complicity frozen for eternity (fig. 9). Similarly, the choreography of hands and criss-crossed arms uniting the couple bring to mind one of Hosmer's most understated works: the clasped hands of Robert Browning and his wife Elizabeth Barrett Browning. After befriending the couple in Rome, Hosmer cast their hands from life as a tribute to and token of the Brownings' legendary matrimonial bliss.

Closer in spirit to the Brownings' hands than to Duveneck's immaterial corpse or the abstract allegorical shroud in the Adams Memorial, the bodies of Cronin and Kass are unapologetically female, and flesh and blood. The drapery does not veil, but accentuates their nudity, as in the case of a curved fold echoing an exposed hip dipping down like an hourglass to a naked waist. Her frank depiction of non-normative sexuality flies in the face of the demure semi-nude figures favored by most American neoclassical sculptors. She also rejects both Hawthorne's and James' anxious attempts to veil male and female nudes and sublimate ero-





8. Patricia Cronin, *Memoriale per un matrimonio / Memorial to a Marriage*, 2000-2002, marmo di Carrara / Carrara marble, 69 × 119 × 213 cm (27 × 47 × 84 in).

dalla definizione di omosessualità intesa puramente in termini di perversione sessuale o inversione anatomica o psicologica congenite. Di fatto, Cronin impone coraggiosamente un nuovo modello di armonia coniugale, liberato dai dettami dell'ordine patriarcale e dalle gerarchie di genere che esso impone. Questo riporta ai fantasmi del *Fauno di marmo* e alla "aura sovrannaturale" che John Carlos Rowe attribuisce all'androgina dei personaggi, ai loro mutevoli ruoli di genere e all'ambiguità delle loro relazioni sentimentali<sup>23</sup>.

La scultura di Cronin non compie il suo miracolo attraverso l'allegoria o il titillamento, ma attraverso una serie di dettagli sottili. Sebbene sia senza dubbio un monumento – e un monumento "coraggioso" – *Memorial to a Marriage* traduce in forma tridimensio-

nale il naturalismo tipico di Hawthorne – se non anche l'ansia puritana dell'autore circa i ruoli di genere. Anche qui, ella prende spunto dall'Ottocento: scrivendo a un suo amico riguardo la scultura classica a Roma, uno degli scultori neoclassici americani più in vista, Hiram Powers, notava che "le opere più illustri sono quelle più perfettamente *naturali*"<sup>24</sup>. Come la narrazione di Hawthorne si compone di fili – insignificanti in sé, ma parti essenziali di qualcosa di consistente solo quando essi sono intrecciati insieme in un tessuto coerente –, il tributo tridimensionale di Cronin al suo matrimonio trae l'efficacia del suo impatto dalla somma di una serie di elementi minori. Se il marmo bianco e i riferimenti classici hanno un nobile pedigree antico, essi sono controbilanciati da un linguaggio del corpo che adduce a una completa intimità domestica informale. Ciò si può notare nell'abbraccio sereno e rilassato che lega le due figure, nel modo in cui uno dei due visi si pone perfettamente nello spazio tra la mandibola e la clavicola dell'amata. Come i piedi nudi che spuntano fuori dalle pieghe dell'abito nell'*Estasi di Santa Teresa* del Bernini, le dita intrecciate di quelli di Cronin e Kass vibrano di energia erotica. Al tempo stesso, il gioco dei piedi indica una tenera carezza, un momento semplice, fuggevole, di complicità domestica cristallizzato per l'eternità (fig. 9). Similmente, l'effetto visivo delle mani e delle braccia che uniscono la coppia richiama una delle opere più sottovalutate di Hosmer: le mani strette di Robert Browning e di sua moglie Elizabeth Barrett Browning. Dopo aver fatto amicizia con la coppia a Roma, Hosmer aveva colato una scultura in bronzo delle loro mani come tributo e testimonianza della leggendaria felicità coniugale della coppia.

Più vicini in spirito alle mani dei Browning che



9. Patricia Cronin, *Memoriale per un matrimonio / Memorial to a Marriage* (particolare / detail), 2000-2002, marmo di Carrara / Carrara marble, 69 × 119 × 213 cm (27 × 47 × 84 in).

ticism in their writings. Cronin's challenge resides not only in her depiction of an erotic union between two women; potentially more alarming to the constituency represented by Woodlawn Cemetery, a bastion of conventional WASP privilege, is the suggestion of informal domesticity, the assertion that this pair shares the intimacies of pillow talk and settles to sleep just like married heterosexual couples. While spouses have been buried side by side for centuries, few, if any, were represented in an explicit embrace. The only precedent for this kind of entwined pose is a tomb sculpture of two sleeping children, *The Sisson Monument*, modeled in 1859 by one of Hosmer's American colleagues in Rome, William Henry Rinehart, and installed in Greenmount Cemetery in Baltimore, Maryland (fig. 6). Cronin borrows many aspects from Rinehart's composition

– a base in the form of a mattress; heads resting on a plump pillow; closed eyes suggesting peaceful repose; tangled drapery revealing half-naked bodies; one figure on its side and the other on its back in a loose embrace; and a multitude of curls – but she converts the innocent cherubs into mature women. In the process, the semi-allegorical, babes in the wood tenor of Rinehart's memorial is transformed into a much more naturalistic and literally down to earth depiction of a real life couple.

The ghosts and *Memorial to a Marriage* are linked by more than the metaphor that Hawthorne employed to describe his naturalistic style. In following the trajectory from the funerary sculpture to the Hosmer catalogue raisonné project and the ghosts in the present exhibition, one notes in her work a

al cadavere immateriale di Duveneck o all'astratto sudario allegorico dell'Adams Memorial, i corpi di Cronin e Kass sono esplicitamente femminili, e in carne e ossa. Il lenzuolo non vela ma accentua la loro nudità, com'è il caso di una piega curva sull'anca scoperta che declina come la parete di una clessidra verso la cintola nuda. Questa rappresentazione schietta di una sessualità non-normativa sfida le figure seminude favorite dalla maggior parte degli scultori neoclassici americani. Cronin rifiuta anche i tentativi ansiosi di Hawthorne e James di velare i nudi maschili e femminili e di sublimare l'erotismo nei loro scritti. La sfida dell'artista risiede non solo nella descrizione di un'unione erotica tra due donne; virtualmente più preoccupante per il distretto rappresentato dal cimitero di Woodland (un bastione del convenzionale privilegio WASP) è l'idea di domesticità informale, l'affermazione che questa coppia condivide l'intimità delle confidenze notturne e si mette a letto proprio come le coppie eterosessuali sposate. Sebbene gli sposi sono stati sepolti fianco a fianco per secoli, pochi (se ce ne sono) sono stati rappresentati allacciati in un abbraccio esplicito. L'unico antecedente di questo tipo di posa intrecciata è la scultura funebre di due bambini dormienti, *The Sisson Monument*, scolpito nel 1859 da uno dei colleghi americani di Hosmer a Roma, William Henry Rinehart, e situato nel cimitero di Greenmount a Baltimora, nel Maryland (fig. 6). Cronin prende in prestito molti aspetti dell'opera di Rinehart – una base a forma di materasso, i capi poggiati su un cuscino gonfio, gli occhi chiusi che suggeriscono un riposo tranquillo, un lenzuolo aggrovigliato che lascia scoperti corpi seminudi, una figura sul lato e una sulla schiena in uno stretto abbraccio, e una moltitudine di ricci – ma ella trasforma gli innocenti cherubini in donne mature. In

questo procedimento, il tono semi-allegorico dei bimbi nella foresta del monumento di Rinehart è trasformato in una rappresentazione molto più naturalistica e letteralmente realistica di una coppia vera.

I fantasmi e *Memorial to a Marriage* sono legati da molto di più della metafora che Hawthorne aveva usato per descrivere il suo stile naturalistico. Seguendo il percorso dalla scultura funeraria al progetto del catalogo ragionato su Hosmer e ai fantasmi in questa mostra, si nota nell'opera di Cronin una progressiva dissoluzione della forma scultorea in un acquerello evanescente e suggestivo. L'uso di campitura scura e passaggi di bianco luminoso richiama una pietra miliare del Neoclassicismo infuso di spirito romantico nordico: *La notte e i suoi figli sonno e morte* di Asmus Jacob Carstens, raffigurazione creata a Roma nel 1795 di un gruppo scultoreo avviluppato in un drappaggio simile a un sudario. Come Carstens, Cronin smussa gli spigoli del neoclassicismo, sprofondandolo in un oltretomba di michelangiolesca *terribilità*. È come se la pratica artistica di Cronin capovolgesse il processo descritto da Hawthorne: mentre Hosmer-Hilda convoglia il mondo spirituale nella creazione di opere d'arte concrete, Cronin dal canto suo affretta la graduale scomparsa della scultura in fantasmi fluttuanti. Ciò è tanto più evidente nei suoi fantasmi, tracce tenui di presenze diafane. Il realismo incarnato da *Memorial to a Marriage* ha ceduto a toni monocromatici intensi e vellutati. Ci si rammenta dei notturni luccicanti di James McNeill Whistler, ma invece di fuochi d'artificio scoppiettanti la campitura di Cronin difonde il silenzio luminoso dell'aurora boreale.

Ci si rammenta anche degli aspetti più morbosi della fascinazione americana per la

progressive dissolution of sculptural form into evanescent, atmospheric watercolor. Cronin's use of dark wash and passages of luminous white recall a landmark of Neoclassicism infused with a northern Romantic spirit: Asmus Jacob Carstens' *Night with her Children Sleep and Death*, a depiction of a sculptural group enveloped in shroud-like drapery, created in Rome in 1795. Like Carstens, Cronin softens neoclassicism's hard edges, plunging it into a netherworld of Michelangelesque *terribilità*. It is as if Cronin's artistic practice has reversed the process described by Hawthorne: whereas Hosmer-Hilda channels the spirit world into the creation of concrete works of art, Cronin instead hastens the gradual evaporation of sculpture into hovering phantoms. This is most apparent in her ghosts, faint traces of absent presences. The matter of factness embodied by *Memorial to a Marriage* has given way to dirges in lush velvety monochromatic tones. One is reminded of James MacNeill Whistler's shimmering nocturnes, but instead of exploding fireworks, Cronin's wash exudes the luminous silence of the aurora borealis.

We are also reminded of the more morbid aspects of the American fascination with Rome in the nineteenth century and, in particular, the villainous miasma in the air synonymous with death. The most famous literary victim of course was James' Daisy Miller, who paid with her life, a victim of "Roman fever," for the perilous thrill of seeing the Colosseum bathed in moonlight. The silvery radiance in many of Cronin's ghosts conveys the fatal attraction of the lunar nimbus and the ancient ruin filtered through the "unwholesome atmosphere" of the fetid nineteenth-century Roman air.<sup>24</sup> Her

somber tones also conjure up nocturnal bu-rials at the non-Catholic cemetery located, since 1738, in the shadow of the Pyramid of Cestius, only a stone's throw from the Centrale Montemartini. A precautionary measure to protect Protestant mourners from violence by those who believed them to hold heretical beliefs, the tradition of moonlit funerals was recorded in a watercolor by Bartolomeo Pinelli in 1831 (fig. 5).<sup>25</sup> James, who interred Daisy Miller in the cemetery, described "the weight of the tremendous past [that] presses upon the flowery sod," and "the mortality with which the brilliant air is tainted." "Lying in the shadow of the black sepulchral pyramid and the thick-growing black cypresses;" the cemetery was also where another of the author's close friends, Constance Fenimore Woolson, who fell or jumped to her death from the window of a Venetian palazzo, was laid to rest in 1894.<sup>26</sup> In the *Altar of the Dead*, a meditation upon death and the rituals of remembrance, James describes the protagonist, a widower, as "still ruled by a pale ghost." As he sifted through Story's letters and diary entries, material traces of the community of American artists in Rome in the 1850s, James steeled himself against "ghosts" who threatened to advance upon him "in a swarm."<sup>27</sup>

Invoking these ghosts, Cronin's monumental apparitions conjure up what novelist Elizabeth Bowen, in *A Time in Rome*, called *Roma Sparita* ("Vanished Rome"), by which she intended not just the physical traces of antiquity, but "an atmosphere, partly psychic, partly social," the relatively recent collective memory, evanescent yearnings, friendships and rivalries, for example, of that network of expatriate American artists and writers.<sup>28</sup> Much of this atmosphere



Roma dell'Ottocento e, in particolare, del miasma maligno, sinonimo di morte nell'aria. La vittima più famosa in letteratura è sicuramente la Daisy Miller di James, la quale, vittima di "febbre romana", aveva pagato con la vita il brivido di vedere il Colosseo al chiaro di luna. Lo splendore argenteo in molti dei fantasmi di Cronin comunica l'attrazione fatale per il nimbo lunare e le rovine antiche filtrati attraverso "l'atmosfera malsana" della fetida aria romana ottocentesca<sup>25</sup>. I toni cupi evocano anche le cerimonie funebri notturne al cimitero acattolico, collocato dal 1738 all'ombra della Piramide Cestia, a un passo dalla Centrale Montemartini. Concepita come misura precauzionale per proteggere i partecipanti al funerale dalla violenza di coloro che li ritenevano essere fautori di credenze eretiche, la tradizione dei funerali notturni è stata documentata in un acquerello di Bartolomeo Pinelli nel 1831 (fig. 5)<sup>26</sup>. James, che aveva inumato la sua Daisy Miller nel cimitero, aveva descritto "il peso del tremendo passato [che] preme sulla zolla fiorita" e "la mortalità che contamina l'aria tersa". "Esteso all'ombra della nera piramide sepolcrale e dei folti cipressi neri", quello stesso cimitero aveva accolto nel 1849 anche un'altra delle più care amiche dello scrittore, Constance Fenimore Woolson, che era caduta o si era gettata dalla finestra di un palazzo veneziano<sup>27</sup>. Nell'*Altare dei morti* – una meditazione sulla morte e sui riti commemorativi – James descrive il protagonista, un vedovo, come "ancora dominato da un pallido fantasma". Mentre setacciava le lettere e i diari di Storey, tracce materiali della comunità degli artisti americani a Roma negli anni 50 dell'Ottocento, James ispessiva la sua corazza contro i "fantasmi" che minacciavano di muovere verso di lui "a frotte"<sup>28</sup>. Invocando questi fantasmi, le apparizioni monumentali di Cronin rievocano quella che

la scrittrice Elizabeth Bowen chiamava *Roma Sparita* in *A Time in Rome*, termini con i quali intendeva non solo la sparizione dell'antichità, ma anche di "un'atmosfera in parte psichica, in parte sociale", di una memoria collettiva relativamente recente, di breme evanescenti, amicizie e rivalità, ad esempio, di quella rete di artisti e scrittori americani espatriati<sup>29</sup>. Molto di questa atmosfera era già scomparso quando James cercava di ricrearla attraverso una "nebbia storica" nel 1903<sup>30</sup>. Pertanto, i fantasmi di Cronin non evocano solo queste anime perse, ma anche le sfide insite nel recupero e nella rilettura del passato. Che lavori a una scultura di marmo di tre tonnellate o a evanescenti pannelli di seta, Cronin è affascinata da "chi e da cosa è ricordato, da ciò che è perso".

Coniando il termine "ghosting", il critico Terry Castle ha spiegato che "le relazioni omosessuali tra donne sono state fatte passare per invisibili dalla cultura stessa"<sup>31</sup>. "Ghosting" comporta tanto uno svelamento quanto un occultamento: trasformate in apparizioni, le lesbiche sono visibili, ma non abbastanza presenti<sup>32</sup>. Come Castle, il quale enfatizza un tipo di azione energica piuttosto che una vittimizzazione passiva, Cronin si appropria del fantasma operando una manovra poetica per recuperare opere d'arte perdute o identità svanite. Il gioco tra visibilità e oscurità è confermato nell'opera di Cronin, che si muove tra il realismo esplicito di *Memorial to a Marriage* e la dissoluzione vaporosa delle forme nei fantasmi. Rievocando la fascinazione ottocentesca per la morte, il lutto e il sovrannaturale, Cronin esplora il lascito della scultura classica, associandola a una profonda meditazione sul matrimonio, la memoria e alla riconsiderazione del genere e della sessualità contemporanei.

had already disappeared by the time James tried to reconstitute it through a "historic haze" in 1903.<sup>29</sup> Thus, Cronin's ghosts evoke not only these lost souls, but also the challenges implicit in the reclamation and rereading of the past. Whether she is working with a three-ton marble sculpture or evanescent silk panels, Cronin is fascinated by "who and what is remembered, what is lost."

Coining the term "ghosting," literary critic Terry Castle has argued that "same sex female relationships have been made to seem invisible by culture itself."<sup>30</sup> "Ghosting" entails revelation as much as concealment": made into apparitions, lesbians are visible, but not quite present.<sup>31</sup> Like Castle, who

emphasizes a kind of feisty agency, rather than passive victimhood, Cronin appropriates the ghost as a poetic maneuver in order to reclaim lost works of art and identities that have vanished. This play between visibility and obscurity is borne out in Cronin's work, which alternates between the explicit matter of factness and sculptural integrity of *Memorial to a Marriage* to the vaporous dissolution of form in the ghosts. Evoking the nineteenth century fascination with death, mourning and the supernatural, Cronin explores the afterlife of classical sculpture, harnessing it to a profound meditation upon matrimony, memory and a reconsideration of contemporary gender and sexuality.

<sup>1</sup> Nathaniel Hawthorne, *The Marble Faun, or, the romance of Monte Beni* (Boston & New York: Houghton, Mifflin & Co., 1889), 21.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 20.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 20.

<sup>4</sup> John Carlos Rowe, "Hawthorne's Ghost in Henry James's Italy: Sculptural Form, Romantic Narrative, and the Function of Sexuality," *The Henry James Review* 20/2 (1999), 115. He cites Henry James, ed. *William Wetmore Story and His Friends, From Letters, Diaries, and Recollections* (1903; reprint New York: Da Capo Press, 1969), Vol. 2, 86.

<sup>5</sup> Patricia Cronin, *Harriet Hosmer: Lost and Found. A Catalogue Raisonné* (Milan: Charta, 2009).

<sup>6</sup> See Alexander Nemerov, "Ghosts and Sculpture: Harriet Hosmer and Patricia Cronin," in *Patricia Cronin: All is Not Lost*, ex. cat. New Orleans, Newcomb Art Gallery, Tulane University, 2012, pp. 27-30.

<sup>7</sup> Rowe, 108.

<sup>8</sup> Hawthorne, *The Marble Faun*, 61-62.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 84-85.

<sup>10</sup> Hawthorne, *Passages from the French and Italian Notebooks*, 2 Vols. (London: Strahan & Co.), vol. 1, 172

<sup>11</sup> James, ed. *William Wetmore Story and His Friends*, Vol. 1, 257.

<sup>12</sup> William H. Gerdts, "Celebrities of the Grand Tour: The American Sculptors in Florence and Rome," in Theodore E. Stebbins, Jr., ed. *The Lure of Italy: American Artists and the Italian Experience, 1760-1914*, ex. cat. Boston, Museum of Fine Arts, 1992, 88.

<sup>13</sup> William Wetmore Storey to James Russell Lowell, February 11, 1853, reprinted in James, ed. *William Wetmore Story and His Friends*, Vol. 1, 256.

<sup>14</sup> Hawthorne visited Hosmer's studio in 1858 and again in 1859. On

the first occasion, he remarked: "she had on a shirt-front, collar, and cravat like a man's, with a brooch of Etruscan gold, and on her curly head was a picturesque little cap of black velvet, [...] There never was anything so jaunty as her movement and action; she was very peculiar, but she seemed to be her actual self, and nothing affected or made up. [...] I gave her full leave to wear what may suit her best, and to behave as her inner woman prompts." See Hawthorne, *Passages from the French and Italian Notebooks*, vol. 1, 190.

<sup>15</sup> Charles Colbert, "Hosmer and Spiritualism," *American Art* 10/3 (1996): 29-49.

<sup>16</sup> The bronze funerary effigy, cast in 1891, marks Duveneck's burial plot in the Allori cemetery in Florence; a marble replica, carved in 1894, is at the Museum of Fine Arts, Boston. See Lois Dinnerstein, "From

<sup>1</sup> Nathaniel Hawthorne, *Il fauno di marmo* [...], trad. it. di Fiorenzo Fantaccini, Firenze: Giunti, 1995, p. 9.

<sup>2</sup> Ivi, p. 8.

<sup>3</sup> Ivi, p. 9.

<sup>4</sup> John Carlos Rowe, "Hawthorne's Ghost in Henry James's Italy: Sculptural Form, Romantic Narrative, and the Function of Sexuality," *The Henry James Review* (20/2 (1999), p. 115. L'autore cita Henry James, ed. *William Wetmore Story and His Friends From Letters, Diaries, and Recollections* (1903; rist. New York: Da Capo Press, 1969), Vol. 2, p. 86.

<sup>5</sup> Patricia Cronin, *Harriet Hosmer: Lost and Found. A Catalogue Raisonné* (Milan: Charta, 2009).

<sup>6</sup> Si veda Alexander Nemerov, "Ghosts and Sculpture: Harriet Hosmer and Patricia Cronin," in *Patricia Cronin: All is Not Lost*, ex. cat. New Orleans, Newcomb Art Gallery, Tulane University, 2012, pp. 27-30.

<sup>7</sup> Rowe, p. 108.

<sup>8</sup> Hawthorne, *Il fauno di marmo*, cit., p. 39.

<sup>9</sup> Ivi, p. 47.

<sup>10</sup> Ivi, p. 58.

<sup>11</sup> Hawthorne, *Passages from the French and Italian Notebooks*, 2 Vols. (London: Strahan & Co.), Vol. 1, p. 172.

<sup>12</sup> James, ed., *William Wetmore Story and His Friends*, Vol. 1, p. 257.

<sup>13</sup> William H. Gerdts, "Celebrities of the Grand Tour: The American Sculptors in Florence and Rome," in Theodore E. Stebbins, Jr., ed. *The Lure of Italy: American Artists and the Italian Experience, 1760-1914*, ex. cat. Boston, Museum of Fine Arts, 1992, p. 88.

<sup>14</sup> William Wetmore Story a James Russell Lowell, February 11, 1853, rist. in James, ed., *William Wetmore Story and His Friends*, Vol. 1, p. 256.

<sup>15</sup> Hawthorne aveva visitato lo studio di Hosmer nel 1858 e poi nel 1859. Durante la prima visita, aveva notato: "Ella indossava sparato, colletto e cravatta come quelli di un uomo,

con una spilla di oro etrusco, e sulla testa riccioluta c'era un pittoresco cappellino di velluto nero, [...] Non c'era niente di più spavaldo dei suoi movimenti e dei suoi gesti; era molto bizzarra, ma pareva essere la vera se stessa, niente di affettato o costruito. [...] Le concessi totalmente di indossare ciò che riteneva le stesse meglio e di comportarsi come le suggeriva la sua 'lei' interiore." Si veda Hawthorne, *Passages from the French and Italian Notebooks*, Vol. 1, p. 190.

<sup>16</sup> Charles Colbert, "Hosmer and Spiritualism," *American Art* 10/3 (1996): pp. 29-49.

<sup>17</sup> L'effigie funeraria in bronzo, fusa nel 1891, segna il luogo di sepoltura nel cimitero Allori a Firenze; una copia in marmo, scolpita nel 1894, si torva al Museum of Fine Arts, Boston. Vedi Lois Dinnerstein, "From Private Grief to Public Monument: The Funerary Effigy of Elizabeth Boott Duveneck," in Irma B. Jaffe, ed. *The Italian Presence in American Art, 1860-1920* (New York: Fordham University Press; Roma; Istituto della Encyclopedia Italiana, 1992), pp. 200-213.

<sup>18</sup> Lincoln Kirstein, *Memorial to a Marriage* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1989).

<sup>19</sup> Gerdts, "Celebrities of the Grand Tour," p. 73. Si veda anche Gerdts, *American Neo-Classic Sculpture* (New York: Viking, 1973).

<sup>20</sup> Francis Haskell and Nicholas Penny, *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900* (New Haven and London: Yale University Press, 1981), p. 186.

<sup>21</sup> L'opera modificata da Bernini fu trasferita al Louvre con la vendita della collezione Borghese a Napoleone I, ma c'erano altre varianti a Roma nell'Ottocento, incluse una seconda copia portata alla luce nel 1781 (ora alla Galleria Borghese) e un'altra versione marmorea emersa nel 1880 durante l'importante

sviluppo edilizio a Roma in seguito all'unità d'Italia.

<sup>22</sup> Horace Walpole, *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, 38 Vols. (New Haven and London, 1937-1974), Vol. 18, p. 342; cit. in Haskell and Penny, *The Lure of the Antique*, pp. 234-235.

<sup>23</sup> Rowe, p. 118.

<sup>24</sup> Hiram Powers a George Perkins Marsh, 21 luglio 1850. Originale collocato alla University of Vermont, Special Collections, George Perkins Marsh Collection, archiviato per data. Enfasi aggiunta.

<sup>25</sup> Sulla *malaria*, letteralmente "aria cattiva," si veda, ad esempio, William Dean Howells, *Italian Journeys* (New York: Hurd and Houghton, 1867), p. 162.

<sup>26</sup> William H. Gerdts, "American Memorial Sculpture and the Protestant Cemetery in Rome," in Jaffe, *op. cit.*, pp. 133-149.

<sup>27</sup> Henry James, "From a Roman Note-Book," *Italian Hours*, John Auchard, ed. (London: Penguin Books, 1995), p. 178.

<sup>28</sup> James, ed. *William Wetmore Storey and His Friends*, Vol. 1, p. 257.

<sup>29</sup> Elizabeth Bowen, *A Time in Rome* (London: Vintage, 2010), pp. 152-155.

<sup>30</sup> James, ed. *William Wetmore Storey and His Friends*, Vol. 1, p. 257.

<sup>31</sup> Terry Castle, *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture* (New York: Columbia University Press, 1993).

<sup>32</sup> Vivien Green Fry, in "The Ghosting of Incest and Female Relations in Hosmer's *Beatrice Cenci*", *Art Bulletin* 88 (2006), pp. 292-293, suggerisce che elementi in *Beatrice Cenci*

"si riferiscono alla sessualità non convenzionale della stessa Hosmer, nella quale l'artista e la scultura respingono l'autorità patriarcale".

Private Grief to Public Monument: The Funerary Effigy of Elizabeth Boott Duveneck," in Irma B. Jaffe, ed. *The Italian Presence in American Art, 1860-1920* (New York: Fordham University Press; Roma; Istituto della Encyclopedia Italiana, 1992), 200-213.

<sup>17</sup> Lincoln Kirstein, *Memorial to a Marriage* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1989).

<sup>18</sup> Gerdts, "Celebrities of the Grand Tour," 73. See also Gerdts, *American Neo-Classic Sculpture* (New York: Viking, 1973).

<sup>19</sup> Francis Haskell and Nicholas Penny, *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900* (New Haven and London: Yale University Press, 1981), 186.

<sup>20</sup> The work altered by Bernini was transferred to the Louvre with the sale of the Borghese collection to Napoleon I, but there were other variants in Rome in the nineteenth century, including a second cen-

tury copy unearthed in 1781, now at the Galleria Borghese, and another marble version, which emerged in 1880 during the major construction in Rome following the unification of Italy.

<sup>21</sup> Horace Walpole, *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, 38 Vols. (New Haven and London, 1937-1974), Vol. 18, 342; cited in Haskell and Penny, *The Lure of the Antique*, 234-235.

<sup>22</sup> Rowe, 118.

<sup>23</sup> Letter from Hiram Powers to George Perkins Marsh, July 21, 1850. Original located at University of Vermont, Special Collections, George Perkins Marsh Collection, filed by date. Emphasis added.

<sup>24</sup> On the *malaria*, literally "sickly air," see, for example, William Dean Howells, *Italian Journeys* (New York: Hurd and Houghton, 1867), 162.

<sup>25</sup> William H. Gerdts, "American Memorial Sculpture and the Protestant Cemetery in Rome," in Jaffe, *op. cit.*,

pp. 133-149.

<sup>26</sup> Henry James, "From a Roman Note-Book," *Italian Hours*, John Auchard, ed. (London: Penguin Books, 1995), 178

<sup>27</sup> James, ed. *William Wetmore Storey and His Friends*, Vol. 1, 257.

<sup>28</sup> Elizabeth Bowen, *A Time in Rome* (London: Vintage, 2010), 152-155.

<sup>29</sup> James, ed. *William Wetmore Storey and His Friends*, Vol. 1, 257.

<sup>30</sup> Terry Castle, *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture* (New York: Columbia University Press, 1993).

<sup>31</sup> Vivien Green Fry, in "The Ghosting of Incest and Female Relations in Hosmer's *Beatrice Cenci*," *Art Bulletin* 88 (2006), 292-293, suggests that traces in *Beatrice Cenci* "relate to Hosmer's own non-normative sexuality in which the artist and the sculpture reject patriarchal authority."

# LE MACHINE, GLI DEI E... I FANTASMI

## Le ragioni di una mostra

Ludovico Pratesi

### **Le macchine e gli dei: storia di una felice coabitazione**

La Centrale Montemartini è uno di quei musei dove si fondono in un unico luogo le due anime della Roma del Ventesimo secolo: la volontà di conservare la memoria della classicità e l'aspirazione al progresso e all'innovazione che attraversava l'Europa all'alba del Novecento. Una relazione perfetta tra archeologia e industria, passato e futuro, tradizione e modernità, quasi a voler rispondere ai proclami futuristi di Filippo Tommaso Marinetti che denunciava l'atteggiamento eccessivamente passatista della cultura italiana del periodo.

Inaugurata il 30 giugno 1912 dal sindaco di Roma Ernesto Nathan e intitolata all'ingegnere Giovanni Montemartini, assessore al "tecnologico" della giunta comunale, principale promotore della creazione di un'azienda municipalizzata per la produzione di energia elettrica, la centrale rispondeva alla necessità di trasformare una zona del quartiere Ostiense, acquistata nel 1907 per 20.000 lire dalla Nobile Casa delle Oblate di Tor de' Specchi sulle rive del Tevere, in un comprensorio di fabbriche e opifici, di cui il nuovo edificio costituiva un importante polo<sup>1</sup>. Moderno ma raffinato, era stato costruito in stile eclettico da Corrado Puc-

cioni, per valorizzare con ampie e luminose vetrate la sala macchine – autentico cuore pulsante della Montemartini – disegnata dagli ingegneri Carrocci e Degli Abbatì per accogliere i due motori diesel e la turbina a vapore realizzati dalla ditta Franco Tosi di Legnano. Ulteriormente ampliato durante in fascismo, il 21 aprile 1933 l'edificio viene solennemente inaugurato da Benito Mussolini, che la ribattezza Centrale elettrica di San Paolo, in modo da cancellare la memoria di Montemartini, personaggio di spicco della giunta Nathan. In questa occasione, sul quotidiano "Il Messaggero" viene esaltata la potenza dei due nuovi motori diesel, gli stessi che vediamo oggi: "Sono nel loro genere tra i più grandi finora costruiti: ed è ragione di orgoglio poter dire che essi sono opera esclusiva dell'industria italiana"<sup>2</sup>, la stessa che costruiva allora i motori dei grandi transatlantici. Ma gli anni di splendore non durarono molto: negli anni sessanta l'impianto della centrale era desueto ed economicamente non più sostenibile, e vent'anni dopo l'intera zona era fatiscente e abbandonata.

Il recupero della zona comincia proprio con la Montemartini, che nel 1989 viene restaurata dall'ingegner Paolo Nervi e dal 1995, grazie a un accordo con il Comune di Roma,

# MACHINES, GODS AND... GHOSTS

## The Reasons for an Exhibition

Ludovico Pratesi

### **Machines and Gods: the Tale of a Happy Coexistence**

The Montemartini Power Plant is one of the museums where the two souls of twentieth-century Rome merge in the same place: on the one hand, the will to preserve the memory of the classical antiquity and, on the other, the desire for progress and innovation which was a constant in early twentieth-century Europe. The museum represents a perfect connection between archaeology and industry, past and future, tradition and modernity, as if it were a reaction to Filippo Tommaso Marinetti's Futurist declarations, conceived as a condemnation of the excessively conventionalist approach of the Italian culture of his time.

Officially opened on June 30, 1912 by Ernesto Nathan (then mayor of Rome) and named after engineer Giovanni Montemartini (councillor for "technology" of the city board and leading promoter of the establishment of a city-controlled company for the production of electricity), the power plant came under a project to convert part of the Ostiense area (that the Nobile Casa delle Oblate in Tor de' Specchi, on the Tiber, bought for L. 20000 in 1907) into a complex of factories and plants, among which the new building was meant to stand as one of the main centres.<sup>1</sup> Modern

and refined at the same time, it was built by Corrado Puccioni according to an eclectic style, embellished with large, bright windows, in order to make the most of the Hall of Machines – the real core of the Montemartini – designed by engineers Carrocci and Degli Abbatì, which was meant to contain two diesel engines and the steam turbine created by Franco Tosi's factory in Legnano. Enlarged during Fascism, on April 21, 1933 the building was solemnly inaugurated by Benito Mussolini, who changed its name to "Centrale elettrica di San Paolo", so as to blot out any memory of Montemartini, a prominent figure on Nathan's city board. On that occasion, an article in *Il Messaggero* exalted the power of the two new diesel engines (the same ones which can still be seen): "They are the biggest of their kind ever built, and we can pride ourselves on thinking that they are an exclusive product of Italian industry"<sup>3</sup>, the very industry which, at that time, was producing engines for huge transatlantic ships. However, the splendour did not last long: in the 1960s the plant was already obsolete and economically unsustainable, and twenty years later the whole area was decaying and deserted. The recovery started from the Montemartini itself: in 1989 it was restored by engineer Paolo Nervi and, since 1995, following



1. Historic image of the power plant [Museum is providing] **TRADUZIONE**

2. Historic image of the power plant [Museum is providing] **TRADUZIONE**

nuova dida?

© Lalupa

ospita una serie di sculture provenienti dalle collezioni archeologiche dei Musei Capitolini. Un esperimento straordinariamente suggestivo, che permette di dare vita a una soluzione espositiva senza precedenti, dove “la storia dei Musei Capitolini e quella del primo impianto pubblico per la produzione di energia elettrica si sovrappongono in un progetto unico, con una singolare commistione di memoria dell’antico e di recupero di una tradizione industriale”<sup>3</sup>.

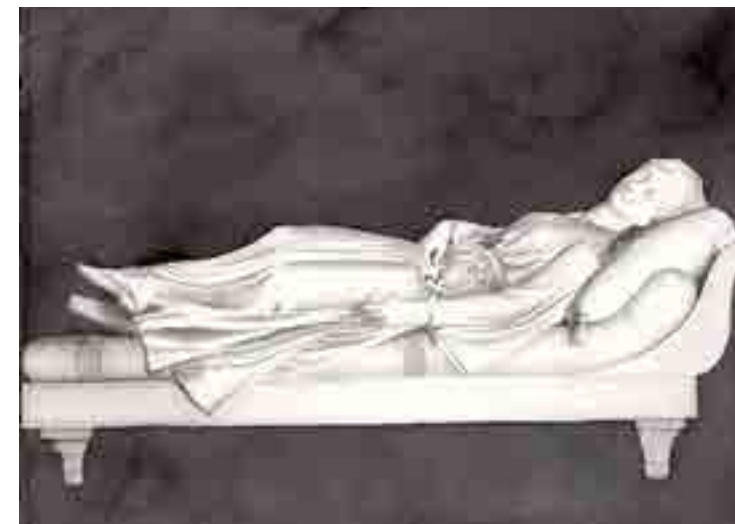
### I fantasmi alla Montemartini

Tra i capolavori marmorei della statuaria romana tardo-imperiale e la massa scura e minacciosa dei motori diesel l’artista americana Patricia Cronin presenta *Ghosts*, sei acquarelli di grandi dimensioni stampati su

tela e posizionati in modo tale da suggerire una visibile quanto impalpabile relazione tra “il popolo di statue” e i giganteschi macchinari, che giacciono come balene spiaggiate nell’ampio spazio della sala macchine, il cuore pulsante della centrale.

Simili a ectoplasmi, i sei fantasmi realizzati per questa occasione si inseriscono perfettamente nell’ambito della ricerca di Patricia Cronin, ispirata fin dal 2003 dalla figura di un’altra artista statunitense, Harriet Hosmer (1830-1908), autrice di una serie di sculture in marmo di varie dimensioni, tra le quali spicca la tomba di Judith de Palézieux Falconnet (fig. 2), conservata nella chiesa di Sant’Andrea delle Fratte e realizzata dalla Hosmer nel 1857-1858, durante il suo soggiorno a Roma<sup>4</sup>. “Si tratta della prima opera d’arte di un artista americano, uomo o donna, installato in maniera permanente in una chiesa romana, e l’unico esempio di monumento funebre mai realizzato dalla Hosmer” spiega la Cronin<sup>5</sup>. Circostanza resa ancora più inusuale per il fatto che la Hosmer fosse una donna e per di più protestante: la commissione arrivò probabilmente per intercessione del suo maestro, lo scultore inglese John Gibson (1790-1866) che avrebbe garantito per l’artista, all’interno di un ambiente aperto come la comunità inglese a Roma. Dopo anni di ricerche condotte nella sua doppia veste di artista e di accademica (è professore ordinario di storia dell’arte al Brooklyn College della The City University di New York) tra New York e Roma – nel 2006 ottiene il Rome Prize dell’Accademia Americana –, Patricia Cronin pubblica nel 2009 *Harriet Hosmer. Lost and Found*, un originale catalogue raisonné dove l’intero corpus di opere della Hosmer viene ricostruito attraverso 34 acquarelli in bianco e nero, che riproducono in maniera fedele le sculture

3. Patricia Cronin, *Tomba di Judith Falconnet / Tomb of Judith Falconnet*, 2006, acquerello su carta / watercolor on paper, 30.5 x 35.5 cm (12 x 15 in)



an agreement with Comune di Roma, it has been the new location of sculpture belonging to the archaeological collections of the Capitoline Museums. It represents an extraordinarily striking experiment, which allows the creation of an unprecedented exhibition space, where “the history of the Capitoline Museums and the history of the first public electricity plant overlap in a peculiar project, combining in a unique way the memory of antiquity and the recovery of an industrial tradition.”<sup>3</sup>

### Ghosts at the Montemartini

Between the marble masterpieces of Late Empire Roman sculpture and the dark, frightful bulk of the diesel engines, American artist Patricia Cronin displays her *Ghosts*, six large watercolours printed on fabric and placed as to suggest a visible though intangible link between the “statuary people” and the huge machinery, lying like stranded whales in the huge space of the Hall of the Machines, the throbbing centre of the Centrale. Akin to ectoplasms, the six ghosts produced for the present exhibition fit perfectly into

Patricia Cronin’s research, on which she has been working since 2003 and which was inspired by another American artist: Harriet Hosmer (1830-1908), who sculpted a series of marble figures of various sizes; the memorial to Judith de Palezieux Falconnet (fig. 2) – installed in the church of Sant’Andrea delle Fratte and realized in 1857-58, during Hosmer’s stay in Rome – stands out among them.<sup>4</sup> “It is the first work by an American artist, either male or female, permanently installed in a Roman church and the only example of funerary monument Hosmer ever realized”, Cronin explains.<sup>5</sup> This is much more unusual because Hosmer was a woman and a Protestant: she was probably assigned the work thanks to her teacher, English sculptor John Gibson (1790-1866), who acted as a mediator and a guarantor for her in the friendly environment of the English community in Rome. After several years of research, conducted both as an artist and as a scholar (she is Professor of Art at Brooklyn College at CUNY) in New York and Rome – where she was awarded the Rome Prize of the American Academy in 2006 –, Patricia



conosciute dell'artista, accostandole a sagome indefinite, che documentano le opere perdute, tra le quali spicca *Queen of Naples* (fig. 3), che ha ispirato uno dei fantasmi esposti alla Montemartini. In un'interessante combinazione tra *connoisseurship* e arte contemporanea, Patricia Cronin interpreta la memoria dell'ultima scultura monumentale realizzata dalla Hosmer nel 1868, della quale non esistono immagini, con una sorta di *animula*, un evento fantasmatico che costruisce una relazione concettuale, poetica e fisica tra una testimonianza scritta e un'epifania figurata, per dare volto a una memoria perduta e quindi impossibile. Una scelta che l'artista descrive come: "Un'apparizione, un fantasma di una scultura scomparsa e una carriera perduta"<sup>6</sup>.

#### Fantasmi contemporanei

La presenza di opere legate a immagini fantasmatiche nell'arte contemporanea internazionale riallaccia la ricerca della Cronin al lavoro di altri artisti, che con modalità differenti hanno cercato di costruire un'immagine dell'assenza. Il primo riferimento riguarda Francesca Woodman (1958-1981) l'artista americana che nel 1978 scatta, durante il suo soggiorno a Roma, una serie di immagini fotografiche, in ambienti spogli, dove si intravedono parti del suo corpo nudo abbinato a oggetti di vario genere (fig. 4), a esprimere una sorta di ossessione legata al rapporto tra il corpo femminile e lo spazio circostante, in un'operazione di dolorosocamouflage che ritroviamo in alcune opere fotografiche della *Siluetta series* (fig. 5) di Ana Mendieta (1948-1985) giocate sull'idea di nascondimento del proprio essere che scompare attraverso il contatto assoluto con la natura. Ma il rapporto più calzante e significativo



4. Patricia Cronin, *Fantasma della Regina di Napoli / Queen of Naples Ghost*, 2013, sublimazione della tintura su seta / dye sublimation on silk, 304.8 x 152.4 cm (120 x 60 in)

riguarda il lavoro dell'artista venezuelano Oscar Muñoz (1951) interessato alla relazione tra presenza e assenza, evidente nelle *Protografie*, opere dove l'artista manifesta l'impossibilità della memoria umana di ricostruire i volti di persone scomparse o dimenticate per ragioni diverse (fig. 6). Se l'aspetto fantasmatico della figura dell'opera di Muñoz assume un significato politico diretto, legato anche alla situazione



4. Francesca Woodman, *Senza titolo / Untitled*, Roma / Rome, 1977-1978, stampa dell'argento della gelatina / gelatin silver print. Courtesy George and Betty Woodman

Cronin published *Harriet Hosmer. Lost and Found* in 2009. The book is a new catalogue raisonné reconstituting Hosmer's *corpus* through 34 black and white watercolours that accurately reproduce the sculptures the artist knew; these are set next to indistinct silhouettes standing for lost works, including the outstanding *Queen of Naples* (fig. 3), which inspired one of the ghosts exhibited at the Montemartini. Displaying an interesting mixture of *connoisseurship* and contempo-

rary art, and in order to give form to a lost (and thus unfeasible) reminiscence, Patricia Cronin interprets the memory of the last monumental sculpture Hosmer produced in 1868 (of which no images are extant) as a kind of *animula*, i.e. a ghostly event enacting a conceptual, poetic, and physical relationship between a written testimony and an epiphany through images. The artist herself defines her choice as "an apparition, a ghost of a lost sculpture and a lost career."<sup>6</sup>



5. Ana Mendieta, *Senza Titolo (Silueta Serie)* / *Untitled (Silueta Series)*, 1976, uno da una serie di una fotografia di nove colori / One from a suite of nine color photographs, 50.8 x 40.6 cm (20 x 16 in). La proprietà / The Estate of Ana Mendieta Collection. Courtesy Galerie Lelong, New York

di molti paesi del Sud America, nel caso di Patricia Cronin una possibile lettura riguarda la volontà di ripercorrere la memoria di una classicità perduta e ritrovata. Le opere presentate alla Montemartini si inseriscono dunque in una complessa trama di relazioni e rimandi simbolici che unisce il *genius loci* della classicità reinterpretata da Harriet Hosmer all'interno della vita culturale della comunità anglosassone nella Roma della seconda metà del diciannovesimo secolo (come ha brillantemente suggerito Peter Miller in questa sede) con le sculture romane conservate all'interno della centrale. Donne scolpite e perdute, carriere artistiche cadute nell'oblio e recuperate attraverso l'interesse di un artista attuale, forme di marmo che si trasmutano in immagini leggere e fluttuanti, macchine industriali e motori accostati a frontoni di templi e busti di divinità. Sospesi tra storia e attualità, memoria e oblio, antiche ombre e nuove luci, i fantasmi di Patricia Cronin trovano nella sala macchine della Montemartini una collocazione che ne esalta la capacità evocativa, senza perdere la loro essenza di attivatori di senso, quasi a voler dimostrare l'ambiguità di un passato che continua a fornire interessanti chiavi di lettura del presente.

## Contemporary Ghosts

The existence of works of international contemporary art depicting ghostlike images creates a link between Cronin's artistic research and the work of other artists, who have tried to give a picture of absence in different ways. The first reference is to American artist Francesca Woodman (1958-81), who in 1978, during her stay in Rome, took a series of shots of bare settings, in which parts of her naked body together with different kinds of objects can be distinguished (fig. 4); thus, she expresses a sort of obsession with the relationship between the female body and what surrounds it, enacting the same anguishing *camouflage* which can be traced in some of Ana Mendieta's (1948-85) *Siluetta series* pictures (fig. 5), relying on the idea of concealment of a self that disappears when it comes in contact with nature. However, the most significant connection is with Venezuelan artist Oscar Muñoz (Popayán 1951), whose interest in the correlation of presence and absence is manifest in *Protografie*, where he expresses the impossibility of human memory to recreate the countenance of lost or forgotten people (fig. 6). If the ghostly look of the figures in Muñoz's works takes up a direct political meaning, referring to the situation of many Southern American countries, in Patricia Cronin it may reveal the artist's will to retrace the memory of a classical antiquity which has been lost and found again. The works exhibited at the Montemartini are thus part of a complex net of connections and symbolic references



6. Oscar Muñoz, *Ritratto (Retrato)*, 2003, video. Courtesy l'artista e / the artist and Sicardi Gallery

which combines the *genius loci* of antiquity, reinterpreted by Harriet Hosmer in the cultural environment of the English community in Rome in the second half of the 19<sup>th</sup> century (as Peter Miller cleverly suggests here) with the Roman sculptures located in the Power Plant. Carved and lost women; careers fallen into oblivion and then retrieved thanks to a contemporary artist's interest; marble shapes changing into light, undulating images; industrial machinery and engines placed side by side to pediments of temples and gods' busts. Suspended between history and modernity, memory and oblivion, ancient shadows and new lights, Patricia Cronin's ghosts find in the Montemartini's Hall of the Machines a perfect location which exalts their evocative power without erasing their essential role in prompting meaning, as if they were there to reveal the ambiguity of a past that always offers interesting interpretive tools for the present.

<sup>1</sup> Per le notizie storiche sulla Centrale Montemartini si rimanda ad A. David Fiore, *La Centrale termoelettrica Giovanni Montemartini*, contenuto in M. Bertolotti, M. Cima, E. Talamo, *La Centrale Montemartini*,

Electa, Milano 2009, pp. 106-136.

<sup>2</sup> Idem, p. 119.

<sup>3</sup> E. Talamo, *Il nuovo ordinamento espositivo delle sculture antiche*, in M. Bertolotti, M. Cima, E. Talamo, *La Centrale Montemartini*, p. 17.

<sup>4</sup> P. Cronin, *Harriet Hosmer. Lost and found. A catalogue raisonné*, Charta, Milano 2009.

<sup>5</sup> Id., p. 46.

<sup>1</sup> For all historical information about the Montemartini Power Plant, see A. David Fiore, *La Centrale termoelettrica Giovanni Montemartini*, in M. Bertolotti, M. Cima, E. Talamo, *La Centrale Montemartini*, Electa,

Milano 2009, pp. 106-136.

<sup>2</sup> Idem, p. 119.

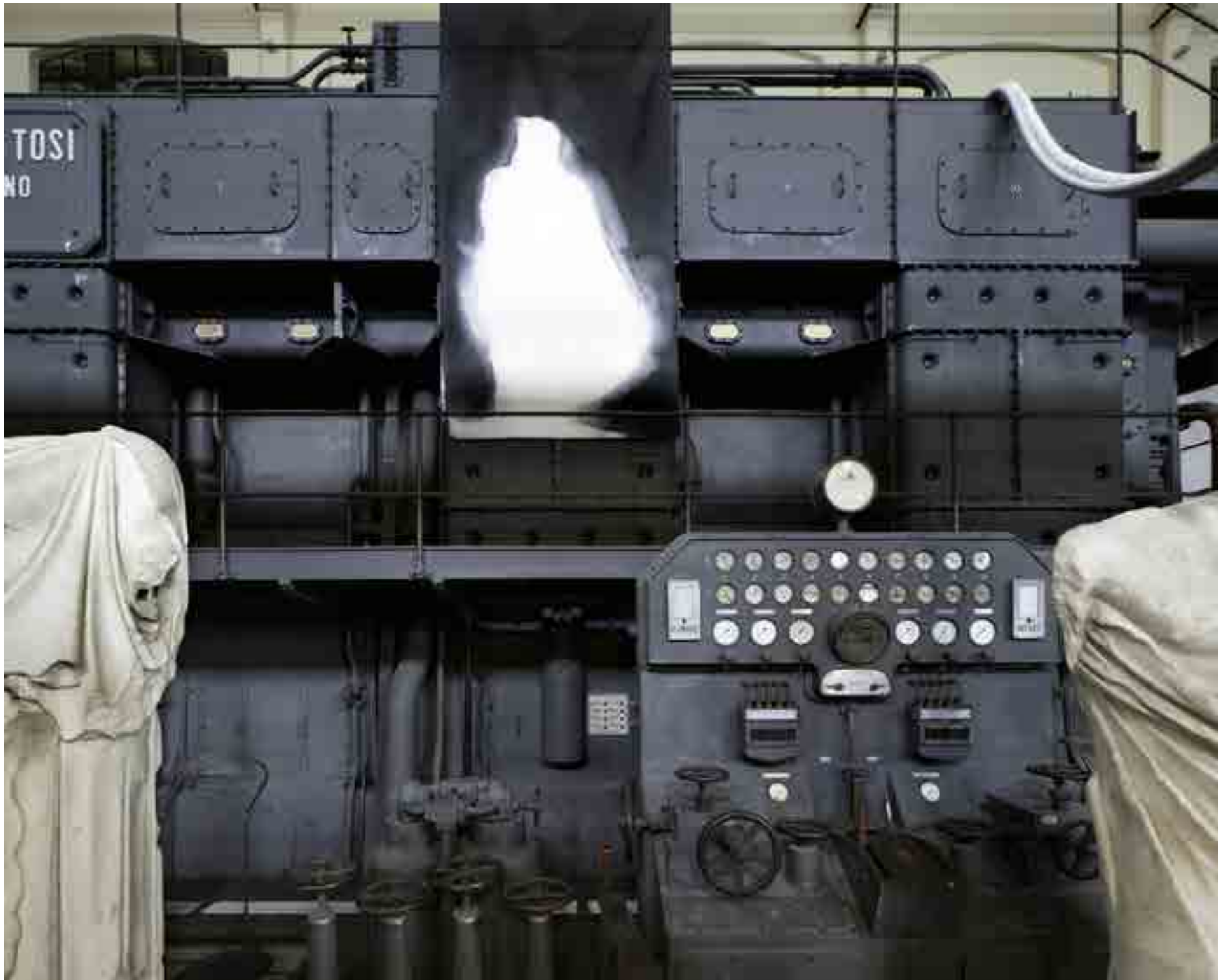
<sup>3</sup> E. Talamo, *Il nuovo ordinamento espositivo delle sculture antiche*, in M. Bertolotti, M. Cima, E. Talamo, *La Centrale Montemartini*, p. 17.

<sup>4</sup> P. Cronin, *Harriet Hosmer. Lost and Found. A Catalogue Raisonné*, Charta, Milano 2009.

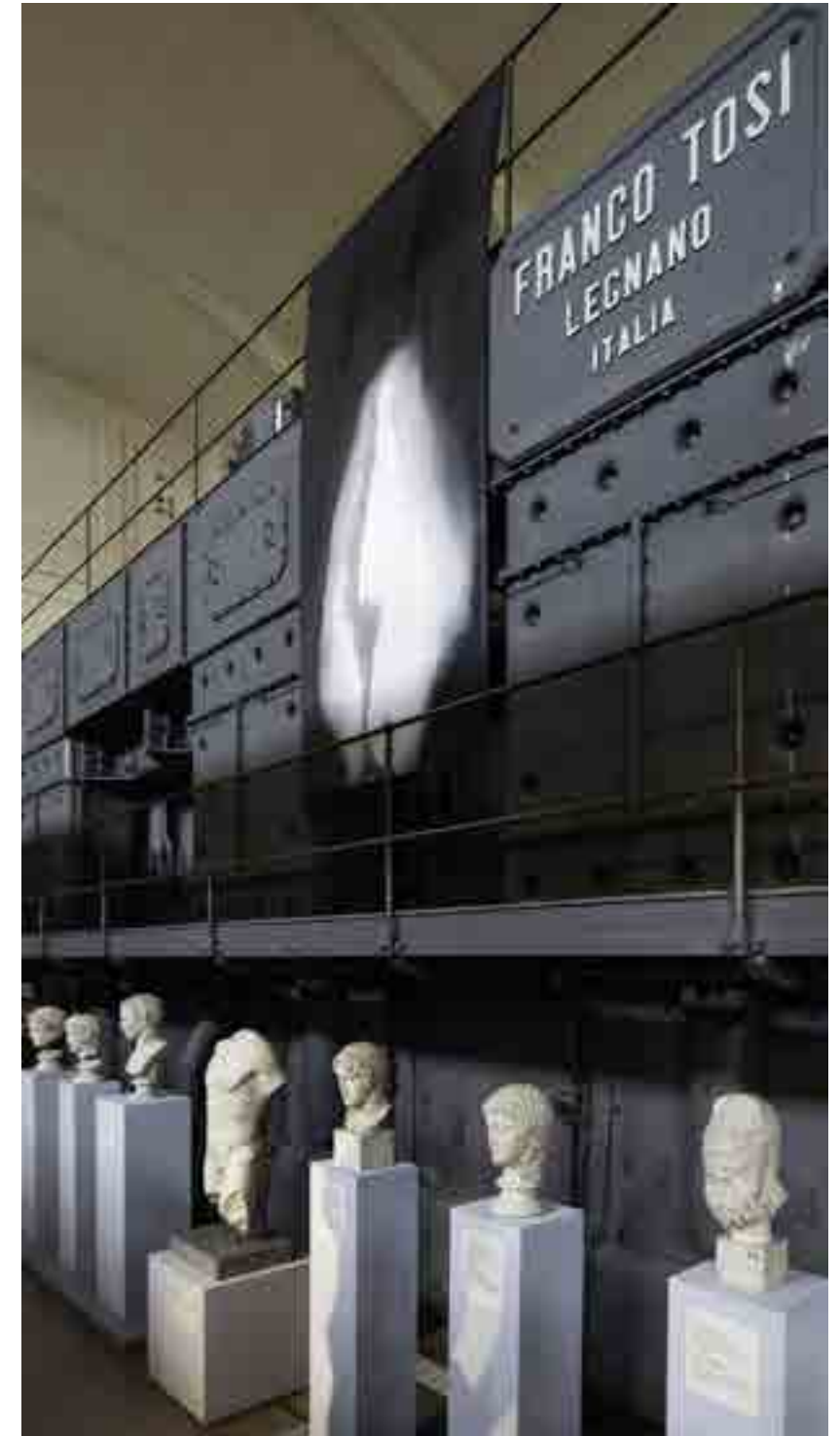
<sup>5</sup> Ivi, p. 46.

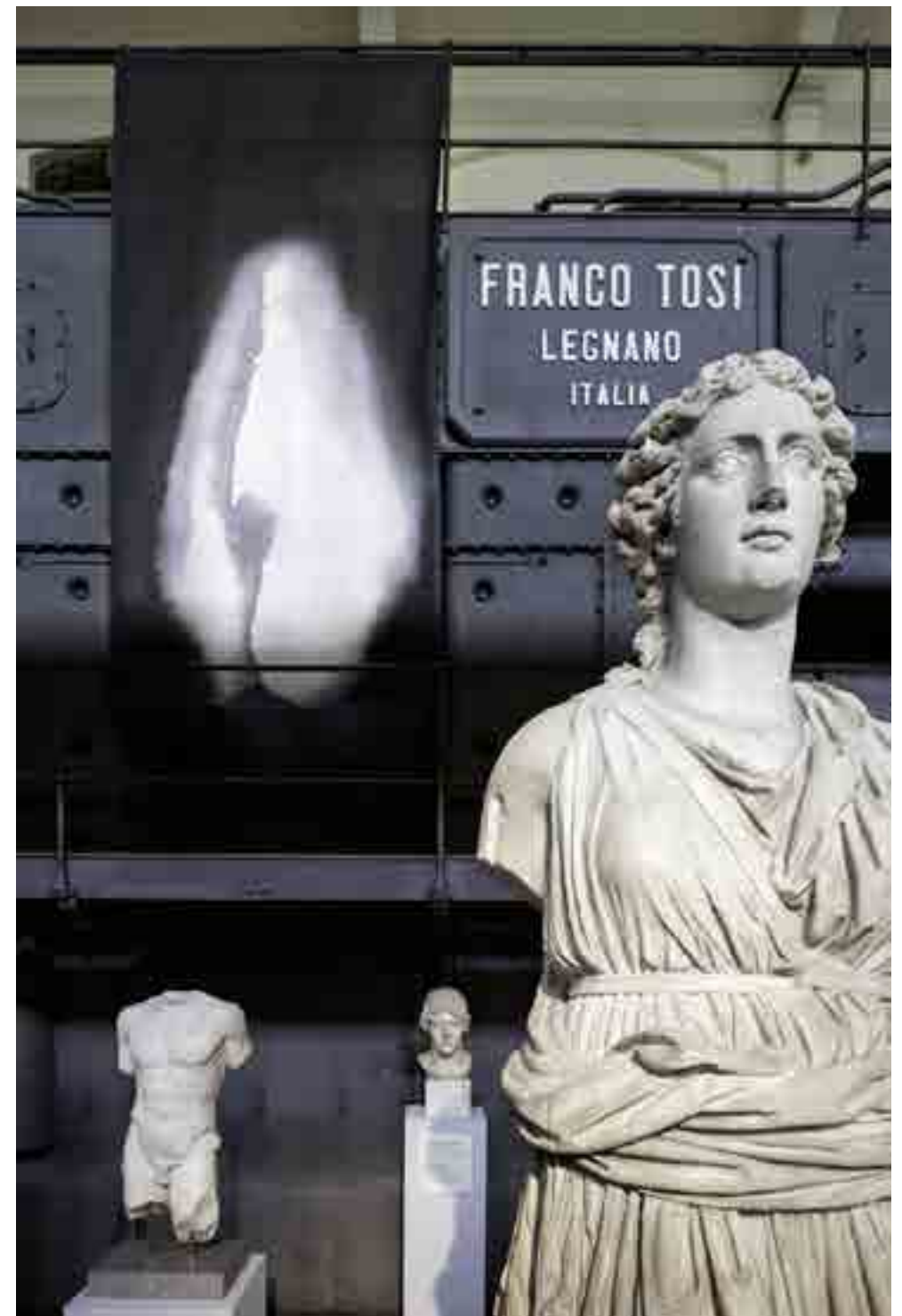
<sup>6</sup> Ivi, p. 80.

**OPERE / WORKS**





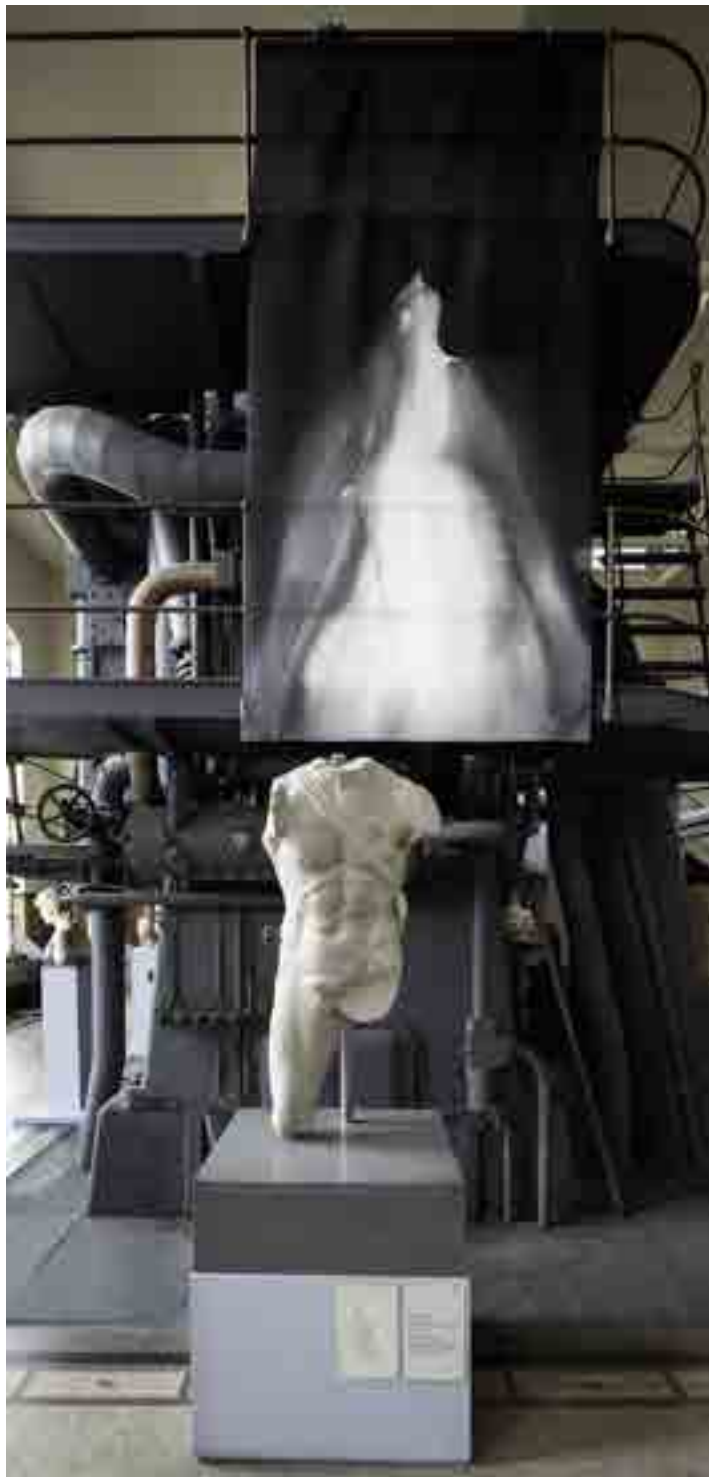


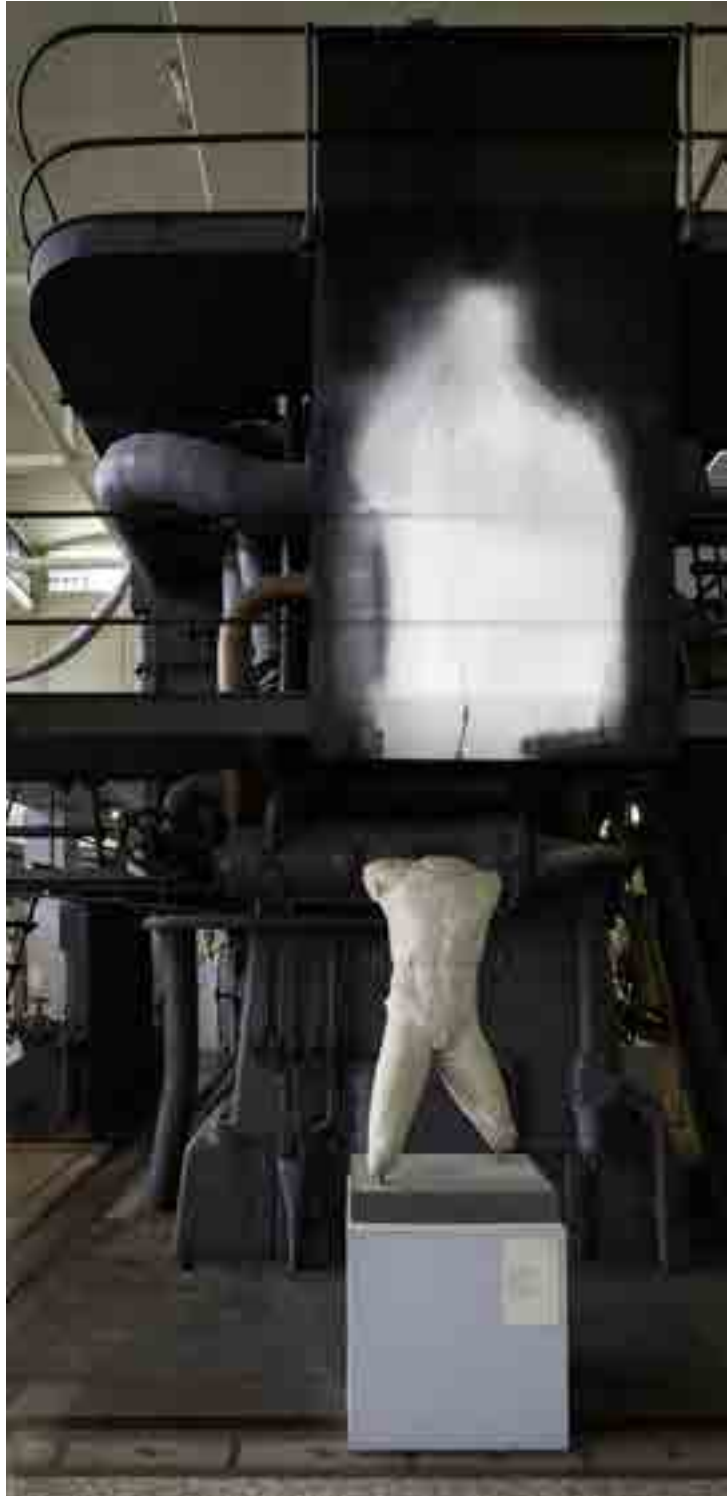




















BIOGRAFIA / BIOGRAPHY

Nata nel 1963 a Beverly, Massachusetts. Vive e lavora a Brooklyn, New York  
Born in 1963, Beverly, Massachusetts Lives and works in Brooklyn, New York

Formazione / Education

Skowhegan School of Painting and Sculpture, **1991**  
Brooklyn College of The City University of New York, M.F.A. **1988**  
Rhode Island College, B.F.A. **1986**  
Yale University, Norfolk Summer School of Art and Music, **1985**

Selezione delle mostre personali e di due e tre persone / Selected solo, two and three person exhibitions

**2013**  
*Machines, Gods and Ghosts*, Capitoline Museums, Centrale Montemartini Museo, Roma / Centrale Montemartini Museum, Rome (catalogo / catalogue)

**2012**  
*Dante: The Way of All Flesh*, fordPROJECT, New York, NY

*Patricia Cronin: All Is Not Lost*, Newcomb Art Gallery, Tulane University, New Orleans, LA (catalogo / catalogue)

*Patricia Cronin: Bodies and Soul*, Conner Contemporary Art, Washington, DC

**2009-2010**  
*Patricia Cronin: Harriet Hosmer, Lost and Found*, Brooklyn Museum, Brooklyn, NY (catalogo / catalogue)

**2007**  
*An American in Rome*, American Academy in Rome Art Gallery, Roma / Rome

**2004**  
*Patricia Cronin, The Domain of Perfect Affection, 1993 to 2003*, UB Art Gallery, University at Buffalo, Buffalo, NY (catalogo / catalogue)

**2002**  
*Memorial To A Marriage*, Deitch Projects, New York, NY

*Memorial To A Marriage*, Grand Arts, Kansas City, MO (catalogo / catalogue)

**1999**  
*The Domain of Perfect Affection*, University of North Carolina, Chapel Hill, NC

**1998**  
*Tack Room*, White Columns, New York, NY

*Patricia Cronin & Deborah Kass*, Art Resources Transfer, Inc., New York, NY

*Pony Tales*, Arthur Roger Gallery, New Orleans, LA

**1997**  
*Pony Tales*, Brent Sikkema, New York, NY

**1996**  
*Patricia Cronin & Lee Gordon*, Arthur Roger Gallery, New Orleans, LA

**1995**  
*Patricia Cronin & Lee Gordon*, Richard Anderson Gallery, New York, NY

**1994**  
*The Long Weekend (Ellen Cantor, Patricia Cronin, Marilyn Minter)*, Trial Balloon, New York, NY

Selezione delle mostre collective / Selected group exhibitions

**2013**  
*Come Together: Surviving Sandy, Year 1*, Industry City, Brooklyn, NY

*NYC 1993: Experimental, Jet Set, Trash and No Star*, New Museum, New York, NY

**2012**  
*Watch Your Step*, The FLAG Art Foundation, New York, NY

**2011**  
*Annual Summer Exhibition*, The Fields Sculpture Park, Omi International Arts Center, Ghent, NY

*Sex Drive*, Atlanta Center for Contemporary Art, Atlanta, GA

**2010**  
*Because We Are*, Station Museum of Contemporary Art, Houston, TX

*Behind the Green Door*, Harris Lieberman Gallery, New York, NY

*Look Again*, Marlborough Gallery, New York, NY

**2009**  
*Naked*, Paul Kasmin Gallery, New York, NY

*Sh(OUT): Contemporary Art and Human Rights*, Gallery of Modern Art, Glasgow

**2008**  
*Just Different*, Cobra Museum, Amstelveen, Paesi Bassi / The Netherlands

*Great Women Artists: Selections from the Permanent Collection*, Neuberger Museum of Art, Purchase, NY

**2007**  
*Open House: Cincinnati Collects*, Contemporary Art Center, Cincinnati, OH

*Trying to Land 2*, Museo d'Arte Contemporanea di Roma (MACRO), Roma / Rome

*Stars and Stripes*, Galleria Biagiotti Progetto Arte, Firenze / Florence

**2006**  
*Twice Drawn*, The Frances Young Tang Teaching Museum and Art Gallery, Skidmore College, Saratoga Springs, NY

*Couples Discourse*, Palmer Museum of Art, Penn State University, University Park, PA

*The Title of This Show Is Not GAY ART NOW*, Paul Kasmin Gallery, New York, NY

**2005**  
*High Drama: Eugene Berman and the Legacy of the Melancholic Sublime*, McNay Art Museum, San Antonio, TX

**2004**  
*Open House: Working in Brooklyn*, Brooklyn Museum, Brooklyn, NY

**2003**  
*Collaborations with Vincent Katz*, Alessandra Bonomo Gallery, Roma / Rome

**2002**  
*Family*, Aldrich Contemporary Art Museum, Ridgefield, CT

*Looking at America*, Yale University Art Gallery, New Haven, CT

**2000**  
*Here Kitty, Kitty*, Atlanta Contemporary Art Center, Atlanta, GA

**1999**  
*horsePLAY*, Real Art Ways, Hartford, CT

**1998**  
*Work on Paper*, Weatherspoon Art Museum, Greensboro, NC

*Drawings*, John Graham & Sons Gallery, New York, NY

**1997**  
*The Name of the Place*, Casey Kaplan Gallery, New York, NY

**1996**  
*The Strange Power of Cheap Sentiment (or a Bientot to Irony)*, White Columns, New York, NY

*Gender, Fucked*, Center on Contemporary Art, Seattle, WA

**1995**  
*Way Cool*, Exit Art, New York, NY

**1994**  
*Up the Establishment: Reconstructing the Counterculture*, Sonnabend Gallery, New York, NY

*Stonewall 25: Imaginings of the Gay Past, Celebrating the Gay Present*, White Columns, New York, NY

**1993**  
*COMING TO POWER: 25 Years of Sexually X-Plicit Art By*

Women, David Zwirner, New York, NY

### Premi selezionati / Selected awards

Leonard and Claire Tow  
Professor, Brooklyn College,  
2013-2014

Civitella Ranieri Foundation  
Fellowship, 2009

Anonymous Was A Woman  
Award, 2009

Rome Prize, American  
Academy in Rome, 2007

Louis Comfort Tiffany  
Foundation Grant, 2007

Artist Fellowship (Deutsche  
Bank Fellow), New York  
Foundation for the Arts, 2007

Pollock-Krasner Foundation,  
Inc. Grant, 1995, 1998

Artists Space, Grant, 1988,  
1991

### Collezioni selezionate / Selected collections

Corcoran Gallery of Art,  
Washington, DC

Deutsche Bank, New York, NY

Gallery of Modern Art,  
Glasgow, Scotland

Kelvingrove Art Gallery and  
Museum, Glasgow, Scotland

Pérez Art Museum Miami, FL

### Monografie / Monographs

Firmin, Sandra. "Patricia  
Cronin's XX Portfolio." In  
*Patricia Cronin: The Domain  
of Perfect Affection: 1993 to  
2003*. Buffalo: UB Art Gallery,  
University at Buffalo, State  
University of New York, 2004.

Frankel, David. "Liebestod." In  
*Patricia Cronin: Memorial To A  
Marriage*. Kansas City: Grand  
Arts, 2002.

Gerdts, William H. "The Leader  
Of The Flock." In *Patricia  
Cronin, Harriet Hosmer:  
Lost and Found, A Catalogue  
Raisonné*. Milano: Charta Art  
Books, 2009.

Miller, Peter Benson. "Roma  
Sparita." In *Patricia Cronin: Le  
Macchine, gli Dei e I Fantasmi*,  
Centrale Montemartini Museo,  
Capitolini Musei, Milano:  
Silvana Editoriale, 2013.

Molesworth, Helen. "All is Not  
Lost: Love and Death in the  
Work of Patricia Cronin." In  
*Patricia Cronin: All Is Not Lost*.  
New Orleans: Newcomb Art  
Gallery, Tulane University, New  
Orleans, 2012.

Nemerov, Alexander. "Ghosts  
and Sculpture: Harriet Hosmer  
and Patricia Cronin." In *Patricia  
Cronin: All Is Not Lost*. New  
Orleans: Newcomb Art Gallery,  
Tulane University, New  
Orleans, 2012.

Pratesi, Ludovico. "Le  
Macchine, Gli Dei e...I  
Fantasmi: Le Ragioni di Una  
Mostra." In *Patricia  
Cronin: Le Macchine, gli  
Dei e I Fantasmi*, Centrale  
Montemartini Museo,  
Capitolini Musei, Milano:  
Silvana Editoriale, 2013.

Rielly, Maura. "Preface." In  
*Patricia Cronin, Harriet  
Hosmer: Lost and Found, A  
Catalogue Raisonné*. Milano:  
Charta Art Books, 2009.

Rosenblum, Robert. "On  
Patricia Cronin: From Here  
to Eternity." In *Patricia  
Cronin: The Domain of Perfect  
Affection: 1993 to 2003*.  
Buffalo: UB Art Gallery,  
University at Buffalo, State  
University of New York, 2004.

## ELENCO DELLE OPERE IN MOSTRA LIST OF WORKS ON EXHIBITION

1. *Queen of Naples Ghost*  
2013  
Pittura su seta / Dye  
sublimation on silk  
304.8 x 152.4 cm /  
120 x 60 inches

2. *Ghost #6*  
2013  
Pittura su seta / Dye  
sublimation on silk  
304.8 x 152.4 cm /  
120 x 60 inches

3. *Ghost #16*  
2013  
Pittura su seta / Dye  
sublimation on silk  
304.8 x 152.4 cm /  
120 x 60 inches

4. *Ghost #18*  
2013  
Pittura su seta / Dye  
sublimation on silk  
304.8 x 152.4 cm /  
120 x 60 inches

5. *Ghost #19*  
2013  
Pittura su seta / Dye  
sublimation on silk  
304.8 x 152.4 cm /  
120 x 60 inches

6. *Ghost #25*  
2013  
Pittura su seta / Dye  
sublimation on silk  
304.8 x 152.4 cm /  
120 x 60 inches



Silvana Editoriale Spa

via Margherita De Vizzi, 86  
20092 Cinisello Balsamo, Milano  
tel. 02 61 83 63 37  
fax 02 61 72 464  
[www.silvanaeditoriale.it](http://www.silvanaeditoriale.it)

Le riproduzioni, la stampa e la rilegatura sono state eseguite presso  
lo stabilimento Arti Grafiche Amilcare Pizzi Spa Cinisello Balsamo,  
Milano  
Reproductions, printing and binding by Arti Grafiche Amilcare Pizzi  
Spa Cinisello Balsamo, Milan

Finito di stampare nel mese di novembre 2013  
Printed November 2013