

# Looks on the East: Corrado Feroci and Thailand's Artistic Westernization

---

Massimo De Grassi

## Abstract

The essay describes the role the Tuscan sculptor Corrado Feroci played in the westernization process of the Kingdom of Siam, eventually Thailand. With his portraits and monumental sculptures, Feroci has radically changed the way in which the ruling class has handed down its image, as well as founding the first academy of fine arts in Bangkok, directing with his teaching all the main Thai artists of the after the twentieth century.

## Keywords

Sculpture; Architecture; Thailand; Occidentalism; Monuments

## Sguardi sull'Oriente: Corrado Feroci e l'occidentalizzazione artistica della Thailandia

Massimo De Grassi

Non sapremo mai che piega avrebbe preso la carriera di Corrado Feroci se nel 1923 non avesse deciso di intraprendere un lungo viaggio verso il Siam, dopo aver vinto un concorso relativo a un contratto di tre anni come scultore al dipartimento di belle arti del governo di Bangkok, con un salario di 800 baht al mese e il compito, tra gli altri, di sovrintendere ai conii della nuova monetazione del regno<sup>1</sup>.

Di certo sappiamo che quella decisione e i successivi passi che muoverà nel Sud Est asiatico, non privi di difficoltà, attiveranno un processo che rinnoverà radicalmente il corso delle vicende artistiche del Siam prima e della Thailandia poi, dando allo scultore toscano una fama e un rilievo che difficilmente avrebbe potuto avere se fosse rimasto in patria. Nonostante i buoni riscontri avuti nel campo della medaglistica, viste le rare commissioni di altro tipo ottenute fino al momento della partenza e l'enorme concorrenza, Feroci avrebbe avuto infatti molte difficoltà ad emergere tra quella pletera di «lavoratori della gloria»<sup>2</sup>, scultori che in quegli anni venti erano impegnati a costellare l'Italia di ricordi monumentali destinati a celebrare il ricordo dei caduti della Grande guerra e che nel decennio successivo si trasformeranno, con i dovuti distinguo, in cantori delle gesta del regime fascista.

Nel partire alla volta del Siam, Feroci aveva seguito le orme di un suo illustre coregionale, Galileo Chini, che insieme ai suoi collaboratori<sup>3</sup>, una

---

<sup>1</sup> Cfr. Salvagnini 1998: 3-4; Id. 1998: 12-24.

<sup>2</sup> L'espressione era stata coniata da Ettore Janni in un suo celebre e profetico articolo apparso sulle pagine di "Emporium" dove stigmatizzava l'incombente «invasione monumentale» dovuta alle celebrazioni postbelliche: Janni 1918: 284.

<sup>3</sup> Si fa riferimento soprattutto a Carlo Rigoli e Giuseppe Sguanci, il primo poi si soffermerà nel Siam ben oltre la partenza di Chini, lavorando a stretto contatto con la corte reale e soprattutto con il principe Naris, di cui si dirà oltre (cfr. Poshyananda 1992: 19-20; Ferri De Lazara - Piazzardi 1996: 153-173).

dozzina d'anni prima di lui aveva lasciato la propria indelebile impronta con il vasto ciclo decorativo per la Sala del trono di Bangkok, dove per la prima volta erano state celebrate le gesta della dinastia Chakri, al potere dalla seconda metà del Settecento. Il soggiorno di Chini, durato appena due anni, rientrava in un programma più vasto di modernizzazione del paese intrapreso da Rama IV e proseguito dal figlio Rama V; dove il punto di riferimento stilistico per la costruzione dell'immagine del potere dinastico era stato individuato proprio nell'arte italiana.

A partire dalla seconda metà dell'Ottocento, la dinastia siamese aveva infatti attivato un programma di adozione selettiva di repertori figurativi e simbolici appartenenti alla cultura europea<sup>4</sup>. Una pratica possibile in un regno non sottoposto al dominio politico occidentale ma comunque alla ricerca di una propria riconoscibilità 'moderna'.

In questa stagione la circolazione di merci, oggetti artistici, stampe e pubblicazioni, di linguaggi, di individui e imprese si confronta e si scontra da un lato con gli stereotipi elaborati dall'imperialismo, ma dall'altro si associa inevitabilmente all'idea dell'ineluttabilità di un processo naturale di diffusione di concetti condivisi, primi tra tutti quelli di civiltà, modernità e progresso. A questo indirizzo non sfugge il Siam governato prima da Mongkut (1851-1868) e quindi, tra il 1868 e il 1910, soprattutto, dal figlio Chulalongkorn, rispettivamente Rama IV e V nella nuova denominazione. In questo senso, lungo il suo regno re Chulalongkorn si dimostra davvero un sovrano illuminato, capace di riformare in profondità il tessuto politico e culturale del Siam, stretto tra le direttrici dell'espansione inglese e francese nella regione e la volontà di modernizzare il regno senza limitarne la sovranità, anche a costo di dolorose cessioni territoriali<sup>5</sup>. Nel 1897 sarà il primo regnante asiatico a compiere un viaggio di stato in Europa, cercando appoggio politico per la causa del proprio paese e nel contempo approfondendo la conoscenza della cultura dell'Occidente<sup>6</sup>.

A Chini era stato affidato un compito decisivo nel quadro della costruzione della nuova immagine declinata all'occidentale della monarchia siamese: completare un programma di costruzioni monumentali dichiaratamente ispirate alla tradizione rinascimentale italiana. Nello specifico si trattava del racconto visivo delle principali gesta della dinastia Chakri

---

<sup>4</sup> Cfr. Filippi 2008: 26-32.

<sup>5</sup> Sull'argomento si vedano almeno: Carter 1904; Wyatt 1969; Baker - Phon-gpaichit 2005: 52-58; Stengs 2009.

<sup>6</sup> Sull'argomento: Tingsabadh 2000.

affrescate dal pittore toscano sul soffitto della Sala del Trono. Era di fatto la prima ricostruzione storica per immagini delle gesta dei protagonisti del regno, dettata dai dignitari di corte con un chiaro e scontato intento celebrativo, che tuttavia Chini trasformerà, secondo una prassi per lui colaudata, in un vero e proprio omaggio alla cultura figurativa italiana<sup>7</sup>.

La grande costruzione destinata a ospitare le opere chiniane, la nuova e maestosa Sala del Trono era stata fortemente voluta da re Chulalongkorn e verrà portata a termine dal figlio Vajiravudh<sup>8</sup>, che gli era succeduto a costruzione già avviata, come tassello importantissimo nella rielaborazione degli spazi della sovranità. Si trattava di una costruzione i cui costi astronomici avevano suscitato perplessità e resistenze in parte della corte e nello stesso Rama VI, che tuttavia ne farà completare l'imponente struttura e lo renderà per molto tempo il fulcro del cerimoniale reale; ruolo che l'edificio, a lungo trasformato in sede museale, ha ripreso in occasione della recentissima incoronazione dell'ultimo esponente della dinastia, Vajjaralongkorn, salito al trono nell'ottobre del 2016 col nome di Rama X.

Il progetto dell'edificio era stato appannaggio di architetti e ingegneri italiani che allora costituivano il cuore pulsante della direzione dei lavori per il nuovo assetto della capitale del regno. Tra questi spiccavano le figure degli architetti torinesi Mario Tamagno e Annibale Rigotti, il primo trasferitosi giovanissimo in Siam nel 1900 perché assunto dal governo locale all'interno del dipartimento dei Lavori Pubblici con un contratto di venticinque anni. Il secondo giungerà invece a Bangkok nel novembre del 1907, dopo esperienze internazionali in Turchia e una lunga collaborazione con l'Accademia Albertina<sup>9</sup>, e le sue competenze verranno indirizzate proprio al progetto dell'Anantasamakhorn, la Throne Hall che ambiva ad essere la punta di diamante del programma celebrativo intrapreso dal Ministero dei lavori pubblici.

La scelta di affidarsi a professionisti italiani per il cambiamento del volto del paese era dovuta in primo luogo a ragioni geopolitiche: per conservare l'indipendenza, il Siam aveva dovuto fare ampie concessioni politiche, economiche e territoriali a Francia e Regno Unito, cedendo territori confinari per mantenere la sovranità sul paese. Per limitare l'influenza di questi ultimi almeno sul piano dell'immagine il compito del rinnovamento, dopo che nei decenni precedenti si era fatto affidamento su professionisti francesi per la ricostruzione della residenza estiva di Bang Pa-In, fu affi-

---

<sup>7</sup> Cfr. *Galileo Chini and the Colors*, 2004; Margozzi 2006: 33-38; Benzi 2007: 7-14.

<sup>8</sup> Cfr. Filippi 2008: 94-97.

<sup>9</sup> Cfr. Rigotti 1980; Lupu 1996: 138-143.

dato ad artisti di un paese estraneo alle vicende del Sud-est asiatico<sup>10</sup>. La scelta dell'Italia come 'partner' culturale era poi dovuta anche ai ripetuti viaggi e ai contatti del sovrano con la casa regnante italiana, in particolare con il ramo cadetto dei Savoia. Durante i suoi viaggi in Occidente, Chulalongkorn era infatti affascinato dall'enorme patrimonio culturale della Penisola e soprattutto dalla monumentalità di Torino, la città con cui aveva avuto le interazioni più lunghe e per lui interessanti, tanto da sceglierla anche per far allestire il primo grande padiglione espositivo della sua nazione all'estero, progettato da Tamagno e Rigotti in occasione dell'*Esposizione Internazionale delle Industrie e del Lavoro in Torino*, aperta nella città sabauda il 29 aprile del 1911 e chiusa il 31 ottobre dello stesso anno nel quadro dei festeggiamenti per il cinquantenario dell'unità d'Italia<sup>11</sup>.

La presenza di Feroci rientrava quindi in questo percorso, di cui sarebbe potuto essere soltanto una pedina marginale se non avesse avuto modo di dimostrare le sue doti di ritrattista al principe Narisara Nuwatitwong, meglio noto come Principe Naris, fratellastro di re Chulalongkorn e tra i principali artefici dell'occidentalizzazione artistica del paese<sup>12</sup>, che di fatto, dopo l'esito non particolarmente felice del primo busto che ritraeva re Rama VI, realizzato però solo sulla base di fotografie, dopo alcuni passaggi porterà Feroci a diventare scultore di corte e protagonista assoluto della produzione celebrativa della dinastia reale prima e della giunta militare poi, intersecando spesso i due piani di lavoro e monopolizzando per decenni, assieme ai suoi allievi dell'accademia di Bangkok, la produzione monumentale del Paese. Viatico iniziale per questa affermazione sarà la testa ritratto del principe realizzata dallo scultore toscano nel 1923<sup>13</sup> (Fig. 1), di cui esistono diverse redazioni, un'opera impeccabile nel naturalismo di matrice tardo-ottocentesca che era il tratto distintivo della formazione dell'artista, e che per queste sue caratteristiche deve essere stata un lasciapassare molto efficace. Le idee del principe riguardo la funzione dell'arte e dell'artista prevedevano infatti un approccio estremamente pragmatico, che considerava gli artisti soprattutto come artigiani, utilizzando la parola *thay chang*:

---

<sup>10</sup> Cfr. Baker - Phongpaichit 2005: 71.

<sup>11</sup> Un primo quadro generale sul padiglione in Gerini, 1911. Sulla mostra e sui temi appena descritti si veda anche: Cardino Bocca 1998: 73-82.

<sup>12</sup> Cfr. Chittawadi Chitrabongs 2017.

<sup>13</sup> Poshyananda 1992: 18-21; Ferri De Lazara - Piazzardi 1996: 187-189.



Fig. 1. Corrado Feroci, *Ritratto del principe Naris*, 1924-25, Bangkok, Gipsoteca del Dipartimento di Belle Arti.

Prince Naris believed the artisan must comply with the following five criteria: he must spend a lot of time observing; he must not copy but must use his imagination; he must learn from his mistakes; he must be diligent in order to accomplish his task; he must choose appropriately for each work. (Poshyananda 1992: 22)

In questo quadro non stupisce quindi che lo stesso principe avesse mosso delle critiche agli affreschi di Galileo Chini quando quest'ultimo aveva raffigurato delle figure seminude nel brano dedicato a "L'abolizione della schiavitù da parte di Rama IV" (*Ibid.*). Se quindi la concezione dell'arte di Naris poteva apparire alquanto utilitaristica e conservatrice, va anche rilevato come la sua politica di attento vaglio delle novità che arrivavano dall'Occidente, funzionale alla tutela delle peculiarità artistiche locali, diventerà un elemento portante delle politiche culturali dei governi nazionalisti che si succederanno a partire dalla seconda metà degli anni trenta. Di queste teorie resterà ampia traccia anche nei saggi sulle arti in Thailandia redatti dallo stesso Feroci, ormai diventato Silpa Bhirasri, agli inizi degli anni cinquanta.



Quello che conta in questa sede non è però l'analisi stilistica delle opere di Feroci, quanto il racconto di come alcune sue opere monumentali, il cosiddetto Monumento alla Democrazia, che in realtà sarebbe più appropriato definire Monumento alla costituzione e il successivo complesso dedicato a un'effimera vittoria bellica, abbiano interagito e contribuito alla costruzione di un'immagine del potere così radicalmente diversa rispetto a quanto e a come si era verificato nei secoli precedenti, e di come il processo di occidentalizzazione sin qui descritto, comune a quello di diversi altri paesi dell'Estremo Oriente, possa configurarsi come un gigantesco processo di straniamento di cui Feroci diventa, più o meno inconsapevolmente, protagonista, anche, e forse soprattutto, per la sua capacità di indirizzare la produzione artistica di un intero paese (nella fattispecie quella della scultura monumentale e celebrativa, ma non solo, visto il suo pervasivo magistero alla locale Accademia di belle arti<sup>14</sup>) fino alle soglie del nuovo millennio.

Architettura e scultura nascono infatti come epifanie del potere costituito, ma nel caso specifico rispondono a due sistemi iconografici completamente diversi: quello occidentale, fondato storicamente sull'imitazione del dato naturale e quello Thai o più generalmente orientale, dove le forme simboliche hanno un peso preponderante nell'equilibrio figurativo, anche su scala architettonica e ambientale.

L'uso di rappresentare nei monumenti le figure dei regnanti nella loro dimensione e nelle loro reali sembianze umane, da tempo immemore appannaggio delle classi dirigenti occidentali, diventa per l'Oriente prassi consueta solo a partire dai primissimi anni del Novecento, nel quadro di quel processo di occidentalizzazione in cui il Siam è un convinto alfiere. Il nuovo quartiere direzionale Dusit, voluto da re Chulalongkorn, era stato immaginato come punto di riferimento per la capitale di uno stato rinnovato e progettato seguendo linee ampiamente consolidate in analoghe pianificazioni di centri monumentali, dagli Stati Uniti alle colonie dell'Asia, compresa la realizzazione, nella piazza principale del complesso, di un monumento equestre in bronzo del sovrano in scala colossale<sup>15</sup>: una tipologia di rappresentazione del tutto inedita nella tradizione siamese che era frutto di una commissione diretta del sovrano a una coppia di scultori francesi, che la eseguirono interamente a Parigi<sup>16</sup>, Georges E. Saulo e Clovis

---

<sup>14</sup> Su questo aspetto: Sithichai 1992: 31-40.

<sup>15</sup> Peleggi 2002: 83-84; Filippi 2008: 86.

<sup>16</sup> Poshyananda 1992: 17-18.



Fig. 2. Jitrasean Aphaiwongse, Pum Malakul, Corrado Feroci, 1939-40, Bangkok, *Monumento alla democrazia*.

E. Masson, il primo autore della figura e il secondo del cavallo<sup>17</sup>. Si trattava di un gruppo scultoreo formalmente corretto e di buona qualità realistica, allineata ai principi di un naturalismo accademico di matrice ancora pienamente ottocentesca, in linea con la tradizione monumentale europea e con le realizzazioni di questo tipo nei territori coloniali di area anglosassone. A queste linee di condotta appartengono poi le scelte ulteriori della casa regnante, che proseguirà in questa linea autocelebrativa almeno fino all'inizio degli anni trenta.

Nel processo di appropriazione simbolica del linguaggio monumentale dell'Occidente declinato nella sua versione totalitaria e fascista, è paradossalmente decisivo il *Monumento alla Democrazia*, progettato da Jitrasean Aphaiwongse e Pum Malakul<sup>18</sup> (Fig. 2), con la partecipazione di Corrado Feroci per la modellazione dei grandi rilievi narrativi, centrali per il tema affrontato in questa sede.

Situato nel cuore di Rajadamnoen Avenue, il monumento occupa uno spazio davvero strategico nel tessuto urbano della Bangkok novecentesca e nel tempo ha conquistato anche un posto di rilievo nell'immaginario collettivo thailandese. La struttura era stata commissionata nel

<sup>17</sup> Sugli artisti: Port 1996: 28-34; Lami 1918: 231-233.

<sup>18</sup> Cfr. Peleggi 2017: 139-140.





Fig. 2. Jitrasean Aphaiwongse, Pum Malakul, Corrado Feroci, 1939-40, Bangkok, *Monumento alla democrazia, il tempietto centrale*.

1939 dal governo in carica per celebrare la cosiddetta rivoluzione siamese, in realtà un colpo di stato militare incruento che il 24 giugno 1932 aveva portato all'introduzione della monarchia costituzionale<sup>19</sup>: pensata come momento di consacrazione del nuovo regime, questo monumento fu nei suoi primi anni percepito da molti come luogo di aggregazione per quanti credevano nel processo costituzionale, ma nei decenni successivi, con l'inasprirsi dell'autoritarismo dei diversi governi succedutisi nel tempo, il complesso è diventato via via il punto di riferimento per le manifestazioni dei movimenti autenticamente democratici, tanto da diventare a più riprese anche teatro di sanguinose repressioni da parte della polizia e delle forze armate.

La complessa planimetria del monumento prevede una pianta circolare con al centro una sorta di tempietto (Fig. 3) sulla cui sommità insistono due coppe votive innestate l'una sull'altra e che a loro volta sostengono un si-

<sup>19</sup> Baker - Phongpaichit 2005: 116-121.

mulacro a parallelepipedo che idealmente contiene la carta costituzionale<sup>20</sup>. Il tempietto è dotato di sei porte di accesso sovrastate da un rilievo dorato con l'immagine di Garuda, simbolo della nazione, su ogni porta è raffigurata una spada, ognuna delle quali simboleggia i sei principi su cui si era fondata la costituzione provvisoria imposta dal Partito Popolare, il Khana Ratsadon, con il colpo di stato del 1932: sovranità popolare, sicurezza nazionale, uguaglianza di fronte alla legge, diritti e libertà, benessere economico e istruzione pubblica per tutti. Un ulteriore richiamo simbolico e numerologico è poi costituito dai piccoli rosoni posti sopra le porte, dove si allude alla presenza di Aruna, nella mitologia Indù il cocchiere del dio del sole Surya, simbolo dell'alba dell'età dorata, esplicitamente richiamata il giorno della rivoluzione nel messaggio diramato dai promotori del colpo di stato. Attorno al tempietto, che richiama in parte la forma degli *Stupa*, la cui funzione liturgica è solitamente quella di conservare le reliquie, cui evidentemente è assimilata la stessa costituzione, si collocano a raggiera quattro grandi basamenti da cui partono in verticale altrettante ali fortemente stilizzate, che alludono all'esercito, alla marina, all'aeronautica e alla polizia, le forze deputate a sostenere e custodire il dettato costituzionale e la gloria della democrazia. Una lettura decisamente militarista ispirata dal terzo primo ministro del Siam, Plaek Phibunsongkhram, più noto come Phibun, salito al potere nel dicembre del 1938 e fautore di quella svolta nazionalista che porterà l'anno successivo al cambio di nome del paese, da Siam a Thailandia<sup>21</sup>.

In un contesto così impregnato di richiami alla tradizione, la particolare forma delle grandi ali stilizzate può forse voler alludere ai *Chofa*, ornamento decorativo architettonico in forma di uccello che nella tradizione architettonica thay è presente sui termini dei tetti degli edifici di culto e dei palazzi nobiliari per il suo richiamare la figura di Garuda. Tutte le strutture sono poi profilate da modanature in pietra che mostrano, secondo una tradizione consolidata, un motivo fortemente stilizzato a testa di Naga, il serpente protettivo nella mitologia indù-buddista. Alla base delle quattro strutture che sostengono le ali il fregio si conclude con un grande mascherone con la testa di Garuda dalla cui bocca esce un serpente dalla cui bocca sgorga l'acqua destinata ad alimentare le fontane ai piedi dei basamenti, altra allusione metaforica al nuovo corso 'democratico'.

Oltre al valore simbolico dei componenti della struttura, che unisce elementi tipici dell'architettura tradizionale ad altri più moderni, il

---

<sup>20</sup> O'Neil 2008: 96-110.

<sup>21</sup> Su questi aspetti cfr. Terwiel 2002: 133-151.

monumento è poi impregnato di richiami numerologici: l'altezza delle grandi ali e il raggio della base dell'area corrispondono entrambi a 24 metri, indicando così la data della promulgazione della prima carta costituzionale, il 24 giugno<sup>22</sup>. Al mese allude il gruppo scultoreo, fuso in bronzo, sulla sommità del tempietto centrale, è alto tre metri ad indicare il terzo mese del calendario thailandese, il cui capodanno cade in aprile, e corrisponde quindi a giugno, il mese in cui ebbe luogo il colpo di stato Quest'ultima cifra, unita ai settantacinque affusti di cannoni sepolti con le canne rivolte verso il basso che circondano l'intera area, rappresenta poi le ultime due cifre dell'anno della rivoluzione secondo la cronologia buddista, il 2475<sup>23</sup>.

Su questa base a forte impronta simbolica, frutto come si è visto di un'attenta rivisitazione di strutture tipiche dell'architettura *thay*, si innesta l'autentica novità prodotta dal monumento nel sistema visivo e iconografico della Thailandia, costituita dai quattro grandi altorilievi narrativi, ciascuno ripetuto due volte, posizionati sui fianchi dei piedistalli, che sintetizzano in un'ottica nazionalista i contenuti della rivoluzione del 1932. La scelta tematica e strutturale andava nel senso della 'modernizzazione' avviata da re Chulalongkorn, ma nel contempo introduceva nel concetto di occidentalizzazione una forte componente ideologica, ben lontana dalla moderazione nelle scelte figurative e stilistiche che fino a quel momento era stata esercitata dalla corte e in particolare dal principe Naris.

Sul piano esecutivo l'unico scultore cui all'epoca potevano essere affidate opere di quel respiro narrativo e di quelle dimensioni era Corrado Feroci, reduce dal successo conseguito con la realizzazione del Monumento a Rama I inaugurato il 6 aprile 1932 nei pressi del ponte a lui dedicato<sup>24</sup> (Figg. 4-5): un'opera per la quale era stata concessa allo scultore italiano la massima onorificenza reale, l'ordine dell'Elefante bianco. A questa prova, sul versante della scultura monumentale, era seguita la modellazione della statua colossale di Thao Suranari, la cui immagine era destinata ad essere collocata al centro della città di Nakhon Ratchasima, dove la donna si era distinta come eroina della resistenza all'invasione laotiana durante il regno di Rama III, la cui vicenda era stata enfatizzata e utilizzata in chiave nazionalistica dalla giunta militare<sup>25</sup>. Con queste premesse l'affidamento

---

<sup>22</sup> Cfr. Ministero della propaganda, 1940.

<sup>23</sup> Noobanjong 2007: 36-37.

<sup>24</sup> Sithichai 1992: 31.

<sup>25</sup> *Ibidem*; Poshyananda 1992: 46.



Fig. 4. Corrado Feroci, *Monumento a Rama I*, 1930-32, Bangkok.



Fig. 5. Corrado Feroci, *Modellino della statua di Rama I*, 1930-32, Bangkok, National Gallery of Thailand.





Fig. 6. Corrado Feroci, *La pianificazione della rivoluzione*, 1939-40, Bangkok, Monumento alla democrazia.

allo scultore italiano della progettazione dei rilievi era pressoché scontata: della fase di elaborazione restano alcuni bozzetti alla gipsoteca del Dipartimento di belle arti di Bangkok<sup>26</sup>, che mostrano una composizione molto più libera e pittorica rispetto alle opere finite, eseguite in gran fretta con il determinante contributo di diversi collaboratori<sup>27</sup>.

Nelle intenzioni dei committenti i rilievi dovevano rappresentare la costruzione della democrazia attraverso il ruolo fondante delle forze armate, presenza quasi ossessiva in tutti i brani che possono essere così riassunti: *La pianificazione della rivoluzione*; *I soldati combattono per la Democrazia*; *Illustrazione del popolo*; *Rappresentazione dell'equilibrio e della buona vita*<sup>28</sup>.

Nel primo rilievo (Fig. 6) lo snodo centrale mostra un gruppo di soldati di varie armi discutere intorno a un tavolo da campo, affiancati da un giovane in toga: evidente la volontà di celebrare il ruolo determinante delle forze armate nell'instradare il popolo verso la costituzione, popolo rimasto comunque ai margini delle composizioni, oltre che del processo democratico vero e proprio.

<sup>26</sup> *Ibidem*: 21.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> Cfr. Peleggi 2017: 139-140.



Fig. 7. Corrado Feroci, *I soldati combattono per la Democrazia*, 1939-40, Bangkok, Monumento alla democrazia.

Il ruolo fondamentale dei militari e la rinnovata vocazione guerriera è sottolineata dal secondo rilievo (Fig. 7) che mostra le truppe in azione, un richiamo ai tentativi di colpo di stato degli anni trenta<sup>29</sup>, ma soprattutto in linea con la vocazione interventista del Paese e del primo ministro Phibun, che in quegli anni stava mettendo a fuoco le sue mire espansionistiche per l'unificazione di tutti i popoli Thai dell'Indocina.

La visibilità delle forze armate è preponderante anche negli altri due rilievi, teoricamente destinati alla presenza popolare: il pannello intitolato *Illustrazione del popolo* (Fig. 8) mostra figure maschili e femminili, queste ultime rappresentate soltanto dalla virtù materna, impegnate in attività quotidiane, sorvegliate al centro da un soldato armato, designando i civili come destinatari passivi dell'azione delle forze armate, cui spetta la tutela dell'intero processo democratico e giustifica anche sul piano ideale e morale l'azione del regime militare: tutte scelte iconografiche e compositive in linea coi modelli comunicativi di paesi all'epoca totalitari come l'Italia.

<sup>29</sup> Cfr. *ibidem*. Il riferimento più diretto è alla cosiddetta ribellione Boworadet, dal nome del principe di casa reale che l'aveva congegnata per restituire i pieni poteri alla dinastia Chakri nel 1933.





Fig. 8. Corrado Feroci, *Illustrazione del popolo*, 1939-40, Bangkok, Monumento alla democrazia.

Il pannello intitolato *Rappresentazione dell'equilibrio e della buona vita* (Fig. 9) illustra poi i principi guida delle politiche sociali del governo Phibul, e allude alle teorie del premier riguardo al sincretismo tra nazionalismo e Buddismo, per quanto declinato con uno spirito autocratico che ben poco concede agli spazi religiosi. Al centro della composizione Siva, divinità di origine brahmanica è seduto in posa meditativa, e tiene nelle mani una spada e una bilancia, attributi che intendono simboleggiare l'equilibrio morale incarnato dalla religione, unito tuttavia all'azione mitigatrice delle forze armate, viste nel loro ruolo chiave di costruttrici della nazione.

Ai lati quattro gruppi di figure incarnano altri contenuti allegorici, in parte strettamente connessi alla cultura thay, per altri passaggi legati invece a contenuti più vicini alle culture totalitarie di matrice fascista. In questo senso si legge la presenza di un atleta seminudo impegnato nel getto del peso, immagini frequentissime nei rilievi decorativi italiani dell'epoca, mentre ai suoi piedi si riconoscono altri attrezzi ginnici, richiamo a una cultura sportiva allora ben poco radicata nel paese ma mediata dalla propaganda fascista e nazista. In questo quadro si colloca anche il richiamo al ruolo dell'educazione, impersonata da una maestra attorniata da due giovani allievi. Sull'altro lato si collocano invece delle chiare allusioni al ruolo della religione, impersonata da un monaco che accarezza un fanciullo in preghiera e un piccolo daino. Chiude il quadro una coppia di figure



Fig. 9. Corrado Feroci, *Rappresentazione dell'equilibrio e della buona vita*, 1939-40, Bangkok, Monumento alla democrazia.

maschili intente a discutere su un testo intorno a un tavolino, interpretati come due artigiani<sup>30</sup>.

Lungi dal rappresentare «figures seem to be endowed with the characteristics of Social Realism» (Noobanjong 2007: 37), i personaggi riprodotti nei grandi rilievi da Feroci e dai suoi collaboratori, sono piuttosto ricollegabili al linguaggio retorico imposto negli anni trenta dal regime fascista, di cui Phibon era un grande e dichiarato ammiratore, ma di cui lo scultore italiano non sembra un grande estimatore, dando prova in seguito della sua fedeltà a quella prassi scultorea che aveva assimilato durante la sua carriera studentesca e che lo vedeva come portavoce del naturalismo accademico di matrice tardo-ottocentesca. Il linguaggio plastico scelto da Feroci asseconda solo in parte il mutamento richiesto dal governo thailandese, e solo per la redazione finale dei rilievi, peraltro realizzati, come detto, con l'ampio concorso di collaboratori visti i tempi molto stretti imposti dalla committenza<sup>31</sup>.

Se per l'immagine di Rama I lo scultore aveva optato per il suo consueto modellato attento ai minimi dettagli, per gli enormi rilievi del monumento alla democrazia sceglie invece una più stringata sintesi formale, dovuta

<sup>30</sup> Noobanjong 2007: 37.

<sup>31</sup> Cfr. Peleggi 2017: 136.

in parte all'intervento di aiutanti, ma soprattutto alla fonte d'ispirazione più evidente, che sembra essere legata alle modalità sperimentate nei grandi rilievi narrativi dei monumenti ai caduti italiani e diventate poi linguaggio comune nelle rappresentazioni di regime. In particolare, tra gli altri, spiccano quelli scolpiti da Arturo Dazzi per il grande arco trionfale dedicato ai caduti della Grande guerra di Genova, iniziato nel 1922 e completato solo molti anni dopo, nel 1931<sup>32</sup>, rendendo conto di fatto, attraverso questa lunga gestazione, di come si fosse evoluta in Italia quel tipo di scultura.

Da questi e da altri esempi Feroci declina la paratassi della narrazione e il sapiente utilizzo degli spazi, cui unisce la puntuale, per quanto 'raffreddata', analisi dei dettagli. Tutti elementi che ne fanno probabilmente una delle opere più riuscite e 'moderne' dello scultore toscano nel campo della scultura monumentale, non abbastanza però per evitare le accuse di apologia fascista che a più riprese sono state avanzate nei suoi riguardi, visto che a lui è stata spesso attribuita la responsabilità dell'intero monumento, dimenticando i nomi dei veri progettisti.

Un altro fattore perturbante, ma indipendente dal volere dello scultore, dei committenti e dei progettisti, va rintracciato nel progressivo cambio della destinazione d'uso di una costruzione allegorica che, nata per celebrare una conquista democratica, per quanto limitata e maturata in ambiente militare, diventerà il teatro di violente repressioni di manifestazioni che chiedevano proprio maggiore democrazia, ovvero uno dei valori cardine dell'Occidente, quello stesso Occidente a cui la dinastia Chakri aveva mostrato di tendere sin dagli anni settanta dell'Ottocento e a cui guardavano con insistenza, anche se con un'angolatura molto diversa, anche i costruttori del monumento. Non a caso la struttura è evocata da decine di vignette che denunciano le brutalità commesse dall'esercito e dalle forze dell'ordine (Figg. 10-11), oltre che l'atteggiamento contraddittorio tenuto nei confronti della democrazia stessa da parte di coloro che avrebbero dovuto, e dovrebbero, tutelarla<sup>33</sup>.

Se comunque Feroci non può essere in alcun modo associato a quegli eventi, nella sua 'voce' artistica rimane comunque un'ambiguità di fondo. Da scultore di corte diventa artefice di un monumento alla democrazia

---

<sup>32</sup> Sull'argomento cfr. Garsia 1930: 2-3; Maraini 1931: 135; De Grassi 2016: 261-265.

<sup>33</sup> Cfr. soprattutto il sito <http://2bangkok.com>, che raccoglie le testimonianze grafiche a sfondo politico della stampa nazionale e internazionale dedicate alla Thailandia.



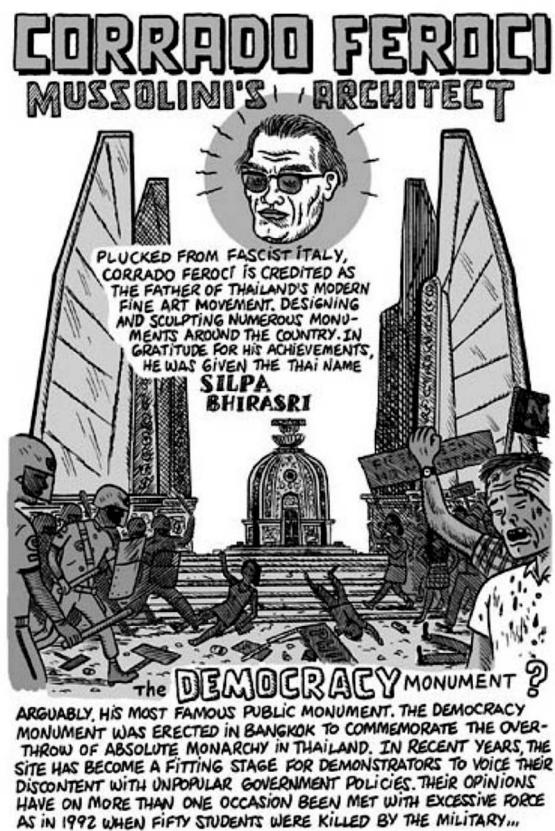


Fig. 10. Matsicko Travelogue, *Corrado Feroci Mussolini's architect*, vignetta del 18 ottobre 2008.



Fig. 11. *120 anni dalla nascita di Pridi Banomyong*, con riferimento ai morti per le proteste delle Camicie Rosse nel 2010, da "Thairath", 13 maggio 2020.

che è allo stesso tempo un capolavoro di ibridazione tra linguaggi e di ambiguità di significati, in quanto emblema voluto da una giunta militare che con un colpo di stato aveva imposto alla monarchia la prima costituzione e che aveva nel tempo inasprito il proprio carattere autoritario.

Feroci passa quindi nel giro di pochi anni dalla più canonica celebrazione dinastica con la colossale statua di Rama I, posto in un luogo quanto mai strategico del tessuto urbano della nuova Bangkok, il primo grande ponte sul Chao Praya, alla decorazione scultorea di un monumento che ha caratteri simbolici di fatto opposti e che implicitamente celebra la messa in scacco di quella stessa dinastia. Non solo, ma in una sorta di apparente schizofrenia artistica, lo stesso scultore riprende poi la celebrazione dinastica con il grande monumento a Rama VI (Fig. 12) eretto tra il 1941 e l'anno seguente alle porte di uno dei polmoni verdi della città, Lumpini park<sup>34</sup>, lavorando nel contempo a progetti celebrativi del regime, mirati a rinsaldarne la vocazione nazionalistica dopo che la Thailandia era scesa in guerra al fianco del Giappone e dell'Asse.

Strumento operativo dei poteri che si trova a servire, Feroci concilia quindi la propria vocazione stilistica con le esi-



Fig. 12. Corrado Feroci, Monumento a Rama VI, 1941-42, Bangkok, Parco Lumpini

<sup>34</sup> Il monumento era stato costruito con i fondi raccolti dagli ex studenti del Vajiravudh College e autorizzato dal governo come tributo al re per aver donato alla città di Bangkok il terreno in cui si era sviluppato il parco (Poshyananda 1992: 46-47).



Fig. 13. Pum Malakul, Corrado Feroci, *Monumento alla vittoria*, 1941-42, Bangkok.

genze comunicative che gli vengono sottoposte. Nel progetto in cui verrà coinvolto successivamente, il Monumento alla vittoria (Fig. 13), *Anusawari Chai Samoraphum*, era in realtà legato a un evento bellico di poco conto e i cui effetti avranno durata effimera, tuttavia perfettamente funzionale a dare risalto alle ambizioni della giunta militare. La struttura doveva celebrare gli esiti vittoriosi della breve guerra franco-thailandese combattuta tra l'ottobre 1940 e il 9 maggio 1941, dopo la quale, grazie al fondamentale aiuto giapponese, alla Thailandia erano stati riconosciuti i territori laotiani e cambogiani ceduti alla Francia durante il regno di Rama V<sup>35</sup>.

Il monumento rientrava nel quadro degli sforzi profusi dopo il 1932 dal governo costituzionale e soprattutto dal primo ministro Phibun per continuare nella costruzione dell'immagine della nuova nazione, anche attraverso una rimodulazione della storiografia ricorrendo ai valori sim-

---

<sup>35</sup> Baker - Phongpaichit 2005: 129-132.



bolici che un'adeguata progettazione dell'architettura statale e degli spazi urbani poteva individuare e sottolineare.

La prima pietra venne posata il 24 giugno 1941 e il complesso fu inaugurato già nell'anno successivo diventando negli anni tra i più noti monumenti pubblici della nuova Thailandia anche per la sua collocazione in uno snodo strategico sul piano della viabilità, posto com'è in posizione centrale su una rotatoria che interseca le grandi arterie Ratchawithi, Phaya Thai e Phahonyothin,

Il memoriale, che contiene anche le ceneri dei caduti, non aveva solo il compito di commemorare la guerra franco-thailandese, ma doveva anche 'illustrare' materialmente il programma di costruzione dell'identità nazionale e culturale noto come *khwampenthai* o 'Thainess'<sup>36</sup>, e prevedeva ancora una volta una sostanziale esibizione di forza militare, affidata alle sculture di Feroci, che in scala colossale 'raccontavano' gli eroi di quella guerra, impersonati da soldati delle varie armi secondo una prassi largamente collaudata in Occidente specie dopo la fine della Prima guerra mondiale. In questo caso però la struttura architettonica e il racconto scultoreo non avevano trovato una fattiva corrispondenza: lo slancio verticale dell'obelisco trasformato in spada - già di per sé piuttosto imbarazzante come concezione simbolica, ereditata forse dai giganteschi monumenti tedeschi di fine Ottocento - viene compromesso dal naturalismo, peraltro formalmente inappuntabile, con cui Feroci realizza i suoi soldati, che di fatto creano una sorta di cesura nel complesso, tanto che lo stesso Feroci, nei decenni successivi si riferirà a quella prova chiamandola «the Victory of Embarrassment» (Poshyananda 1992: 46), vista l'evidente scollatura tra una struttura sostanzialmente Art Decò, progettata da Pum Malakul<sup>37</sup>, ma 'viziata' dal gigantismo della propaganda nazista, e le proprie sculture (Fig. 14-15), che non avevano mantenuto nulla della sinteticità di modellazione messa in opera nei rilievi per il Monumento alla Democrazia.

Gli 'eroi' di Feroci, così concreti nella loro restituzione tanto fedele al vero, sembrano così involontariamente umanizzare, con effetto oltremodo straniante, quello che è stato definito, non a torto, un imbarazzante promemoria del fascismo thailandese, diventato l'espressione di sforzi militari e vite umane sprecate, visto che il paese sarà costretto dopo la fine della Seconda guerra mondiale a restituire il possesso di quei 'territori perduti'

---

<sup>36</sup> Noobanjong 2011: 55-74.

<sup>37</sup> Cfr. Noobanjong 2013: 176-177.

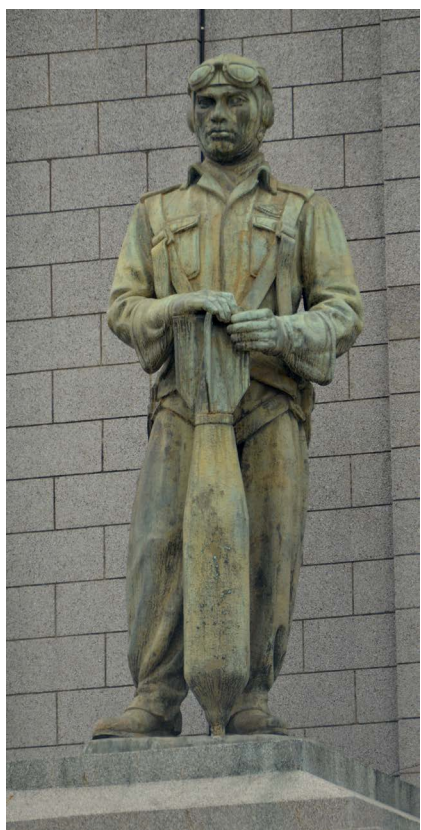


Fig. 14 (a sinistra). Corrado Feroci, *Aviatore*, 1941-42, Bangkok, Monumento alla vittoria.  
Fig. 15 (a destra). Corrado Feroci, *Marinaio*, 1941-42, Bangkok, Monumento alla vittoria.

ai francesi<sup>38</sup>. Un monumento che testimoniava come la Thailandia in quegli anni si comportasse di fatto come una potenza coloniale regionale e non solo come vittima designata di aggressioni occidentali, secondo il resoconto 'ufficiale' della storiografia nazionale thailandese<sup>39</sup>.

Gli sviluppi della guerra creano comunque grossi problemi allo scultore, che all'indomani dell'otto settembre 1943 viene arrestato dai giapponesi che occupavano il Paese da alleati. Il governo locale, visti i meriti acquisiti sul campo, gli propose allora di diventare ufficialmente cittadino thailandese con il nome Silpa Bhirasri: di fatto la soluzione migliore per ottenere la libertà e riprendere il suo lavoro nell'Accademia di belle arti di Bangkok, alla cui nascita aveva dato un fondamentale contributo undici anni prima.

Se le sue opere, e soprattutto quelle monumentali, rimarranno sostanzialmente estranee agli sviluppi stilistici della scultura internazionale, e

<sup>38</sup> Cfr. Noobanjong 2011: 57-58.

<sup>39</sup> Cfr. Murashima 1988: 80-96; Reynolds 1992: 315-318.



Fig. 16. Corrado Feroci con il modello del Buddha che cammina, 1959.

mostreranno semmai un sempre maggiore interesse per le modalità espressive locali, tanto da realizzare nel 1959 una colossale statua del Buddha che cammina (*Phra Leelai*)<sup>40</sup> (Fig. 16), il magistero accademico di Feroci sarà invece ben più aperto e sensibile, assecondando in pittura come in scultura inclinazioni assai diverse tra loro, dal Cubismo all'Astrattismo, passando nel contempo da registri a lui più congegnali<sup>41</sup>. A questo approccio didattico così 'flessibile' farà da contorno, e da complemento, anche una rilevante attività divulgativa, in parte diffusa in traduzione inglese anche in Europa.

---

<sup>40</sup> La grande scultura in bronzo si trova oggi a Nakhon Pathom (cfr. Phromsuthirak 2003; consultato il 29 novembre 2020) bozzetti e modelli in gesso sono conservati al Dipartimento di Belle Arti di Bangkok.

<sup>41</sup> Una campionatura assai efficace di queste variegate tendenze è offerta dal fondamentale catalogo di una mostra allestita nel 1992 in occasione del centenario della sua nascita che raccoglie i contributi di 75 suoi ex-allievi (cfr. Sithichai 1992: *passim*).

In alcuni di questi libricini si ritrovano affermazioni assai illuminanti sul suo modo d'intendere l'arte, mostrandosi sostanzialmente indifferente alle questioni di stile e puntando invece sui valori interiori dei singoli artisti, visti come partecipi di una sorta di comunità globale:

young Thai, like the European, American, Japanese etc., live amidst a universal culture and so if we note in the works of art connection of expression between east and west, this is not due to reciprocal imitation, it is due to a new afflux of intellectual and artistic ideas which serve to renew reciprocally exhausted forms and conceptions of the old western and eastern arts. (Bhirasri 1954: 12)

In questo, almeno per quanto riguarda la Thailandia, la didattica di Feroci, prima isolata e poi sempre più influente, era stata davvero capace di rinnovare dalle fondamenta la tradizione locale<sup>42</sup>, guardando al di là dei confini con gli occhi nuovi e stranianti dell'arte.

---

<sup>42</sup> Arte che lui studiava e ammirava, come dimostrano i due libri dedicati a *Thai Architecture and Painting* e *Thay Buddhists Sculpture*, usciti rispettivamente nel 1950 e nel 1955 nella collana "Thailand culture series" edita dal National Culture Institute di Bangkok.

## Bibliografia

- Baker, Chris - Phongpaichit, Pasuk, *A History of Thailand*, New York, Cambridge University Press, 2005.
- Benzi, Fabio, "Galileo Chini pittore europeo", in *Galileo Chini (1973-1956). Un pittore italiano alla corte del Re del Siam*, catalogo della mostra di Roma, Galleria Antonacci, 16 maggio – 30 giugno 2007, eds. Benzi, Fabio - Antonacci, Francesca, Roma, Antonacci, 2007: 7-14.
- Bhirasri, Silpa, *Thai Architecture and Painting*, Bangkok, The National Culture Institute, 1950.
- Id., *Modern art in Thailand*, Bangkok, The National Culture Institute, 1954.
- Id., *Thay Buddhists Sculpture*, Bangkok, The National Culture Institute, 1955.
- Cardino Bocca, Lidia, "Torino 1911: l'Esposizione Internazionale", in *Arte italiana alla corte del Siam. Cesare Ferro pittore 1904-1925*, eds. Moncassoli Tibone, Maria Luisa - Auneddu, Giorgio, Torino, Anisa attività, 1998: 73-82.
- Carter, A. Cecil, *The Kingdom of Siam*, London - New York, G. P. Putnam's Sons, 1904.
- Chittawadi Chitrabongs, M.L., *Prince Naris: A Siamese Designer*, Chicago, Serindia, 2017.
- De Grassi, Massimo, *Gli eroi son tutti giovani e belli*, Trieste EUT, 2016.
- Ferri De Lazara, Leopoldo - Piazzardi, Paolo, *Italiani alla corte del Siam—Italians at the Court of Siam—ชาวอิตาเลียนในราชสำนักไทย*, Bangkok, Amarin Printing and Publishing, 1996.
- Filippi, Francesca B., *Da Torino a Bangkok. Architetti e ingegneri nel Regno del Siam*, Venezia, Marsilio, 2008.
- Neungreudee, Lohapon, (ed.), *Galileo Chini and the Colors of Asia*, catalogo della mostra di Bangkok, 11 September - 11 November 2004, Bangkok, The Queen's Gallery, 2004.
- Garsia, Augusto, "Arturo Dazzi e il poema della guerra", *Il Giornale di Politica e di Letteratura*, VI, ottobre 1930, 2-3.
- Gerini, Gerolamo Emilio, *Catalogo descrittivo della Mostra siamese alla Esposizione internazionale delle industrie e del lavoro in Torino*, Torino, Sten, 1911.
- Ministero della propaganda 1940, *The inauguration of the Democracy Monument*, Bangkok, GPO, 1940.
- Janni, Ettore, "L'invasione monumentale", *Emporium*, XLVIII, 288, dicembre 1918: 282-6.
- Lami, Stanislas, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française*, Paris, Heduard Champion, 1918 : 231-3.



- Lupo, Giovanni Maria, (ed.), *Gli architetti dell'Accademia Albertina*, a cura di G. M. Lupo, Torino, Allemandi, 1996.
- Maraini, Antonio, "L'Arco ai Caduti di Genova", *Bollettino d'Arte*, XXV, s. III, 1 (1931): 35.
- Margozzi, Maristella, "Galileo Chini e il Siam", *Galileo Chini dipinti, decorazione, ceramica, teatro, illustrazione*, catalogo della mostra di Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 9 giugno - 10 settembre 2006, eds. Benzi, Fabio - Margozzi, Maristella, Milano, Electa, 2006: 33-8.
- Murashima, Ejii, "The origin of modern official state ideology", *Thailand. Journal of Southeast Asia Studies*, 19, 1988: 80-96.
- Noobanjong, Koompong, "The Democracy Monument: Ideology, Identity, and Power Manifested in Built Forms", *JARS Journal of Architectural/Planning Research and Studies*, 5, 3 (2007): 29-50.
- Id., "The Victory Monument: the Politics of Representations of Thai Identity and Colonial Discourse in Built Forms", *JARS Journal of Architectural/Planning Research and Studies*, 8, 1 (2011): 55-74.
- Id., *The Aesthetics of Power: architecture, Modernity, and Identity from Siam to Thailand*, Bangkok, White Lotus Press, 2013.
- O'Neil, Maryvelma, *Bangkok: A cultural History*, London, Oxford University Press, 2008.
- Peleggi, Maurizio, *Lords of Things: The Fashioning of the Siamese Monarchy's Modern Public Image*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2002.
- Id., *Monastery, Monument, Museum: Sites and Artifacts of Thai Cultural Memory*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2017.
- Port, Célestin, *Dictionnaire historique, géographique et biographique de Maine-et-Loire et de l'ancienne province d'Anjou: S-Z*, t. 4, Angers: H. Siraudeau et Cie, 1996: 28-34.
- Poshyananda, Apinan, *Modern Art in Thailand Nineteenth and Twentieth*, Singapore, Oxford University Press, 1992.
- Reynolds, Craig J., "The plot of Thai history: Theory and practice", *Patterns and illusions: Thai history and thought*. eds. Wijeyewardene, Gehan - Chapman, E. C., Singapore, Institute of Southeast Asian Studies, 1992: 313-32
- Rigotti, Giorgio, *80 anni di architettura e di arte. Annibale Rigotti architetto 1870-1968, Maria Rigotti Calvi pittrice, 1874-1938*, Torino: Tipografia Torinese, 1980.
- Salvagnini, Gigi, "Corrado Feroci", *Libero*, VI, 11 (1998): 3-4.
- Id., "Gli esordi di Corrado Feroci scultore e medaglista fiorentino", *Libero*, VI, 11 (1998): 12-24.



- Sithichai, Somcith, *Professor Silpa Bhirasri and his student*, in *75 Thai Artists from Silpa Bhirasri School*, Bangkok, catalogo della mostra, The Bangkok Art Center, 1992: 31-40.
- Stengs, Irene, *Whoshipping the great moderniser. King Chulalongkorn, Patron Saint of the Thai Middle Class*, Singapore and Seattle, Nus Press University of Washington press, 2009.
- Terwiel, Barend J., "Thai nationalism and identity: Popular themes of the 1930s", *National identity and its defenders: Thailand today*, ed. Reynolds, Craig J., Chiang Mai, Silksworm Books, 2002.
- Tingsabadh, Charit, (ed.), *King Chulalongkorn's Visit to Europe: Reflections on Significance and Impacts*, Bangkok, Chulalongkorn University Press, 2000.
- Wyatt, David K., *The Politics of Reform in Thailand: Education in the Reign of King Chulalongkorn*, New Haven and London, Yale University Press, 1969.

## Sitografia

- Phromsuthirak, Maneepin, *Special Note: Professor Silpa Bhirasri's Life and Works* in *journal.su.ac.th*, giornale della Silpakorn University, 2003; <https://www.thaiscience.info/journals/Article/SUIJ/10559515.pdf>, consultato il 29 novembre 2020.
- <http://2bangkok.com>, consultato il 12 novembre 2021.

## L'autore

### Massimo De Grassi

Professore associato di Storia dell'arte contemporanea presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli studi di Trieste. In avvio di carriera è interessato di scultura veneta del Sei e Settecento; i suoi interessi si sono poi estesi alla scultura monumentale dell'Otto e del Novecento in Italia e nell'estremo Oriente, di cui ha approfondito i rapporti con architettura e decorazione pittorica con un fuoco su temi di storia globale e di contaminazione interdisciplinare.

Email: [mdegrassi@units.it](mailto:mdegrassi@units.it)

## L'articolo

Data invio: 30/10/2021

Data accettazione: 31/03/2022

Data pubblicazione: 30/05/2022

## Come citare questo articolo

De Grassi, Massimo, "Sguardi sull'Oriente. Corrado Feroci e l'occidentalizzazione artistica della Thailandia", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo - N. Scaffai - M. Pusterla - D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 137-164, <http://www.betweenjournal.it/>