

Anno 1, Numero 1

# Contesti d'Arte



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

**SAGAS**  
DIPARTIMENTO DI STORIA,  
ARCHEOLOGIA, GEOGRAFIA  
ARTE E SPETTACOLO





Contesti d'Arte  
Rivista della Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Firenze

Direttore scientifico  
Fulvio Cervini

Direttore responsabile  
Antonio Pinelli

Direttore della Scuola di Specializzazione  
Guido Tigler

Segretario di redazione  
Cristiano Giometti

Redazione  
Giovanni Giura, Maria Aimé Villano

Comitato scientifico  
Sonia Chiodo, Giovanna De Lorenzi, Andrea De Marchi, Lorenzo Gnocchi,  
Dora Liscia, Maria Grazia Messina, Alessandro Nigro, Donatella Pegazzano,  
Lucilla Saccà, Tiziana Serena, Paul Tucker, Mara Visonà

La rivista è finanziata da risorse del Fondo Ateneo 2012-2014, di cui sono titolari i docenti membri del comitato scientifico, finalizzato a finanziare ricerche svolte presso il Dipartimento SAGAS dell'Università degli Studi di Firenze

Redazione: Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo,  
via Gino Capponi 9, Firenze (cristiano.giometti@unifi.it)

Edizione: Fondazione Memofonte, lungarno Guicciardini 9r, Firenze (info@memofonte.it)



# Contesti d'arte

## SOMMARIO

8 Fulvio Cervini  
Per iniziare

---

### CONTRIBUTI

---

10 Fabrizio Bianchi  
**I due *tituli* della Croce dipinta della chiesa di San Frediano a Pisa: un caso unico nelle Croci dipinte del XII secolo**

24 Federica Volpera  
**Tracce di maestri 'greci' a Genova nella seconda metà del XIII secolo: due casi di studio per un contesto**

40 Natsuko Kuwabara  
**Gli affreschi della fine del Duecento in Santa Maria Rossa di Crescenzero: gli ultimi giorni della Vergine e un'insolita scena di esequie nel presbiterio**

56 Giulia Scarpone  
**Appunti per la Maestà di Taddeo Gaddi in San Francesco a Castelfiorentino: funzione e ubicazione originaria**

69 Daniele Lauri  
**Il restauro di un bene culturale come strumento di riscoperta. Il caso di Lorenzo da Viterbo nel contesto della sua fortuna critica**

85 Spyros Koulouris  
**Una scena mitologica di Bartolomeo di Giovanni**

94 Valentina Balzarotti  
**Tracce per un percorso di Bernardino Orsi da Collecchio**

110 Raffaele Niccoli Vallesi  
**Un artista lombardo-veneto per un frontespizio veneziano del 1540?**

133 Francesco Speranza  
**Ignazio Hugford a Pistoia. Il ciclo vallombrosano per San Michele in Pelago di Forcole**

- 143 Giulia Coco  
*Anecdotes of painting in England (1762-1780). Obiettivi e metodi per una storia dell'arte in Inghilterra*
- 155 Maria Russo  
**Firenze Capitale: lo spostamento degli arredi tra i palazzi di residenza reali in Toscana durante i primi anni del Regno d'Italia**
- 168 Francesca Vaselli  
**Giovanni Boldini e le pitture murali della Falconiera; una nuova ipotesi sulla tecnica esecutiva**
- 184 Tonino Coi  
**Libero Andreotti e Ugo Ojetti. Note a margine dei carteggi, negli archivi di Roma e Pescia**
- 193 Eva Francioli  
**Per una nuova contestualizzazione dell'Astrattismo Classico. Alcuni documenti inediti**
- 207 Luisa Giacobbe  
**Un caso particolare di autoritratto: la duplice 'jouissance' di Louis Cane artiste peintre**
- 215 Giacomo Biagi  
**1969-71: l'arte concettuale tra visualità, misticismo e analisi – Estremismi e Rotture**

---

## RECENSIONI

- 231 Cristina Spada, Laura Zabeo  
*Religious poverty, visual riches. Art in the domenican churches of Central Italy in the Thirteenth and Fourteenth centuries* di Joanna Cannon
- 233 Chiara Carpentieri  
*Le "magnificenze" di Agostino Chigi. Collezioni e passioni antiquarie nella Villa Farnesina*, di Costanza Barbieri
- 237 Benedetta Chiesi  
*D'or et d'ivoire. Paris, Pise, Florence, Sienne. 1250-1320.* A cura di Xavier Dectot e Marie-Lys Marguerite. Lens, Musée du Louvre-Lens, 27 maggio - 28 settembre 2015

- 242 **Gianna Iandelli**  
**Cartelloni e copertine: artisti illustratori in Italia per la pubblicità e l'editoria?**
- 245 **Emanuele Greco**  
*Terrae – La ceramica nell'Informale e nella ricerca contemporanea*, a cura di **Lorenzo Fiorucci**, (Città di Castello, Pinacoteca comunale, Palazzo Vitelli alla Cannoniera, 22 agosto-1 novembre 2015)
- 248 **Silvia Berti**  
**Un ponte tra passato e futuro, tra tradizione e innovazione: tre esempi di realtà museali olandesi presentati al Luigi Micheletti Award (Brescia, 7-9 maggio 2015)**
- 250 **Francesco Speranza**  
**Nuova sede e nuovo volto per la Galleria Sabauda**
- 253 **Valentina Filice**  
**Il Ritorno di Francesco I: La Galleria Estense riapre al pubblico**
- 255 **Elisa Bonaiuti**  
**Bergamo e la sua Pinacoteca: la nuova vita dei capolavori della Carrara**

Recensioni

RECEIORS

Cristina Spada, Laura Zabeo

***Religious poverty, visual riches. Art in the domenican churches of Central Italy in the Thirteenth and Fourteenth centuries* di Joanna Cannon**

Yale University Press, New Haven, 2013.

Già da una prima visione del volume si intuisce subito di reggere tra le mani il risultato di un imponente lavoro di studi, comprensibile solo quale esito di una lunga ed affezionata dedizione per l'arte promossa dall'Ordine dei Frati Predicatori. Nessuno, ad oggi, aveva osato un'analisi così estensiva dei molteplici aspetti della committenza artistica domenicana nell'Italia centrale dei secoli XIII e XIV.

Suscita di fatto ammirazione l'imponente ricchezza di informazioni rielaborate, dal momento che architettura mendicante, dipinti su tavola, affreschi, corali miniati, sculture, vetrate, sepolture e opere d'oreficeria, sono i soggetti discussi con criteri d'enciclopedica completezza, nella debita contestualizzazione storico-culturale.

L'antonimia proposta dal titolo stesso evidenzia l'apparente conflittualità tra le *visual riches* che corredano in misura crescente le dotazioni artistiche delle chiese domenicane, e l'impegno di povertà sotteso al voto dei frati. La contrarietà è in realtà presto chiarita grazie agli scritti di Jacopo da Varagine o di Tommaso d'Aquino, che facendo proprie le note parole di papa Gregorio Magno, giustificava il valore dell'arte sacra come mezzo di istruzione non solo per la devozione laicale ma anche dei religiosi stessi. Moderazione e umiltà dei domenicani, che vivono in austerità condividendo i beni in comune, non devono corrispondere ad abnegazione e umiliazione, soprattutto se si tratta di conferire il degno decoro all'arredo dello spazio sacro, onorando, pertanto, la presenza divina.

Il materiale indagato, potenzialmente illimitato, può essere contenuto grazie al *focus* su di una singola provincia domenicana, quella Romana, oggi corrispondente alle regioni Toscana, Umbria e Lazio, circoscritta intorno alla metà del XIV secolo a 28 chiese. Con tale ambiziosa prospettiva d'analisi Joanna Cannon s'impegna a ricostruire storicamente la caratterizzazione visiva dei contesti religiosi, corredando lo studio di un vasto e sedimentato apparato di letteratura critica di riferimento. E' mediante un capillare riscontro delle fonti scritte che l'autrice si mostra in grado di controllare un argomento in apparenza troppo composito per essere affrontato con criteri d'organicità. L'esame dell'intera provincia romana è infatti possibile grazie alla ricca documentazione giunta in nostro possesso: i registri conventuali e i lasciti testamentari, gli atti dei capitoli generali e provinciali, l'esistenza delle cronache di cinque conventi, insieme poi ad opere ricche di informazioni, quali le *Vitae fratrum* di fra Geraldo di Franchet, o gli scritti di Umberto di Romans che supervisionò la revisione della liturgia.

Tema centrale al cuore del libro sono i rapporti d'interazione tra frati, laici e artisti nel quadro della committenza, produzione e uso dell'arte nata per le chiese domenicane, senza tuttavia tralasciare la peculiarità della storia dell'ordine in tutte le sue implicazioni: istituzio-

nali, dottrinali, liturgiche, ma soprattutto l'inserimento nella realtà urbana, considerata la primaria missione verso la predicazione ed istruzione dei fedeli. La volontà di attrarre i laici entro le chiese delle città, ma al contempo la necessità di riservatezza nell'osservanza quotidiana della recita dell'Ufficio e della celebrazione della messa all'altar maggiore, introduce, come è noto, l'adozione dei tramezzi, concretizzazione fisica di una dissociazione liturgica tra *ecclesia laicorum*, o *exterior* ad occidente, ed *ecclesia fratrum* o *interior* ad oriente. Rispecchiando tale partizione della chiesa mendicante, le sezioni del volume si strutturano in base ai contenuti artistici che vengono a qualificare la differente destinazione e fruizione delle due aree. Operando un preciso distinguo cronologico tra *ante* e *post* 1300, l'autrice si propone inoltre di evidenziare come la concezione stessa di questa divisione, non sia fissa, bensì mutevole nel tempo. Diversamente da quanto è stato altrimenti ricostruito, emerge con forza la doppia valenza di cui viene investito il diaframma architettonico dello *screen*, *jubé* o pontile. Previsto dalla legislazione dei capitoli generali fin dal 1249, l'*intermedium* si configura quale spazio antitetico ma al contempo condiviso, che separa usi e funzioni, ma che parimenti permette il contatto tra frati e laici. Lo testimonia l'incontro e la partecipazione dei fedeli a particolari liturgie introdotte dall'ordine, come la processione del Salve Regina, esemplarmente ricostruita dall'autrice proprio a partire dagli scritti di Umberto di Romans. Le istruzioni per la corretta conduzione della cerimonia prevedevano che ogni giorno dopo Compieta il canto portasse i frati nell'*ecclesia exterior* attraverso la scenografia del tramezzo, prescrivendo l'inchino in fronte all'*«imago Crucifixi»* e all'*«imago Virginis exterius collocatam»*. Non significa solo valutare il peso del contributo domenicano nel ripercorrere la storia delle due tipologie medievali di tavole dipinte di grande scala, quanto riflettere anche sulle peculiari esigenze devozionali associate a questo luogo di confine, investito dell'attività religiosa ed artistica, tenendo per altro in considerazione la discontinua posizione domenicana verso le immagini e il lusso. Si tratta dunque di affrontare i differenti ordini di committenza che il rapporto tra frati, confraternite laiche e singoli donatori implica nella scelta delle arti figurative, in relazione alla specificità degli spazi ed usi liturgici dell'intero complesso chiesastico.

E' in particolare nel XIV secolo che tale interazione tra frati e laici conosce un'evoluzione rapida e si assiste ad una crescente presenza dei fedeli nell'*ecclesia interior* che modifica la concezione stessa dello spazio, formalmente condiviso ma per contro sempre più frammentato in piccole zone riservate di tombe, altari e cappelle private. Si registra infatti un incremento del coinvolgimento laicale nella committenza delle opere d'arte che si manifesta in una progressiva occupazione dell'area sacra, sebbene i Domenicani mantengano sempre un ruolo primario di regolamentazione.

Tra i vari momenti di questo processo identificati dalla studiosa nelle diverse tipologie di opere promosse dai fedeli, particolare attenzione è dedicata alla diffusione delle sepolture laiche, fenomeno che si manifesta già dalla metà del XIII secolo, divenendo prassi comune nel successivo. Un caso ampiamente documentato è quello di Santa Caterina a Pisa dove si conservano molte tombe nelle collocazioni originali, oltre a significative testimonianze documentarie quali i numerosi testamenti, la cronaca trecentesca del convento e gli *Annales* redatti

tra 1550 e 1556. Quest'occasione permette a Joanna Cannon di ricostruire una situazione di valore generale caratterizzata da un costante aumento della presenza di sepolture e dall'esistenza di regole gerarchiche sulla loro collocazione, che riservavano la zona presbiteriale, più prestigiosa rispetto alla navata, alle personalità eminenti. Acute sono poi le osservazioni sulle trasformazioni che fecero seguito alla diffusione degli altari minori. La moltiplicazione dei *loci sacri* destinati alla celebrazione eucaristica, interferì con l'usuale concezione liturgica dello spazio ecclesiastico, mentre l'individuazione della loro ubicazione e la regia dei relativi programmi iconografici richiese la stipula di nuovi specifici accordi tra committenti, frati ed artisti. Data la vastità del tema, l'autrice non può che occuparsi del ruolo degli artisti soltanto in riferimento a singoli interventi significativi come quello del polittico realizzato da Francesco Traini per l'altare della cappella di San Domenico in Santa Caterina a Pisa (1342-1345), presentato sì come caso esemplare di un'influenza domenicana capace di determinare tipologia ed iconografia dell'opera sacra, ma in cui il pittore dovette avere una parte importante scegliendo il linguaggio più adatto all'espressione del contenuto stabilito.

Il carattere frammentario e diversificato delle testimonianze pervenuteci relative alle decorazioni affrescate della navata, delle cappelle presbiteriali e della stessa cappella maggiore, costringe ad una trattazione più agile di queste specifiche espressioni della committenza laica.

La studiosa evidenzia, infine, come il fatto che, verso il 1330, l'intero apparato decorativo della cappella maggiore potesse essere finanziato da una singola famiglia, sia segno dell'avvenuto cambiamento nella concezione dello spazio ecclesiastico, riprendendo così quel filo conduttore che dà organicità ad una materia al contempo vasta e complessa.

Ne risulta un prolifico compendio sull'arte domenicana centroitaliana che, capace di coniugare un taglio d'ampio spettro all'esemplificazione dettagliata di monumenti e produzioni anche meno celebri, promuove la riflessione sulle maggiori aree del dibattito storiografico odierno. Se la prevedibile necessità di contenere la ricerca favorisce la predilezione per le metodologie d'indagine più congeniali, il pregio di evidenziare nei differenti campi di studio le problematiche che necessitano di ulteriori considerazioni, stimola semmai l'approfondimento delle questioni lasciate scoperte.

.....

Chiara Carpentieri

***Le "magnificenze" di Agostino Chigi. Collezioni e passioni antiquarie nella Villa Farnesina, di Costanza Barbieri***

Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei; classe di scienze morali, storiche e filologiche, Memorie Serie IX, vol. XXXV, fasc. 1, Scienze e Lettere, Roma 2014.

Il volume di Costanza Barbieri propone una ricognizione analitica della ricchissima collezione di antichità di Agostino Chigi e costituisce un prezioso contributo al nucleo degli studi editi sul mecenatismo chigiano, finora perlopiù circoscritti all'aspetto architettonico-

decorativo del palazzo. Ricordato come il Magnifico, ad imitazione di Lorenzo de' Medici e del suo *entourage* culturale, il ricco banchiere senese aveva radunato i pezzi più prestigiosi della sua collezione all'interno del Palazzo del Giardino a Trastevere, quello che, al passaggio di proprietà alla famiglia Farnese nel 1576, prenderà il nome di *Farnesina*. Agostino Chigi si ispirò al modello delle più belle ville ellenistiche, chiamando Raffaello, Sebastiano del Piombo e Baldassarre Peruzzi ad affrescare le sale e trasformando il palazzo stesso in un «laboratorio artistico» (p. 43) votato al *revival* dell'antico.

La completezza della ricerca è evidenziata dalla scansione sistematica dei capitoli che ridefiniscono la figura di Agostino, la sua preminenza nei traffici economici e mercantili – amministrava infatti le miniere di allume di Tolfa di proprietà pontificia – e, infine, la *magnificentia* con cui si contraddistingue il suo mecenatismo. In questa sede per la prima volta, l'autrice tratteggia le scelte artistiche di Agostino non solo in relazione alla politica culturale di Giulio II e della famiglia Medici ma soprattutto alla luce delle teorie di virtù sociale enunciate dall'umanista Giovanni Pontano. Barbieri conduce inoltre una precisa indagine sull'eredità del patrimonio e, attraverso profili biografici, spiega le diverse responsabilità dei singoli personaggi che giustificano la rapida e precoce disgregazione della collezione del Chigi. Quest'ultima viene analizzata a partire dalla sua esclusività, per dignità morale e varietà, e preziosità, dai marmi greco-romani alle numerosissime suppellettili e pietre preziose di cui era composta. Seguono successivamente approfondimenti sulle statue antiche di cui si dichiara con certezza l'appartenenza al patrimonio chigiano, come il *Pan e Dafni* di Palazzo Altemps o la *Psiche alata* dei Musei Capitolini.

Le tesi proposte nella ricostruzione storica della collezione sono il frutto di precedenti riflessioni di Barbieri confluite nel volume, in particolare le attività di Raffaello e di Sebastiano del Piombo nella decorazione del palazzo fondata sullo studio dell'antico e la loro ispirazione ai modelli iconografici presenti nelle collezioni Chigi di statuaria e glittica.

Inoltre, la trascrizione, e in parte pubblicazione inedita, dei principali documenti notarili e inventariali dimostra e ribadisce la peculiarità analitica del testo. La restituzione in ordine cronologico del materiale documentario getta le basi per una iniziale e sistematica storia della collezione chigiana, ancora difficile da tracciare a causa della lacunosità delle fonti e della loro scarsa organicità.

I precedenti bibliografici di supporto alla ricerca sono, in primo luogo, la biografia di Agostino Chigi, edita nel 1878 dall'archivista Giuseppe Cugnoni, e gli studi di Alessandro Cremona sulla collezione del giardino, di cui è ricostruito l'allestimento dalla sua ideazione sotto Agostino ai successivi cambiamenti, fino alla fondazione dell'Accademia dei Lincei. Infine, le ricerche di Roberto Bartolini, cui va il merito della pubblicazione dell'inventario del 1520, redatto a seguito della morte di Agostino e della moglie Francesca Ordeaschi, costituiscono la base documentaria fondamentale.

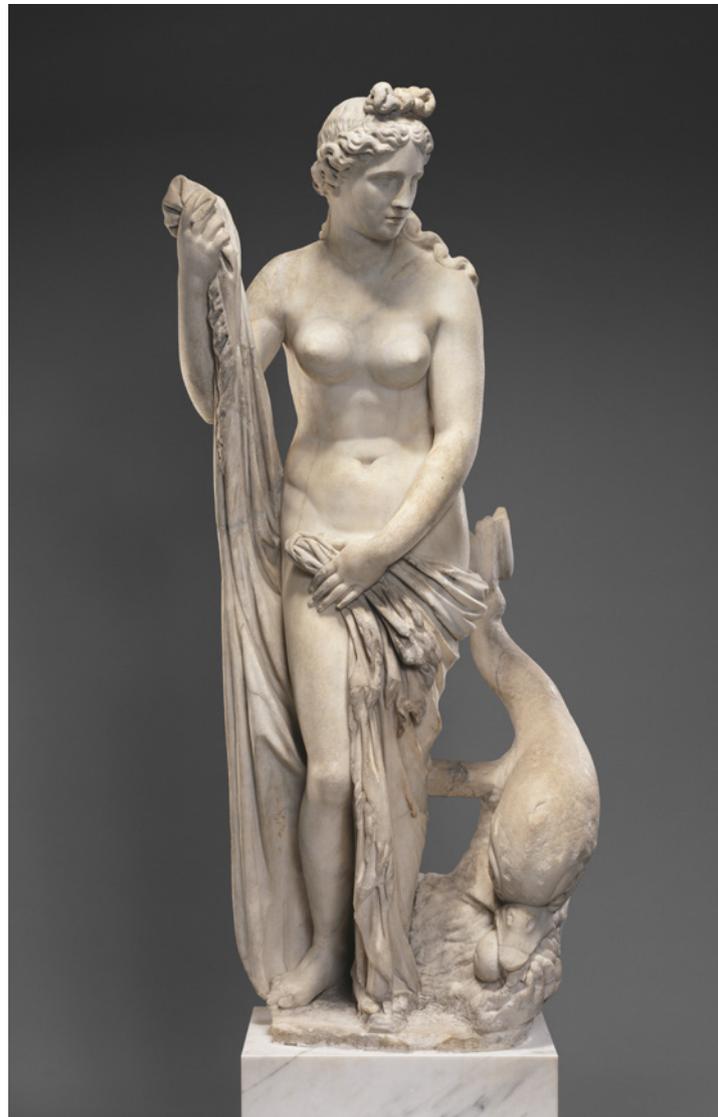
L'autrice ha perseguito la ricerca mantenendosi su un doppio binario: da una parte la storia materiale degli oggetti attraverso la testimonianza dei dati inventariali, dall'altra le vicende documentarie che hanno evidenziato il progressivo smembramento della collezione nei

passaggi ereditari. Nonostante Agostino avesse imposto il fedecommesso, che avrebbe legato i possedimenti alla famiglia Chigi nelle successive generazioni, l'amministrazione poco oculata dei principali eredi – il fratello Sigismondo, il protonotario apostolico Sergardi, entrambi esecutori testamentari, e per ultimo il secondogenito Lorenzo Leone – ha portato all'ingente perdita dei beni mobili ed immobili.

La guida metodologica per indagare la composizione della collezione consiste nella verifica di corrispondenze e analogie tra i modelli iconografici del repertorio figurativo degli artisti impiegati alla *Farnesina* e determinati manufatti artistici che verosimilmente facevano parte della collezione.

Questo approccio ha permesso una bilateralità della ricerca: da una parte la dimostrazione che la collezione di antichità era una fonte iconografica e stilistica imprescindibile per la cultura del tempo, *in primis* per gli artisti attivi nell'entourage agostiniano; dall'altra, l'ipotesi che tali statue e oggetti preziosi dovessero direttamente far parte della collezione ed essere quotidianamente strumento di studio all'interno dell'*officina chigiana*.

Il particolare figurativo di *Apollo e il Sagittario*, nell'affresco della Galatea, ha suggerito l'appartenenza del celebre *Sigillum Neronis* di Lorenzo il Magnifico ai depositi dei pegni di Agostino. Medesimo approccio vale per alcune statue della collezione, come l'*Ercole Chiaramonti* della Collezione Farnese, oggi al Museo di Capodimonte di Napoli, soggetto per due disegni di Sebastiano del Piombo – uno all'Ambrosiana di Milano e l'altro al British Museum di Londra – e la *Venus* del Getty Museum di Malibu, rinvenuta nel 1509 e integrata nella parte del braccio destro e del delfino. Quest'ultimo particolare sup-



*Venere*, Malibu, Getty Museum.

porterebbe l'ipotesi dell'autrice, in quanto Raffaello vi si ispirò dichiaratamente per l'affresco della Galatea, nella figura del delfino che morde il polpo. Inoltre, secondo le teorie di Barbieri alimentate da fonti documentarie e dalle testimonianze letterarie coeve, la *Venere* sarebbe stata il modello per una fontana del giardino, a dimostrazione dell'influenza dell'antico come paradigma figurativo.

Lo studio sistematico dei documenti, fulcro dell'originalità della ricerca, ha permesso l'identificazione del cammeo con aquila, *Adlerkameo*, del Kunsthistorisches Museum di Vienna e il vaso a forma di drago del Museo degli Argenti di Firenze, finora entrambi di provenienza ignota.

Delle opere di cui già era stata precisata l'attribuzione e la provenienza chigiana, Barbieri specifica gli ambienti di destinazione e il ruolo assunto all'interno della collezione, come per l'*Arrotino*, passato poi proprietà della famiglia Medici dal 1578 e oggi nella Tribuna degli Uffizi. Nel volume si precisa che era conosciuto come l'augure Atto Navio, celebrato negli *Annales* di Tito Livio, e, dunque, si sottolinea la sua funzione di *exemplum* a cui andava ricondotta la figura del padrone di casa. Il valore morale della statua imponeva una posizione centrale all'interno del palazzo, individuata da Barbieri nella sala delle Prospettive su un piedistallo che ne permetteva la completa fruizione a trecentosessanta gradi.

Dell'intero allestimento del palazzo vengono delineate sistematicità, consapevolezza e «convenienza espositiva» (p. 51), al fine di celebrare le virtù di Agostino: ad esempio, la presenza dei busti della famiglia imperiale dei Severi, simboli universali di magnanimità, riconosciuti oggi negli esemplari dei Musei Capitolini e provenienti dalla Collezione Cesi. Da tali considerazioni, Barbieri delinea il gusto di Agostino e determina come l'apparato figurativo della villa appartenga a quel «sincretismo classico-cristiano prediletto dall'umanesimo romano» (p. 63). Inoltre, il programma iconografico si divideva in una tematica illustre e didattica, ispirata allo stile augusteo che inneggiava alla *liberalitas* e all'altezza morale, all'interno della villa e in un'atmosfera più propriamente boschereccia relegata agli *Horti* chigiani che, nel percorso canonico, si aprivano con la statua di *Europa sul Toro*, oggi ai Musei Vaticani.

Attraverso la ricostruzione della storia collezionistica, Barbieri evidenzia la figura di Agostino sotto un nuovo aspetto di sapiente amministratore del proprio patrimonio, di cui incrementa la funzione aulica e culturale, nonché di capace banchiere, capace di valorizzare l'aspetto più propriamente economico e materiale della collezione utilizzata come strumento per ingraziarsi amicizie aristocratiche e incrementata da oggetti esclusivi come garanzie di credito. Questi aspetti hanno determinato l'esclusività della collezione agostiniana, in cui l'antico era il «modello irrinunciabile dell'invenzione artistica» (p. 245), letto come uno dei maggiori risultati del fenomeno della *renovatio Romae* e come paradigma del repertorio figurativo della Roma rinascimentale.

.....

Benedetta Chiesi

***D'or et d'ivoire. Paris, Pise, Florence, Sienne. 1250-1320.* A cura di Xavier Dectot e Marie-Lys Marguerite. Lens, Musée du Louvre-Lens, 27 maggio - 28 settembre 2015**

Catalogo: *D'or et d'ivoire. Paris, Pise, Florence, Sienne 1250-1320*, a cura di M.L. Marguerite e X. Dectot, Snoeck, Gent 2015.

Lo scorso settembre si è chiusa al Louvre Lens, museo nato nel 2012 a circa duecento chilometri da Parigi, la mostra *D'or et d'ivoire*. L'esposizione ha preso in esame i decenni dal 1250



al 1320, che corrispondono a un periodo di crescita demografica, commerciale e artistica per Parigi, città capace di attrarre maestranze nei numerosi cantieri cittadini e al tempo stesso di generare una consistente circolazione di opere oltre i confini. L'obiettivo del progetto era analizzare -e rendere visibili nel percorso espositivo- i rapporti con l'arte toscana negli stessi anni, partendo dall'assunto che vi siano state delle evidenti influenze, prossimità di stile e scambi di competenze tecniche. L'apparato comunicativo all'ingresso della mostra sintetizzava gli scambi in due direzioni, ovvero che gli artisti italiani siano stati "manifestement très marqués par l'art parisien tout en le transformant au grè de leur créativité" e al contempo che l'arte parigina sia stata specialmente recettiva di alcune novità introdotte dagli orafi toscani, in particolar modo l'invenzione senese dello smalto traslucido su *basse-taille*.

Il percorso era organizzato in quattro sezioni. Nella prima erano illustrati i cantieri parigini della metà del XIII secolo tra cui la Sainte-Chapelle e le sculture dei portali del transetto



di Notre-Dame. Il visitatore poteva ammirare la *Madonna* di Jean de Chelles dal *trumeau* del portale nord di Notre-Dame (un calco in gesso, l'originale è ancora *in situ*) così come preziose sculture eburnee che attestano la qualità raggiunta anche nel piccolo formato, in oggetti destinati più di altri a viaggiare e a favorire la circolazione di stili e tecniche. In particolare la *Vergine* di Notre-Dame e la *Madonna* in avorio del Musée de Cluny, entrambe della metà del XIII secolo, costituivano un'evidente testimonianza del rapporto invariato di pose e panneggi in opere di scala diversa, e dispiace che non fossero più vicine nello spazio espositivo (mentre sono discusse insieme nella scheda di catalogo, che indica nella *Vergine* di Notre-Dame il modello ideale per la statuette eburnea, cat. 8).

Questi capolavori del gotico *rayonnant* erano confrontati con coevi esempi di scultura e pittura toscana, come il pilastro scolpito dell'ambito di Giroldo da Como, oggi

al Museo del Bargello, o l'affresco attribuito a Enrico di Tedice con la *Madonna col Bambino* del Museo di San Matteo a Pisa (cat. 13, 14). L'intenzione dei curatori era di mostrare come, alla metà del XIII secolo, i due linguaggi -parigino e toscano- fossero sostanzialmente differenti. La reazione che suscitavano queste opere a dialogo era effettivamente quella di trovarsi di fronte a due realtà artistiche distanti, non solo geograficamente: raffinata, elegante e naturalistica l'una; possente, teatrale e arcaizzante l'altra, con figure longilinee e ieratiche. La mostra ha permesso di vedere riunita la *Deposizione* lignea composta dai *dolenti* del Musée de Cluny e il *Crocifisso* della cattedrale di Prato (cat. 10-12). Si è trattata di una preziosa occasione per gli studiosi, dato che lo stile del gruppo non è stato sin'ora accolto unanimemente dalla critica come coerente e uniforme<sup>1</sup>.

La seconda sezione recava il titolo emblematico e intenzionale: "La formation d'un gout" e intendeva illustrare il cambiamento che si registra nell'arte toscana dal 1260 circa, grazie a Nicola Pisano e ai cantieri federiciani, in un contesto storico che vede l'intensificarsi degli scambi tra le due aree in esame. Le protagoniste della sala erano certamente le teste e il gruppo di *Deesis* provenienti dal decoro esterno del Battistero di Pisa (cat. 17-18, 21-23). L'apparato

<sup>1</sup> Si veda L. Mor, *Osservazioni in margine ad alcune sculture poco note da gruppi lignei di Deposizione*, in *La Deposizione lignea in Europa*, a cura di G. Saporì, B. Toscano, Milano 2004, pp. 637-676, in part. 648-651.

didattico della mostra sottolineava il confronto tra i panneggi gotici delle sculture pisane e i loro volti ampi e di gusto classico. Erano così introdotti i due poli della statuaria di Nicola: il recupero del linguaggio all'antica da un lato e l'aggiornamento sugli stilemi del gotico francese dall'altro. In questo caso tuttavia la scelta delle opere è stata poco funzionale a mostrare il rapporto con la coeva arte parigina e risultava fuorviante vedere da vicino questi giganti del Battistero, dalla superficie scabra e originariamente destinati a un'osservazione dal basso. Il gruppo in avorio con la *Discesa dalla croce* del Louvre (cat. 31) o il reliquiario dei santi Luciano, Massimiano e Giuliano del Musée de Cluny (cat. 28), esposti non distanti, nelle loro misurate dimensioni e nella politezza dei materiali non sembravano infatti dialogare con le sculture pisane.



Interessante era la *Madonna* lignea del Museo di San Matteo a Pisa, attribuita a un maestro ultramontano, che attesterebbe concretamente la presenza di opere gotiche francesi in Toscana (cat. 24). La scultura è suggestiva anche se la sua provenienza pisana *ab antiquo* non è certa ed è documentata solo dal XIX secolo, quando venne rimossa dalla facciata di un palazzo cittadino. Il confronto con le Vergini dell'Île-de-France della fine del XIII secolo tuttavia è palese e la scultura trova un bel raffronto con la *Vergine* del polittico eburneo del Victoria and Albert Museum, datato al 1300 circa, presente in mostra seppur in un'altra sezione del percorso (cat. 91). Il paragone rende immediatamente intellegibile il comune modello scultoreo e come simili opere potessero essere responsabili della diffusione dell'"opus francigenum" al di là delle Alpi. Del resto questo era l'intento della mostra, sin dal titolo: *D'or et d'ivoire*, che vuole sottolineare il lusso dell'arte parigina alla fine del Duecento e al tempo stesso mettere l'accento su quelle opere (oreficerie e avori) artefici delle contaminazioni tra Francia e Italia.

Gli *Angeli della Passione* di Saudemont (cat. 37) introducevano alla sezione successiva,

dedicata agli scambi tra le arti minori e alla concorrenza tra gli smalti “de plique” e lo smalto traslucido senese. Era qui esposto anche il *Cristo* eburneo del Victoria and Albert Museum attribuito a Giovanni Pisano, uno dei rari scultori italiani documentati a lavorare l'avorio, tecnica in cui gli atelier parigini detenevano quasi un monopolio. Notevolmente riuscito era proprio il dialogo tra questo *Cristo* e coevi esempi di pittura italiana, tra cui la *Crocifissione* del Maestro di Città di Castello (cat. 46, 47). La *Crocifissione* dipinta era visibile in trasparenza attraverso la vetrina del *Cristo* eburneo, offrendo un confronto di grande effetto scenico. Sollevati gli occhi dalle vetrine meritava concedersi una sosta ulteriore in questa sala per poter



osservare da vicino capolavori quali l'altera *Jeanne de Navarre* del Bode Museum di Berlino (cat. 64), o gli *Angeli* di Poissy, dal sorriso enigmatico (cat. 44-45).

La quarta sezione segnava il limite cronologico del periodo preso in esame con il trasferimento della sede del papato dal 1309 e lo spostamento dei grandi cantieri ad Avignone, con il conseguente crearsi di poli artistici paralleli e alternativi rispetto a quello parigino. I rapporti degli artisti toscani con quelli del regno di Francia si aprono a nuovi contatti ed era in particolare illustrata la produzione senese, tra cui il *Sant'Ansano* di Agostino di Giovanni a lungo ritenuto un'opera francese (cat. 100).

*D'or et d'ivoire* ha affrontato un tema ambizioso, mai prima al centro di un progetto di mostra, seppur molto discusso dalla critica<sup>2</sup>. Si tratta quindi di un'iniziativa coraggiosa, anche a fronte dei prestiti ottenuti: oltre 125 capolavori tra scultura, oreficeria, vetrate e manoscritti.

La visita è stata proficua e ha sollevato numerosi spunti di riflessione. La personale sensazione tuttavia è che l'intenzione sottesa alla mostra sia stata comunicata solo per metà, senza apportare sostanziali novità al dibattito critico. A fine del percorso, anzi, sembrava emergere con maggior evidenza l'individualità delle due produzioni, al netto di innegabili rapporti nel disegno del panneggio o nella posa delle figure, giustificabili con la circolazione di opere di piccolo formato, come già ampiamente argomentato da Max Seidel. Il catalogo (p. 87) e la mostra, ad esempio, evocano un confronto formale tra la *Madonna* di Giovanni Pisano da Santa Maria della Spina e opere francesi quali la *Madonna* della distrutta cassa di Nivelles o la scultura di *Jeanne de Navarre* di Berlino per le

<sup>2</sup> Si rimanda ai fondamentali studi di M. Seidel raccolti in *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento. II. Architettura e scultura*, Venezia 2003, e in *Padre e Figlio. Nicola e Giovanni Pisano*, Venezia 2012; si veda anche E. Antoine, P.Y. Le Pogam, *Opus Francigenum? Sic et non. L'influenza dell'arte francese in Toscana e nell'Italia centrale in epoca gotica*, in *Primavera del Rinascimento*, Firenze 2013, pp. 45-53.

profonde pieghe “a becco” che animano i panneggi delle figure. Se nella tecnica il rapporto è riconoscibile (e il confronto dei panneggi è una delle chiavi di lettura principali della mostra), le due interpretazioni tuttavia non potrebbero essere più diverse. La regina francese è di una bellezza conturbante, mossa in un *hanchement* delicato e con le morbide forme anatomiche che scivolano in sottili passaggi di piano tra le guance, le palpebre, le sopracciglia arcuate. La *Madonna* di Giovanni invece esprime fisicità e il panneggio posa pesante sulle spalle rotonde, mentre il Cristo grava sul braccio della madre. Se il confronto tra le opere funziona, è proprio nel dimostrare come, pur nella circolazione di modelli, gli artisti fossero capaci di selezionare singoli elementi tecnici (in questo caso il panneggio e le pose) mantenendo intatta e veritiera la propria intensità di linguaggio, che si arricchisce di termini derivati da altre lingue, senza venirne contaminato. Come indicato nel catalogo queste differenze confermano la conoscenza non diretta da parte di Giovanni dei modelli francesi, ma mediata tramite piccoli oggetti che potevano circolare (pp. 86-87). Se possibile tuttavia, la vista della mostra invece che confermare con evidenza di confronti le trasferte artistiche tra le due aree geografiche, ha sollevato il dubbio se questo scambio non vada in parte ricondotto alle naturali interazioni tra due poli interessati da intensi rapporti economici, politici e culturali in quello stesso lasso di anni.

Rimane quindi un po' il rammarico, a fronte del coraggio dell'iniziativa, di venir abbagliati da una selezione di capolavori che tuttavia non funzionano nel loro insieme come tasselli di un discorso coerente. In parte, a non giocare a favore della chiarezza comunicativa ha contribuito l'allestimento. Se le sculture avevano una buona leggibilità, spesso sistemate in modo da poterci camminare attorno e quasi sempre senza vetrina, queste però sembravano perdersi sui loro grandi piedistalli e sugli smisurati pannelli. Nelle sale regnava il silenzio tra le opere, che isolate e illuminate sembravano sotto processo, senza fornire le attese risposte. Dispiace soprattutto che fossero lontane opere che avrebbero beneficiato di un confronto diretto e si è avvertita la mancanza di confronti immediati e “parlanti” tra opere di formato e scala differenti, pur essendo il tema ben presente nel catalogo e nel concetto della mostra.

A livello metodologico, tuttavia, l'esposizione ha sollevato un problema attuale: quanto un progetto audace e pertinente strettamente al dibattito critico e storico-artistico può essere tradotto in una mostra che si vuole offrire anche al grande pubblico? Quanto della complessità del ragionamento sugli scambi artistici può essere colto in un percorso espositivo dal visitatore medio, che non è necessariamente preparato sull'argomento? La questione si pone nel momento in cui, a tutti i livelli, il messaggio proposto da una mostra deve rimanere corretto e chiaro, e non rischiare di venire frainteso e banalizzato, come dimostrano queste recensioni apparse in testate giornalistiche locali (due tra le varie) in cui il gotico francese diviene decisamente il motore ispiratore dell'arte toscana gotica, del Rinascimento e perché no, anche del Cinquecento:

*“L'art gothique parisien inspireur des artistes toscans: l'exposition «D'or et d'ivoire»*

*au Louvre-Lens, met en lumière cet aspect méconnu des origines de la Renaissance*<sup>3</sup>

*“Dans le sourire esquissé de la Vierge à l’enfant, de Pierre de Montreuil, réalisée entre 1245 et 1255, on croit voir le mystère lumineux qui éclairera, deux siècles et demi plus tard, le visage de La Joconde de Léonard de Vinci”*<sup>4</sup>

In un momento in cui, giustamente, si richiede alla storia dell’arte di aprirsi ad un vasto uditorio ma di mantenere intatta la sua esattezza scientifica, i problemi di comprensione della mostra di Lens offrono utili elementi su cui rilanciare un dibattito che ci coinvolge direttamente, sulla scelta dei temi, le metodologie e le strategie per affrontare la comunicazione museale e storico artistica.

.....

Gianna Iandelli

### **Cartelloni e copertine: artisti illustratori in Italia per la pubblicità e l’editoria?**

a cura di Marco Fabio Apolloni e Monica Cardarelli  
(Firenze, Galleria Pio Fedi, 24 settembre - 11 ottobre 2015)

Perché avreste dovuto visitare la mostra *Cartelloni e copertine: artisti illustratori in Italia per la pubblicità e l’editoria*? Per entrare *in medias res* – improvvisandoci banditori – risponderemo «Per molte buone ragioni». Tra le prime annoveriamo la bellezza leggera e accattivante dei pezzi che si ‘offrono’ immediatamente anche al fruitore più impreparato; per i molteplici livelli di lettura (estetico, storico-artistico, sociale) a cui si presta, secondo gli interessi e le competenze del visitatore; per il piacere del ricordo – di proustiana memoria – alla riscoperta dell’Italia che fu, dove le opere in esposizione diventano metaforiche *madeleines*; infine, ma non ultimo, per la possibilità reale di diventare proprietari di un’opera esposta. Le opere infatti, dopo essere state acquistate nel corso del tempo ed aver goduto dello *status* temporaneo di collezione, si apprestano ad essere vendute, riportando alla mente, *mutatis mutandis*, *La casa di un artista* di Edmond Goncourt: «Voglio che ai miei disegni, alle mie incisioni, ai miei oggetti, ai miei libri, insomma a ognuna delle opere che hanno reso felice la mia vita, sia risparmiata la gelida tomba di un museo e lo sguardo vacuo di un passante indifferente, voglio invece che vengano sparpagliate dal martello di un banditore».

Nell’ex-chiesa francescana di Santa Chiara – poi ottocentesco studio di Pio

<sup>3</sup><http://www.leparisien.fr/informations/d-or-et-d-ivoire-au-louvre-lens-gothique-parisien-et-rennaissance-27-05-2015-4806663.php>. Si deve tuttavia aggiungere che i curatori fanno riferimento nel catalogo al termine “Proto-Renaissance” per l’arte toscana della seconda metà del Duecento, recuperando una definizione di Panofsky.

<sup>4</sup>[http://www.lemonde.fr/arts/article/2015/09/09/paris-au-xiiiie-siecle-capitale-de-la-creation\\_4749892\\_1655012.html#vpkjHmP5oHkYXqZp.99](http://www.lemonde.fr/arts/article/2015/09/09/paris-au-xiiiie-siecle-capitale-de-la-creation_4749892_1655012.html#vpkjHmP5oHkYXqZp.99).

Fedi –, la Galleria romana del Laocoonte ha segnato il proprio debutto a Firenze con una mostra dedicata all'arte della promozione curata da Marco Fabio Apolloni e Monica Cardarelli. *Cartelloni e Copertine: artisti illustratori in Italia per la pubblicità ed editoria* dopo l'esordio fiorentino, si è trasferita a Verona (16-19 ottobre) a *Veronafiere* e, infine, nella sede romana della Galleria del Laocoonte in via Monterone, nei pressi del Pantheon.

La rassegna investe un arco temporale di un passato quasi prossimo tanto da essere ancora parte della memoria collettiva di molti: protagoniste, infatti, sono quaranta opere grafiche, che vanno dagli anni dieci ai cinquanta del secolo scorso, di noti artisti prestati o diventati illustratori di svariati 'prodotti', dall'industria all'editoria, dalla moda alla politica. I nomi dei sedici artisti-illustratori sono di assoluto prestigio: Duilio Cambellotti, Fortunato Depero, Mino Maccari, Mario Sironi, Bruno Munari; altri – come scrive Marco Fabio Apolloni nell'introduzione del catalogo – «che meriterebbero d'esser conosciuti di più» quali Umberto Brunelleschi, Marcello Dudovich, Vittorio Grassi ed Enrico Sacchetti. La rassegna mostra – ad esclusione delle opere di Vittorio Grassi – bozzetti preparatori per opere pubblicitarie o copertine: ciò che vediamo dunque, nella «leggerezza della loro libertà espressiva» – citando la bella introduzione al catalogo di Paola Pallottino – sono quindi idee artistiche *in fieri*, fissate su carta, in attesa di arrivare all'organizzazione finale dello stadio definitivo.

Se i settori rappresentati dagli artisti sono vari, la motivazione invece, comune e universale: rendere una passione fruttifera cantando e promuovendo prodotti, che hanno fatto la storia d'Italia, dai vari Campari, Cinzano e Aperol all'Ovomaltina, dal Formitrol ai moderni Magazzini dei fratelli Mele, dal lancio della Fiat 508 – la Ballila di Mussolini – alle copertine di Maccari per una delle riviste Vallecchi, *Le carte Parlanti*. Abituati all'aggressività della grafica pubblicitaria contemporanea, visitando questa esposizione siamo incantati dal garbo di altri tempi, una 'pubblicità' agli albori che aveva il valore aggiunto di trasformare i codici aulici dell'arte grande' in lingua vulgata – arte diluita in immagini di «felice leggerezza» – inseguendo l'istanza estetica di affascinare le masse, poi, quella 'civile' di educarle. Dunque una meravigliosa teoria di prodotti d'autore da vendere che si sono tramutati, per la loro bellezza, in oggetto in vendita. Se l'etimologia di *affiches, poster o plakat* allude alla modalità d'esposizione, la parola italiana manifesto centra l'attenzione sull'atto del manifestare come comunicare, esprimere, raccontare: tante Italie infatti, sono raccontate attraverso il trascorrere di queste seducenti immagini. Abbiamo un'Italia *liberty* il cui *target* alto borghese si riconosce nel grafismo elegante di Brunelleschi e la leggerezza eterea di Dudovich, l'Italia rassicurante della media borghesia di Aleardo Terzi, l'Italia sinceramente fascista di Sironi, l'Italia giocosamente moderna di Depero e quella intellettuale di Maccari.

All'inizio dell'esposizione troviamo, con un numero cospicuo di bozzetti, l'artista toscano Umberto Brunelleschi che, arrivato a Parigi nel 1900 alla ricerca di fortuna, diverrà uno dei protagonisti dell'illustrazione internazionale per la moda, il teatro e la satira, trasformando il suo studio in salotto alla moda frequentato da artisti e intellettuali. Nonostante l'illustrazione fosse inizialmente un ripiego necessario per 'alimentare' la 'maniera grande', *essa* si rivelerà,

nel corso della carriera, il veicolo espressivo d'eccellenza per un'arte sempre attratta dalla linea flessuosa e decorativa, dalle cromie violente introdotte a Parigi dai Fauves e dai Balletti Russi, dal neosettecentismo e dall'orientalismo che permeavano il gusto alla moda. I bozzetti di Brunelleschi in mostra sottolineano il passaggio tra il linearismo decorativo degli anni venti e una resa più tridimensionale dei trenta che si inverte nel Manifesto per la Fiat 508.

Il nome di Aleardo Terzi è indissolubilmente legato alle Officine Ricordi, casa editrice milanese fucina di talenti per l'illustrazione italiana a cavallo di due secoli, e alla ditta farmaceutica svizzera Wander: per la prima Terzi realizza molti manifesti pubblicitari, tra cui – presente in mostra – quello per le Confezioni per i piccoli dei Magazzini Mele. I fratelli napoletani Mele, imprenditori colti e attenti, inaugurarono la felice formula commerciale della grande distribuzione all'insegna di «alta novità, eleganza, massimo buon mercato»: formula, che seppero pubblicizzare attraverso molteplici *format* dalle cartoline ai calendari, dal 'noleggio' di nobili spiantati come comparse all'interno dei magazzini ai *doormen* di colore. Per la seconda azienda, di cui assunse la direzione artistica nel 1930, Terzi ideò i famosi manifesti del Formitrol contro i sintomi da raffreddamento e dell'Ovomaltina – miscela a base di malto d'orso e cacao – antesignana dei moderni integratori.

Tra gli artisti maggiormente rappresentati, Mario Sironi che, con la sua cifra cupa, intensa e stentorea, 'offre' otto opere al servizio dell'ideologia di regime, tra cui ricordiamo il manifesto per la Rivoluzione fascista del 1932, la locandina del film Scipione l'Africano di Carmine Gallone del 1937 e il bozzetto della Medea di Euripide rappresentato ad Ostia nel 1949. Il linguaggio di Sironi – forte, sintetico e immediato – si pone come difesa dei valori legati alla tradizione elaborati in un'estetica di regime: l'unica salvezza alla tragicità del contemporaneo sta nel recupero di una dimensione più lirica e antica, vicina agli ideali promossi dal Fascismo.

Agli anni cinquanta invece, risalgono i quattro schizzi di Mino Maccari per il notiziario mensile, *Le Carte Parlanti*: edito dalla raffinata casa editrice Vallecchi. Il titolo trovava origine nell'omonima opera di Pietro Aretino, in cui un mazzo di carte 'parlanti' rivendicava la propria dignità con funzioni perfino morali e, per traslato, il dialogo assurge a metafora della libertà creativa dell'artista: libertà creativa che si respira *in toto* nell'illustrazione moderna, iconica e irriverente di Maccari.

Il percorso espositivo si articola sui due piani dello studio Fedi, attualmente proprietà dell'editore del catalogo della mostra stessa, Mauro Pagliai: al piano terreno i quaranta bozzetti per manifesti pubblicitari o copertine presentati per autore o tematiche; al piano superiore – sotto la benedizione di un affresco del Ferretti – abbiamo avuto il privilegio di 'incontrare' gli autori delle opere in autoritratti (Brunelleschi, Bucci, Cambellotti, Maccari) o ritrattati da colleghi (Enrico Sacchetti per Primo Sinopico, Giacomo Balla per Cambellotti, Lorenzo Viani per Bucci), e una preziosa selezione di opere parte delle *Facce del Novecento*, collezione privata non in vendita, dei curatori. La bellezza della sede espositiva, la pulizia paratattica dell'allestimento, l'efficacia del sistema di illuminazione, le strategie visuali proprie del messaggio pubblicitario e, infine, la qualità delle opere presentate rendono la visita un'esperienza oltremodo piacevole e interessante.

.....

Emanuele Greco

*Terrae – La ceramica nell'Informale e nella ricerca contemporanea*, a cura di **Lorenzo Fiorucci**, (Città di Castello, Pinacoteca comunale, Palazzo Vitelli alla Cannoniera, 22 agosto-1 novembre 2015)

Dal 22 agosto al 1 novembre del 2015, alla Pinacoteca comunale di Palazzo Vitelli alla Cannoniera a Città di Castello (Pg), si è tenuta la mostra *Terrae – La ceramica nell'Informale e nella ricerca contemporanea*, curata da Lorenzo Fiorucci ed elaborata da un apposito comitato scientifico, composto, oltre che dal giovane e preparato curatore, da Enrico Crispolti, Flaminio Gualdoni, Antonella Pesola e Stefania Petrillo.

La mostra, corredata da un agile e prezioso catalogo, è la prima edizione di un progetto più ampio (denominato appunto *Terrae*), il quale si propone, come afferma chiaramente il curatore nel saggio d'apertura del catalogo, di «approfondire la conoscenza del mezzo ceramico nella sua accezione più ampia e nelle sue diverse declinazioni artistiche» [p. 10]. Per questa prima edizione gli organizzatori hanno deciso di concentrarsi sulla ceramica nella stagione dell'Informale in Italia e, parallelamente, indagare una parte – in verità molto ristretta – della ricerca contemporanea nazionale, allargando ad alcune personalità europee.

Le motivazioni alla base della scelta del tema sono essenzialmente due: la prima risiede nello stesso territorio umbro, da sempre legato alla produzione ceramica sia tradizionale che moderna; la seconda motivazione invece riguarda la ricorrenza che accomuna due tra i maggiori artisti umbri del Novecento, nonché protagonisti di primo piano della stagione informale, ovvero Alberto Burri e Leoncillo Leonardi, dei quali infatti quest'anno si celebra il centenario della nascita. La mostra, concepita in questa duplice veste di indagine storica e allo stesso tempo sondaggio sulla contemporaneità, è suddivisa in due sezioni specifiche, separate anche dal punto di vista espositivo.

Nella prima sezione, allestita nell'ala contemporanea della Pinacoteca comunale, sono prese in esame le produzioni ceramiche di diciannove artisti tra i più rappresentativi della stagione informale italiana, comprese in un arco cronologico che va dalla fine degli anni quaranta alla fine degli anni sessanta. Il percorso si conclude idealmente con il 1968, anno della morte di Leoncillo Leonardi e Lucio Fontana, due protagonisti indiscussi di questo periodo, non-



Leoncillo Leonardi, *Taglio Nero*, 1960.

ché anno simbolico della contestazione studentesca, che di fatto segna l'inizio di una nuova stagione artistica. Attraverso le circa quaranta opere esposte in questa sezione, selezionate con cura dagli ideatori della mostra, si può seguire l'evolversi nel mezzo ceramico delle varie tendenze dell'Informale. Vi si trovano, infatti, le opere dei grandi protagonisti di quella stagione, tra cui in primo luogo Lucio Fontana, con due caratteristici *Concetti spaziali*, rispettivamente del 1957 e del 1960-61; Leoncillo Leonardi, con gli intesi *San Sebastiano* del 1962 e *Taglio rosso* del 1960; Fausto Melotti, con due raffinati piatti del 1958; Agenore Fabbri, con due espressive e drammatiche sculture, *Figura femminile* del 1945-50 e *Gatto* del 1952; ed Emilio



Simone Negri, *Indimenticabile fuoco*, 2010.

Scanavino, con una *Composizione* e un vaso, entrambi del 1963, contaminati da segni e scritte immaginarie. Da segnalare sono anche le espressive opere di Sandro Cherchi, le ricomposizioni di Franco Garelli, e due rare produzioni ceramiche di Enrico Baj, risalenti al 1958. Accanto a queste opere sono presentate in mostra anche le produzioni ceramiche di artisti di generazioni successive. Si tratta di opere nelle quali si possono già leggere quei caratteri specifici che porteranno da lì a poco al definitivo superamento dell'Informale e allo sviluppo di ulteriori orizzonti di ricerca. Tra queste sculture ceramiche, quasi tutte realizzate negli anni sessanta, si possono segnalare in particolare: *Senza titolo* e *Meridiana ferita* di Amilcare Rambelli; due suggestivi *Fogli* di Nedda Guidi; *Testa* e *Cerchio* di Giuseppe Spagnulo; *Speranza del*

*cielo e Fiore* di Pino Castagna; *Senza titolo e Yen/yang* di Nino Caruso; *Eucalipto e Cornovaso* di Alessio Tasca; *Rilievo e Ruota strappata* di Carlo Zauli.

Al fine di rendere più comprensibile la mostra, dichiaratamente pensata dal curatore – ed è sicuramente un aspetto positivo – con un intento educativo, le opere sono state raggruppate in tre tendenze principali, ovvero secondo le categorie di ‘figura/oggetto’, ‘materia’ e ‘segno’, puntualmente segnalate nei cartelli didascalici da uno specifico cerchio colorato. Ciò che viene fuori da questa sezione della mostra, dove le opere sono presentate attraverso un dialogo serrato, reso possibile grazie al criterio sincronico con le quali esse sono esposte, è un panorama ampio e variegato di vent’anni di ricerche informali nell’ambito ceramico, dove accanto agli artisti più noti, si ha anche la possibilità di scoprire personalità spesso ingiustamente dimenticate.

La seconda sezione della mostra, allestita in un’unica sala delle Ex Scuderie di Palazzo Vitelli alla Cannoniera, è dedicata invece alla ricerca ceramica contemporanea. Diciamo subito che questa sezione ci ha convinto meno rispetto a quella storica, non tanto per la scelta degli artisti, tutti accomunati da un’interessante, seppur diversa, propensione alla ricerca, portata avanti attraverso l’utilizzo di tecniche innovative, ma per la loro esiguità dal punto di vista numerico. In questa sezione, infatti, sono presentate le opere di solo dieci artisti (sette italiani e tre europei), selezionati dai membri del comitato scientifico e del comitato promotore della mostra. Si tratta, a nostro avviso, di una selezione troppo ristretta, che forse non riesce a rendere una panoramica, seppure sintetica, dell’odierno contesto di ricerca italiano, né tantomeno europeo. Gli artisti presenti in mostra sono: Sara Dario, che combina la fotografia alla ceramica; Annalisa Guerri, che presenta raffinate e sottili composizioni fatte di argilla e fibra di cellulosa; Simona Baldelli, che si dedica alla ricerca sul colore e sulle superfici; Claudi Casanovas, artista catalano impegnato in indagini materiche; Terry Davies, artista di origine inglese, che si dedica a originali produzioni vascolari dalla caratteristica superficie materica; Marta Palmieri, impegnata in indagini materiche ampliate però alle volumetrie architettoniche; Simone Negri, dedito a una esperienza archetipica in diretta relazione con l’elemento del fuoco; Rafael Pérez, la cui opera appare incentrata sulla modularità compositiva; Attilio Quintili, artista che utilizza l’esplosione come strumento per una nuova genesi creatrice; ed infine Arcangelo, che presenta opere nelle quali fa risaltare la propria visionarietà simbolica.

Se da una parte è da apprezzare lo sforzo compiuto dagli organizzatori di indagare la ricerca artistica odierna, sempre insidiosa per le difficoltà oggettive che essa presenta, dall’altra parte è innegabile che, così come presentata, questa sezione finisce per essere posta decisamente in secondo piano – e immeritadamente – rispetto alla sezione storica, vero punto focale della mostra. Questa diversità di trattamento si manifesta anche in catalogo, dove i cinque interessanti saggi presenti sono tutti dedicati alla sezione storica (solo il primo saggio, firmato dal curatore, accenna sul finale alla sezione contemporanea), mentre agli artisti contemporanei sono dedicate soltanto delle schede biografico-critiche, che però non forniscono un quadro d’insieme del panorama artistico odierno.

Per questo motivo ci auguriamo che nelle prossime mostre del progetto *Terrae*, su cui

esprimiamo un giudizio decisamente positivo, ci sia uno spazio maggiore per la ricerca ceramica contemporanea. Forse sarebbe addirittura auspicabile che gli organizzatori prendessero in considerazione la possibilità di dedicare una delle prossime mostre esclusivamente alla ricerca odierna: essa sarebbe sicuramente un'interessante occasione di verifica e confronto.

.....

Silvia Berti

**Un ponte tra passato e futuro, tra tradizione e innovazione: tre esempi di realtà museali olandesi presentati al Luigi Micheletti Award (Brescia, 7-9 maggio 2015)**

Non è questa la sede in cui discutere delle relazioni che da secoli vedono strettamente legate la realtà artistica italiana e quella a noi più lontana dei Paesi Bassi. Ciò che mi prefiggo è semplicemente rendere noto lo spaccato della realtà museale olandese odierna proposto dal Luigi Micheletti Award 2015. Il Luigi Micheletti Award è il premio europeo per i musei d'innovazione nel mondo della storia contemporanea, dell'industria e della scienza. Istituito nel 1995 dalla Fondazione Luigi Micheletti di Brescia, in onore del suo fondatore<sup>5</sup>, e da Kenneth Hudson<sup>6</sup>, il concorso ha celebrato quest'anno in suo ventesimo anniversario e in virtù di questa ricorrenza le giornate ad esso dedicate si sono tenute nel Museo di Santa Giulia a Brescia, sua città natale. Il premio è amministrato dall' European Museum Academy (EMA)<sup>7</sup> e le candidature possono essere avanzate da musei di ogni età. I criteri di scelta si basano e si concentrano su quegli aspetti di un museo che, più che la qualità delle mostre e dell'edificio, contribuiscono in modo diretto ad attrarre e soddisfare i visitatori sopra le loro aspettative: tra i punti cardine che il vincitore deve sapere dimostrare e offrire spiccano: un edificio accogliente per i visitatori, delle esposizioni temporanee con una forte storyline, una grafica funzionale e leggibile, facilitazioni (ad esempio parcheggio, ristorante, bookshop,

---

5 Luigi Micheletti (1927-1994) fu imprenditore e organizzatore culturale. Fu partigiano nella seconda guerra mondiale e la sua lotta contro il nazifascismo fu il punto di partenza della raccolta di documentazione sulla storia contemporanea che costituisce il principale nucleo della fondazione da lui creata nel 1981. Quest'ultima è infatti un centro di ricerca dotato di un vasto archivio con materiale inerente alla storia politica, industriale e dell'ambiente.

6 Kenneth Hudson (1916-1999) è stato una delle più eminenti personalità inglesi nel campo della museologia europea. Considerato all'unanimità il padre dell'archeologia industriale, di cui fu uno degli elaboratori del concetto negli anni sessanta del secolo scorso, ne scrisse uno dei primi libri al riguardo: K. Hudson, *Industrial Archaeology. An Introduction*, London 1963.

7 L'*European Museum Academy* è una fondazione *non-profit* registrata nei Paesi Bassi, sotto l'auspicio del Consiglio d'Europa e sotto il patronato di Sua Maestà la Regina Fabiola del Belgio, da un gruppo di professionisti attivi nel campo della museologia e nel settore culturale in occasione del decimo anniversario della scomparsa di Kenneth Hudson.

accesso per i disabili, pubblicazioni, ecc.), uno staff competente, dei programmi educativi e dei workshops, un sito internet accattivante e facilmente accessibile. Nel 2015 hanno vinto i National Archives of The Netherlands de L'Aia<sup>8</sup>.

Basandosi sul principio che le collezioni degli archivi non debbano essere intese solo come documentazione per i ricercatori che frequentano le sale studio ma anche un'eredità culturale pari alle opere d'arte conservate nei musei, il National Archives persevera con successo nell'obiettivo di rompere le barriere esistenti tra il pubblico in generale e un archivio. Esattamente come in un museo, le collezioni archivistiche possono essere infatti usate per esposizioni temporanee e per scopi educativi promossi dalla volontà dell'istituzione di raccontare una storia. Per questa ragione il National Archives ha deciso di seguire una nuova strategia nel suo tentativo di trattare la memoria della nazione, con lo scopo di renderla maggiormente accessibile a un pubblico più ampio. Ecco che nell'ottobre del 2013 è stato inaugurato un nuovo Visitor's Centre con una grande mostra intitolata The Memory Palace che aveva come scopo quello di presentare, facendo uso dei più recenti dispositivi multimediali e digitali, la vasta collezione archivistica in un modo innovativo e di effetto con undici storie di varia lunghezza che trasportassero il visitatore in un viaggio attraverso i Paesi Bassi dal Medioevo agli anni settanta del Novecento. Lo stesso principio è stato adottato per la mostra Eye Catchers (febbraio-luglio 2015), in cui sono state esposte parte delle fotografie che costituiscono un nucleo dell'immenso patrimonio dell'archivio. Questo tipo di approccio guarda al futuro e tiene conto di quanto gli ausili dal mondo della tecnologia, diventati ormai indispensabili, possano fungere come un ottimo ponte che leghi la tradizione del passato e la sua storia alla realtà che ci circonda. Ancora una volta il pensiero torna all'Olanda e al vincitore della seconda edizione dell'Heritage in Motion Award, annunciato durante le giornate dedicate al premio Micheletti. L'Heritage in Motion Award è una competizione, patrocinata da Europea, per creatori e utenti di film, videogiochi, apps e siti internet su temi legati all'eredità culturale e naturale, tangibile e intangibile dell'Europa. La competizione nasce da un'idea di Europa Nostra e dell'European Museum Academy volta a salvaguardare e promuovere l'eredità dell'Europa attraverso le innovazioni tecnologiche e multimediali, rivolgendosi soprattutto alle generazioni più giovani. La giuria è stata unanime nel dichiarare vincitore DOMunder e il suo produttore Tinker Imagineers. DOMunder è un nuovo centro di esperienza archeologica nel cuore storico della città di Utrecht situato attorno agli scavi dei resti archeologici di ben duemila anni fa. Attraverso un'esperienza immersiva, che si avvale dell'uso di sets storici e di oggetti originali, si cerca di raccontare la storia del sito archeologico, con lo scopo di coinvolgere e stimolare in prima persona un pubblico sempre più vasto,

---

8 I candidati erano: *M/S Museet for Søfart* (Helsingør, Danimarca), *Ålands Sjöfartmuseum* (Mariehamn, Finlandia), *Titanic Belfast* (Belfast, Irlanda del Nord-Regno Unito), *Ozaneum* (Stralsund, Germania), Le Batterie (Santa Margherita Ligure, Italia), *MAGMA Museo delle Arti in Ghisa nella Maremma* (Follonica, Italia), *Porzellanikum-Staatliches Museum für Porzellan* (Selb, Germania), *Museum of Carpet* (Kidderminster, Regno Unito), *Moravské zemské muzeum* (Brno, Repubblica Ceca), *Archaeological Museum of Macedonia* (Skopje, Repubblica di Macedonia), *Nationaal Archief* (Den Haag, Paesi Bassi), *Museum of the city of Samsun Metropolitan Municipality* (Samsun, Turchia), *Dreiländermuseum* (Lörrach, Germania), *Slovenski Etnografski Muzej* (Ljubljana, Slovenia), *Verzetsmuseum* (Amsterdam, Paesi Bassi).

soprattutto in termini di fascia d'età.

Sempre nell'ambito dell'Heritage in Motion Award è stato annunciato il vincitore del premio per *The best apps for mobile devices*. Non ci stupiamo oramai del fatto che il premio sia andato ad un museo olandese. Questa volta, però, non si tratta di un museo qualunque, bensì del Rijksmuseum di Amsterdam. Nel 2013 il Rijks ha lanciato infatti una app contenente una guida multimediale per i visitatori del museo che è stata aggiornata nel 2014 con un gioco il cui fine ultimo è quello di far conoscere divertendosi le collezioni del museo. Non vogliamo certo appoggiare coloro che vorrebbero fare del museo e delle istituzioni culturali delle specie di grandi luna park. Piuttosto rileviamo come proprio da un museo di forte tradizione e dalle radici culturali ben salde nella storia, quale è il Rijksmuseum, venga fuori un progetto di così vasta apertura verso tutto una quotidianità intrisa di tecnologia. Una lezione anche per l'orizzonte italiano. Come coinvolgere, altrimenti, quel pubblico di cosiddetti 'nativi digitali' e anche di persone al di fuori della nostra nicchia di professionisti se non con delle proposte innovative ma estremamente efficaci? I musei italiani, per storia e contesto, sono ospitati da edifici difficilmente adeguabili alle richieste e alle esigenze del pubblico di oggi. Tuttavia, provare ad imitare, nel senso winckelmanniano del termine, non in questo caso gli antichi ma i nostri contemporanei più all'avanguardia, può talvolta produrre frutti non così bacati, ma anzi portare una ventata d'aria fresca che faccia entrare in funzione, non uno dei tanti mulini a vento olandesi, bensì qualcosa di più complesso come i nostri musei.

.....

Francesco Speranza

### **Nuova sede e nuovo volto per la Galleria Sabauda**

Dismessa il 18 marzo 2012 dai due piani superiori del Collegio dei Nobili, la Galleria Sabauda ha ripreso la sua attività espositiva il 4 dicembre 2014 nella sede nella Manica Nuova del Palazzo Reale. La riapertura ha segnato il punto d'arrivo di un progetto che aveva preso le mosse nel 1999 nello scenario di una Torino aspirante ad una riconversione turistica, complici gli eventi di richiamo internazionale previsti nell'immediato futuro, e la cui lunga genesi era stata presentata nel convegno tenutosi nell'appena rinnovata Villa della Regina tra il 5 e il 6 maggio 2011, *Musei Torino 2011. Da crisi a opportunità*, i cui atti sono stati pubblicati in concomitanza con l'inaugurazione della nuova Sabauda. I nodi fondamentali della scelta erano stati individuati non soltanto nell'ampliamento delle superfici (12100 mq rispetto ai 4683 della precedente sede che sarebbero andati a rimpolpare le possibilità espositive del Museo Egizio, riaperto il primo aprile 2015) e nell'aggiornamento museografico che avrebbe consentito un maggior respiro alle opere penalizzate da un allestimento serrato, ma anche la funzionalità della nuova collocazione, l'estensione della reggia sabauda ultimata nelle sue strutture da Emilio Stramucci nel 1903 per ospitare gli uffici di corte, destinata a diventare parte del costituendo Polo Reale.

Celebrato il funeral party della sede di via Accademia delle Scienze, la Sabauda non si è

mai realmente sottratta alla visibilità, optando per una temporanea tripartizione tra il deposito collocato nella Cavallerizza del Castello di Moncalieri, accessibile al pubblico con illustrazione didattica, e la mostra I quadri del re, insediata tra l'appartamento della Principessa Ludovica alla Venaria – una appendice della quale è rimasta esposta negli stessi ambienti sino al 7 febbraio 2016 – e gli spazi destinati a nuova sede dell'istituzione. Questa ultima tranche era costituita da una selezione di un centinaio di quadri il cui ordinamento avrebbe costituito la preview della nuova Sabauda, andando a prevalere sulla suddivisione per scuole e nuclei collezionistici definita a cavallo tra gli anni ottanta e novanta presso il Collegio e proposta anche nel convegno del 2011 come soluzione possibile per la Manica. Il progetto museologico registrato negli atti apparsi nel dicembre 2014 riprendeva infatti le sezioni delle Scuole dei secoli XIV-XVI con la consueta scansione Piemonte-Italia-Fiandra, sviluppando i tre settori dinastici tramite una riorganizzazione in Tardo manierismo e primo Seicento (espandendo all'epoca di Vittorio Amedeo I l'ex prima collezione dinastica, incentrata sui ducati di Emanuele Filiberto e Carlo Emanuele I), Seicento italiano (una sezione di nuova concezione, che riunisce opere bolognesi e romane attorno alla collezione del cardinal Maurizio), Tardo Seicento e Settecento (dalla stagione di rinnovamenti promossa da Carlo Emanuele II all'avvento napoleonico), e Fiamminghi e olandesi del XVI e XVII secolo e le collezioni del Principe Eugenio, reminiscenza delle sale dalle pareti rosate in coda all'enfilade italiana del piano inferiore. Come *new entry* sarebbero state individuate le sezioni di ritrattistica sabauda, inserita ad introduzione delle sale dinastiche, e della pittura di Otto e Novecento, ad integrazione del precedente programma espositivo che interrompeva il terzo settore dinastico alla morte di Carlo Felice. L'odierna Galleria si presenta invece come un flusso ininterrotto di arte da Bernardo Daddi ad Abraham Constantin, in cui la declinazione per scuole viene superata per convogliare il patrimonio museale in una prospettiva europea a pieno raggio, seguendo un criterio strettamente cronologico: sospesa al piano terreno ai primi decenni del Cinquecento, la 'storia pittorica' continua al blocco superiore fino alla fine del Seicento, quindi al secondo piano con il Sette e l'Ottocento. Cinque secoli di continuità che trovano come unica cesura un momento di riflessione sull'istituzione, inserito tra la Sala Ricevimento del primo piano, in cui sullo sfondo del decoro stramucciano campeggiano quali personaggi chiave Emanuele Filiberto e Carlo Emanuele I nelle due tele di Giacomo Vighi, il Principe Eugenio immortalato da van Schuppen ed il Carlo Alberto di Horace Vernet, che sia presso il Collegio sia nella sede torinese della mostra del 2012 assumeva il compito di anfitrione al principio del percorso espositivo, e l'ambiente confinante, in cui un video illustra i trascorsi della Galleria fino alle direzioni di Guglielmo Pacchioni e di Noemi Gabrielli (fruibile anche in rete: <https://www.youtube.com/watch?v=IILAyyopUtI>).

Una sistemazione provocatoria che offre ad un unico sguardo prodotti di culture pittoriche tra loro eterogenee – Veronese accanto a Bernardino Lanino, Aurelio Lomi con Jan Kraech e Tintoretto, Bronzino tra Cambiaso e Ottaviano Cane – e scorpora la continuità operativa di artisti cui in Galleria è assicurata un'ampia rappresentatività. Un esempio per tutti, Gaudenzio Ferrari, la cui opera di trentatreenne, i pannelli del politico vercellese, viene posta a

dialogo col corpus di Macrino d'Alba, mentre le tavole di quarantenne, i due scomparti del San Giovanni Battista e dell'apostolo Pietro patrocinante il devoto, formano un improbabile trittico ai lati della Deposizione del Costa e restano separate al piano superiore le più tarde Crocifissione e Deposizione (evidenziate in questi mesi nel percorso didattico ideato in occasione dell'ostensione sindonica). Ai piani superiori talora vengono a formarsi sale tematiche, dovute ad una stretta consequenzialità cronologica (il caravaggismo tra il Piemonte di Nicolò Musso e l'Europa di Claude Vignon, Jusepe de Ribera, Valentin de Boulogne e Hendrick Terbrugghen) ed alla conservazione di programmi iconografici unitari: gli Elementi dell'Albani dominati dal busto del loro committente il cardinal Maurizio, le battaglie del Principe Eugenio di Jan van Huchtenburg e le quattro scene bibliche del Solimena, queste ultime accompagnate dalla loro prima recensione, un brano delle Vite di Bernardo De Dominici. Brani di letteratura sono infatti evocati dagli stendardi che intervallano le pareti delle tre gallerie: in dialogo con l'opera conservata in Galleria, Karel van Mander cita il Giudizio di Spranger e sir Denis Mahon la Madonna della Benedizione del Guercino; i caratteri stilistici dell'opera di Cerano e Gentileschi sono mediati dai giudizi critici di Anna Maria Brizio e di Ruskin, mentre le inaspettate suggestioni di Eugène Delacroix si legano agli en plein air di Veronese e il commento su Rubens è affidato a Il cacciatore di teste di Jo Nesbø. A lato delle opere, le didascalie bilingui offrono testi tratti dal catalogo disponibile in formato e-book (<http://www.galleriasabauda.beniculturali.it/catalogo/#page/1>), ricalcando la soluzione già ideata per I quadri del re (<http://www.sabaudaeducational.com/>).

Al terzo piano, condiviso con il laboratorio di restauro, appare la collezione di Riccardo Gualino: rispettata la volontà testamentaria dell'industriale che intese il proprio apporto alla pinacoteca come una sezione separata, l'allestimento rende asettica la precedente ambientazione dal sentore domestico disponendo alla periferia i mobili rimasti in esposizione e concedendo particolare rilievo ai dieci dipinti a centro sala, organizzati in una fuga di sostegni verticali affrontati che termina sulle sculture di origine archeologica ed orientale. Sul rovescio dei pannelli, a dialogo con l'oreficeria greca, etrusca e franca disposta nelle vetrine, è aggregata la rappresentanza di pittura novecentesca.

È inevitabile che la trasformazione radicale di un criterio legittimato da decenni stimoli interrogativi, aggiungendo un elemento ad un dibattito di cui si sente sempre maggior esigenza nel panorama di una Torino che sta attraversando un veloce quanto diffuso rivolgimento nelle sue istituzioni espositive permanenti (tanto che la Sabauda è ormai uno dei Musei Reali, nuova istituzione statale dotata di autonomia dalla riforma voluta dal ministro Dario Franceschini), e che presenta tutte le potenzialità per diventare nell'immediato uno dei luoghi caldi del discorso museologico ad un livello ormai inevitabilmente sovraregionale.

.....

Valentina Filice

## **Il Ritorno di Francesco I: La Galleria Estense riapre al pubblico**

Come già accaduto a seguito dei molti eventi sismici che si sono succeduti nel nostro Paese in età contemporanea dal 1908 di Reggio Calabria e Messina al 2009 dell'Aquila, anche il terremoto che nel 2012 ha colpito l'Emilia ha costituito un importante banco di prova per la rielaborazione di strategie di tutela e conservazione dei beni culturali, con particolare attenzione alle misure preventive e di gestione nelle aree di crisi. Nonostante i ritardi che hanno fatto slittare la riapertura della Galleria Estense di Modena fino al 29 maggio del 2015, l'intera operazione di ripristino dell'antico Arsenale Ducale può essere considerata un esempio di buone pratiche di governo. Per il risanamento dell'edificio, già compromesso a seguito della sopraelevazione del piano con partizioni a cassa vuota avvenuta nel 1890, sono occorsi circa tre anni, durante i quali si è resa necessaria la demolizione e la ricostruzione delle pareti dei grandi saloni e dei solai con il conseguente trasferimento delle opere in sale attigue e in depositi provvisori. Un lavoro che ha interessato anche i locali sottostanti occupati dalla Biblioteca, resi inagibili dalle sovrastrutture pericolanti, e che è risultato imprescindibile nel rispetto della normativa vigente, secondo cui il restauro di «beni immobili situati nelle zone dichiarate a rischio sismico» deve essere comprensivo dell'«intervento di miglioramento strutturale», come ribadito dalla più recente Direttiva del Presidente del Consiglio dei Ministri del 9 febbraio 2011.

Se intendiamo il restauro come un processo critico, questo rappresenta sempre una nuova opportunità di lettura e interpretazione di una o più opere, riproposte al pubblico secondo un punto di vista inedito e necessariamente influenzato dalle mutate condizioni storiche e sociali.

Nell'ultimo allestimento della Galleria, storia antica e recente si mescolano con la riconferma delle scelte operate da Roberto Salvini, Amalia Mezzetti e Leone Pancaldi, caratterizzate da un approccio museologico sintetico ed essenziale, alle quali si sovrappongono i provvedimenti del soprintendente Stefano Casciu e del direttore Davide Gasparotto (entrambi passati nel frattempo a nuovi incarichi in altre sedi), mirati al reintegro di una parte delle opere dimenticate nei depositi e delle vecchie cornici sottratte in passato e purtroppo in parte disperse. Tra le opere riportati alla luce ricordiamo un dipinto di Giulio Campi, quattro ritratti della famiglia d'Este di Bernardino Cervi, una pala d'altare di Giovanni Battista Pesari, un *San Francesco di Paola* dello Stern e svariati busti tra cui quello di Gerolamo Campagna, introdotti per incentivare il confronto tra diversi generi.

Oggi la Galleria Estense vanta un'esposizione ampliata di ben 50 opere tra dipinti, sculture, strumenti musicali e oggetti d'arte che vanno ad aggiungersi alle 559 già in mostra, con il conseguente aggiornamento degli apparati informativi, didattici e didascalici, oltre che della nuova guida cartacea. Rispetto al precedente museo, non si riscontrano cambiamenti sostanziali nell'organizzazione museografica, negli arredi e nel percorso espositivo, già

organizzato cronologicamente da Adolfo Venturi e Giulio Cantalamessa, come ricordato dalla piccola mostra curata da Tomas Fiorini presso la Caffetteria dei Musei in occasione dell'evento inaugurativo. Le principali modifiche hanno riguardato l'allestimento delle sculture di Antonio Begarelli e l'interscambio tra la sala dedicata agli affreschi del Palazzo Ducale di Scandiano e quella dei ritratti. Quest'ultima è stata posta in corrispondenza di uno dei principali assi visivi del percorso che, con l'ausilio del lungo tappeto rosso marmoreo, indirizzano il pubblico alla scoperta del ritratto di Francesco I di Velázquez e del busto del Bernini all'estremo opposto, veri e propri simboli della Galleria. I due capolavori sono stati collocati al centro di due nicchie e incorniciati da riquadri color tortora, con un effetto scenografico che ne mette in risalto le qualità materiche e ne amplifica il valore storico e artistico. Altre opere sono state poi spostate o dislocate in base all'esigenza di privilegiare il dialogo stilistico, il confronto tipologico o una scansione temporale più coerente.

Abbandonati il bianco e i colori pastello, infine, le pareti sono state tinteggiate nei toni dell'avorio e del grigio alternati per settore, che assieme all'illuminazione soffusa dei lucernari contribuiscono ad avvolgere gli oggetti in un chiarore omogeneo, scelto per attenuare i violenti contrasti cromatici, senza per questo rinunciare alla leggibilità dei manufatti artistici, valorizzati dalla luce diretta dei led.

Poche innovazioni che, se da una parte si pongono in linea con una discussione metamuseale, dall'altra rivelano uno sforzo concentrato principalmente sul recupero della funzione dell'edificio al minor costo e in tempi brevi, in vista dell'insediamento del nuovo direttore e dell'attuazione del piano di riforma ministeriale che sancisce l'autonomia del complesso museale. Una decisione questa che non avrebbe lasciato molto spazio al dibattito critico e a un reale concorso di idee inerente al rinnovo dei locali, alla ricollocazione delle opere e alla riformulazione degli apparati didattici; e che, probabilmente, avrebbe richiesto tempistiche differenti e risorse maggiori.

La spesa complessiva di 760 mila euro sostenuta dal Mibact, infatti, non è riuscita a coprire né i costi dei faretti (finanziati dalla società Chef Express SpA-Gruppo Cremonini e dall'Associazione Amici della Galleria Estense), né quelli dei restauri di opere già da tempo in condizioni di degrado (eseguiti con il contributo di Banca Intesa San Paolo e della Venaria Reale di Torino per la mostra *Splendori delle corti italiane: gli Este*), né infine quelli per il sistema di isolamento sismico del busto di Francesco I (realizzato dal Centro Studi Rischio Antisismico dello IUAV di Venezia, insieme con l'Università americana di San Diego e la FIP Industriale di Padova) acquistato grazie a una raccolta fondi di 60 mila euro tra aziende e privati. L'iniziativa, che rappresenta il primo esempio eclatante di *crowdfunding* rivolto alla tutela del patrimonio storico-artistico nazionale, è stata promossa dalla Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici di Modena e Reggio Emilia in collaborazione con Arpanet, Art Council, il FAI e Friends of FAI durante l'Anno della cultura Italia-USA del 2013, con il supporto dei portali Indiegogo e forItaly. Una somma considerevole che tuttavia poteva essere preventivata in un'ottica di conversione generale delle realtà museali, oltre che in spazi espositivi, in luoghi deputati alla conservazione e alla protezione del patrimonio

storico-artistico. Inoltre, vicende come quella dei Bronzi di Riace ci dimostrano come l'adeguamento antisismico per i basamenti delle opere scultoree sia ormai una prassi in via di consolidamento, se pensiamo anche alla più recente sistemazione della Pietà Rondanini o alle proposte di messa in sicurezza del David. Accanto all'*iter* di valutazione e riduzione del rischio sismico, secondo le direttive disposte dall'Ordinanza del P.C.M. 3431/2005 fino all'ultima circolare ministeriale del 30 aprile 2015, l'investimento nell'innovazione tecnologica per la tutela e la conservazione del patrimonio storico-artistico, come dimostrato dall'edilizia civile, rappresenta il futuro di una gestione efficace e sostenibile del nostro patrimonio.

Con la riapertura della Galleria Estense, l'immagine ieratica del Duca a guardia dei suoi tesori, così come si presenta all'entrata nel suo assetto attuale, non ci racconta più soltanto la storia di una collezione, ma di una popolazione partecipe della ricostruzione del proprio territorio e investita di un ruolo attivo nella conservazione della propria identità e nella trasmissione del patrimonio culturale comune.

.....

Elisa Bonaiuti

### **Bergamo e la sua Pinacoteca: la nuova vita dei capolavori della Carrara**

Il 23 aprile 2015, dopo sette anni di trepidante attesa, ha finalmente riaperto al pubblico la Pinacoteca dell'Accademia Carrara. Durante questa chiusura 'forzata', il patrimonio artistico è stato valorizzato dalla COBE Direzionale S.p.A. (società partecipata del comune e della Provincia di Bergamo) mediante diversi progetti (l'esposizione a rotazione di opere nel Palazzo della Ragione e numerose mostre internazionali) che hanno promosso sia la revisione delle raccolte sia un'ingente campagna di restauri; grazie ai cospicui finanziamenti del Comune di Bergamo e della Fondazione Creberg, sono stati compiuti il restauro e l'adeguamento tecnologico dell'edificio neoclassico progettato da Simone Elia (1806-1810), ad opera di Aimaro Isola e Luca Moretto, l'aggiornamento dei servizi per il pubblico e il riordinamento e riallestimento delle collezioni.

La Pinacoteca Carrara si configura quale 'museo dei collezionisti' per eccellenza: la raccolta, che copre un arco cronologico dal XV al XIX secolo, è il risultato di oltre 200 donazioni e lasciti di privati e ad oggi vanta 2000 dipinti, 2700 disegni, 10000 stampe, 130 sculture, 200 mobili e 300 oggetti d'arti minori. Il nucleo originario è costituito dalla collezione di dipinti, disegni ed incisioni di arte lombardo-veneta del conte Giacomo Carrara (1714-1796), facoltoso mecenate bergamasco che, dopo aver aperto al pubblico la sua Quadreria e fondato l'annessa Scuola di Pittura, nel 1796 fece testamento a favore dell'Accademia. Incrementarono notevolmente la raccolta le successive donazioni del conte Guglielmo Lochis (1866, 240 dipinti), di Giovanni Morelli (1891, 117 dipinti e 3 sculture) e di Federico Zeri (1998, 46 sculture).

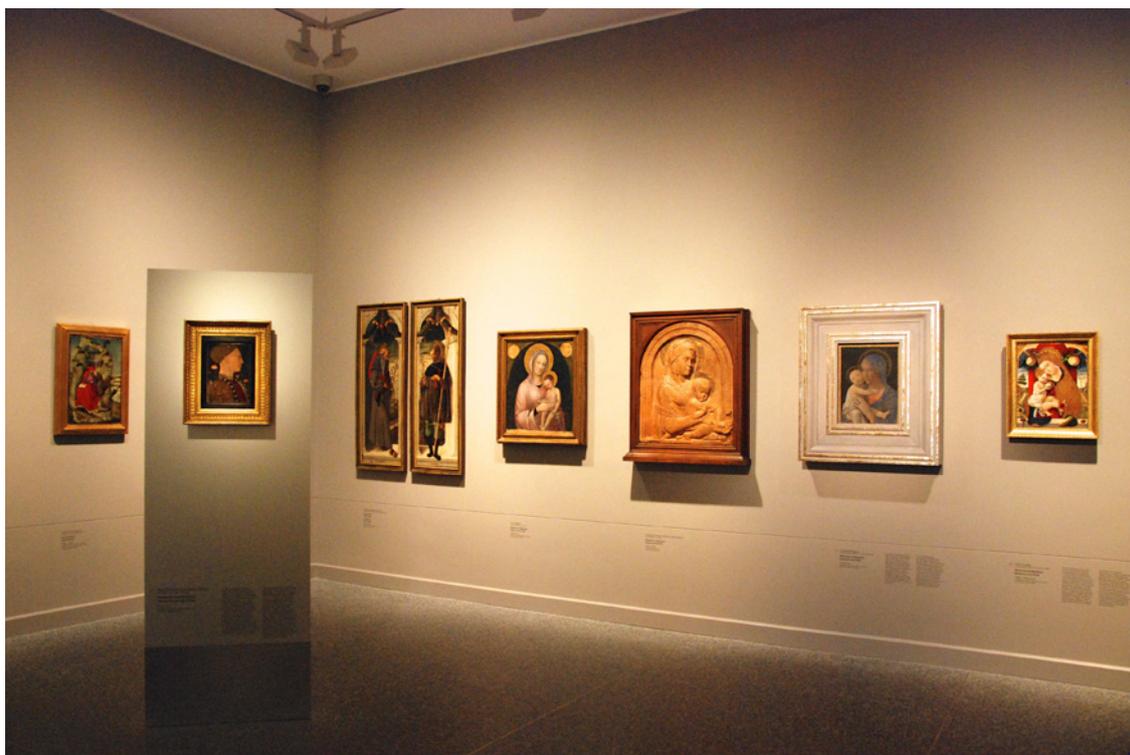
Il museo si presenta a noi oggi in veste completamente rinnovata grazie ad un allestimento che si distingue nettamente sia da quelli d'ambientazione di Corrado Ricci (1912; 1930)

sia da quello minimalista di Gian Alberto Dell'Acqua e Fernanda Wittgens (1955), in cui erano state eliminate persino le cornici. Ed è proprio il recupero delle cornici storiche, tanto più significative nel contesto della Carrara in quanto legate al gusto collezionistico, una delle più importanti novità di questo allestimento, progettato da Attilio Gobbi e curato da una commissione museografica composta da Massimo Ferretti, Enrica Pagella, Gianni Romano, Sandrina Bandera, Caterina Bon Valsassina, Giuseppe Napoleone, Maria Cristina Rodeschini, Giovanni Valagussa e Giorgio Pandini. Negli ambienti ariosi alternati ad altri più raccolti, i dipinti sono esposti su grigie pareti senza gli abituali cartellini per le didascalie, applicate qui sui muri mediante serigrafia computerizzata; soluzione raffinata, ma che non si sposa con le opere esposte: situate nello zoccolo della parete, le didascalie risultano di difficile lettura e nelle sale allestite 'in stile quadreria' non è chiara la corrispondenza opere-testi di riferimento (curati da Paolo Plebani). Problematico è anche il sistema d'illuminazione, che non permette una completa fruizione dei dipinti protetti dal vetro o esposti nei registri più alti.

Il percorso si snoda lungo 28 sale, 13 al primo piano e 15 al secondo, e presenta 589 opere: 489 dipinti (per lo più di piccolo e medio formato e in ottimo stato di conservazione, risultato di un collezionismo privato attento alla qualità dei manufatti), 66 sculture, 9 mobili e 26 Tarocchi. Ogni sala presenta un tema storico-artistico autonomo e le opere sono esposte secondo un ordine cronologico per scuole regionali nella prima parte (curata da Valagussa e Romano, sale 1-15), per generi nella seconda (Ferretti e Rodeschini, 16-28). Fanno eccezione la sala 3 dedicata ai donatori della Carrara, la 24 alla collezione Zeri e la 5 dove, per ragioni conservative e di spazi, sono state accostate opere appartenenti a contesti e periodi differenti (i *Tarocchi* Colleoni-Baglioni (1455-60), opere toscane a fondo oro d'inizio Quattrocento e dipinti fiamminghi d'inizio Cinquecento).

La collezione, massimamente rappresentativa dell'arte lombardo-veneta dal XV al XIX secolo, non manca di 'brevi' excursus sulle altre scuole della penisola (Italia centrale (sala 4); Piemonte (12); Emilia-Romagna (13)) e sulla pittura d'oltralpe (Fiandre (5); 'Europa' (14); Olanda (20)). La carenza di opere secentesche, dovuta all'asta del 1835 che portò la quadreria Carrara da 2000 a 400 dipinti, si nota soprattutto nella sala 19 (una congerie di dipinti sei/settecenteschi di diversi ambiti: accanto a Stomer si trovano infatti Carpioni, Balestra, Guercino, Cades, Solimena e Sassoferrato). Filo conduttore della collezione sembra essere la ritrattistica: il *Lionello d'Este* di Pisanello dà il benvenuto al visitatore e la 'Santina Negri' di Pellizza da Volpedo lo congeda; al secondo piano è accolto dal *Ritratto di Giovane* del Lotto (1500 ca.) ed è accompagnato nelle sale seguenti dai ritratti di Moroni, Fra' Galgario, Piccio e Tallone. Manifestazione del gusto collezionistico dei donatori, pare quasi un omaggio alla grande tradizione ritrattistica della pittura lombarda.

Il percorso storico-artistico prende così avvio con due sale dedicate al Rinascimento nell'Italia settentrionale di metà Quattrocento. Nella prima, con Padova centro propulsore del rinnovamento, il *Lionello d'Este* di Pisanello (1441 ca.) accostato alla *Madonna col Bambino* di Mantegna (1475) illustra il passaggio dal Tardogotico al Rinascimento (fig. 1). Nella seconda il discorso si sposta su Venezia con protagonista Giovanni Bellini: la parete a lui dedicata, al



centro della quale è situata la splendida *Madonna di Alzano* (1485-1487 ca.), si configura tra le più riuscite dell'allestimento. Con le sale 6-9 si passa al secondo Quattrocento veneto: dopo un ambiente dedicato alla 'scuola del Giambellino', che pone un interessante confronto tra il maestro e Basaiti, si focalizza l'attenzione sulla diffusione della sua arte nei domini della Serenissima. In queste tre sale tematiche, *La Sacra Conversazione* (modello belliniano con i santi a mezzo busto), *I Santi nella pittura cristiana* (attributi iconografici) e *Sugli altari di Bergamo* (politici), alcune opere esulano tuttavia dal tema di riferimento. Le sale 10-14 sono invece riservate alle scuole dell'Italia settentrionale tra Quattro e Cinquecento: i soggiorni milanesi di Leonardo (1482-1499; 1506-1513) costituiscono, nelle prime due sale, lo spartiacque tra un rinascimento lombardo ancora influenzato da elementi tardogotici (Bergognone, Butinone e Zenale) e la svolta leonardesca degli allievi e degli artisti che rielaborarono le sue innovazioni pittoriche (d'Oggiono, Boltraffio, Bernardino Luini, Giampietrino e Solario).

Al piano superiore, nelle sale 15-18 dedicate al Cinquecento veneto (Tiziano con due esemplari opere giovanili, *la Madonna con Bambino in un paesaggio* (1507 ca.) e *Orfeo ed Euridice* (1510 ca.); Moretto; Romanino; Veronese; Palma il Giovane; i Bassano; Bordon) protagonista è la pittura dell'area orobica: Lotto, che durante il lungo soggiorno in città (1513-25) segnò una svolta nella pittura bergamasca con numerosi capolavori tutt'ora in loco, è presente con sette dipinti, tra cui *Le nozze mistiche di Santa Caterina d'Alessandria con il committente Niccolò Bonghi* (1523) e il *Ritratto di Lucina Brembati* (1521-1523 ca.); Cariani, formatosi a Venezia, che importò le novità di Giorgione e Tiziano; Previtali, allievo del Giambellino e successivamente influenzato dal Lotto; Moroni e la sua ritrattistica, di cui si segnalano i due

ritratti a figura intera dei 'coniugi Spini' (1573-75) e il *Ritratto di vecchio seduto* (1575-1579); Ceresa e Salmeggia. Il passaggio tra Sei e Settecento è affidato a Fra' Galgario (sala 21), il cui *Ritratto del conte Giovanni Secco Suardo col servitore* (1720-1725) spicca per acutezza; la volontà di evidenziare la qualità pittorica dell'artista, come per Moroni, sarebbe stata forse maggiormente esaltata mediante un ordinamento cronologico in grado di sottolinearne l'evoluzione artistica. Oltre un ambiente raccolto, che apre il discorso sul Settecento veneziano e i suoi generi pittorici con il *Ridotto* del Longhi (1757-60) e il bozzetto del *Martirio di San Giovanni Vescovo di Bergamo* di Giambattista Tiepolo (1743 ca.) per l'ancona del Duomo (1743-1745), nella sala 23 prendono posto, di fronte alle nature morte di strumenti musicali di Baschenis, i capricci e le vedute di Guardi, Canaletto e Bellotto, accostamento che permette di cogliere i caratteri propri di ciascun artista. L'imponente *Alcova di Ganimede* di Grazioso Fantoni il Giovane (1774-1775 ca.), situata tra le 'sculture Zeri', inquadra l'*Andromeda* di Pietro Bernini (1610-1615), scenograficamente posta in un cubo di vetro sospeso sul giardino dell'Accademia, e funge da *trait-d'union* con la sala dedicata alla famiglia di scultori e intagliatori bergamaschi. Infine per le tre sale dell'Ottocento lombardo dedicate alla ritrattistica di artisti legati all'Accademia (Tallone e Piccio con il meraviglioso *Ritratto di Giovanni Maroni da Ponte* (1826)), alla pittura di storia (tra cui spiccano *Paolo e Francesca* di Previati, 1887 ca. e la 'Caterina Cornaro' di Hayez, 1842) e al paesaggio, si auspica un riallestimento: il *Ricordo di un dolore* (Ritratto di Santina Negri) di Pellizza da Volpedo (1889) risulta infatti fuori contesto nella sala dei paesaggi. Nondimeno, 'Santina Negri' con sguardo malinconico e pensieroso distolto dal libro aperto posto in grembo, tra le cui pagine è adagiata una delicata viola del pensiero, congeda degnamente il visitatore.