



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DELLE ARTI
VISIVE PERFORMATIVE MEDIALE



collegArti
1/2018

collegArti 1/2018

A cura di Sandra Costa e Anna Lisa Carpi.

I contributi del presente volume sono stati revisionati dai curatori della collana.

Pubblicato da

Dipartimento delle Arti - DARvipem, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna.

Copyright degli Autori dei singoli contributi

Questo volume è distribuito con la seguente licenza:

Licenza Creative Commons: Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0

Progetto grafico a cura di Matteo Mozzoni e Caterina Trapani

In copertina: fotografia del chiostro di Santa Cristina, Bologna, rielaborata graficamente da Caterina Trapani

ISBN 9788898010783

collegArti
1/2018

Si ringraziano gli studenti che hanno partecipato
all'elaborazione del progetto editoriale:

Filippo Antichi

Daniel Borselli

Luca Chilò

Alessandro Paolo Lena

Alessandra Lombardo

Virginia Longo

Matteo Mozzoni

Roberta Siddi

Caterina Trapani

Indice

- IX* Prefazione
Sandra Costa
- XI* Introduzione
Anna Lisa Carpi
Alessandra Lombardo
- 15 I Mestieri dell'arte
Francesca Basile e Matteo Mozzoni
- 20 Ludovico Carracci. Addenda
Alessandro Paolo Lena e Matteo Mozzoni
- 24 Le donne e la fotografia
Alessandra Lia
- 28 I Mestieri dell'arte a Bologna: Genus Bononiae
Ginevra Langella
- 31 I Mestieri dell'arte a Bologna: Genus Bononiae
Intervista a Francesca Urbinati
Asia Graziano e Maria Vittoria Longo
- 36 Dalle "Lettere a Miranda" alle "Considérations morales" di
Quatremère de Quincy
Laura Firenze e Silvia Qualandri
- 41 FuTurBalla alla Fondazione Ferrero
Jacopo Suggi
- 45 Euploos. Complessità ed etica della ricerca filologica nelle
Digital Humanities
Lorenzo Buongiovanni
- 50 Primo Atelier di formazione alla ricerca: le risorse documentarie
Lavinia Bottini e Alessandra Soavi
- 55 I Mestieri dell'arte a Bologna: CUBO
Daniel Borselli
- 59 Michel Hochmann: Colorito. Novità sulla tecnica dei pittori
veneziani del Rinascimento
Silvia Testino

- 63 Sergio Marinelli: il ritratto veneto nell'età di Domenico Tintoretto
Anastasia Martini e Federica Parenti
- 68 I mestieri dell'arte a Bologna: intervista a Patrizia Raimondi
Anna Lisa Carpi
- 73 Vincenzo Farinella: le logge di Raffaello, committenze e significati
Serena Folco
- 78 Intervista a Vincenzo Farinella
Jacopo Suggi
- 82 Il patrimonio artistico in Italia centrale dopo il sisma del 2016
Arianna Latini
- 86 Da Bologna a Roma e a Madrid: Annibale Carracci nella cappella Herrera
Caterina Trapani
- 90 Secondo Atelier di formazione alla ricerca: gli archivi
Lisa Andolfi, Luca Chilò e Francesca Commone
- 94 Luigi Tagliavini, un premio per ricordarlo
Ilaria Viola
- 99 Videoart Yearbook 2017. L'annuario della videoarte italiana: XII edizione
Federica Corona
- 104 Amore, immagini e parole di una generazione
Raffaele Caputo
- 107 European Heritage Days
Silvia Gurnari, Costanza Morera ed Elena Squadrito
- 111 Il mestiere del conoscitore: Wilhelm Bode e gli studiosi della scultura rinascimentale
Luca Chilò e Virginia Longo
- 116 Michel Hochmann: il mecenatismo della famiglia Grimani. Gusto e politica nella Venezia del Cinquecento
Roberta Siddi
- 120 "Bernini": la mostra allestita presso la galleria Borghese di Roma
Filippo Antichi

- 126 Terzo Atelier di formazione alla ricerca: l'utilizzo del Getty Scholar's Workspace
Lorenzo Buongiovanni e Silvia Testino
- 129 I Mestieri dell'arte a Bologna: incontro con Massimo Medica
Caterina Trapani
- 133 I disegni di Charles Percier 1764-1838: Emilia e Romagna nel 1791
Filippo Antichi
- 139 Quarto Atelier di formazione alla ricerca: le competenze bibliografiche
Luca Chilò
- 143 Mercanti, collezionisti e conoscitori nella Roma Sabauda (1870-1915)
Lucilla Benassi e Martina Agostini
- 149 Luigi Crespi ritrattista nell'età di Papa Lambertini
Virginia Longo
- 154 Quinto Atelier di formazione alla ricerca: gli Archivi fotografici di storia dell'arte
Alessandra Lombardo

Prefazione

Il desiderio di offrire agli studenti del Corso di Laurea Magistrale in Arti Visive un'occasione di formazione complementare rispetto all'esercizio della scrittura e, in particolare, di una scrittura finalizzata alla mediazione, valorizzazione e diffusione di eventi collegati al mondo dell'arte, mi ha portata ad immaginare la creazione, in via sperimentale, di una rubrica scritta dagli studenti e per gli studenti, ma destinata ad una collocazione istituzionale nel sito web del corso. L'idea era quella di proporre un esercizio di scrittura propedeutico allo sviluppo di competenze e attitudini sempre più richieste nell'ambito dell'informazione culturale e storico artistica.

Il titolo stesso della rubrica, *collegArti*, è nato da un'ampia consultazione tra gli studenti che si sono lasciati coinvolgere, con slancio e passione, e sono diventati non solo destinatari ma attori e motori di un progetto condiviso che ha offerto anche l'occasione di mettere in valore gli eventi culturali, organizzati sia dai docenti di Storia dell'Arte che dalla Fondazione Federico Zeri in Santa Cristina, per la formazione degli iscritti o in un'ottica di terza missione e apertura alla cittadinanza.

I testi sono lo specchio dei loro autori: giovani, vivaci, talvolta ingenui e in qualche caso un po' precipitosi nel giudizio, ma sempre appassionati e curiosi.

Nata come palestra di scrittura *collegArti* ha dimostrato in questo suo primo anno di vita di essere capace di produrre "effetti collaterali" certamente positivi: una maggiore coesione tra i giovani autori, l'abitudine non solo al lavoro di gruppo, ma anche ad una generosità intellettuale che ha favorito l'inclusione e poi la collaborazione tra gli studenti e tra gli studenti ed i docenti.

Arrivata alla conclusione del primo anno di questo progetto, mentre *collegArti* si appresta a continuare la sua vita all'interno di Santa Cristina e a coinvolgere nuovi giovani autori, vorrei cogliere l'occasione per ringraziare tutti coloro che hanno permesso quest'iniziativa: primi tra tutti gli studenti, il cui impegno mi rende fiera come loro docente, poi i colleghi e gli studiosi,

i conferenzieri italiani e stranieri che si sono resi disponibili per essere intervistati od offrire informazioni sulle loro ricerche; infine vorrei esprimere la mia gratitudine ad Anna Lisa Carpi, intelligente coordinatrice dell'equipe. Nonostante le difficoltà in cui versano le discipline storico artistiche siano tante, e grandi, e ben note, questa iniziativa, nata in sordina, ha dimostrato di essere non solo un'occasione di istruzione ma anche - e forse più - luogo prezioso di humanitas.

Sandra Costa
Coordinatrice del CdS in Arti Visive

Introduzione

L'iniziativa di collegArti è partita, in punta di piedi, all'inizio dell'anno accademico 2016-2017, come una sorta di "progetto pilota" fondato su un'idea sin dall'inizio molto chiara: la volontà di offrire agli studenti del Corso di Laurea Magistrale in Arti Visive uno spazio dedicato ove potersi cimentare nell'esercizio della scrittura collegata al loro ambito di studi, quello storico artistico.

L'insieme degli eventi organizzati nel Complesso Monumentale di Santa Cristina dal Corso di Laurea in Arti Visive e dalla Fondazione Federico Zeri ha offerto un naturale terreno di pratica e il sito del Corso di Laurea, che già prevedeva una sezione dedicata a specifici temi di interesse, è immediatamente risultato come il luogo più adatto ad ospitare la rubrica.

Sono cultore della materia in Metodologia della Critica delle Arti e in Arte e Mediazione Culturale dal 2016 e ho accolto con piacere l'invito della Professoressa Sandra Costa, ideatrice del progetto, ad occuparmene in qualità di coordinatrice editoriale; insomma, quasi una "capobanda" del gruppo di studenti che si sono dimostrati interessati a cimentarsi in questa esperienza. Insieme ad alcuni di loro, immediatamente candidatisi quali entusiasti collaboratori, abbiamo provato ad immaginare un format al contempo accattivante e rispettoso della struttura del contenitore che avrebbe accolto i diversi testi.

Si è scelto, almeno in una prima fase, di non rinchiudersi entro una normativa eccessivamente rigorosa: pertanto ogni articolo segue solo indicazioni di massima per quanto riguarda la sua estensione, con la precisa volontà di mantenere il focus attivo sulla struttura e la capacità di redazione critica. I partecipanti sono studenti chiamati ad affrontare una tesi di Laurea Magistrale; per questa ragione è stato interessante sfruttare il valore formativo rappresentato dall'elaborazione di testi che devono contemperare esigenze di sintesi, connaturate alla scrittura on-line, con qualità di rigore, imprescindibili data la collocazione istituzionale.

La richiesta è stata, pertanto, quella di non cedere a suggestioni lettera-

rie, né tantomeno alle “mode” stilistiche diffuse dalla rete puntando, piuttosto, sulla chiarezza dei contenuti attraverso l’organizzazione dello scritto, ma grazie anche all’attenzione nell’effettuare una selezione accurata dei vocaboli. L’opportunità di attenersi all’oggettività degli eventi, infine, non doveva mettere in secondo piano l’autenticità della propria impronta personale.

Il risultato è stato davvero interessante, in quanto si sono attivate con molta naturalezza dinamiche di collaborazione tra i partecipanti non sempre ovvie: alcuni di loro si sono prestati con entusiasmo a scrivere a più mani in riferimento a un medesimo evento, se tutti ad esso interessati, anche senza conoscersi prima; altri si sono proposti di recensire incontri meno vicini ai loro interessi personali al fine di garantire, attraverso la rubrica, una continuità di informazione in merito al calendario proposto.

Altrettanto fertile è stato lo scambio che si è sviluppato durante le fasi di confronto, rilettura e supervisione tra gli studenti e la sottoscritta, e con Sandra Costa e Andrea Bacchi, Direttore della Fondazione Federico Zeri. L’analisi degli elaborati, affrontata con particolare cura, è stata in ogni singolo caso seguita da incontri con l’“autore”, durante i quali si è discusso ogni suggerimento dei docenti, per garantire una piena condivisione da parte degli studenti.

Infine non posso tacere la soddisfazione per l’esito concreto di questa iniziativa, sfociata in una pubblicazione resa possibile anche grazie al coinvolgimento e alla collaborazione di alcuni studenti, che si sono cimentati nelle attività di grafica ed editing, ciascuno a seconda delle proprie abilità e competenze.

Il risultato è un volumetto agile ma significativo, a testimonianza del valore formativo e didattico di ogni lavoro condotto con cura ed impegno.

Anna Lisa Carpi
Coordinatrice editoriale collegArti

L'esperienza di collegArti è nata dall'esigenza degli studenti del Corso di Studi in Arti Visive di esercitarsi nella scrittura in vista della redazione della tesi di laurea prima e di eventuali impegni professionali poi. Quel che però tale iniziativa ha generato, partendo da un bisogno concreto e rispondendo alla nostra domanda, è andato ben oltre. Quanti vi hanno partecipato durante questo primo anno di vita della rubrica ne hanno subito riscontrato, infatti, non solo i benefici didattici – grazie al paziente e puntuale lavoro dei docenti coinvolti – ma anche un maggiore coinvolgimento nella vita del corso, animato da continue iniziative, incontri, offerte formative parallele al piano di studi che ci hanno apportato una crescita personale oltre che professionale. Nell'ultimo anno è nata, ed è andata a intensificarsi sempre più, una collaborazione nell'edificazione stessa del nostro CdS, che ha implicato in prima linea noi giovani e l'incarico di rappresentante degli studenti, che ricopro dalle elezioni di maggio 2016, è stato un'occasione preziosa per conoscere meglio il mondo universitario e ha fatto maturare in me il desiderio di farne parte attraverso la consapevolezza dell'importanza di una implicazione personale e di una collaborazione con i colleghi e i professori.

Alessandra Lombardo
Rappresentante degli studenti

I MESTIERI DELL'ARTE

Un'occasione di riflessione e di incontro

Francesca Basile e Matteo Mozzoni

In data giovedì 6 ottobre si è tenuta, nell'Aula Magna di Santa Cristina, una giornata dedicata a I Mestieri dell'Arte, organizzata dalla prof.ssa Lucia Corrain e articolata intorno a temi di particolare rilievo per il corso di Laurea Magistrale quali, ad esempio, il mercato, l'editoria, la comunicazione, i musei e le mostre.

L'obiettivo principale dell'evento è stato quello di offrire agli studenti un contatto diretto con professionisti dei diversi settori del mondo dell'arte, in modo da delineare una panoramica di possibili sbocchi professionali.

Per coloro che vi hanno preso parte è stato molto stimolante confrontarsi con esperti provenienti da molteplici e differenti percorsi formativi, dai quali sono emerse alcune macro-tematiche che hanno definito il fil-rouge della conferenza. Si è discusso del significato di nozioni quali management e valorizzazione del patrimonio storico-artistico; si è cercato di dare una risposta agli interrogativi, posti da più parti, riguardanti la funzionalità dei masters; si sono esaminati, da un punto di vista critico, gli esiti derivanti dalla connessione di teoria e prassi dell'arte; si è parlato del ruolo della scrittura come strumento funzionale alla mediazione dell'opera e, infine, delle potenzialità che un'apertura interdisciplinare può offrire all'allestimento e alla realizzazione dei prodotti artistici.

La giornata ha avuto inizio con l'intervento della responsabile dei progetti editoriali della Biennale di Venezia, Flavia Fossa Margutti, la quale ha ritenuto opportuno ricordare che il concetto di valorizzazione di un'opera è da intendersi non come mera monetizzazione, bensì come ricchezza culturale collettiva.



Chiesa di Santa Cristina, Bologna, Piazzetta Morandi.

va. D'altro canto, Giovanna Amadasi, che si occupa di Programmi Culturali e Istituzionali per la Fondazione no profit Pirelli Hangar Biccocca, ha dichiarato che investire nell'arte può costituire un fattore di sviluppo funzionale agli obiettivi dell'azienda. Sostenere attività culturali rappresenta, a suo parere, un mezzo imprescindibile per collegare l'impresa al tessuto sociale del luogo in cui sorge: una programmazione artistica coerente alle scelte e alle strategie del management è, infatti, utile a rafforzare l'identità di un'azienda.

Nel corso della giornata sono emersi anche alcuni interrogativi riguardanti la sentita questione delle opportunità offerte dai masters: sebbene la loro validità come percorso di approfondimento sia riconosciuta, alcuni si sono interrogati in relazione al rapporto tra costi di iscrizione e successiva apertura di concrete possibilità professionali.

Luca Bortolotti - esperto Old Master Paintings presso la casa d'aste Hampel Fine Art Auctions Munich - ha tenuto a sottolineare che il master rappresenta sempre un valore aggiunto, se conseguito con forte determinazione. In quest'ottica la conservatrice del Museo del Novecento di Milano, Iolanda Ratti, ha vivamente consigliato, per chi fosse interessato a una professione analoga alla sua, di seguire un master in catalogazione e accessibilità al patrimonio culturale, un master in progettazione didattica e un percorso formativo come guida.

Un altro argomento chiave è emerso dagli interventi di operatori culturali che uniscono personali competenze artistiche alle attività di curatela e mediazione. Il dibattito è stato accolto con entusiasmo dagli studenti, a riprova del fatto che l'integrazione tra la pratica e lo studio dell'arte non costituisce un percorso anomalo, bensì una via ricca di imprevedibili spunti creativi. È il caso dell'esperienza dell'architetto Stefano Dugnani, libero professionista nel campo della curatela e supporto alla produzione di arte contemporanea, che può essere considerato un vero e proprio outsider, a metà strada tra l'artigiano e il curatore. Dopo aver studiato pittura, Dugnani ha creato un laboratorio per affiancare gli artisti nella fase progettuale dell'opera d'arte. Uno dei fattori determinanti della sua attività risiede nella comprensione delle idee di artisti emergenti, al fine di agevolarne l'autoproduzione, con lo scopo di fornire loro un sostegno nell'ambito di un mercato non consolidato. Per un lavoro di tale portata sono necessarie abilità tecniche trasversali e la consapevolezza del ruolo, importantissimo, ricoperto dalle nuove tecnologie.

In questo campo s'iscrive il talento grafico dell'architetto e designer Mau-

rizio Navone, impegnato nella grafica e comunicazione, che ha collaborato con prestigiose aziende realizzando loghi ed immagini promozionali (per alcuni esempi dei suoi lavori, consultare il sito www.navoneassociati.com/it/).

L'opportunità di questa giornata ha reso i partecipanti consapevoli del fatto che scrivere di arte costituisce il sogno di molti, basti pensare alle numerose domande che gli studenti hanno posto a Michele D'Aurizo, caporedattore del bimestrale Flash Art (chiunque desideri inviare il curriculum alla redazione di Flash Art può scrivere al seguente indirizzo: redazione@flashartonline.com). Quest'ultimo, nell'illustrare alcuni numeri della rivista, ha focalizzato l'attenzione sulla cura prestata all'impaginazione grafica e al taglio critico degli articoli, prevalentemente improntati alla riflessione sui rapporti tra arte, cultura e attualità. Una scelta sulla quale riteniamo opportuno porre l'accento, in considerazione del fatto che il corso di Arti Visive prevede lo studio di discipline rivolte allo stretto rapporto tra immagini e vita quotidiana, quali "Studi Culturali" e "Arte e Mediazione Culturale". Dal momento che la capacità ad esercitare l'ekphrasis, ma anche più semplicemente offrire una corretta informazione storico-artistica, richiede un esercizio costante, è venuto spontaneo domandarsi se il nostro corso potesse arricchirsi con l'introduzione di un laboratorio di scrittura. A due mesi di distanza è nata CollegArti, rubrica web elaborata all'interno del Corso di Studi, di cui questo testo costituisce il primo apporto e che può essere considerata una sorta di palestra di scrittura.

L'ultimo tema trattato concerne le scelte di allestimento condotte secondo il criterio dell'interdisciplinarietà, utile sia per rinnovare i contenuti dell'arte contemporanea, che per ampliare le strategie di fruizione delle opere. Una delle principali linee guida della giovane curatrice indipendente Chiara Ianeselli prevede la cooperazione con figure professionali eterogenee. La sua personalità esplosiva è esempio di inventiva e risolutezza: è suggestivo che, per coinvolgere gli osservatori e renderli consapevoli dei processi artistici, si sia basata su ricerche neuro-scientifiche e apporti provenienti dalla sociologia. Nel corso del suo intervento ci ha descritto la complessità della mostra itinerante Social Pharmakon, dell'artista Marcos Luytens, che prevede un'esplorazione della mente umana in relazione agli effetti dei social media, considerati contemporaneamente medicina e veleno. L'interdisciplinarietà diviene funzionale al rapporto tra arte e conoscenza, come esemplifica anche la mostra di stampo scientifico sul corpo umano Real Bodies, in allestimento in questi giorni a Milano. Chiara Ianeselli ha, inoltre, posto l'accento sull'importanza della

determinazione per la buona riuscita dell'attività curatoriale, ricordando un episodio della propria esperienza quando, dopo varie difficoltà, è riuscita ad avviare un progetto internazionale che ha visto la partecipazione congiunta del Teatro Anatomico Europeo di Amsterdam e dell'Archiginnasio (di seguito il link per accedere al video promozionale: <https://vimeo.com/157998015>). La curatrice ha suggerito agli studenti interessati a questo ambito professionale di consultare la piattaforma www.OntheMove.org che raccoglie bandi per avviare progetti culturali.

Anche l'attività dell'associazione culturale Adiacenze, in vicolo Santo Spirito a Bologna, fondata da Amerigo Mariotti e Daniela Tozzi, ha scelto di aprirsi a sollecitazioni di carattere interdisciplinare. La galleria si configura come un vero e proprio laboratorio a disposizione degli artisti che, in continuo contatto con questi spazi e in dialogo con i galleristi stessi, sono invitati a sperimentare nuove tecniche e a realizzare opere site-specific.

In conclusione, al termine di questa giornata, abbiamo percepito una consapevolezza diffusa riguardo alle difficoltà di inserimento professionale caratteristiche degli studi umanistici; per questo dovremmo considerare, alla stregua di promemoria, tre parole chiave scaturite dall'insieme degli interventi: passione, costanza e determinazione.

L'incontro ha, altresì, messo in luce che orientarsi nel mondo dei mestieri dell'arte è questione fortemente sentita: la conferma deriva dal fatto che l'Aula Magna quel giorno era piena. C'è da augurarsi, quindi, che questo sia solo l'inizio di una serie di eventi, affinché si costituiscano altri tavoli di discussione per un dialogo interattivo tra gli studenti e i protagonisti dei mondi dell'arte.

6 Ottobre 2016, Dipartimento delle Arti, Santa Cristina.

LUDOVICO CARRACCI. ADDENDA

Presentazione del libro di Alessandro Brogi

Alessandro Paolo Lena e Matteo Mozzoni

Giovedì 15 dicembre, presso la Fondazione Federico Zeri di Bologna, Andrea Bacchi – direttore della Fondazione – ha presentato il libro di Alessandro Brogi *Ludovico Carracci. Addenda*, pubblicato nella collana Nuovi Diari di Lavoro, edita dalla Fondazione (2016). Andrea Bacchi è stato accompagnato nella discussione da Daniele Benati dell'Università di Bologna e da Tomaso Montanari dell'Università di Napoli Federico II.

Come indicato dal professore Andrea Bacchi, il volume segue la monografia di Alessandro Brogi su Ludovico Carracci, pubblicata nel 2001 e concentra l'attenzione sulle nuove opere che si sono aggiunte al corpus di Ludovico negli ultimi quindici anni. Si tratta di brevi saggi relativi alle nuove attribuzioni che arricchiscono le conoscenze sull'artista senza, tuttavia, cambiarne la fisionomia. Delle singole opere sono state messe in luce questioni legate all'attribuzione, o alla cronologia, o a vicende collezionistiche, consentendo agli studiosi la possibilità di confermare il ruolo di Ludovico nel panorama bolognese.

Il professore Daniele Benati ha sottolineato come le tele prese in esame nel volume di Brogi siano quasi tutte “dipinti da stanza”, tipologia che guadagna nel Seicento il favore del mercato, e offrano ulteriore articolazione alle nostre conoscenze sul contributo di Ludovico Carracci a questo tipo di dipinti. Ad esempio il Ritratto del Conte Carlo Alberto Rati Opizzoni, passato in asta da Christie's a New York, permette non solo di comprendere l'approccio di Ludovico al “genere ritratto” – teso tra lo studio della psicologia del personaggio e l'attenzione per gli oggetti che ne qualificano lo status sociale, come l'armatura e l'elmo – ma è importante perché apre il “genere paesaggio” a nuove



Ludovico Carracci, *San Giovanni Battista*, Ajaccio, Musee Fesch.

contaminazioni stilistiche: nella veduta di Bologna, sulla sinistra, Ludovico combina, infatti, le influenze della pittura veneziana con un naturalismo potente di matrice emiliana.

Anche il San Sebastiano, riscoperto dalla Galleria Carlo Orsi di Milano, mostra un chiaro rapporto con Venezia, in particolare con Veronese, per la modalità “dal basso verso l’alto” della presentazione del santo; ma nel suo classicismo è possibile leggere qualcosa di più per la monumentalità amplificata dal punto di vista ribassato, che porta Alessandro Brogi a collocare l’opera in un momento successivo al soggiorno romano di Ludovico. Secondo Tomaso Montanari, invece, nello scorcio “dal sotto in su” si può leggere l’influenza di Mantegna, filtrato da Correggio, aprendo ad un ripensamento della datazione, che potrebbe essere, in tale caso, anticipata a prima del viaggio a Roma. Sia nel San Sebastiano sia nel San Giovanni Battista del Museo Fesch di Ajaccio, Ludovico Carracci presenta la figura del santo come atleta di Cristo, atleta la cui prestantza fisica è immagine della forza morale, *exemplum virtutis* da seguire.

Tra le opere ricondotte al corpus di Ludovico figura anche il magnifico frammento di Alessandro con la famiglia di Dario, oggi al National Museum of Western Art di Tokyo, che rimanda a un disegno preparatorio del Louvre: come ha voluto sottolineare il professore Daniele Benati, il trittico con le Storie di Alessandro, di cui tale frammento fa parte, fu realizzato per Alessandro Tanari, committente molto importante per Ludovico, in quanto ben sedici opere dell’artista facevano parte della sua collezione.

Il professore Tomaso Montanari ha, inoltre, posto l’accento su una trama che corre in filigrana all’interno del libro: il rapporto tra Ludovico Carracci e la Controriforma. Il “decoro”, imprescindibile esigenza morale e formale teorizzata dal Cardinal Paleotti, rappresenta – secondo Alessandro Brogi – una maglia troppo stretta per la proteiforme capacità artistica di Ludovico. Appare chiaro che l’artista rifiuta gli abiti di mero traduttore in immagini delle direttive del Cardinale. Come già Francesco Arcangeli sottolineava nelle sue lezioni, commentando il Discorso intorno alle immagini sacre e profane, sia Paleotti sia Ludovico si pongono, infatti, in modo consapevole il problema del destinatario, passando dall’orizzonte ristretto della corte rinascimentale all’esigenza più ampia di parlare a tutti, senza perdere di vista i diversi livelli di lettura dei potenziali fruitori. Commentando l’Allegoria della Moretti Fine Art, Tomaso Montanari sottolinea come già nel Seicento, e quindi in un’epoca molto vicina alla realizzazione del dipinto, la componente estetica inizi ad acquisire sempre

maggior rilievo nella fruizione dell'opera in ambito collezionistico, proprio a dimostrazione dei diversi modi in cui l'osservatore si poteva relazionare con il dipinto. Anche oggi, pur non riuscendo a dare un'interpretazione univoca e condivisa delle figure rappresentate nell'Allegoria, non possiamo non apprezzare l'immediatezza compositiva di questo dipinto giovanile.

La presentazione ha visto un'alta partecipazione del pubblico, come sempre alla Fondazione Zeri, a conferma del favore con il quale gli studenti e l'ambiente accademico rispondono a iniziative di qualità.

15 Dicembre 2016, Fondazione Federico Zeri, Santa Cristina.

LE DONNE E LA FOTOGRAFIA

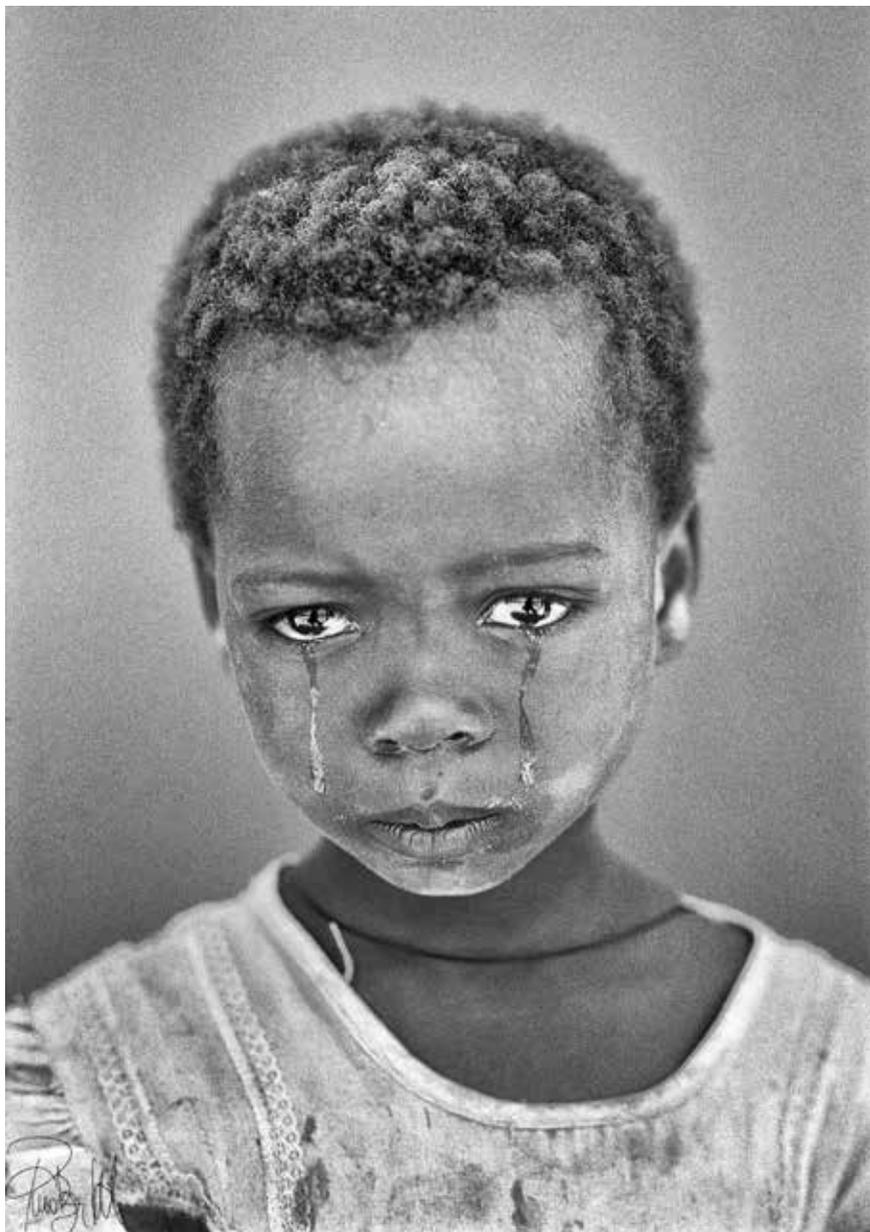
Incontro con Pino Bertelli

Alessandra Lia

“Per me la fotografia non vale niente se non dice qualcosa su qualcosa, o possibilmente contro qualcuno”. È con questa premessa che Pino Bertelli si è occupato di fotografia al femminile. Il fotografo, esponente della critica radicale situazionista, è stato il protagonista di uno dei consueti appuntamenti dei “Mercoledì di Santa Cristina”, che da tempo si presentano come occasioni di approfondimento e di aperto dibattito per il Dipartimento di Arti Visive.

Nel corso dell’interessante conferenza dell’8 febbraio, “Le donne e la fotografia”, coordinata dal professor Claudio Marra e da Federica Muzzarelli, l’ospite ha presentato il suo lavoro esprimendo le proprie posizioni riguardo al mondo della fotografia. Posizioni estreme, radicali, che lo hanno portato a escludere dai propri interessi qualsiasi genere di fotografia priva di un legame diretto con la vita. E probabilmente non potrebbe essere altrimenti, considerando la sua carriera ricca di esperienza, la sua fotografia di strada che lo ha condotto in giro per il mondo a sondare i territori difficili dell’Iraq, del Burkina Faso, a contatto con la sofferenza più atroce, quella che nasce dalla fame, dalla violenza e dalle guerre.

Da queste esperienze sono nati lavori quali, per citarne solo alcuni, *Contro tutte le guerre*, progetto fotografico conservato alla Galleria degli Uffizi di Firenze o la raccolta *Chernobyl*, ritratti dall’infanzia contaminata. La stessa fotografia scelta come locandina per l’evento è significativa al riguardo: si tratta di uno scatto con il quale Bertelli ha immortalato una bambina in una scuola saccheggiana del Burkina Faso, simbolo di un’infanzia violata, delle ferite che le donne di ogni età sono ancora costrette a subire.



Pino Bertelli, *Nostra bambina della fame! Maledette le guerre e le carogne che le fanno!*

Basta, del resto, dare uno sguardo ai titoli delle sue pubblicazioni per intuirne il valore critico: *Tina Modotti. Sulla fotografia sovversiva; Contro la fotografia; Né fotografia né fama. Saggio sull'arte di strisciare ad uso dei fotografi; Diane Arbus. Della fotografia trasgressiva.*

Il suo ultimo lavoro, *La fotografia ribelle: storie, passioni e conflitti delle donne che fecero l'impresa* (Rimini, NdA Press, 2017), presentato durante la conferenza, Pino Bertelli offre uno sguardo complessivo sull'opera di ventidue protagoniste della fotografia al femminile. Durante l'incontro sono state presentate artiste tra di loro molto diverse, alcune vicine al modo di fare fotografia di Bertelli - si pensi a Diane Arbus e al suo mondo di freaks o a Dorothea Lange con il suo sguardo sulla vita degli ultimi - altre probabilmente meno amate dall'artista, come Cindy Sherman o Nan Goldin. Tutte donne, però, che attraverso il mezzo fotografico hanno condotto la loro personale battaglia alla ricerca di un riscatto nei confronti della vita che le ha spesso relegate nei posti più scomodi e angusti della società.

Il titolo scelto per la giornata non deve, dunque, trarre in inganno. Spesso, infatti, quando si parla di arte al femminile, si tende ad associarla alla rappresentazione di un mondo frivolo o sognante. Al contrario, Bertelli ha voluto mettere in evidenza come spesso siano state proprio le donne a dimostrare che con la fotografia si può fare resistenza, si può tentare di condurre una lotta rivoluzionaria contro i propri demoni e contro quelli che affliggono il mondo.

In questa ricerca egli non si è posto come un uomo che guarda da lontano all'universo femminile, ma ha cercato di scrutarlo attraverso una scrittura che ha definito androgina, facendo emergere la parte femminile della propria sensibilità per comprendere la passione, la trasgressione, il coraggio che queste donne ribelli riescono a trasmettere, probabilmente con forza maggiore rispetto ai loro colleghi fotografi.

Presentando una carrellata di fotografie e appunti critici, il fotografo ha incluso testimonianze che vanno dalla fotografia di moda al fotogiornalismo, a conferma di una verità in cui crede fermamente: per poter parlare di fotografia, indipendentemente dalla forma che assume, è importante che essa mantenga saldo il legame con la vita e non esista un filtro migliore della sensibilità femminile per tradurla in arte. L'opera di artiste come Claude Cahun o Germaine Kraull non può, secondo Bertelli, essere etichettata semplicemente come "travestitismo", perché quei travestimenti sono l'intensa espressione di vite vissute al margine e l'autoritratto è la forma più intima e seria di fotografia, che non deve limitarsi a mostrare un'immagine esterna, ma anche quella

nascosta, profonda, sconosciuta perfino a noi stessi. Di conseguenza, quando da un autoritratto non traspare alcun senso di mistero, se l'autoritratto è troppo esplicito, corre il rischio di non essere autentico. È questo il motivo che porta Bertelli a non amare la fotografia di Cindy Sherman, definita “colorificio”, ironia spettacolarizzata, che non ha nulla a che vedere con l'ironia tragica della Cahun o con la sapienza intensa di Francesca Woodman, la quale costruisce attraverso i suoi scatti una vera e propria autobiografia del dolore.

Al contrario, il fotografo non può che provare ammirazione per artiste come la rivoluzionaria Tina Modotti, con la sua grande coerenza nell'abbandonare la macchina fotografica nel momento in cui la sua esistenza divenne clandestina, in virtù del fatto che quando la fotografia non può essere una dichiarazione di vita, non ha senso di esistere; per Dorothea Lange, che avrebbe potuto fare agevolmente la fotografa della borghesia, ma decise di partire per documentare la vita degli ultimi; per la fotografa cinese Liu Xia, i cui scatti sono stati presentati clandestinamente al Festival Nazionale dei Diritti Umani. Questa donna ha trovato la forza di esprimere attraverso la fotografia il proprio dolore e di dare voce alle proteste condivise con il marito, in carcere dal 2008, mostrando una silenziosa resistenza contro un regime opprimente. I bambolotti che fotografa sono, infatti, una metafora di tutto ciò che è prigioniero e non ha libertà di espressione.

Oggi, secondo Bertelli, è raro vedere simili esempi di valore e spesso si assiste a una fotografia che punta più di ogni altra cosa al consenso e alle opportunità di mercato. Egli si oppone fermamente a tutto questo, seguendo una scelta compiuta all'età di sedici anni, quando da ragazzo di strada ricevette la sua prima macchina fotografica da Pierpaolo Pasolini.

Ed egli si dimostra un fotografo e un critico che non scende a compromessi e non manca di mettere in discussione i mostri sacri della fotografia del Novecento, ad esempio Alfred Stieglitz, in virtù delle sue scelte formaliste a discapito di una presa di coscienza sulla realtà o Nan Goldin, con la sua trasgressione considerata spettacolarizzata e priva di autenticità.

Le sue posizioni si rivelano, a volte, discutibili, come l'interessante dibattito sviluppatosi ha dimostrato. Infatti a chi, tra le file del pubblico, ha chiesto se non sia possibile fare della fotografia senza grandi pretese, Bertelli ha risposto: “il mondo è pieno di fotografie senza pretese, ma probabilmente a forza di seguire questa direzione, finiremo per avere un mondo senza pretese”.

8 Febbraio 2017, Dipartimento delle Arti, Santa Cristina.

I MESTIERI DELL'ARTE A BOLOGNA: GENUS BONONIAE

Incontro con Virginia Marozzi e Francesca Urbinati

Ginevra Langella

Il 14 Febbraio 2017 si è tenuto il primo incontro del ciclo “I Mestieri dell’Arte a Bologna”, al quale hanno partecipato Virginia Marozzi, Responsabile dei Servizi Educativi della Fondazione Genus Bononiae, e Francesca Urbinati, neolaureata in Arti Visive e collaboratrice della medesima fondazione in qualità di Operatrice Museale.

L'incontro è risultato essere una valida opportunità di confronto con il mondo lavorativo, in questo caso riguardante una Fondazione poliedrica in termini di contenuti e policentrica nelle sue collocazioni cittadine.

Genus Bononiae, infatti, rappresenta una realtà museale diffusa in sette diversi luoghi, ognuno con una propria storia e una propria identità: trattasi di Palazzo Fava, al cui interno si trova il famoso ciclo di affreschi dei Carracci; di Casa Saraceni, edificio rinascimentale adibito a spazio espositivo e sede della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna; di Palazzo Pepoli, noto anche come Museo della Storia di Bologna, palazzo medievale dedicato sia alla storia che all’evoluzione della città; della Biblioteca d’Arte e Storia di San Giorgio in Poggiale, chiesa cinquecentesca sconsacrata allestita con opere di arte contemporanea e custode del patrimonio librario e fotografico della Fondazione; di San Colombano, al cui interno si possono ammirare gli affreschi del Seicento Emiliano e la collezione di strumenti musicali donata dal Maestro Luigi Ferdinando Tagliavini; della Chiesa di Santa Cristina, con le sculture di San Pietro e San Paolo realizzate da Guido Reni, ed infine del Complesso Monumentale di Santa Maria della Vita con il suo Compianto sul Cristo Morto di Niccolò dell’Arca.



Ludovico, Agostino e Annibale Carracci, *Fregio di Enea*, Bologna, Palazzo Fava.

Una serie di luoghi che rappresentano e testimoniano la storia di Bologna e la sua continua evoluzione, simbolo di un confronto tra il presente e il passato. Volontà questa ribadita più volte da Virginia Marozzi, che pone come cardine fondamentale dell'attività espositiva della Fondazione il rispetto dell'identità dei luoghi destinati alle esposizioni temporanee.

Mettere in campo un vivace contraddittorio rispetto alla programmazione preesistente costituisce una grande sfida per ciò che riguarda la mediazione culturale di tali progetti, che deve sempre tener conto della varietà dei visitatori, oscillante tra un pubblico che ha già consolidato un rapporto con le mostre e gli eventi precedentemente proposti e spettatori occasionali.

Genius Bononiae - ha raccontato Virginia Marozzi - ha optato per una gestione interna del personale, al fine di rispettare le differenti esigenze dei fruitori attraverso un'accurata selezione e un controllo interno degli Operatori Museali, pilastri della comunicazione culturale. Entro questo scenario si è configurata l'esperienza di Francesca Urbinati, inseritasi nel mondo della Fondazione grazie ad un tirocinio curricolare come, appunto, Operatrice Museale in occasione della mostra dedicata ad Edward Hopper, che si è tenuta lo scorso anno all'interno di Palazzo Fava.

È stato sottolineato da Francesca l'aspetto formativo - sia a livello lavorativo che personale - del far parte di un team dinamico e variegato, caratteristica questa necessaria al fine di poter bilanciare e indirizzare le differenti compe-

tenze individuali all'interno delle varie realtà che compongono il pubblico. Un'opportunità, è sembrato di capire, che ha consentito a tutte e due le figure professionali – Responsabile e Operatore Museale - di confrontarsi in modo proficuo, per potenziare ciò che è, poi, il cuore stesso del loro lavoro: la mediazione culturale. Se è quindi l'arte stessa un atto comunicativo, è la sua corretta fruizione, tramite un preciso programma e un'adeguata preparazione degli operatori museali, a permettere un'esperienza di concreto arricchimento, con un coinvolgimento attivo dello spettatore.

Questo primo incontro dedicato ai mestieri della mediazione culturale ci ha consentito di capire meglio le competenze ma anche le attitudini professionali richieste per questo profilo.

14 Febbraio 2017, Dipartimento delle Arti, Santa Cristina.

I MESTIERI DELL'ARTE A BOLOGNA: GENUS BONONIAE

Intervista all'”ex collega” Francesca Urbinati
mediatore culturale per Genus Bononiae

Asia Graziano e Maria Vittoria Longo

In occasione del primo incontro del ciclo “I Mestieri dell’Arte a Bologna” abbiamo intervistato Francesca Urbinati, neolaureata in Arti Visive che insieme con Virginia Marozzi, Responsabile dei Servizi Didattici di Genus Bononiae, ci ha presentato l’attività di mediazione culturale che la Fondazione ha attivato per comunicare il proprio patrimonio, in particolare in occasione delle mostre temporanee organizzate nelle diverse sedi.

Spesso si afferma che l’arte contemporanea sia più complessa dell’arte moderna o antica; richiede, quindi, a tuo parere una diversa o maggiore mediazione culturale? Se sì, quale?

Credo che tra diversi momenti artistici - quello dell’arte moderna e dell’arte contemporanea - che si esplicano con linguaggi tra loro differenti, sia necessario individuare una mediazione adeguata. Pur non volendo generalizzare, tuttavia si può constatare che l’occhio del pubblico è, di norma, più abituato ad osservare opere di arte moderna e, dunque, è anche più preparato e ben disposto di fronte ad esse. In questo caso la guida può dedicarsi a un percorso di mediazione che coinvolga il pubblico attraverso la narrazione delle vie che hanno portato l’artista alla realizzazione di quell’opera. Diversamente, spesso di fronte ad opere di arte contemporanea il pubblico si sente “spiazzato” e, non individuando in esse elementi figurativi ben riconoscibili, tende ad anteporre il proprio giudizio soggettivo alla loro comprensione. In questo contesto il ruolo del mediatore culturale deve fungere da vero e proprio ponte tra l’opera e coloro che ne fruiscono, ed essere in grado di abbattere quel muro



Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia “Leonardo Da Vinci”, Milano.

invisibile che si erge, a volte, tra l’oggetto d’arte contemporanea e l’osservatore, fornendo a quest’ultimo strumenti e chiavi di lettura che gli consentano di entrare nell’orizzonte estetico dell’opera e di sapersi orientare nella sua corretta interpretazione.

Quali sono le maggiori difficoltà nella mediazione culturale rispetto ad un pubblico di bambini? Come funziona in pratica? Ad esempio, come si fanno coincidere l’aspetto ludico e quello educativo?

Innanzitutto è importante considerare l’età dei bambini: di fronte a quelli in età scolare, che pongono molte domande, l’operatore dovrà non solo soddisfare le loro curiosità, ma anche educarli all’ascolto e al rispetto del luogo nel quale si trovano. Ai bambini più piccoli, invece, la guida dovrà raccontare le opere attraverso la narrazione di storie, avvalendosi di materiali didattici di supporto e arricchendo il percorso con riferimenti a personaggi e oggetti appartenenti alla loro vita quotidiana. Anche con loro è necessario curare aspetti dell’esperienza museale, quali l’adeguatezza del comportamento che la presenza di altre persone entro un luogo pubblico richiede. Una questione spesso erroneamente sottovalutata riguarda il grado di attenzione dei bambini,

in genere piuttosto limitato nel tempo; è opportuno, quindi, far seguire alla visita un momento di decompressione dalla “fatica museale” - alla quale anche i bambini, come gli adulti, sono soggetti. A tale fine si può proporre un’attività di laboratorio, momento educativo e al tempo stesso ludico, durante la quale scoprire il piacere di elaborare un prodotto con le proprie mani, partendo dagli stimoli ricevuti durante la visita guidata. Con i ragazzi più grandi, tra gli 11 e i 15 anni, la maggiore sfida per l’operatore è non solo mantenere alto il livello di attenzione, ma anche suscitare interesse, per poter stimolare domande e instaurare un dialogo coinvolgente. Anche in questo caso è consigliabile un’attività di laboratorio in cui, partendo dalla riflessione su alcuni momenti della visita, si possa giungere a realizzare, con l’aiuto dell’operatore, un testo o un manufatto.

Puoi raccontarci una tua giornata tipo da mediatrice culturale per Genus Bononiae? Quali mansioni sei chiamata a svolgere?

Gli operatori ricevono dal responsabile della didattica assegnazioni ben precise per percorsi differenti a seconda della tipologia di utenza: le cosiddette “utenze libere” per un pubblico di adulti, le visite guidate per gruppi specifici, le visite e i laboratori per le famiglie e le scuole - quest’ultime, che richiedono un diverso tipo di preparazione, in genere la mattina. Ognuna di queste tipologie di visita si caratterizza per differenti tempi e modalità di realizzazione, con una particolare attenzione al linguaggio, che deve essere sempre adeguato all’utenza. La guida è chiamata a seguire, inoltre, tutte le attività collaterali alla visita: dall’accoglienza del gruppo, alla consegna e apposizione dei microfoni, alla preparazione e riordino del laboratorio. Al termine è importante richiedere e ascoltare con attenzione il feedback dei visitatori, per poi confrontarsi con gli altri membri del team dei servizi educativi, al fine di individuare eventuali miglioramenti da apportare all’attività.

Si potrebbe sperimentare una mediazione che unisca diverse tipologie di pubblico? Si potrebbe, ad esempio, creare una mediazione per un pubblico composto di bambini e di anziani insieme?

Certamente questo sarebbe un grande traguardo. Sarebbe opportuno, secondo me, accompagnare i bambini al museo sin da piccoli, perché, sin dalla più tenera età, lo percepiscano come un luogo “vivo”, piacevole e non elitario e si abituino poi a frequentarlo da grandi. I nostri musei cercano già di fare

una mediazione tra diversi tipi di pubblico, proponendo attività rivolte alle famiglie, ma sarebbe ancora più stimolante creare progetti che coinvolgono insieme bambini ed anziani. Si prenda come esempio, a tal proposito, l'iniziativa nata da poco a Piacenza, dove è sorto un asilo nido all'interno di una casa di riposo. Sulla base di questo modello virtuoso credo potrebbe essere di grande interesse che anziani e bambini - non necessariamente parenti - si prendano per mano alla scoperta del museo: trovo che l'incontro tra due diverse sensibilità, tra l'esperienza dell'anziano e la curiosità e la visione priva di filtri del bambino, possa essere piacevole, stimolante e formativo per entrambi.

Quanto è importante, secondo te, il ruolo di responsabile educativo all'interno del sistema museale? La situazione sempre più frequente di "tagli" al personale nei musei, interessa anche la figura del mediatore culturale? Se sì, si può lavorare ad una mediazione culturale anche rimanendo sprovvisti di un'equipe, come quella di cui tu fai parte?

Il sistema museale, compresi i servizi educativi ad esso annessi, non è immune dai numerosi tagli a cui è sottoposta oggi la cultura in Italia, ancora più dolorosi ove coinvolgono quel servizio di pubblica utilità che i dipartimenti di didattica tentano faticosamente di svolgere. Per aggirare queste problematiche, il museo può decidere di appaltare le visite a guide esterne, con il rischio, connesso alla minore sinergia che viene a crearsi in questi casi, di realizzare una mediazione meno efficace.

Cosa ti senti di consigliare a noi ragazzi che come te amiamo l'arte, ma che abbiamo forti dubbi sul nostro futuro lavorativo, soprattutto in Italia?

Il mondo del lavoro richiede di essere affrontato con una solida preparazione, quindi ritengo che sia fondamentale, innanzitutto, studiare in maniera approfondita e raggiungere il massimo livello di perfezionamento universitario, fino al conseguimento, se possibile, di un Dottorato o di una Specializzazione presso le apposite Scuole. È, poi, importante cogliere la preziosa opportunità offerta dai tirocini, che l'Università di Bologna mette a disposizione dei propri studenti sin dalla laurea triennale, per prendere contatti e misurarsi sin dall'inizio con il mondo del lavoro e con un ambiente diverso da quello universitario. Inoltre è utile avere una grande curiosità, non essere mai stanchi di approfondire, approfittare delle proposte culturali che la propria città offre, vivendole come occasioni utili non solo per imparare e rimanere aggiornati, ma

anche per l'incontro e il confronto con professionisti della cultura. E, infine, si deve prestare attenzione alle occasioni lavorative che si possono presentare, per saperle cogliere al volo.

In conclusione di questa breve chiacchierata porgiamo a Francesca un sincero ringraziamento per l'entusiasta partecipazione a questo momento di confronto; è stato incoraggiante e stimolante incontrare una ragazza giovane, con il nostro stesso percorso di studi, che oggi lavora come mediatore culturale per un polo museale e artistico come Genus Bononiae.

Le indicazioni che ci ha fornito ci aiuteranno, di certo, nella nostra formazione e costituiranno per noi consigli preziosi.

14 Febbraio 2017, Dipartimento delle Arti, Santa Cristina

DALLE “LETTERE A MIRANDA” ALLE “CONSIDÉRATIONS MORALES” DI QUATREMÈRE DE QUINCY

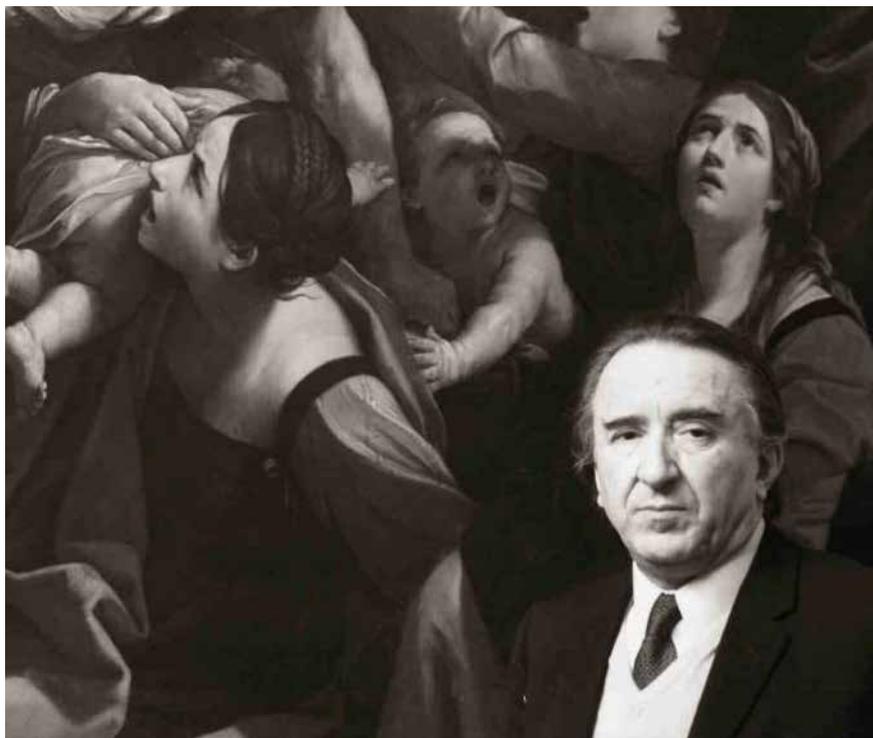
Incontro con Andrea Emiliani e Dominique Poulot

Laura Firenze e Silvia Qualandri

Venerdì 17 febbraio, presso l’Aula Magna del complesso di Santa Cristina, si è tenuto l’incontro “Dalle Lettere a Miranda alle Considérations Morales di Quatremère de Quincy”, conferenza rientrante nel ciclo “Il Settecento francese e l’Europa. La nostra modernità. I grandi testi e la loro eredità internazionale”, con la partecipazione di Andrea Emiliani e Dominique Poulot.

Il Professor Emiliani - vincitore del premio ICOM nel 2012, cofondatore dell’Istituto per i Beni Culturali dell’Emilia-Romagna e per molti anni Sovrintendente e Direttore della Pinacoteca di Bologna - è stato il primo a recuperare e tradurre in Italia l’opera di Quatremère de Quincy: è lui ad introdurci all’Ottocento bolognese offrendoci un panorama molto ricco dei rapporti tra la città felsinea e la Francia napoleonica, a livello artistico, architettonico e culturale in genere. Una tra le personalità che meglio ha espresso questo legame fu l’ingegner Martinetti, funzionario di Napoleone, che ridisegnò l’assetto di varie zone di Bologna, in particolare del quartiere universitario. Proprio nel cuore della città, nello spazio compreso tra le chiese di San Vitale e San Giacomo, egli ideò un giardino meraviglioso cui diede il nome, in omaggio al più illustre esempio parigino, di “Le Jardin Elisée”, che divenne punto d’incontro per gli artisti e gli intellettuali dell’epoca, tra i quali Stendhal, il re di Baviera e lo stesso Foscolo che, proprio alla moglie di Martinetti, Barbara, dedicò il carne “Le Grazie”.

Altra personalità di spicco nell’ambiente culturale bolognese fu Pietro Giordani, protosegretario presso la nascente Accademia di Belle Arti. È proprio attraverso le sue parole che Emiliani presenta – nel suo testo uscito di



Andrea Emiliani davanti alla Strage degli Innocenti di Guido Reni.

recente “Pietro Giordani e l’Accademia Nazionale di Belle Arti di Bologna - la figura di Quatremère de Quincy. L’intellettuale scrisse infatti nel 1813, in una lettera indirizzata a Canova:

*“M’ha rallegrato la lettera di Quatremère. Oh bravo anche lui !
Sappi[...]eh’ io avevo una (forse matta) antipatia contro quell’uomo,
parendomi un’anima secca, fredda e dura.
Ora vedo che gli batte il cuore, che sente il bello, che si riscalda:
io l’ho preso ad amare.”*

Dalle parole alle immagini: il Professor Dominique Poulot, Direttore del Master Musées-Patrimoine all’Università Parigi 1 e Responsabile per la Francia del doppio diploma Musées-Patrimoine/Arti Visive tra l’Università di Parigi 1 e il nostro Corso di Laurea Magistrale, ha iniziato il proprio intervento mostrando alcuni ritratti di Quatremère per approfondire poi la figura dell’intellettuale, a noi noto grazie alla campagna contro le requisizioni napoleoniche (1796-1811) che gli conferì fama europea. Nella sua battaglia ideologica contro le spoliazioni italiane, Quatremère si rifecce al discorso di Cicerone contro Verre – di cui abbiamo una raffigurazione di Delacroix. L’artista ha dipinto il momento in cui l’oratore indica con accusa le opere che il proconsole aveva rubato ai popoli sottomessi alla sua dominazione. Riprendendo le accuse ciceroniane, Quatremère le utilizzò come memento ai suoi contemporanei, esortandoli a non legittimare le spoliazioni con la giustificazione di un patriottismo culturale che in realtà nascondeva semplicemente una volontà di saccheggio indiscriminata. Egli si oppose a tali soprusi suggerendo la creazione di una Repubblica delle arti e delle scienze, proposta che gli conferì fama di reazionario.

Quatremère espose le sue considerazioni nelle *Lettere a Miranda* (1796) con un linguaggio “pamphlettario” rispondente a scelte ben precise. Utilizzò, ad esempio, il termine “privilegio” con un senso politico che riportava alla mente i governi dell’Ancien Régime, associandolo alla barbarie e all’ignoranza. Tuttavia delle stesse parole si avvalsero i suoi oppositori, che lo accusarono di essere un privilegiato: egli aveva avuto, infatti, la possibilità di viaggiare e recarsi a Roma per vedere e studiare proprio quelle opere d’arte che un qualunque cittadino non avrebbe mai potuto vedere ma che invece, grazie alle trafugazioni, avrebbero potuto essere ammirate a Parigi.

Le *Lettere* propongono accenti quasi paradossali quando si oppongono al museo e ai critici ed esperti di arte. In realtà Quatremère rifiutava il monopolio degli esperti e rivendicava la necessità di un'esperienza dell'arte più democratica, inscrivendosi così in quella tradizione di stampo winckelmanniano, sostenitrice di un'arte per tutti e non solamente per un ristretto pubblico di esperti. Questa spinta democratica venne usata come strumento politico nella battaglia ideologica contro il trasferimento delle opere da Roma al Musée National de Paris (Louvre), per ben 15 anni "contenitore" della più grande esposizione d'arte italiana.

Secondo Quatremère, un'opera d'arte è strettamente collegata al luogo in cui è nata e ai popoli che l'hanno prodotta; allontanarla dal contesto d'origine impedisce al pubblico di capire i messaggi che l'artista aveva voluto trasmettere. Quatremère mostra, quindi, interesse per la corretta comprensione dell'opera da parte del pubblico.

L'attenzione per il popolo si collega al secondo punto trattato dal professor Poulot, ovvero le questioni di patriottismo culturale e di patria. Quatremère criticò il primo - perché utilizzato dai suoi avversari come scusante per il furto di opere - contrapponendogli l'idea di una patria culturale e storica. Immaginò un sistema europeo in cui le nazioni con adeguati mezzi economici avrebbero dovuto aiutare le nazioni ricche di opere d'arte ma non in grado di mantenerle, allo scopo di salvaguardare il patrimonio artistico comune e la memoria collettiva.

La posizione di Quatremère si fece ambigua e venne fortemente criticata quando - nelle *Lettere a Canova* - appoggiò, invece, l'acquisto dei marmi del Partenone da esporre al British Museum.

Nelle *Considerazioni morali* espose il suo punto di vista, spiegando come nella serie delle *Lettere* ci sia una contraddizione solo apparente. Scrisse infatti: "Rome est la ville cosmopolite par excellence. Rome n'est pas Athènes"

Roma non è Atene, e il pubblico italiano, considerato intenditore naturale, non è quello greco. La Grecia era sottoposta agli attacchi del vicino Impero ottomano e, dunque, un tesoro prezioso come quello dei marmi del Partenone, non più in grado di essere tutelato nel suo luogo d'origine, avrebbe dovuto essere spostato. Quatremère sottolineò ancora il ruolo del pubblico che non ha solo il diritto di vedere e di vedere bene, ma ha anche un dovere di tutela e protezione che valica i confini nazionali.

Un altro punto fondamentale delle *Lettere a Miranda* riguarda la creazio-

ne del Musée des Monuments Français che resta nella storia d'Europa come il primo museo storico, organizzato cronologicamente secondo un percorso visivo ben preciso, che termina con l'Elisée. Quatremère si scagliò contro questo museo perché pretendeva di illustrare tutta la storia dell'arte francese ma, strappando le opere d'arte dal loro luogo d'origine, la creazione del museo decretava in realtà la rovina dell'arte.

L'utopia del museo universale viene evidenziata, in quegli stessi anni, dalla serie di dipinti di Hubert Robert sui progetti di allestimento del nuovo Louvre.

Il pensiero di Quatremère resta estremamente attuale: sulla scia della sua idea di una "Repubblica delle Lettere", l'Europa oggi sta proponendo progetti di ricerca che riguardano "la memoria europea", cercando di creare una più forte identità comunitaria. Ne è un esempio la proposta di realizzare un Museo dell'Europa, ovvero un luogo in cui ogni cittadino possa ritrovare il legame con la storia della sua comunità.

Ma è possibile cogliere la sua attualità anche nelle domande che, a seguito dell'intervento dei due emeriti professori, sono nate spontanee: "Quanto si può parlare oggi di cultura europea?" e "Qual è il senso di musei quali il Louvre, il British o il Metropolitan di New York, la cui identità si fonda sull'esposizione di opere di cui solo alcune appartenenti al patrimonio culturale del paese che li ospita?"

L'interesse per questi temi è stato, peraltro, testimoniato anche dalla numerosa affluenza di pubblico, composto non solamente dagli studenti del Dipartimento, ma anche da numerosi cittadini.

17 Febbraio 2017, Dipartimento delle Arti, Santa Cristina.

FUTURBALLA ALLA FONDAZIONE FERRERO

Incontro con Ester Coen

Jacopo Suggi

Il 22 febbraio l’Aula Magna di Santa Cristina si è riempita per il nuovo e attesissimo appuntamento – coordinato dal Prof. Roberto Pinto – dei “Mercoledì di Santa Cristina”: “FuTurBalla alla Fondazione Ferrero”, che ha inaugurato il ciclo dedicato all’arte contemporanea. La relattrice, Ester Coen, è una personalità di primo piano: si occupa, infatti, sin dagli anni ‘80 di arte italiana del primo ‘900 e ne è una delle massime studiose, con un particolare interesse per la Metafisica e il Futurismo. Professoressa all’Università dell’Aquila, nella sua prolifica carriera ha curato numerose mostre, tra cui quella monografica dedicata a Umberto Boccioni che si è tenuta al Met di New York nel 1988. Ester Coen è stata, inoltre, la curatrice della mostra “FuTurBalla”, da poco conclusa ad Alba negli spazi della Fondazione Ferrero (aperta dal 29 ottobre 2016 al 27 febbraio 2017).

Giacomo Balla è un artista forse meno conosciuto rispetto ad altri Futuristi come Boccioni e Severini, sebbene sia stato molto ammirato - come la Professoressa Coen ha ricordato in apertura della conferenza - anche da uno dei grandi maestri dell’arte del ‘900: Marcel Duchamp. Artista di indole schiva, in vita si sposta pochissimo: solo nei primi anni della sua carriera compie alcuni viaggi, rivelatisi tutti fondamentali per la sua formazione. Ma andiamo con ordine: Balla nasce a Torino e, dopo una prima formazione, quando si lascia tentare dalle istanze divisioniste, si sposta a Roma, città in cui - spiega Ester Coen - l’artista trova un clima estremamente effervescente. È la Roma da poco divenuta capitale d’Italia, dove sono moltissimi i cantieri di nuovi edifici e tanti gli interessi imprenditoriali in campo, eppure si respira un po’ anche



Giacomo Balla, *Dinamismo di un cane al guinzaglio*, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery.

quell'aria di decadenza che Émile Zola ha saputo così ben rappresentare nel suo romanzo intitolato proprio *Rome*. È anche la città che stava lottizzando l'area intorno alla Villa Ludovisi e ai suoi giardini, nel cui Casino si è conservato l'affresco dell'Aurora di Guercino. Dell'artista di Cento – ci svela la professoressa – Balla ebbe, verosimilmente, modo di ammirare *La sepoltura di Santa Petronilla*, conservata ai Musei Capitolini, in particolare i suoi maestosi chiaroscuri, di cui è lecito supporre una citazione nella tornitura di un braccio nel *Dubbio*, un ritratto della moglie Elisa.

In questo periodo, in cui l'artista attira intorno a sé giovani pittori come Umberto Boccioni e Gino Severini, l'interesse di Balla si rivolge a una pittura vicina ai temi sociali, al mondo del lavoro, alle tensioni politiche di ispirazione socialista, agli emarginati. E in mostra – sostiene la relatrice – ciò è stato ben rappresentato, benché della significativa opera *La giornata dell'operaio*, siano stati esposti solo alcuni disegni. Presenti anche quattro opere fondamentali del *Polittico dei Viventi*, le uniche realizzate nonostante nel progetto di Balla fossero venti. Si tratta di figure quasi in scala 1:1, raffiguranti personaggi umili – gli emarginati dalla società – nei loro tratti espressivi più caratteristici: non è un caso che in questo periodo Balla sia rimasto affascinato e abbia seguito anche le lezioni di Cesare Lombroso.

La Coen ci tiene a sottolineare che nell'allestimento ha cercato di mettere a confronto *La Pazza* con *Compenetrazione*, un'opera non figurativa tutta incentrata sullo studio della luce e sulla scomposizione cromatica che, tuttavia, richiama il naturalismo nei colori che la compongono. In mostra si è, infatti, cercato di evidenziare i momenti topici che portano al passaggio dal figurativo all'astratto.

Fondamentale fu, poi, l'adesione al Futurismo, sollecitata dall'entusiasmo dovuto all'invito dei suoi giovani allievi, movimento di cui firma, nel 1910, il "Manifesto dei Pittori Futuristi". La sua pittura, fra il 1910 e il 1912, è tutta tesa nella direzione di nuove strade: dalla rappresentazione del dinamismo alla ricerca sulla luce, da cui nascono *Le mani del violinista*, *Bambina che corre sul balcone* e *Dinamismo di un cane al guinzaglio*, tutte opere inserite nella mostra e per alcune delle quali, in particolare l'ultima, è stato molto difficile ottenere il prestito.

Alcune delle pitture sono state realizzate al termine dei fondamentali soggiorni a Düsseldorf e Colonia, dove Balla ha avuto modo di visitare l'esposizione d'arte Sonderbund e vedere, fra gli altri, Picasso, Kandinskij e Munch,

di cui scriverà, nonostante l'indubbia influenza che esercitarono su di lui, come di una pittura fatta di stracci colorati.

Nella penultima sala della mostra di Alba la curatrice ha cercato di riunire alcuni dipinti come le *Velocità astratte*, composizioni dove da un elemento reale, come la ruota – che si muove nello spazio e diffonde la sua energia, plasmandolo – si raggiungono soluzioni sempre più astratte, monocrome o dicrome; solo in seguito Balla tornerà a servirsi di una tavolozza dalle cromie più accese, confrontandosi con la rappresentazione del suono.

Chiudevano l'esposizione due opere realizzate alla metà degli anni '20, ingombre di elementi volumetrici e meccanici da cui emergono numeri, come in *Numeri Innamorati*, la cui sequenza diventa la rappresentazione astratta di una dimensione concettuale, con l'intento di raffigurare l'infinito servendosi del finito.

In conclusione – ci spiega la Coen – la scelta effettuata, anche in considerazione degli spazi limitati, è stata quella di non esporre le opere di periodi successivi in cui Balla si riavvicinò, come del resto quasi tutti gli artisti italiani, a composizioni figurative, suggerite anche dal nuovo clima culturale.

Un incontro appassionante che ha svelato alcuni aspetti di uno degli artisti italiani più importanti del primo Novecento.

22 Febbraio 2017, Dipartimento delle Arti, Santa Cristina.

EUPLOOS. COMPLESSITÀ ED ETICA DELLA RICERCA FILOLOGICA NELLE DIGITAL HUMANITIES

Lorenzo Buongiovanni

Il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi di Firenze è una istituzione internazionalmente nota per l'eccezionalità del suo patrimonio, uno tra i più preziosi e fragili del mondo. Il disegno e la stampa sono, oltre che testimonianze privilegiate sul lavoro degli artisti, opere uniche la cui possibilità di visione, per la natura del loro segno e la deperibilità del loro supporto, si riduce ad ambiti archivistici e di eccellenza, come nel caso del GDSU. È possibile vedere queste opere in esposizione in cicli di mostre della durata di pochi mesi, le quali si ripetono di norma a distanza di uno o più lustri, quando lo stato di conservazione ormai precario non esiga una frequenza ancora meno assidua. Con ciò si comprende la preziosità del patrimonio che l'Istituto custodisce e la magistrale cura che è riservata ai beni che ne fanno parte.

La Coordinatrice del Corso di Studi in Arti Visive Sandra Costa ha invitato Marzia Faietti, Direttrice del "Gabinetto", insieme alla sua équipe di studiosi, a discutere dell'importante progetto di ricerca e digitalizzazione del patrimonio del GDSU di cui i ricercatori, formati presso la Scuola di specializzazione in storia dell'arte dell'Università degli Studi di Bologna, si stanno occupando.

Si tratta del progetto Euploos che convoglia risorse economiche dell'istituto bancario Intesa Sanpaolo, le qualità scientifiche del Kunsthistorisches Institut in Florenz-Max-Planck-Institut, della Scuola Normale Superiore e delle Gallerie degli Uffizi, di cui il GDSU è una costola inscindibile e vitale. Il suo patri-

Pagina seguente:

Sandro Botticelli, *San Giovanni Battista*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.



monio, una corporeità indivisibile degli Uffizi, annovera disegni dal Trecento ai giorni nostri e stampe di pari valore storico-artistico; queste ultime saranno oggetto di una digitalizzazione successiva rispetto ai disegni, che rappresentano i beni le cui esigenze di salvaguardia sono più impellenti.

Le responsabilità della curatela sono un impegno discusso in apertura dalla dottoressa Faietti. Una posizione dovuta alla necessità di un atteggiamento filologico rigoroso, utile a definire criteri scientifici per la ricerca operata sul patrimonio artistico. Il GDSU è un campo di applicazione fondamentale di questi principi. A fronte delle dispersioni del patrimonio dovute a categorizzazioni manchevoli di una giustificazione filologica, la risposta metodologica proposta da Marzia Faietti consiste anzitutto in una serie di misure precauzionali, in particolare azioni concrete atte a contrastare l'attribuzionismo e l'enfatizzazione spropositata di grandi nomi. Prendere coscienza di queste problematiche comporta necessariamente "un esercizio di modestia" da parte del ricercatore che consiste in una corretta specificazione delle categorie attribuzionali, qual è ad esempio l'insieme delle attribuzioni tradizionali, un campo che accoglie i casi di imputazione autoriale storicizzati dei quali non sia dimostrata l'inesattezza, i campi dei beni autografi, quelli delle copie dall'autore a cui è riconosciuto un modello, quelli degli oggetti originati dalle botteghe degli artisti a cui l'attribuzione afferisce, e via discorrendo. In merito a queste categorie interdipendenti e alla catalogazione dei Beni del GDSU è avvenuta l'esplorazione di Euploos, nella sua forma connaturale di archivio digitale online. Una risorsa che attivamente mette in pratica questi criteri di misura e rigore nella ricerca filologica e archivistica di cui è stata fatta una dimostrazione attraverso la navigazione illustrata in videoproiezione dalla dott.ssa Laura Da Rin Bettina componente del gruppo di ricerca Euploos.

Attraverso la comparazione delle pagine di ricerca, i cui risultati sono mostrati come in una galleria di immagini con pagine di approfondimento di *recto* e *verso* delle opere, distinte e separate ma collegate tramite link, si vede come il metodo e la pratica dell'Atlante della memoria di Aby Warburg siano realizzati nel progetto Euploos in una forma dinamica. Mnemosyne, personificazione mitologica della memoria, è il nome del celebre progetto del 1928-1929 dello studioso Aby Warburg per un vero e proprio Atlante figurativo composto di tavole in riproduzioni fotografiche di opere con reciproche relazioni di natura non soltanto iconologica, evidenziate dalla loro posizione nell'Atlante stesso. Di questo progetto che guarda a un esempio del passato - ci rammenta la

dottorssa Roberta Aliventi - notiamo subito gli elementi di innovazione. Del resto Mnemosyne era originariamente inteso per una pubblicazione cartacea; un supporto superato dalla piattaforma digitale per la simultaneità della consultazione che questa permette. Ciò che è strutturato nella risorsa digitale in esame non è l'Atlante in sé nella sua *dispositio* modificabile solo da chi l'ha concepito e ne detiene il discorso, bensì la possibilità di una navigazione dinamica e il dispiegarsi di correlazioni basate di volta in volta sui criteri di ricerca propri degli utenti della risorsa. Una forma di consultazione aperta a collegamenti potenzialmente infiniti tra le opere e i testi annessi, redatti finemente dai ricercatori, solo apparentemente dispersiva e bensì fruttuosa per chi voglia effettivamente orientarsi nella memoria delle immagini del GDSU seguendo obiettivi specifici.

A seguito dell'introduzione di Marzia Faietti e dell'esplorazione di Euploos per mano di Laura Da Rin Bettina, si sono succeduti gli interventi di Michele Grasso, Raimondo Sassi e Roberta Aliventi. Michele Grasso si è espresso sull'importanza del lavoro precedentemente svolto da chi, trovatosi nella condizione di amministrare i beni del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, si è necessariamente occupato anche della catalogazione e della tutela del patrimonio.

Con il passare del tempo la collezione è aumentata esponenzialmente e si è trovata priva di informazioni dettagliate riguardo la sua composizione. Il lavoro di attribuzione e catalogazione a posteriori risulta estremamente difficile, ma le risorse documentarie degli archivi del GDSU e della città di Firenze hanno contribuito e continuano a risolvere il problema. Incrociare le informazioni ricavate da questi archivi con i materiali documentari disponibili ha permesso agli studiosi di oggi, a distanza di anni o addirittura secoli dalla acquisizione dei beni, di rintracciare notizie fondamentali per ricostruire un discorso filologico su un particolare disegno o una data stampa. I risultati di queste conquiste sono il frutto della ricerca effettiva agita dai ricercatori del progetto Euploos, che viene messa a disposizione gratuita del pubblico.

L'esempio portato da Michele Grasso palesa un dovere imprescindibile per la ricerca storico-artistica, quello di "ricostruire il contesto attuale e coevo alla produzione e all'esistenza dell'opera". Rintracciando le risorse documentarie interne al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe si evincono - spiega Grasso - le politiche di gestione del patrimonio e le dinamiche di attribuzione precedenti alle presenti politiche di tutela. Queste fonti rivelano, tramite le prove tangi-

bili delle cancellature e delle correzioni sugli atti di catalogo (come le schede della gestione Ferri del GDSU), l'evoluzione nelle metodologie archivistiche. Con queste ulteriori informazioni si aggiungono alle schede delle opere le indicazioni storiche sulle attribuzioni dei disegni e delle stampe e sugli spostamenti fisici che questi hanno subito nel corso del tempo. A tale proposito sono da menzionare i passi decisivi che hanno condotto al rigoroso metodo attuale, compiuti da alcune figure rilevanti nella storia del GDSU: la creazione di un archivio per la catalogazione delle documentazioni di compravendita da parte di Leopoldo de' Medici (1617-75), il quale si impegna nell'acquisizione di importanti opere contemporanee - tradizione che il GDSU nella gestione attuale continua; Filippo Baldinucci, primo inventarista del "Gabinetto", il quale incomincia ad introdurre la specifica del numero dei disegni per autore; il Bencivenni, che scrive per ogni disegno un riferimento alla tecnica e per ogni autore una indicazione bibliografica pur se non troppo raffinata; Pasquale Rino Ferri, il quale applica finalmente un codice alfanumerico per ogni opera - corrispondente alla descrizione catalografica - proponendo una prima metodologia catalografica univoca.

Lungi dal voler ripercorrere le vicende di ibridazione fra sistemi analogici e digitali in campo archivistico, che occupano gli ultimi quaranta anni di storia del GDSU, spero di aver offerto alcuni spunti per una contestualizzazione delle problematiche che il programma di ricerca interdisciplinare Euploos solleva e cerca di risolvere nella complessità delle *digital humanities*. I contenuti finali degli interventi dei ricercatori invitati alla conferenza sono integralmente restituiti nella risorsa Euploos, della quale segue il link.

<http://www.polomuseale.firenze.it/gdsu/euploos/>

24 Febbraio 2017, Dipartimento delle Arti, Santa Cristina.

PRIMO ATELIER DI FORMAZIONE ALLA RICERCA: LE RISORSE DOCUMENTARIE

Lavinia Bottini e Alessandra Soavi

Forse non tutti sapete che l'iscrizione all'Alma Mater offre l'accesso ad una serie di strumenti didattici on-line, comodamente raggiungibili da casa, seduti sul proprio divano, che si rivelano incredibilmente utili per affrontare al meglio lo studio.

Lo ignoravamo anche noi fino a mercoledì 8 marzo, quando, presso l'Aula Magna del complesso di Santa Cristina, si è tenuto il primo "Atelier di formazione alla ricerca" incentrato sulle risorse documentarie. A presentare l'incontro sono stati la professoressa Sandra Costa, coordinatrice del Corso di Laurea Magistrale in Arti Visive, e il professor Andrea Bacchi, direttore della Fondazione Federico Zeri.

L'obiettivo dell'incontro non è stato solo quello di rendere consapevoli gli studenti della ricchezza di risorse documentarie ed iconografiche dedicate alla Storia dell'Arte presenti nelle Biblioteche interne al complesso di Santa Cristina - la Biblioteca Igino Benvenuto Supino e la Biblioteca della Fondazione Federico Zeri - e nei loro cataloghi online, ma anche di mostrarne le modalità di accesso e molteplici possibilità di utilizzo.

Ma andiamo per gradi. La prima ad intervenire è stata la dottoressa Angela Sampognaro, responsabile della Biblioteca del DARvipem, che ci ha parlato della Biblioteca Supino. Intitolata a colui che fu il primo docente di Storia dell'Arte presso l'Università di Bologna, la biblioteca conta circa 55 000 volumi e 700 periodici, di cui circa 200 ancora attivi.

La dottoressa ha poi illustrato i vari siti web che consentono l'accesso a cataloghi di biblioteche, con particolare attenzione per la piattaforma OPAC



Biblioteca Igino Benvenuto Supino, Bologna, Dipartimento delle Arti.

(acronimo di *on-line public access catalogue*) grazie alla quale si può ricercare un volume nel circuito delle biblioteche del Polo Bolognese, ma anche a livello nazionale.

Non servono grandi capacità per interrogare i cataloghi OPAC, che offrono una consultazione ad accesso libero e, a seconda della quantità o della specificità delle informazioni possedute sul libro che interessa, consentono di effettuare una ricerca più o meno avanzata. La piattaforma offre svariati servizi aggiuntivi: ad esempio, se il volume non è reperibile in una delle biblioteche del Polo Bolognese, ma è presente in un'altra biblioteca nazionale, si può richiedere un prestito interbibliotecario o un *document delivery* rivolgendosi al personale della propria biblioteca.

Una piattaforma analoga esiste per la ricerca dei periodici, ma il catalogo di riferimento è l'ACNP, il quale consente l'accesso sia alle risorse cartacee che elettroniche full text.

Attraverso il proprio account Alma Mater è possibile, inoltre, accedere ai servizi di FedERa, i quali permettono di monitorare la propria situazione lettore - i prestiti in corso e le relative scadenze - salvare le ricerche effettuate, fare richieste di prenotazioni attive al rientro del libro e proroghe per i libri già richiesti in prestito, e molto altro ancora.

A seguire il dottor Daniele Ravaioli, referente per la Fondazione Zeri, ci ha parlato della relativa biblioteca, nata dalla raccolta di volumi e cataloghi del noto storico e critico d'arte Federico Zeri e da lui donati all'Università di Bologna. Per conservare la propria integrità la biblioteca non effettua prestiti, ma utilizza il metodo di consultazione cosiddetta "aperta" o "a scaffale", organizzata secondo la warburghiana norma del «buon vicinato», ovvero per associazioni tematiche e sequenze logiche. La biblioteca possiede circa 86 000 volumi, di cui 37 000 cataloghi d'asta e 49 000 libri, caratterizzandosi come una delle raccolte private più grandi al mondo che, inoltre, si arricchisce continuamente grazie a nuove acquisizioni e molte donazioni, soprattutto di cataloghi d'asta. Gli ambiti storico artistici cui si rivolge sono svariati; minore – per differenziarsi dalla Biblioteca Supino – il focus sull'arte contemporanea, di cui comunque conserva l'importante fondo di Franco Russoli.

L'ultima ad intervenire è stata la dottoressa Francesca Mambelli, che ci ha illustrato i repertori di immagini per la ricerca storico-artistica, difficili da trovare in rete se non si conoscono le banche dati da interrogare.

Sono state menzionate tante fototeche, a partire da quella della Fondazione

Zeri, di cui è stato presentato l'utilizzo pratico: attraverso il relativo sito si può accedere al «catalogo Fototeca» e fare una ricerca sia per opere sia per foto, entrambe corredate di metadati.

Infine Giulia Alberti ci ha parlato delle offerte di Tirocinio di formazione e ricerca presso l'archivio della Fondazione Zeri, che saranno attivate a partire dall'anno accademico 2017/2018 per gli studenti di Arti Visive.

I tanti interventi e la complessità delle informazioni trasmesse hanno messo in luce la professionalità e la disponibilità del personale bibliotecario, il quale ha caldamente invitato gli studenti ad avvalersi della loro assistenza in caso di ricerche bibliografiche.

Nonostante i temi trattati spesso non appassionino gli studenti, o forse proprio per questo, l'incontro si è rivelato una vera sorpresa, per l'utilità che questi supporti potranno dare al nostro percorso universitario, soprattutto in vista della redazione della tesi.

E ora tutti on line su:

BIBLIOTECA "I.B. SUPINO":

<http://www.dar.unibo.it/it/biblioteca/sezione-arti-visive/index.html>

BIBLIOTECA ZERI:

<http://www.fondazionezeri.unibo.it>

OPAC – CATALOGO BIBLIOTECARIO NAZIONALE:

<http://www.sbn.it/opacsbn/opac/icc/avanzata.jsp>

OPAC – BOLOGNA:

<http://sol.unibo.it/SebinaOpac/Opac>

ACNP – CATALOGO NAZIONALE PERIODICI:

<http://acnp.unibo.it/cgi-ser/start/it/cnr/ffp.html>

KUBIKAT: BIBLIOTECA DEL KUNSTHISTORISCHES INSTITUT:

<https://www.kubikat.org/>

WORLD CAT.ORG - NETWORK DI BIBLIOTECHE:

<http://www.worldcat.org/>

JSTOR: LIBRI E RIVISTE

<http://www.jstor.org/> e <http://about.jstor.org/journals>

CATALOGO DELLA FOTOTECA ZERI:

http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/form_ricerca.jsp?locale=it&decorator=layout_resp&apply=true&percorso_ricerca=OA

CATALOGO DELLA FOTOTECA VOLPE IN IMAGO:

<http://imago.sebina.it/SebinaOpacIMAGO/Opac?sysb=&fromBiblio=>

CATALOGO PARZIALE DELLA FOTOTECA SUPINO:

<http://www.archivioistorico.unibo.it/it/?LN=IT>

CATALOGO DELLA FOTOTECA DEL KUNSTHISTORISCHES INSTITUT, FIRENZE:

<http://photothek.khi.fi.it/>

CATALOGO DELLA FOTOTECA DELLA BIBLIOTECA HERTZIANA, ROMA:

<http://www.biblhertz.it/it/fototeca/catalogo/>

CATALOGO DELLA FOTOTECA DELLA FONDAZIONE CINI, VENEZIA:

<http://www.cini.it/fototeca>

CATALOGO GENERALE DEI BENI CULTURALI (BANCA DATI DEL MINISTERO DEI BENI CULTURALI):

http://www.catalogo.beniculturali.it/sigecSSU_FE/Home.action?timestamp=1488555463399

Aggregatori e altri repertori/progetti:

EUROPEANA:

<http://www.europeana.eu/portal/it>

BASE JOCONDE:

<http://www.culture.gouv.fr/documentation/jocondelfr/pres.htm>

WEB GALLERY OF ART:

<http://www.wga.hu/frames-e.html?/welcome.html>

E per chi desiderasse una panorama più completo delle risorse accessibili on line invitiamo ad avvalersi dei seguenti percorsi:

- nel sito del Corso di Laurea Magistrale in Arti Visive, cliccando su: “Orientarsi nelle risorse documentarie”;

- nel sito del DARvipem cliccando su “Biblioteca” attraverso la voce “biblio blog” è raggiungibile un link ove viene presentato l’Atelier del 6 marzo 2017 e un esteso elenco degli indirizzi cui collegarsi per le proprie ricerche di carattere documentario.

8 Marzo 2017, Dipartimento delle Arti e Fondazione Federico Zeri, Aula Magna, Santa Cristina.

I MESTIERI DELL'ARTE A BOLOGNA: CUBO

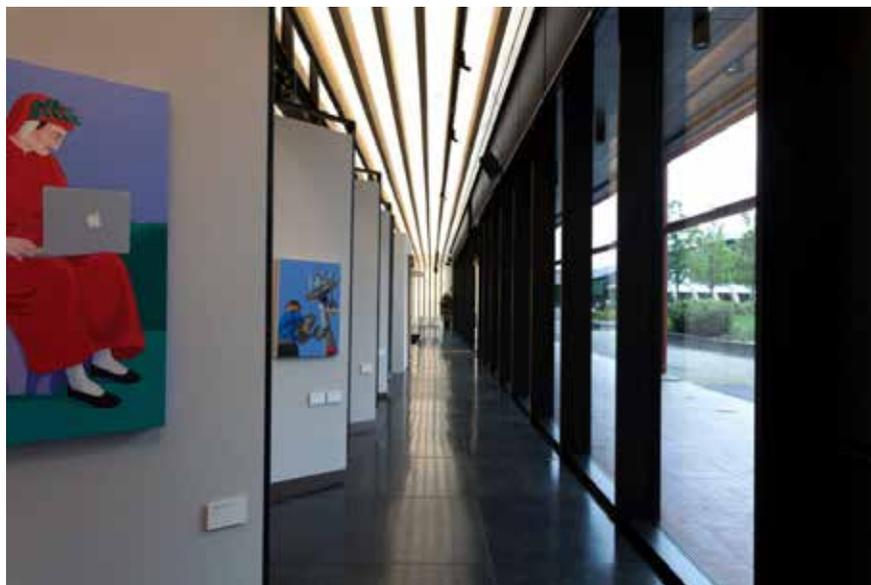
Incontro con Angela Memola e Michela Tessari

Daniel Borselli

Come si organizza un'esposizione? Quali fasi vitali attraversa un progetto espositivo nel suo percorso dall'idea iniziale alla realizzazione vera e propria? Cos'è e come funziona la valorizzazione di una collezione? Ce ne hanno parlato la dottoressa Angela Memola, responsabile dell'area "Servizi artistici e mostre temporanee" di CUBO – Centro Unipol Bologna – e Michela Tessari, mediatrice culturale neolaureata in Arti Visive.

Innanzitutto, le risposte alle domande che ci siamo posti non possono prescindere dalla stessa natura strutturale dello spazio espositivo: CUBO, infatti, non è stato creato per essere un luogo deputato esclusivamente ad eventi artistici, quanto piuttosto è uno spazio polivalente votato alla interdisciplinarietà e alla multimedialità. Nato nel 2013, in occasione del cinquantenario del Gruppo Unipol (oggi divenuto, in seguito a successive fusioni societarie, UnipolSai), lo spazio si prefigge un doppio obiettivo: da un lato, raccontare la storia dell'impresa bolognese, raccogliendo e tramandando – come si può leggere sul sito ufficiale di CUBO – «non solo il materiale storico che il Gruppo Unipol ha maturato dal 1963 a oggi ma anche quello delle Società che nel tempo sono entrate nel perimetro societario»; dall'altro, proporsi attivamente come soggetto di produzione culturale e artistica, attraverso l'organizzazione di eventi, incontri, spettacoli e mostre in collaborazione con enti pubblici, privati e associazioni del territorio.

Lo Spazio Arte, curato dalla dottoressa Memola, nel rispetto di questo dualismo di intenti affianca alla propria attività di conservazione e di valorizzazione del patrimonio artistico del Gruppo una promozione concreta dell'arte



CUBO, Bologna, Unipol Gruppo, Sede Direzionale.

contemporanea, con un occhio di riguardo volto alle nuove generazioni. In particolare, questo secondo aspetto si articola nell'organizzazione di quattro mostre temporanee che si succedono nel corso dell'anno, con l'intento non solo di diversificare l'offerta espositiva, ma soprattutto di sviluppare quest'ultima in coerenza alla scelta di alcune linee tematiche.

L'esposizione che si svolge approssimativamente nel primo trimestre si lega al contesto di Arte Fiera, momento clou dell'arte contemporanea a Bologna: nel 2017, ad esempio, è stato esposto il lavoro dell'artista digitale Davide Quayola. Si avvicendano, nel corso dell'anno, una mostra dedicata ai nuovi artisti emergenti nel panorama italiano dell'arte contemporanea, cui fa seguito una manifestazione espositiva rivolta alla promozione del patrimonio artistico del Gruppo e, infine, una rassegna incentrata sul *medium* fotografico.

Di particolare interesse è stata l'illustrazione, da parte di Angela Memola e Michela Tessari, del complesso e stratificato iter seguito nella progettazione delle quattro esposizioni: in una prima fase la dottoressa Memola, affiancata da una collaboratrice, presenta alla Direzione del Gruppo un ventaglio di

possibili progetti espositivi, studiati approfonditamente in tutte le loro componenti, dagli elementi di collegamento con l'attività imprenditoriale della Società, ai piani di fattibilità economica e relativi cronoprogrammi. In seguito alla selezione di una delle idee, si entra nella fase operativa e si procede alla scelta di un curatore esterno che segua l'allestimento della mostra e l'elaborazione del testo critico. A questo punto le parti in gioco - lo staff di CUBO, il curatore e spesso l'artista - avviano un dialogo costruttivo finalizzato alla definizione delle modalità espositive e alla realizzazione dell'allestimento. Questo schema - per quanto sintetico e sicuramente semplificante - ci ha permesso di riflettere sul numero degli attori che necessariamente reclamano un ruolo nella complessa scena dell'arte, non ultimo (come abbiamo già ricordato) lo spazio espositivo stesso, che nella sua caratterizzazione architettonica implica naturalmente una serie di problematiche da sciogliere.

Anche il lavoro svolto allo scopo di valorizzare il patrimonio storico-artistico di proprietà del Gruppo è complesso e molto interessante. Non sempre le opere, che possono avere anche grande rilievo storico e artistico, sono state sufficientemente studiate, per cui è necessario un approfondimento di tipo innanzitutto filologico, effettuato tramite la ricerca e lo studio di documenti e la ricostruzione della loro storia critica. Come ha spiegato la dottoressa Memola, particolare non irrilevante del lavoro di valorizzazione di un patrimonio privato o ancora poco studiato è la necessità di autenticazione delle opere che si effettua anche tramite il confronto con gli eredi degli artisti e contribuisce a determinare il valore di un'opera, sia dal punto di vista squisitamente storico ed estetico, sia sul piano prettamente economico.

Viene, in un secondo momento, impostata l'attività volta all'obiettivo di far circolare - e quindi conoscere - le opere stesse, le quali, pur nate dall'ingegno di grandi autori del Novecento - ad esempio Fontana, Burri, Sironi, Chagall, Boccioni - nella maggior parte dei casi non avevano goduto precedentemente di una vita espositiva. Si rende, pertanto, necessario instaurare relazioni con i curatori dei musei potenzialmente interessati, volte a definire le caratteristiche del prestito e, qualora occorra, a programmare gli interventi di restauro.

La valorizzazione del patrimonio artistico, però, prima ancora che nel "far conoscere", consiste nella conservazione dei beni e nella loro catalogazione - strettamente connessa a quella prima fase che abbiamo descritto come a carattere eminentemente filologico/documentario. A tale proposito Angela Memola ha spiegato che si sta completando il catalogo ragionato delle opere

del patrimonio del Gruppo utile prima di tutto come strumento conoscitivo e poi di mediazione su più livelli: interno, con lo scopo di rinsaldare il legame tra lo spazio espositivo e la vita aziendale; esterno, con l'intenzione di rivolgersi a differenti tipologie di pubblico, a seconda del target che il Gruppo si propone di raggiungere.

L'incontro è stato di grande utilità in quanto ha messo particolarmente in luce l'esigenza di una preparazione aperta all'interdisciplinarietà e capace di rispondere appieno sia alle specificità del settore cultura che alle dinamiche del mondo del lavoro. Ci ha, inoltre, consentito di comprendere quanto una competenza fondata non solo su una solida conoscenza della storia dell'arte, ma su allenare attitudini al problem solving, garantisca la possibilità di ampliare il ventaglio per le nostre future opportunità professionali.

14 Marzo 2017, Dipartimento delle Arti, Santa Cristina.

**MICHEL HOCHMANN: COLORITO.
NOVITÀ SULLA TECNICA DEI PITTORI VENEZIANI DEL
RINASCIMENTO**

Incontro con Michel Hochmann

Silvia Testino

Il 22 marzo, presso l'Aula Magna di S. Cristina, si è tenuto l'incontro intitolato "Colorito. Novità sulla tecnica dei pittori veneziani del Rinascimento", coordinato dalla professoressa Sandra Costa in collaborazione con l'Alliance Française e l'Ambasciata di Francia. Il relatore, Michel Hochmann, è uno storico dell'arte rinascimentale specializzato in storia del collezionismo e nello studio della pittura veneziana del XVI secolo. È stato responsabile per la storia dell'arte all'Académie de France a Roma (Villa Medici) e in seguito ha insegnato Storia dell'arte moderna all'Università di Grenoble. Nel 2000 è diventato direttore di studi all'École pratique des hautes études ed è attualmente decano della sezione di Sciences historiques et philologiques dell'EPHE.

Nella sua ricerca, confluita nel volume "Colorito. La technique des peintres vénitiens à la Renaissance" (Turnhout, Brepols, 2015), Michel Hochmann ha trattato sia del rapporto tra disegno e colore nella pittura veneziana che delle modalità sociali e culturali con le quali veniva gestito il commercio dei pigmenti.

Il mito secondo il quale la tecnica dei pittori veneziani era basata sulla stesura diretta del colore senza disegno preparatorio è nato a partire da quanto Giorgio Vasari aveva scritto ne *Le Vite*, in cui raccontava che Giorgione dipingeva direttamente senza disegno preparatorio facendo nascere, così, una prima contrapposizione tra l'uso del colore nella scuola veneziana e quello del disegno sviluppatosi nel centro Italia.

Solo negli ultimi decenni, grazie alle più recenti tecnologie informatiche e a strumenti diagnostici quali le riflettografie a infrarosso e le analisi chimiche

dei dipinti - utilizzati in occasione di mostre, restauri e progetti di studio di grandi musei - sono state possibili nuove scoperte basate su evidenze scientifiche. Queste indagini hanno ribaltato completamente le vecchie teorie, dimostrando quanto il disegno sia stato usato dai pittori veneziani del XVI secolo sia per preparare i dipinti sia come mezzo per istruire gli allievi nelle botteghe.

Le prime riflettografie di opere di Giorgione, pubblicate nel 1991, hanno creato un certo scalpore in quanto hanno rivelato un disegno ben definito sottostante la pittura. Osservando la spettrografia de *I tre filosofi*, per esempio, si può notare la precisione dei lineamenti del volto dell'uomo al centro della composizione e la presenza di un tratteggio per delinearne i volumi. Un altro esempio è offerto dal paragone di tre dipinti di madonne con bambino



Giorgione, *I tre filosofi*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

derivanti da un'invenzione di Bellini: la *Madonna di Maastricht* di Pasqualino Veneto, quella del Nelson-Atkins Museum of Art di Kansas City e quella della National Gallery of Art di Washington. Sovrapponendo con il computer le riflettografie dei disegni di queste tre opere si vede chiaramente che i contorni sono quasi identici, il che porta a pensare che sia stato utilizzato addirittura un cartone. Inoltre la riflettografia del quadro di Maastricht ha rivelato dei puntini sul bordo inferiore dell'occhio destro, provando che l'autore si è servito della tecnica dello spolvero.

Anche dalla ricerca d'archivio è emerso che nelle botteghe circolavano disegni preparatori o utili alla riproduzione di figure. Nonostante non siano giunti a noi i disegni originali, le prove indirette della loro esistenza, venute alla luce grazie alle ricerche di Michel Hochmann, sono talmente convincenti da far ritenere plausibile che i disegni siano banalmente andati perduti.

Altrettanto interessanti si sono rivelati gli studi sulla composizione dei colori utilizzati dai pittori veneziani, considerata il "segreto" della qualità pittorica di questi artisti. La tradizione critica si è rafforzata durante il XVIII secolo, quando i fabbricanti di colori della città lagunare vendevano i pigmenti contribuendo ai risultati ottenuti dagli artisti. Cominciarono così le ricerche sulle ricette usate dai grandi maestri veneti, tanto più che per tutto l'Ottocento vennero pubblicati anche numerosi trattati e manuali su questo tema.

La ricerca di Michel Hochmann si basa parallelamente sugli studi condotti grazie alle nuove tecnologie e sulla ricerca d'archivio. La consultazione di documenti storici ha permesso, infatti, di reperire importanti informazioni sull'uso ed il commercio dei pigmenti, mettendo in evidenza come Venezia ne fosse, nel Cinquecento, il più importante centro di produzione ed esportazione in tutta Europa. Il loro commercio era, infatti, gestito dai "vendicolori" che costituivano una corporazione come i "battioro" e gli "stagneri" e commerciavano i propri prodotti in tutto il mondo. Per esempio, oggi sappiamo che il blu oltremare di Venezia, prodotto con il lapislazzuli proveniente dai commerci con l'oriente e quindi molto costoso, veniva spesso sostituito con prodotti più economici come l'azzurrite importata dalla Germania o il vetro polverizzato al cobalto. Quest'ultimo, che arrivava da Murano, era l'azzurro più simile all'oltremare più economico sul mercato, ma con il grave difetto che in un periodo prolungato di tempo si scolorisce tendendo al marrone. Non essendo, però, una reazione immediata, i pittori del tempo non se ne accorsero e continuarono ad utilizzare questo colore creando innumerevoli

dipinti destinati ad un inesorabile deterioramento.

Grazie alle fonti e alle analisi chimiche conosciamo ora la composizione e le caratteristiche originarie di questo e di molti altri pigmenti diffusi a Venezia nello stesso periodo, come ad esempio alcuni tipi di smalto e di lacca, il bianco di piombo e l'orpimento – un giallo acceso che dalla fine del quattrocento diventò la firma cromatica veneziana, incompatibile, però, con diversi pigmenti.

Michel Hochmann ha concluso la propria lectio magistralis dicendo che ci sono ancora molti pigmenti e supporti da studiare, ma già dagli esempi da lui illustrati durante l'incontro emerge il grande potenziale degli studi basati contemporaneamente sulle indagini scientifiche e quelle documentarie e archivistiche. Ed è proprio questo il motivo, secondo lui, per cui gli storici dell'arte ed i restauratori dovrebbero collaborare negli studi con gli scienziati per garantire di conservare al meglio il patrimonio artistico.

Il pubblico, composto non solo da studenti della Laurea Magistrale in Arti Visive, ma anche da docenti e studiosi, ha seguito in modo partecipe e si è dimostrato entusiasta di questo interessantissimo incontro che ha aperto a nuovi spunti di riflessione sia sul fronte della ricerca metodologica che della visione storico artistica.

22 Marzo 2017, Dipartimento delle Arti, Santa Cristina.

SERGIO MARINELLI:

IL RITRATTO VENETO NELL'ETÀ DI DOMENICO TINTORETTO

Incontro con Sergio Marinelli

Anastasia Martini e Federica Parenti

Mercoledì 29 Marzo 2017, nell'Aula Magna del complesso di Santa Cristina, si è svolto l'incontro, coordinato dalla professoressa Angela Ghirardi, dal titolo "Il ritratto veneto nell'età di Domenico Tintoretto", con la partecipazione del professor Sergio Marinelli, ordinario di Storia dell'arte moderna presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. Il Professor Marinelli ha fondato, nel 1988, la rivista *Verona Illustrata* di cui è condirettore e ha rivolto i propri interessi di ricerca soprattutto alla pittura veneta del Cinquecento; di recente ha curato, insieme a Michiaki Koshikawa, la mostra *Venetian Renaissance Paintings from the Gallerie dell'Accademia* al National Art Center di Tokyo.

Il professor Marinelli ha introdotto la figura di Domenico Tintoretto partendo dal padre Jacopo e sottolineando il fatto che la fortuna pittorica di quest'ultimo fu disomogenea nel tempo; i giudizi storici furono, infatti, contrastanti, in quanto da subito fu considerato da alcuni cattivo pittore e da altri il miglior pittore mai esistito. Di certo, come indicano le fonti, Jacopo fu un artista rivoluzionario, che destava più stupore e sgomento che comprensione e lode. Nel Cinquecento Vasari non fu in grado d'interpretarne l'opera; nel Seicento Boschini e Ridolfi lo considerarono un grande pittore; nell'Ottocento John Ruskin lo pose a un livello qualitativamente superiore a Michelangelo e Tiziano; ancora, in pieno Novecento, Roberto Longhi dichiarò che era stato la brutta copia di El Greco.

I primi anni di apprendistato di Domenico trascorsero dentro la bottega del padre alla ricerca di una propria dimensione espressiva. Col tempo l'approccio all'attività pittorica del figlio-discepolo si articolò seguendo modalità differen-



Tintoretto, *Ritratto di gentiluomo*, Austin, Blanton Museum of Art.

ti da quelle paterne. Jacopo, pur avendo la propria bottega, preferiva lavorare in solitudine mentre Domenico discuteva le proprie idee e operava sempre assieme ai propri collaboratori; il primo accettava gli incarichi solo qualora molto remunerativi e lasciava al figlio le committenze di carattere pubblico.

Nel 1594, alla morte di Jacopo, Domenico “ereditò” la bottega che, grazie all’aumento del numero delle committenze, assunse l’importanza di una vera e propria “industria” cui si rivolsero, poco alla volta, anche tutte quelle persone che non avevano compreso le capacità del padre in vita ma che lo avevano rivalutato dopo la morte. Quando Domenico, ormai anziano, fu colpito da un attacco apoplettico che gli causò la paralisi di metà del corpo, obbligò Kasser, il responsabile della bottega, a sposare la propria sorella settantenne per mantenere in vita il “marchio Tintoretto”.

Il primo ritratto ufficiale fu eseguito da Domenico nel 1585 in occasione del ricevimento a Palazzo Ducale dell’Ambasciata Giapponese, composta da cinque giovani accompagnati da alcuni Gesuiti. Purtroppo il ritratto non fu portato a compimento a causa di alcune divergenze diplomatiche fra Venezia e i Gesuiti, come ricorda nella Vita di Jacopo Tintoretto Carlo Ridolfi, fonte imprescindibile per la storia della pittura del Cinquecento veneto. Si tratta del *Ritratto di Ito Sukumasu “Mancio”* nel quale Domenico riesce a rendere con incisività espressiva la freschezza psicologica del giovane giapponese nonostante la breve durata della cerimonia, a dimostrazione della sua straordinaria abilità ritrattistica. I tratti somatici di Sukumasu sono, però, alterati, in quanto il pittore fece assumere allo straniero sembianze europee; senza le indicazioni di Ridolfi che ha fatto notare, nel verso del quadro, la data e il nome del soggetto ritratto non riusciremmo, infatti, a identificare il soggetto.

È interessante sottolineare i vari passaggi di proprietà che ha subito l’opera; da Domenico passò a Kasser che a sua volta lo vendette al viceré di Napoli il quale, indebitato, dovette cederlo ad un usuraio fiorentino; Antonio Tribuzio è attestato, poi, come l’ultimo proprietario. Esami approfonditi hanno messo in luce che il ritratto fu modificato dopo l’esecuzione dallo stesso Domenico - che eliminò la gorgiera - negli ultimi anni del Cinquecento, probabilmente per venderlo o adattarlo alla moda del tempo. Quest’opera ha un valore storico considerevole, in quanto si tratta del primo ritratto di un giapponese realizzato da un artista occidentale.

Durante l’incontro sono poi stati illustrati alcuni ritratti ufficiali di Domenico. Mentre nel *Ritratto di Hasekura Tsunenaga*, ambasciatore del Giappone

(1615) di Archita Ricci il soggetto è raffigurato a Roma in abiti tradizionali e tratti somatici giapponesi, Domenico in *Ritratto di Ito Sukumasu "Mancio"* mostra un atteggiamento antitetico in quanto europeizza il soggetto vestendolo con abiti veneziani dell'epoca. L'intensa attività pittorica di Domenico per la ritrattistica ufficiale è testimonianza della grande e riconosciuta "espressività epidermica" delle sue opere al pari di Velazquez e El Greco, come ben esemplificano il *Ritratto maschile con crocifisso* e *Ritratto di Leandro Bassano*. Lo stesso Ridolfi giudica i ritratti di Domenico Tintoretto "così vivaci e naturali che sembrano vivi", sottolineandone l'urgenza e la capacità di palesare sulla tela l'interiorità spirituale e la fisiognomica di chi vi posa dinnanzi.

Oltre alle produzioni ufficiali Domenico si dedicò a una serie di figure femminili, tra cui alcuni ritratti di cortigiane. Anche in queste opere la maestria dell'artista riesce a rendere ognuna di loro un capolavoro in grado di trasportare lo spettatore in un clima di profondo romanticismo, come nella *Maddalena penitente* (1598-1602).

Se Domenico ha saputo dimostrare nella ritrattistica una eccezionale ricerca espressiva dei caratteri psicologici, non ha reso risultati di pari livello, come invece il padre, nelle opere di storia e mitologia. Ne è un esempio *Tarquinio e Lucrezia* (1578-80) di Jacopo, soggetto successivamente trattato anche dal figlio. Mentre Jacopo connota i personaggi in modo emotivamente violento e con un tratto plastico incisivo intensificando il moto dei gruppi e la commozione degli animi, Domenico difetta di resa espressiva, in quanto non riesce a ricreare quel clima di drammaticità e intensità emotiva caratteristico dello stile del padre.

Complessivamente la produzione del pittore, tutt'altro che esigua, è caratterizzata dall'intento di realizzare la trasfigurazione psicologica ed emotiva dei soggetti, tanto cara al padre; intento che, ad esclusione dei ritratti, è riuscito solo in parte, in quanto talvolta sono i contrasti di chiari e scuri a prendere il sopravvento. Le opere migliori, oltre ai ritratti, risultano perciò essere quelle eseguite in collaborazione col padre o in continuazione con il suo stile dopo la morte di quest'ultimo, anche se non si riescono sempre a delineare i confini dei differenti contributi.

Tra gli spunti di riflessione suggeriti dall'incontro quello riguardo alle relazioni fra lo stile pittorico di Domenico e le influenze paterne è di particolare rilievo. È stato comunque molto interessante partecipare alla conferenza poiché il professor Marinelli ha messo in luce la dominante stilistica nel ritratto

di Domenico e, con curiosi aneddoti, ha illustrato alcuni aspetti salienti della vita di quest'ultimo all'interno di un contesto esigente e raffinato come poteva essere quello del Rinascimento veneziano.

29 Marzo 2017, Dipartimento delle Arti, Santa Cristina.

I MESTIERI DELL'ARTE A BOLOGNA

Intervista a Patrizia Raimondi, Presidente dell'Associazione delle gallerie d'arte moderna e contemporanea

Anna Lisa Carpi

Il 4 di aprile l'incontro con la dottoressa Patrizia Raimondi, Presidente dell'Associazione delle gallerie di arte moderna e contemporanea di Bologna, ha portato a conclusione la serie de "I mestieri dell'arte a Bologna". Al ciclo hanno preso parte professionisti del settore operanti in città e coinvolti in un dialogo con gli studenti sulle caratteristiche e gli sviluppi della propria attività, un confronto mediato da un neolaureato protagonista di un'esperienza di lavoro o tirocinio in collaborazione con quel medesimo professionista o istituzione.

La dottoressa Raimondi ha raccontato in modo sintetico, ma molto efficace, la propria esperienza e il proprio impegno come Presidente dell'Associazione e come gallerista, operante a Bologna dai primi anni Ottanta, soffermandosi sugli aspetti che hanno maggiormente caratterizzato le fasi iniziali dell'attività, ma anche sulle attitudini necessarie a chi intenda intraprendere questo tipo di percorso.

Proprio cogliendo l'occasione dell'incontro abbiamo approfittato della disponibilità della Dottoressa Raimondi per una breve chiacchierata volta a raccogliere gli esiti più significativi di quel confronto. Molti di più sono stati i temi trattati, che di certo avremo modo di approfondire in future e auspicate partecipazioni alle iniziative organizzate dal Corso di Studi.

Dottoressa Raimondi, se dovesse individuare le caratteristiche imprescindibili per un giovane che intenda avviare un'attività come gallerista, quali indicherebbe?

Mi permetto di iniziare con una parola della quale, talvolta, si fa un uso



Patrizia Raimondi, Presidente dell'Associazione Gallerie Arte Moderna e Contemporanea di Bologna.

eccessivo, ma che costituisce il perno intorno a cui ruotano tutte le altre: la parola è passione. Questo non è un mestiere che possa essere intrapreso con “animo tiepido”, perché in tal caso alle prime – e in realtà sono tante – difficoltà, verrà naturale mollare, con il risultato di avere solo perso tempo. Mi sembra corretto sottolinearlo, in quanto si tratta di un aspetto talvolta sottovalutato e dato per scontato, ma scontato non è e costituisce il vero motore che consente di garantire un impegno costante.

Oltre alla passione direi sia superfluo aggiungere che occorre una solida preparazione di carattere storico-artistico.

Non so se sia superfluo citarla, di certo è necessario; i clienti hanno un incredibile fiuto nel riconoscere coloro che “improvvisano”. Inoltre è indispensabile imparare a comunicare il proprio sapere, a seconda della tipologia di cliente a cui ci si rivolge: alcuni, infatti, hanno la necessità di essere condotti per mano, perché si avvicinano per la prima volta all’idea dell’acquisto di un’opera d’arte; con loro è possibile essere più coinvolgenti ed esprimere le proprie conoscenze con maggiore serenità. Altri, invece, più esperti o già collezionisti, si avvicinano in modo guardingo, chi ricercando con il gallerista una sorta di “complicità tra esperti”, chi tenendolo a una cauta “distanza di sicurezza” e chiudendosi nelle certezze della propria conoscenza.

Ha fatto bene a ricordarlo: si tratta pur sempre di una attività che ha come fine ultimo la vendita, peraltro di un bene di norma costoso e non necessario, per cui costituisce un valore aggiunto imparare a sviluppare un’empatia immediata con chi si ha di fronte.

Oltre a quanto già detto mi preme che gli studenti siano consapevoli del fatto che l’atteggiamento più corretto per affrontare questo mestiere prevede una predisposizione all’umiltà e alla flessibilità. Le gallerie, tranne in alcuni casi, tipicamente non bolognesi, sono strutture organizzate intorno alla figura del gallerista. Questo significa che un giovane collaboratore, pur nel rispetto reciproco, difficilmente potrà affrancarsi dall’impronta organizzativa del gallerista, dal suo gusto e anche dal suo carattere. Ma implica, soprattutto, che la capacità di transitare con naturalezza da compiti meramente esecutivi ad altri di studio o di relazione sia la norma. E riesce, di certo, vincente chi è più facilmente predisposto a non restare ancorato a pregiudizi di ruolo e sa coltivare molteplici esperienze atte a favorire lo sviluppo di una professionalità a tutto tondo.

Credo che la sua ormai decennale esperienza le abbia consentito di essere testimone di un numero ragguardevole di mutamenti del gusto e, quindi, del mercato.

Certo, la ricerca e il rapporto con gli artisti costituiscono il cuore di questa attività e, probabilmente, anche uno degli aspetti più affascinanti. E di certo ognuno segue una propria linea, proprie preferenze, a meno che non interpreti questo mestiere come meramente commerciale. Questa parte dell'attività è tanto più faticosa quanto più si intende proporre al mercato artisti emergenti e non ancora imposti al gusto del pubblico. Tuttavia, nonostante ciò, è sempre importante prestare attenzione a come, a livello sia nazionale che internazionale, il "sistema" si sta muovendo. Infatti risulta controproducente restare rigidamente ancorati alla propria linea se il mondo dell'arte sta prendendo un'altra direzione, che talvolta, come è successo negli ultimi anni con la riscoperta dell'arte concettuale degli anni '60-'70, può essere piuttosto inaspettata. Gli orizzonti di attesa cambiano anche all'improvviso e, senza snaturarsi, occorre tenerne conto.

Quindi, in estrema sintesi, quale consiglio si sentirebbe di dare ad un giovane che intenda, oggi, seguire la sue orme?

Innanzitutto occorre precisare che i tempi sono molto cambiati e non è di certo possibile pensare ad un percorso analogo. Per meglio dire: di certo analoghe potranno essere le caratteristiche, le attitudini e quant'altro si riferisca alla professionalità del gallerista. Per quanto riguarda, invece, l'esercizio della professione, è oggi impensabile per un giovane dare avvio ad una propria attività esercitata secondo le vie tradizionali. Pertanto il mio consiglio, di certo, è quello di strutturare la propria formazione, cosicché non si debbano scontare improvvisazioni di percorso. Le modalità attraverso le quali iniziare una collaborazione con una galleria sono molteplici e degne di essere esaminate con l'obiettivo di raggiungere un accordo che soddisfi, per quanto possibile, entrambe le parti. In Italia è poco frequente l'associazione tra singoli professionisti, anche per ragioni di tipo amministrativo, ma non è assurdo pensare a forme di collaborazione che consentano di valorizzare le differenti abilità degli associati. Una vetrina virtuale sarà di certo più facilmente gestibile rispetto ad una galleria tradizionale ma, nel caso, occorre che entrambe siano reciprocamente coerenti per fungere da sostegno e volano l'una per l'altra. Il tutto in assoluto dinamismo, chiave di ogni percorso dell'arte, quanto meno contemporanea. Concludo con una riflessione sulla opportunità di creare trasversa-

lità tra le diverse forme di cultura: partecipare ad iniziative non strettamente attinenti alle arti visive consente non solo di far conoscere il proprio lavoro al di fuori dell'ambito specifico, ma soprattutto di arricchire la propria proposta culturale attraverso modalità integrative portatrici di valore.

La chiacchierata si conclude con alcune considerazioni della dottoressa Raimondi circa l'esperienza appena fatta in dialogo con i giovani studenti del Dipartimento: mi racconta di essere rimasta particolarmente colpita dall'attenzione e dalla serietà mostrata dai ragazzi. A suo parere deve essere interpretata come consapevolezza delle difficoltà del percorso prescelto e ritiene debba rappresentare per le parti sociali uno stimolo ad un impegno etico a fornire gli strumenti che possano aiutarli ad organizzare il proprio futuro: tra questi, è convinta che la capacità di rischiare e mettersi in gioco possa costituire la vera carta vincente.

Data la molteplicità di spunti emersi da questo incontro, non mi resta che auspicare la possibilità che possa ripetersi il prossimo anno, per offrire a studenti e docenti l'opportunità di un confronto articolato e stimolante su questi temi.

4 Aprile 2017, Galleria l'Ariete, Bologna.

VINCENZO FARINELLA:
LE LOGGE DI RAFFAELLO, COMMITTENZE E SIGNIFICATI
Incontro con Vincenzo Farinella

Serena Folco

Il pomeriggio del 5 Aprile 2017, tra le suggestive mura dell'Aula Magna, in occasione dei "Mercoledì di Santa Cristina", si sono raccolti studenti ed appassionati per ascoltare l'affascinante e coinvolgente racconto del Professor Vincenzo Farinella sulle Logge di Raffaello, un viaggio alla scoperta della committenza e dei diversi significati della decorazione di una tra le opere meno conosciute dell'urbinate. La voce coinvolgente di Vincenzo Farinella, professore a Pisa di Iconografia e Iconologia e Storia dell'Arte Moderna, personalità versatile e identificata da un percorso di studi interdisciplinare che va dall'archeologia al contemporaneo, ha tenuto alta l'attenzione della platea, proponendo un percorso di visita simulata e di scoperta delle Logge accompagnato da immagini e numerose riflessioni. L'incontro, coordinato dalla Professoressa Sonia Cavicchioli, ha dato al pubblico la possibilità di analizzare il complesso raffaellesco da un punto di vista che non si identifica con quello predominante e consueto, ossia edonistico e topico della rinascita dell'antico: il Professor Farinella ha proposto, infatti, come punto centrale del suo intervento una lettura politico-celebrativa dell'apparato iconografico, volto all'esaltazione del papato mediceo di Leone X.

Come spunto di riflessione iniziale Farinella ha suggerito un'analisi delle ragioni per le quali le Logge di Raffaello, situate al secondo piano del Palazzo Apostolico in Vaticano, si collocano tra le opere meno apprezzate e note del catalogo raffaellesco, motivazioni tra le quali viene individuata l'odierna difficile accessibilità degli ambienti, chiusi al pubblico nel XX secolo per assicurarne la tutela e preservarli dai flussi turistici dei Musei Vaticani. Il Professore



Raffaello, *Logge*, Città del Vaticano, Palazzo Apostolico.

ha invitato il pubblico a porre l'attenzione su un'incisione settecentesca del neoclassico Giovanni Volpato che ripropone la veduta interna delle Logge con la loro splendida decorazione, ambiente la cui chiusura con finestre nel XIX secolo ha alterato definitivamente l'effetto percettivo, la morfologia e la modalità di fruizione. La fortuna delle Logge raffaellesche, nel Settecento e nell'Ottocento, è stata però di portata internazionale: nel 1780 è per Caterina di Russia che viene replicato nelle officine romane l'intero apparato decorativo, al fine di essere spedito in patria ed introdotto nel suo palazzo (attualmente è conservato all'Hermitage di San Pietroburgo).

Il quadro di Turner dal titolo *Roma vista dal Vaticano* (1820), oggi alla Tate Britain di Londra, è stato un altro interessante, quanto inconsueto, suggerimento per la comprensione della portata storica dell'opera di questo grande artista. Realizzata dopo il soggiorno italiano del 1819, la tela si identifica come una sintesi del suo viaggio in Italia ed è significativo che Turner abbia rappresentato Raffaello nelle Logge in abiti cinquecenteschi con alle spalle una veduta romana settecentesca, quasi per sottolineare la perenne attualità sua e del suo capolavoro, fonte di ispirazione e modello di imitazione per tutta la pittura moderna.

Dopo un'esaustiva introduzione sulla struttura dei loggiati di paternità bramantesca e prima committenza roveriana, il Professor Farinella ha proposto un'analisi precisa e dettagliata della documentazione storica che dimostra come le Logge fossero già praticabili nel 1516-1517 e come i lavori fossero sostanzialmente terminati nel 1519. In una lettera ad Isabella d'Este del 16 Giugno 1519, Baldassarre Castiglione scrive che le Logge "sono la più bella cosa moderna che si possa vedere a Roma", ed altre fonti sottolineano come fossero utilizzate anche in veste di galleria antiquaria con l'esposizione di statue antiche quasi a porre un confronto ideale tra Raffaello e il mondo classico.

L'intenzione del relatore di far cogliere l'effetto suscitato dalle Logge su un visitatore del Cinquecento è stata, grazie alle sue eccellenti capacità, pienamente realizzata. A partire dall'analisi della pavimentazione, attualmente un marmo grigio che sostituì nell'Ottocento un ricchissimo robbiano policromo, fino alla descrizione della decorazione parietale, il racconto del Professore ha reso palpabile agli ascoltatori la sensazione cromatica dell'insieme e percepibile il condizionamento politico sui visitatori generato dall'onnipresenza dei simboli del pontefice Leone X. La struttura, composta da tredici campate di circa quattro metri per quattro, presenta un sistema decorativo simmetri-

co studiato ad hoc al fine di raggiungere una perfetta armonia complessiva, suddiviso in quattro scene narrative di tema biblico-testamentario nelle volte, grottesche sui pilastri e sulle pareti, e una scena nella parte bassa, andata interamente perduta. Il riquadro centrale di ogni volta rappresenta una vittoria alata in stucco con emblemi araldici medicei quali il gioco o il diamante piumato. Soffermandosi su questo dettaglio dell'apparato decorativo Vincenzo Farinella ha posto l'accento sul tema centrale della conferenza, ossia la finalità celebrativa del papato mediceo che caratterizza tutta l'opera.

Leone X, grande mecenate delle arti quanto uomo di potere dalle azioni talvolta discutibili, è una figura storica affascinante e controversa. La presenza ossessiva nella decorazione delle Logge di riferimenti alla gloria del suo pontificato rende evidente il proposito dell'impresa. Il Professor Farinella ha analizzato con attenzione tutti i dettagli iconografici che tradiscono l'intento celebrativo, tra i quali i numerosi emblemi e simboli medicei, il riferimento alla nuova "età dell'oro" e alla Pax - elementi caratterizzanti la propaganda di Leone X - i numerosi ritratti e la curiosa raffigurazione dell'elefante donato al papa dal re del Portogallo. La scelta, poi, di porre in evidenza nelle scene narrative la figura di Mosè si inserisce perfettamente nella tradizione che faceva di questo personaggio un modello per i pontefici romani, riflesso delle loro ambizioni politiche, militari e legislative.

Il Professor Farinella ha spiegato di essersi chiesto, a un certo punto, quale fosse la funzione originale delle logge, interrogando ancora una volta i documenti storici. L'ipotesi più diffusa è sicuramente quella che le classifica come un luogo edonistico di passeggio e svago per il Pontefice. Però un ulteriore approfondimento, reso possibile grazie a un documento dei Gonzaga del 18 Agosto 1516, testimonia come Leone X usasse tenere udienze nella struttura, così come incontri diplomatici semi-ufficiali sono documentati già nel 1517: queste fonti sono un'ulteriore conferma della motivazione che sottende alla forte impronta autocelebrativa della decorazione di questi ambienti. Leone X compie, infatti, una vera e propria appropriazione ideologica del Vaticano - al momento della sua investitura pontificia, nel 1523, grondante di riferimenti alla famiglia della Rovere - attraverso una politica di immagini inneggianti alla grandezza medicea, riproposta anche nelle celebri Stanze raffaellesche.

Il coinvolgente intervento del Professor Farinella, ricco di spunti di riflessione e fortemente stimolante grazie alla sua capacità di rendere partecipi gli ascoltatori, è stato un momento di alto interesse culturale per tutto il pub-

blico presente e per gli studenti che hanno avuto la possibilità di riscoprire, attraverso il suo racconto e le immagini da lui proposte, uno dei più celebri monumenti della pittura italiana.

5 Aprile 2017, Dipartimento delle Arti, Santa Cristina.

INTERVISTA A VINCENZO FARINELLA

Jacopo Suggi

Mercoledì 5 aprile, in occasione del nuovo appuntamento del ciclo “I mercoledì di Santa Cristina” intitolato “Le logge di Raffaello”, condotto dal Professor Vincenzo Farinella, ho potuto intervistare il relatore in merito al suo impegno come consulente scientifico per il film *Raffaello il principe delle arti*, uscito nelle sale dal 3 al 5 aprile. Il film, prodotto da Sky Cinema e altri partner, è la prima trasposizione cinematografica su Raffaello Sanzio e ha ottenuto il riconoscimento di interesse culturale dalla Direzione Generale del Mibact.

Professore, quali sono le opportunità che si hanno coniugando il mondo dell'arte con le potenzialità espressive del cinema?

L'opportunità più notevole è quella di raggiungere una parte di pubblico che non va ai musei, alle mostre, non compra libri d'arte e che è piuttosto disinteressata ai problemi storico-artistici. Questi film vengono proiettati al cinema e in seguito anche in tv, ma soprattutto vengono distribuiti in tutto il mondo; si pensi, per esempio, a *Gli Uffizi in 3D*, divulgato in 60 paesi, perfino in Cina.

La scelta di rivolgersi ad un pubblico ampio induce ad alcune forzature e semplificazioni, come l'utilizzo della tecnologia 3D, che normalmente piace poco agli storici dell'arte, perché vedere i dipinti in tridimensione provoca un effetto un po' falsante rispetto alla realtà, ma pare che riscuota molto successo tra i giovani, tra coloro che usano i nuovi media e coloro che si guarderebbero bene dal vedere un documentario di storia dell'arte. Nel film, inoltre, c'è un aspetto di fiction utilizzato per rendere più semplice e più avvicinabile la storia



Luca Viotto, Raffaello, *Il principe delle Arti*, produzione Sky e Musei Vaticani, locandina del film.

del pittore, insieme ad un uso delle immagini particolarmente suggestivo per catturare l'attenzione.

In cosa è consistito il suo ruolo? Quale apporto ha dato al film?

In questo film su Raffaello mi è stato chiesto di fare la consulenza scientifica; ho cercato di evitare che ci fossero inesattezze ed aspetti troppo generici o romanzati: Raffaello si presta poco ai misteri e alle narrazioni “alla Dan Brown”. Ci sono, anzi, nel film alcune raffinatezze filologiche: infatti, per scrivere le scene di fiction, ci si è basati su alcuni quadri dell'Ottocento che raccontano la vita di Raffaello.

Abituato al lavoro di ricerca su libri, documenti e archivi, cosa l'ha invece impressionato nella realizzazione del film?

Tra le cose che mi hanno colpito maggiormente c'è stata sicuramente la realizzazione della scena dell'inaugurazione degli arazzi di Raffaello ambientata nella Cappella Sistina. Su mio suggerimento i tecnici di Sky hanno ricostruito

la parete dell'altare della Sistina con gli affreschi del Perugino, presenti prima che fosse realizzato il Giudizio Universale. Una ricostruzione a colori mai fatta prima, che suscita un'impressione abbastanza notevole; io stesso sono rimasto molto colpito dall'effetto.

Ha parlato dei Musei Vaticani e della Sistina come luoghi privilegiati di ambientazione del documentario. "Raffaello il principe delle arti" è il terzo film uscito, per l'appunto, con la collaborazione del Vaticano; ritiene che ciò risponda alle indicazioni di Papa Francesco che ha affermato: "I musei devono spalancare le porte alle persone di tutto il mondo. Essere strumento di dialogo fra culture e le religioni, uno strumento di pace. Esser vivi! Non polverose raccolte del passato solo per "gli eletti" e i "sapienti", ma una realtà vitale che sappia custodire quel passato per raccontarlo agli uomini di oggi"? Il Vaticano sta effettivamente seguendo questa politica culturale?

Si tratta di una abituale politica culturale del Vaticano che si è ora rafforzata. Questo è il terzo film, dopo Uffizi in 3D e Le Basiliche papali, ed è stato realizzato in gran parte con la collaborazione dei Musei Vaticani, poiché qui si trova la parte più cospicua di opere di Raffaello, comprese le Logge di cui parleremo durante questo incontro.

Dopo il film, a fine anno, ci saranno due appuntamenti dedicati a Raffaello: la mostra all'Accademia Carrara di Bergamo e a ottobre dovrebbe essere nuovamente visibile il restaurato cartone della scuola di Atene custodito all'Ambrosiana di Milano: possiamo parlare di un annus mirabilis di Raffaello?

Raffaello ha conosciuto un lungo periodo di sfortuna critica nel '900, ma sono già 30-40 anni che la sua figura è stata rivalutata e resa oggetto di rinnovati studi e attenzioni che raggiungeranno il loro culmine, verosimilmente, fra 3 anni, quando nel 2020 ci sarà il Cinquecentenario della sua morte.

Dopo il libro uscito nel 2004 e la consulenza per il film, oltre alle numerose conferenze e studi, c'è qualche altro progetto intorno alla figura di Raffaello che porterà avanti e che ci può anticipare?

Credo con tutta onestà di essermi impegnato a sufficienza nei miei studi intorno a Raffaello: l'anno scorso ho pubblicato un'importante monografia sull'artista per la collana *I classici della pittura* edita da Treccani, ora collaboro alla mostra di Bergamo, poi ci sarà un grande convegno a ottobre alla

Biblioteca Hertziana sul collezionismo delle opere di Raffaello in cui parlerò della Madonna Sistina. È un tema sui cui torno costantemente e fino al 2020 sarà quasi impossibile evitare di trattare temi raffaelleschi. La cosa importante è, però, cercare di sfuggire dalla retorica e continuare nell'approfondimento degli studi al di fuori dei luoghi comuni, anche perché Raffaello è un pittore in grado di esprimere un cambiamento continuo e non l'artista "perfetto" di cui si dice talvolta.

Ringrazio il professore Vincenzo Farinella per la disponibilità e perché costituisce un esempio di come oggi vi sia la volontà di emeriti studiosi ad aprirsi a forme di comunicazione e mediazione in passato spesso viste con sospetto dai professionisti del settore storico artistico; un chiaro segno dell'esigenza di stare al passo con i tempi e di trovare nuovi modi per raggiungere i molteplici pubblici della cultura.

5 Aprile 2017, Dipartimento delle Arti, Santa Cristina.

IL PATRIMONIO ARTISTICO IN ITALIA CENTRALE DOPO IL SISMA DEL 2016

Arianna Latini

La Fondazione Federico Zeri, giovedì 20 aprile, è stata sede di un incontro su un tema di estrema attualità e importanza: la gestione del patrimonio artistico delle regioni dell'Italia centrale colpite dai terremoti che hanno interessato la nostra penisola da agosto 2016. L'occasione è stata offerta dalla presentazione del numero speciale della rivista di storia dell'arte *Predella*, dedicato interamente al patrimonio artistico di Marche, Umbria, Lazio e Abruzzo, messo in pericolo e danneggiato dal sisma. Parte del ricavato della rivista, che per l'occasione è venduta in forma cartacea e non solo on line, andrà al restauro del Trittico di Norcia, opera della scuola di Paolo da Visso.

Gli ospiti invitati dalla Fondazione per questa iniziativa sono storici dell'arte che da sempre si occupano e studiano il patrimonio artistico di queste regioni, considerato spesso periferico e quindi trascurato e non abbastanza valorizzato. Sono intervenuti Andrea De Marchi, Professore ordinario di storia dell'arte medioevale presso l'Università di Firenze, Romano Cordella, Storico dell'arte, Alessandro Delpriori, Sindaco di Matelica e Storico dell'arte ed Elisabetta Giffi, Storica dell'arte e dipendente del MiBacT.

Ad introdurre il tema dell'incontro è stato il Direttore della Fondazione Federico Zeri, il Professor Andrea Bacchi, il quale ha posto fin da subito l'attenzione sulla ciclicità di questi eventi sismici e sulla necessità di una prevenzione capillare ed efficiente, riportando alla memoria dei presenti il terremoto dell'Emilia del 2012 e i relativi danni materiali, constatando la secolare precarietà della situazione italiana.

Poi ha preso la parola Andrea De Marchi, che in qualità di esperto di arte



Attività di messa in sicurezza delle opere d'arte dopo il sisma del 2016 in Centro Italia, Camerino.

tardogotica marchigiana ha fatto riferimento al grande lavoro compiuto dai Direttori di *Predella* e alla prontezza dimostrata dalla rivista nel porre l'attenzione sulla difficile situazione post sisma. Il periodico, infatti, grazie ad interventi complementari di diversi studiosi, accende i riflettori su una situazione ancora fluida come quella che si presenta oggi in molte province umbre e marchigiane per quanto riguarda la tutela delle opere danneggiate o in pericolo. De Marchi è passato poi a delineare la situazione dell'entroterra dell'Italia centrale, territorio che in passato è stato crocevia di scambi, caratterizzato da vitalità economica e culturale e sede di importanti signorie, ma che da decenni affronta un rischio di "desertificazione" quanto mai reale. La situazione riscontrata in queste regioni è indicativa del problema più ampio che investe la tutela dei beni culturali in Italia e che in occasione di emergenze come queste mostra tutta la sua fragilità e inefficienza. L'assenza di interventi preventivi e di valorizzazione è figlia della mancanza di un progetto nazionale e di una rete museale in grado di tenere viva la memoria di questi luoghi attivando, grazie all'auspicato presidio degli storici dell'arte sul territorio, una spirale virtuosa per il rilancio del cuore appenninico d'Italia tramite l'arte, il paesaggio e la cultura. Circostanze così straordinarie pongono l'attenzione sulla necessità di interventi immediati in luoghi che altrimenti rischiano di perdere in modo irrimediabile opere che, se da un lato rappresentano l'identità più profonda

di queste terre, dall'altro potrebbero essere condannate, a causa dell'esclusione dalle tappe del turismo di massa, a scomparire, vittime dell'incuria e del logorio del tempo. De Marchi ha concluso il suo intervento con l'auspicio della creazione di una rete museale che preveda anche la collaborazione della popolazione locale e che possa essere motore della rinascita di quel territorio tramite la consapevolezza, la conservazione e la valorizzazione, ad opera di storici dell'arte, dei gioielli artistici di quei luoghi.

Romano Cordella, esperto della situazione storico-artistica del versante umbro dell'alta Valnerina, ha delineato il fenomeno delle mostre, nate negli ultimi mesi in tutta Italia, che espongono le opere recuperate dalle zone terremotate, talvolta a discapito della precaria condizione conservativa delle stesse. La ricostruzione antisismica avvenuta dopo il terremoto del 1997 ha evitato la perdita di vite umane ma i danni ai monumenti, specialmente quelli ecclesiastici, sono stati ingentissimi. La questione fondamentale che riguarda le opere mobili recuperate nei territori umbri, tutte ricoverate a Spoleto per essere restaurate e il loro futuro ritorno nelle zone che le ha prodotte, non è un fatto scontato. Se, tuttavia, non avvenisse questo implicherebbe la perdita dell'identità e del senso di appartenenza per la popolazione che da secoli si è riconosciuta ed identificata in esse.

È poi intervenuto tramite video-collegamento Alessandro Delpriori che in questi mesi e in prima persona si è trovato ad affrontare la distruzione provocata dal sisma e i problemi legati al patrimonio culturale. La priorità delle istituzioni in questi luoghi dovrebbe, almeno in parte, essere quella del salvataggio del paesaggio culturale e, quindi, dell'identità stessa del territorio. Per quanto riguarda la zona marchigiana la salvaguardia dei beni mobili è stata quasi completata, ma ora si deve passare alla valorizzazione, riportando al più presto le opere nel loro luogo d'origine. Delpriori marca la carenza delle istituzioni in questi luoghi, certamente in parte da imputare all'ingente patrimonio danneggiato. L'appello del sindaco è dedicato alla sensibilizzazione e alla conoscenza, attuata anche tramite conferenze o incarichi di dottorato e, quindi, con il coinvolgimento diretto delle università, con azioni fatte sul territorio e per il territorio.

L'ultimo intervento è stato affidato ad Elisabetta Giffi, marchigiana, che per due settimane ha lavorato nelle Marche per far fronte all'emergenza sisma tramite il rilevamento a tappeto dei danni e il recupero dei beni mobili. Giffi denuncia una difficoltà della regione Marche data dall'immobilismo generale,

dalla non messa in sicurezza della maggior parte degli edifici e dei beni immobili e dalla precaria condizione dei collegamenti stradali. Secondo la dottoressa Giffi la gestione marchigiana dei beni immobili nelle emergenze è stata caratterizzata per decenni da una scarsa consapevolezza sia della popolazione che delle istituzioni, come aveva notato anche Federico Zeri dopo il terremoto del 1997, differenziandosi negativamente dalla situazione umbra. In Umbria infatti, grazie ad un coordinamento unitario tutte le opere in pericolo o danneggiate dal terremoto sono state ricoverate presso il deposito di Santo Chiodo di Spoleto gestito dal Ministero; nelle Marche, invece, si è scelto di suddividere il ricovero delle opere in più centri sparsi nel territorio per non estirpare il patrimonio dal proprio luogo d'origine, consegnando la responsabilità della cura diretta di quello rimosso a diversi enti. Questa scelta, pienamente condivisibile, si è tuttavia scontrata con una selva di particolarismi che ne ha, sovente, inficiato il risultato. Si rende necessario, pertanto, cercare una convergenza di intenti tra le varie istituzioni, creare un progetto unitario e tenere alta l'attenzione sulla situazione del patrimonio culturale.

La gestione del patrimonio va affidata a professionalità specializzate, consapevoli dell'importanza delle opere stesse, seguendo i protocolli del Ministero, affidati a figure come quella dello storico dell'arte e del restauratore. L'auspicio è che il MiBACt sappia garantire la professionalità del suo personale e sostenere la creazione di sinergie per far ripartire in queste zone, nell'ordinario e nell'emergenza, la valorizzazione e la tutela del patrimonio.

L'incontro, presentando problematiche drammaticamente attuali, ha suscitato grande interesse nel pubblico che ha partecipato con vero coinvolgimento. Appuntamenti come questo mostrano l'importanza di sensibilizzare e tenere viva l'attenzione sulle situazioni di crisi che affliggono il nostro patrimonio, ponendo come soggetti attivi anche le università e le istituzioni culturali.

20 Aprile 2017, Fondazione Federico Zeri, Santa Cristina

DA BOLOGNA A ROMA E A MADRID.

ANNIBALE CARRACCI NELLA CAPPELLA HERRERA

Incontro con Andrès Ubedas de Los Cobos

Caterina Trapani

Mercoledì 26 Aprile, presso l'Aula Magna di Santa Cristina, si è tenuta la conferenza intitolata "Da Bologna a Roma e a Madrid. Annibale Carracci nella cappella Herrera" coordinata dalla Professoressa Marinella Pigozzi con la partecipazione di Andrès Ubedas de Los Cobos, direttore del dipartimento di pittura italiana e francese del museo del Prado a Madrid.

L'incontro, ultimo appuntamento della rassegna "I mercoledì di Santa Cristina", ha inoltre aperto il convegno internazionale e interdisciplinare "Dialogo tra Italia e Spagna, Arte e Musica" a cura di Marinella Pigozzi, promosso dalla sezione Arti Visive del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, in collaborazione con il Reale Collegio di Spagna, il museo del Prado, l'Archivio di Stato di Bologna e le università di Granada, di Murcia, di Salamanca, di Valladolid, di Chieti, durante il quale sono stati discussi gli aspetti artistici e le ragioni politiche delle relazioni tra Italia e Spagna.

In questa prima giornata di studio la comunicazione di Andrès Ubedas de Los Cobos ha approfondito i rapporti diplomatici tra Roma e Madrid, che a partire dal XV secolo avevano favorito l'arrivo in Spagna di opere italiane.

Il suo intervento si è incentrato sulla decorazione della cappella Herrera nella chiesa di San Giacomo degli Spagnoli, a Roma, affrescata da Annibale Carracci e bottega nei primi anni del '600 e, in particolare, sulle questioni relative al restauro degli affreschi. L'operazione, non solo ha rivelato l'altissi-

A destra:

Annibale Carracci, *San Diego di Alcalà presenta il figlio di Juan de Herrera a Gesù*, Roma, Chiesa di Santa Maria in Monserrato degli Spagnoli.



ma qualità dell'insieme, ma ha anche fornito significanti dati sulle dinamiche dei lavori: in che modo Annibale gestiva la divisione dei compiti con i suoi collaboratori, l'ordine nel quale sono stati eseguiti gli affreschi, la loro disposizione nella cappella, nonché importanti informazioni sullo strappo operato da Peregrino Succi, il restauratore che trasportò gli affreschi su tavola nel 1830.

Il complesso rappresenta una valida testimonianza sia dello stile tardo del Maestro che del talento dei suoi allievi, in particolare di Francesco Albani al quale furono affidati i lavori quando, nel 1605, Annibale fu colpito da una grave malattia che non gli permise di condurre a termine l'incarico, e degli altri allievi: Sisto Badalocchio, Giovanni Lanfranco e il Domenichino.

La decorazione della cappella fu commissionata ad Annibale da Juan Enriquez Herrera, ricco banchiere castigliano, che la acquisì come *ex voto* per la miracolosa guarigione del figlio Diego e la dedicò all'omonimo santo francese spagnolo, San Diego d'Alcalá.

La cappella, che fino al progetto di Andrès Ubedas de Los Cobos non era stata sufficientemente studiata e adeguatamente valorizzata, oggi non esiste più in quanto l'insieme decorativo è stato smembrato e trasferito in Spagna: al museo del Prado sono, infatti, conservati 7 dipinti mentre gli altri 9 si trovano al MNAC di Barcellona. Prima dell'attuale restauro le opere versavano in uno stato di conservazione pessimo: le pesantissime ridipinture operate dai restauratori dopo lo strappo ottocentesco, gli strati di vernice applicati nelle epoche successive e la sporcizia accumulata avevano conferito loro un aspetto cupo e giallognolo, oltre a privarle del tipico carattere minerale e calcareo dell'affresco, nascosto dietro la patina satinata della vernice.

Il restauro degli affreschi, a cura del Prado, è iniziato nel 2012 e ha portato risultati sorprendenti, avendo reso possibile constatare la differenza di mani particolarmente visibile, ad esempio, nella resa delle teste, che in termini di anatomia, tipo fisico e qualità ha permesso di individuare la partecipazione di due artisti distinti. La pulitura ha, inoltre, rivelato la presenza di alcune rigature bianche, prova delle rotture provocate da Succi nel tentativo di rendere piana una pittura concava e adattarla a un quadro da parete. Il brutale prezzo pagato lo convinse, poi, a non ripetere l'operazione.

La particolare forma di questi quattro affreschi ha reso possibile una ricostruzione della loro disposizione, verosimilmente sotto la lanterna. Le successive ricerche, lo studio delle piante, delle fatture dei materiali e il confronto con altre cappelle romane hanno permesso di realizzare un *rendering* dell'in-

tera cappella, operazione non facile per via della mancanza di misure e proporzioni esatte ma che ha, comunque, portato a una riproduzione plausibile dell'ambiente e dell'assetto decorativo.

Gli affreschi, prima fortemente impoveriti e per questo poco intelligibile e severamente giudicati dalla critica, rivelano adesso la loro eccellente qualità e hanno potuto acquisire maggiore rilevanza all'interno degli studi artistico-biografici su Annibale e sulla sua bottega e fare luce sui rapporti tra committenza spagnola e artisti italiani.

Il progetto, iniziato col restauro, prevede una seconda fase che non è ancora stato possibile realizzare: dopo lo studio e la ricerca l'obiettivo è la valorizzazione da attuarsi organizzando una mostra nella quale Prado e MNAC esponano congiuntamente gli affreschi della cappella Herrera insieme ai numerosi cartoni preparatori, ai disegni e alle incisioni superstiti, permettendo la pubblica fruizione di questa straordinaria testimonianza.

Questo incontro ha rappresentato una significativa opportunità di dialogo internazionale; ha documentato il denso rapporto che intercorreva tra la cultura italiana e le altre grandi culture europee come la Spagna, rendendo possibile a professori e studenti conoscere alcune delle importanti opere italiane che hanno nel tempo lasciato il territorio nazionale.

26 Aprile 2017, Dipartimento delle Arti Santa Cristina.

SECONDO ATELIER DI FORMAZIONE ALLA RICERCA: GLI ARCHIVI

Incontro con Giampiero Romanzi

Lisa Andolfi, Luca Chilò e Francesca Commone

Forse oggi più di ieri, le ricerche d'archivio sono un tasto dolente per il giovane studioso; all'inesperienza nel settore, infatti, si aggiunge la poca dimestichezza con i documenti cartacei tipica di chi è "nativo digitale": se non si posseggono le corrette informazioni, è facile perdersi nella moltitudine di documenti conservati all'interno degli enti, pubblici e privati, italiani rischiando, così, di compromettere l'esito dell'indagine.

Per sopperire a questa carenza l'11 maggio, nell'Aula Magna del Complesso di Santa Cristina, si è svolto il secondo appuntamento degli "Atelier di formazione alla ricerca" presentato dalla professoressa Sandra Costa, coordinatrice del Corso di Laurea Magistrale in Arti Visive, con la partecipazione del professor Giampiero Romanzi, docente di Archivistica presso l'Università di Bologna e funzionario della Soprintendenza Archivistica dell'Emilia Romagna. In poche ore Romanzi è riuscito a delineare una panoramica delle maggiori problematiche che si affrontano nell'ambito della ricerca archivistica, con una precisione e un'ampiezza di argomenti che è prerogativa solo di chi ha anni d'esperienza nel settore.

Materia estremamente composita, come ha sottolineato in apertura della conferenza il Professore, l'Archivistica utilizza un linguaggio che fa riferimento a più discipline, ponendo fin dall'inizio un ostacolo all'aspirante ricercatore proprio nell'uso di terminologie dal significato all'apparenza ovvio e chiaro, ma che in realtà nascondono riferimenti altri.

La prima difficoltà evidenziata riguarda le possibili idee preconcrete circa le modalità di funzionamento di un archivio. Infatti, benché sia fortemente



Sala di consultazione, Roma, Archivio Centrale dello Stato.

consigliato arrivare al momento della ricerca con un'idea abbastanza chiara, supportata da fonti bibliografiche, di ciò che si sta cercando, l'organizzazione dell'archivio può presentare alcune difficoltà. Una differenza fondamentale divide il catalogo di una biblioteca e l'inventario di un archivio: nel catalogo, già ordinato per materia o per autore, abbiamo una buona probabilità di trovare ciò che stiamo cercando, mentre non possiamo dire altrettanto dell'archivio, che non ha la stessa connotazione scientifica e lo stesso valore descrittivo. Come sottolinea Romanzi “gli archivi sono agglomerati involontari, formati da una persona o un ente non consapevoli del risvolto futuro della loro attività”; ad esempio famiglie, aziende o persone generano una moltitudine di documenti involontariamente come prodotto secondario dell'attività principale che svolgono, dove “è l'attività che governa, non la materia”.

Per poter “scardinare l'enigmaticità dell'archivio”, il professor Romanzi suggerisce alcune domande fondamentali: “Quale persona o ente può aver prodotto o ricevuto le fonti?”, “Possono essere dislocate in archivi diversi?”, “Nel corso degli anni sono state fatte schedature o inventariazioni?”, “Se sì, ce n'è traccia on-line?”. Solo dopo una disamina di questo genere, anche solo in fase preliminare, si ha una topografia più chiara della ricerca da intraprendere.

Per procedere in maniera adeguata dinanzi alla complessità dell'archivio, è consigliabile definire il perimetro della documentazione e capire successivamente dove poter consultare il materiale ricercato, in quanto l'insieme di fonti che ci troviamo davanti potrebbe non essere completo e soprattutto non ordinato per unità concettuali.

Emerge, dunque, l'importanza del contesto per la comprensione di questo "organismo". L'aggregazione dei documenti non è casuale, i rapporti non sono "flessibili" e determinati a posteriori poiché nativi e riconducibili ad un modello di sedimentazione dovuto alla stessa attività produttrice: invariabile, quindi, in sede di catalogazione. Differentemente dal nucleo di una collezione, in cui gli elementi possono già essere intelligibili di per sé ed il rapporto fra le componenti è "flessibile", in un archivio ciò non è possibile ed è il contesto a permetterci di risalire ai vincoli primigeni che legano le sue componenti.

L'ultima fase dell'indagine, come spiegato dal relatore, è quella della ricerca concreta: una volta rintracciata l'ubicazione del documento all'interno dell'archivio occorre, se non si ha la possibilità di acquisirlo in formato digitale, recarsi in loco per la consultazione del materiale.

Qui tre sono gli strumenti a disposizione per indagare il contenuto dell'archivio: elenco, guida e inventario. L'elenco, una lista dei documenti compresi nel suo nucleo, costituisce il primo metodo di riordino del materiale; la guida è, invece, a un livello più alto di lettura che presuppone, di norma, in chi l'ha realizzata una volontà di mediazione e valorizzazione di questi "organismi"; infine l'ultimo strumento, l'inventario, che congiunge i differenti approcci: quello analitico dell'elenco e quello qualitativo e scientifico della guida, in quanto fornisce informazioni sul soggetto produttore, l'attività da esso svolta e anche le modalità con le quali si sono sedimentate le carte.

Al termine della conferenza gli studenti hanno avuto la possibilità di approfondire con alcune domande le problematiche affrontate dal professor Romanzi. Tra gli argomenti trattati durante questa fase della discussione, particolarmente stimolante si è rivelata la riflessione sul futuro a cui vanno incontro gli archivi (in particolare quelli privati) nell'era del digitale. Infatti, secondo l'opinione del docente, la sempre crescente digitalizzazione di ogni aspetto della nostra vita ha tra i propri effetti una diminuzione considerevole della produzione di testimonianze cartacee, la quale mina alla base il processo di formazione tradizionale degli archivi. La soluzione prospettata dal Professore comprenderebbe la formulazione e l'applicazione di politiche di conservazio-

ne precoce, che aiuterebbe a prevenire la perdita di documenti potenzialmente rivelanti, pur comportando il rischio di un surplus di materiale. L'aspetto positivo della digitalizzazione risiede, invece, nella possibilità di organizzare, gestire e condividere l'immenso patrimonio archivistico in modo notevolmente efficace, nei casi più fortunati fruendolo direttamente da casa.

L'incontro è sicuramente servito a farci scoprire una disciplina un po' troppo trascurata nel XXI secolo, ma che è di vitale importanza nel nostro ambito di studi: l'utilizzo di documenti d'archivio, fonti primarie, costituisce l'elemento cardine di una ricerca che punti a ricostruire l'intero contesto a partire da informazioni "sgravate" da strumentalizzazioni ideologiche. Dobbiamo ricordarci, infatti, che le fonti sono parte integrante del lavoro di qualunque studioso intenda intraprendere una filologica ricostruzione storica: come detto da Giampiero Romanzi "gli archivi sono contro ogni negazionismo".

L'enorme interesse e la curiosità che l'iniziativa ha destato nei partecipanti è stata testimoniata dal lungo applauso finale, dopo il quale possiamo solo augurarci che questo tipo di formazione possa essere riproposta e divenire, negli anni, una consolidata abitudine.

11 Maggio 2017, Dipartimento delle Arti, Santa Cristina.

LUIGI TAGLIAVINI: UN PREMIO PER RICORDARLO

Intervista alle figlie Elena e Laura Tagliavini

Ilaria Viola

Mercoledì 17 maggio, presso il Dipartimento delle Arti, si terrà l'annuale consegna del Premio Tagliavini, un riconoscimento di studio istituito nel 2011 dall'Università di Bologna e destinato alla miglior tesi del Corso di Laurea Magistrale in Arti Visive. Il premio è dedicato alla memoria dell'artista e appassionato d'arte Luigi Tagliavini (Sassuolo, 1938-2005) ed è promosso e finanziato dalle eredi della famiglia.

Abbiamo chiesto ad Elena e Laura Tagliavini, figlie dell'artista sassolese, di raccontarci la storia della nascita del premio anche attraverso la vita del padre, dedicata alla pratica artistica e allo studio della storia dell'arte e contrassegnata da un grande amore per la ricerca, per la cultura e la filantropia.

Nello studio di Luigi Tagliavini il tempo sembra essersi cristallizzato. Cavalletti, tele, pennelli e libri: tutti gli strumenti del mestiere appaiono intatti, sorvegliati dallo sguardo assorto del maestro, raffigurato sulla grande tela in bianco e nero alle nostre spalle. Chi era, dunque, Luigi Tagliavini?

Nostro padre, oltre che un pittore, era un conoscitore e un appassionato d'arte. Fin da giovane ha sempre dipinto: ha frequentato il liceo artistico a Brera e poi l'Accademia di Belle Arti di Bologna. Il suo percorso artistico è stato tracciato da una ricerca molto approfondita, sia sulla tecnica che sui grandi temi della storia dell'arte. Il legame tra tecnica e cultura per lui era molto forte ed è ciò che lo ha sempre contraddistinto. Questa sua passione per la pittura e per la storia dell'arte lo ha accompagnato per tutta la vita, con una propensione per la formazione continua, ininterrotta: considerava, infatti, i risultati

raggiunti come passaggi di un percorso e mai come obiettivi definitivi. Questo grande amore per la ricerca e per lo studio, insieme ad un profondo rispetto per l'uomo, è ciò che ci ha trasmesso. Era una persona estremamente cordiale, della quale tutti coloro che lo conoscevano conservano un buon ricordo. Quando è morto siamo venute a conoscenza di alcuni episodi e di gesti gentili che aveva compiuto: la sua curiosità intellettuale e la sua profonda apertura mentale lo rendevano un uomo scevro da pregiudizi e nonostante fosse il classico "signore" – per come si vestiva, per le abitudini che aveva – era una persona estremamente aperta nei confronti di tutti.



Atelier Luigi Tagliavini, Sassuolo (Mo).

In che modo vostro padre viveva la propria arte e in che rapporti era con l'ambiente culturale del suo tempo?

Pur nella consapevolezza effettiva di avere talento, nostro padre era una persona modesta, non piena di sé, né polemica: questo è uno dei motivi che lo hanno portato a vivere la propria arte e la propria capacità artistica in modo molto personale e riservato. È sempre rimasto in un ambito locale, non ha mai avuto il coraggio, ma più che altro la voglia, di “fare il salto” per proporsi a livelli più alti; gli andava bene questa dimensione, perché gli dava il tempo di studiare.

Tra Sassuolo e Modena era lui il punto di riferimento per tanti artisti: lo chiamavano “il Professore”. Nel suo studio si riunivano intellettuali ed artisti, come in una sorta di salotto letterario; mentre papà dipingeva, gli altri ascoltavano la musica, la commentavano... erano pratiche d'altri tempi. Era rimasto molto legato all'Accademia di Bologna, ad esempio era amico di Ilario Rossi, pittore bolognese che era stato suo professore. Altro grande amico di nostro padre era il poeta Emilio Rentocchini.

Paesaggi, ritratti, autoritratti e dipinti tratti dai grandi maestri del passato (da Correggio a Vermeer, da Lotto a Bronzino): dei molti quadri presenti nello studio di Luigi Tagliavini, si nota subito l'abilità tecnica, che si traduce in uno spiccato interesse per la resa cromatica e luministica e in un'attenzione particolare per i dettagli. Cosa ha contraddistinto la ricerca artistica di vostro padre?

Negli anni '60 la sua pittura era segnata da una tipica inquietudine giovanile, tra i suoi artisti di riferimento c'era, ad esempio, Francis Bacon. Ciclicamente tornava sempre alla grande pittura e alla grande ritrattistica del Cinquecento e del Seicento. Negli anni '80 dipingeva grandi quadri con prati e i fili d'erba resi in modo minuzioso, quasi maniacale. Anche in questo caso credo che il grande insegnamento derivasse dalla pittura cinquecentesca e seicentesca italiana, ma anche fiamminga: lo si intuisce anche dalla presenza fissa, nel suo studio, di alcuni libri e cataloghi sull'arte rinascimentale. Tra i pittori del passato preferiti Lotto, Bronzino, Vermeer, Correggio [tra i vari dipinti tratti dai capolavori dei grandi maestri del passato possiamo ammirare una splendida copia del “Matrimonio mistico di santa Caterina” di Correggio e una meravigliosa “Fanciulla con cappello rosso” da Vermeer; NdR]. Prendeva appunti sui colori utilizzati e sulla luce, compiva veri e propri esperimenti sul colore. Ad ogni modo, non si è mai sottratto all'emozione. L'arte era la sua

ragione di vita, tanto che dal momento in cui ha saputo di essere malato fino alla sua prematura scomparsa, non ha più dipinto.

Oltre alla pittura, Tagliavini si è dedicato ad altre tecniche artistiche?

Era anche un fotografo, per noi eccezionale, che non si è mai convertito al digitale: aveva la camera oscura. Anche nella fotografia aveva un forte senso della tecnica, per lui era di estrema importanza il gesto artigianale, parte integrante della ricerca. Abbiamo interi pacchi di fotografie, tutte molto simili tra loro, ma con esposizioni e modalità di sviluppo diverse; e abbiamo una serie di foto che ha fatto per strada, negli anni '50, molto belle. Era veramente eccezionale nella scelta dei soggetti, nella capacità di trovare l'attimo giusto, nella tecnica e nello sviluppo. Era anche uno scultore, ma ha fatto pochissime cose, probabilmente perché nella sua ricerca prevaleva l'impulso al forte contatto con il colore e con la luce.

Luigi Tagliavini, oltre che un artista, era un conoscitore ed appassionato di storia dell'arte. Un suo storico dell'arte o critico di riferimento?

Roberto Longhi. Dalla sua biblioteca nell'appartamento al piano inferiore lo si intuisce bene: possedeva l'opera completa di Longhi. Quando eravamo ragazzine ci aveva regalato la "Breve ma veridica storia dell'arte italiana". Forse lo avrà anche conosciuto...

Dal vostro racconto è emersa l'immagine di un uomo che ha dedicato la propria esistenza all'amore per l'arte, per la cultura e al rispetto verso il prossimo. È dunque da questi presupposti che è nata l'idea di ricordare vostro padre, anche attraverso un premio di studio a lui dedicato?

Prima c'è il dolore, fortissimo, poi a mano a mano tutto viene filtrato; il dolore rimane, ma comunque si elabora; poi viene a galla l'eredità. E l'eredità che ci ha lasciato nostro padre, in termini di valori e di contenuti, è proprio questo amore per la ricerca a 360 gradi, una profonda curiosità intellettuale, un profondo rispetto per l'uomo e un forte senso di libertà nella ricerca. Quando una persona sa di avere ricevuto moltissimo, allora il passaggio successivo diventa il voler dare concretezza a questo grande dono. Dunque l'idea di un premio di studio intitolato a nostro padre ha avuto un po' questo significato: un premio di studio alla miglior tesi in storia dell'arte con la volontà di dare un piccolissimo sostegno che sia un incentivo, per chi decide di fare dello studio della

storia dell'arte il proprio obiettivo, a continuare.

Attraverso questa breve intervista, frutto di un coinvolgente e stimolante incontro con le figlie, si è tentato di restituire, almeno in parte, l'immagine di un artista e studioso di grande talento, un uomo di profonda cultura e grazie alla cui generosità è ora possibile offrire un'opportunità agli studenti che, come lui, abbiano fatto della ricerca e dello studio dell'arte il proprio obiettivo.

17 Maggio, Atelier Tagliavini, Sassuolo.

VIDEOART YEARBOOK 2017.

L'ANNUARIO DELLA VIDEOARTE ITALIANA | XII EDIZIONE

Federica Corona

Giovedì 25 Maggio, presso l'Aula Magna del complesso di Santa Cristina, si è tenuta la XII edizione del Videoart Yearbook. La manifestazione, nata nel 2006, è ormai una tradizione del Dipartimento delle Arti, un appuntamento a cui non mancare per poter osservare, studiare e conoscere le più recenti sperimentazioni della videoarte italiana.

Anche quest'anno si è voluta riproporre l'esperienza della scorsa edizione: il comitato scientifico, composto da Renato Barilli, Guido Bartorelli, Alessandra Borgogelli, Pasquale Fameli, Silvia Grandi e Fabiola Naldi, ha prediletto la presentazione di quattro antologie relative ad artisti che negli anni precedenti si sono distinti per la qualità del loro lavoro: Filippo Berta, Rita Casdia, Christian Niccoli e Debora Vrizzi. La scelta, come ha sottolineato il Professor Barilli, è stata quella di lasciar "riposare le acque della sperimentazione artistica", senza però compromettere il fine principale della rassegna, ovvero la valorizzazione della videoarte in ogni sua variante e articolazione della ricerca. Tuttavia gli organizzatori hanno anticipato che è possibile che nelle future edizioni si ritorni alla precedente modalità di gestione della manifestazione, presentando un numero quanto più ampio possibile di lavori.

Prima di osservare il lavoro di ogni artista Renato Barilli ha introdotto l'incontro attraverso un dialogo con il neo Responsabile dell'Area Arte moderna e contemporanea dell'Istituzione Bologna Musei, Lorenzo Balbi, il quale si è dimostrato particolarmente interessato a rinnovare l'attenzione già mostrata, in qualità di curatore presso la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, che negli anni precedenti ha ospitato un'edizione dello YearBook, verso l'arte del video.

Balbi auspica di poter intensificare ulteriormente il legame tra artisti, pubblico e mondo accademico nel suo complesso, durante il corso del suo nuovo incarico, attraverso attività che pongano la videoarte al centro della ricerca e della fruizione, mantenendo il ruolo che storicamente l'Istituzione Bologna Musei ha rivestito, quale uno dei principali centri divulgativi dei linguaggi sperimentali dell'arte contemporanea, sia italiana che straniera.

Per ogni artista sono stati selezionati rispettivamente quattro lavori che ne hanno sintetizzato efficacemente il percorso e le caratteristiche estetiche. Le peculiarità di ognuno sono state descritte da alcuni membri del comitato scientifico, per fornire una breve introduzione alle immagini.

Le possibilità espressive del mezzo video sono molteplici: "Un uso totale e totalizzante dei media caratterizza i lavori di Filippo Berta" - primo artista ad



Videoart Yearbook, XII edizione, Bologna, Dipartimento delle Arti, Santa Cristina.

essere presentato - “tanto da non poter circoscrivere il suo lavoro esplicitamente alla videoarte, ma sarebbe più appropriato utilizzare il termine anglosassone mixed-media”; Fabiola Naldi descrive in tal modo l’artista, di cui conosce il percorso creativo fin dagli esordi e le cui abilità emergono limpidamente nell’ultimo e inedito lavoro presentato “Just One” (2017).

I lavori di Berta non documentano solo azioni performative poiché le stesse performances sono costruite e dirette in modo non convenzionale, rivolte alla ricerca di una comunicazione che trova origine al di là del mezzo e dei gesti dei protagonisti, non sempre performer professionisti. È la ricerca di un linguaggio altro il centro propulsivo delle sue scelte estetiche, che nella sua diversità possa produrre il costituirsi di una nuova comunità. L’azione corale degli individui che interagiscono nei video rivela la necessità di porsi in relazione con l’altro da se, ma al costituirsi di una collettività emerge lo stridere delle diversità individuali. Nel video “Allumettes” (2013) uomini e donne, riuniti in quella che appare come una piccola comunità, provano a tenere accesa la fiamma prodotta da un fiammifero, ma uno dopo l’altro i cerini si consumano fino ad esaurirsi, e con essi i componenti del gruppo. Similmente in “Concert of soloist #2” (2015) alcuni uomini seduti ad un tavolo sono concentrati a succhiare avidamente dai rispettivi cucchiari una zuppa. Gli stridenti rumori emessi in modo asincrono orchestrano un concerto inascoltabile, se non nel momento in cui esso termina e ritorna l’armonia, seppur dissacrante, del silenzio.

Come negli anni precedenti, il comitato scientifico ha dedicato particolare attenzione anche ai lavori di animazione, spesso bistrattati dal mondo della videoarte ma portatori di nuove modalità espressive come nel caso di Rita Casdia: l’artista impiega la computergrafica e lo stop-motion per declinare un’articolata e complessa analisi del sé femminile. Attraverso bamboline di plastilina, la cui malleabilità rivela una corrispondenza ben congegnata tra forma e contenuto, Rita Casdia indaga, modella, scompone l’essere femminile fino a metterne a nudo le crepe più profonde dell’animo, come le fessure da cui fuoriescono e si nascondono i soggetti di “UFOr3” (2009).

Nei lavori dell’artista si definisce una contrapposizione tra il femminile e il maschile e, seppur quest’ultimo risulta una presenza latente, riesce a intimare un continuo stato di pressione e di angoscia. In “White Sex” (2008) su una giostrina bianca sfilano piccole donnine in pose pornografiche, gestualità che una società prettamente maschile impone. Il sesso è spogliato da ogni pudore

e palesato all'osservatore in una paradossale alternanza di opposti: al bianco candido della giostrina, il cui carillon richiama un mondo infantile, si contrappone la sessualità lasciva dei soggetti, finché il gioco si ferma, la musica si interrompe e le donne aprono gli occhi. Solo nel video "Skin Life" (2014) l'uomo è visibile, nella forma di un essere mostruoso, il cui gigantismo sembra pervadere la piccolezza della donna, ma il colore nero con cui è tracciato e riempito il corpo-anima di quest'ultima, le conferisce una consistenza tale da poter sopravvivere e annientare l'essere maschile. In quasi ogni video l'ultima immagine rivela la possibilità di un cambiamento: in "It's You" (2017), lavoro inedito, il soggetto sembra soccombere al pesante tessuto dell'omologazione, ma riesce a spogliarsi lasciando visibile solo il proprio sesso, nella sua naturalezza e vitalità.

La necessità, conscia e inconscia, di affermare se stessi, che collega come un leitmotiv i lavori finora esposti, si declina con accezioni diverse nei video di Christian Niccoli. L'artista è interessato all'analisi della singolarità per astrazione ed estraneazione, così come fa notare Pasquale Fameli: "L'artista, nella sua ricerca video, propone situazioni in cui mette in gioco elementi del quotidiano in modo estraniante e metafisico, video essenziali che non hanno uno sviluppo narrativo, ma presentano le azioni di soggetti non dialoganti tra loro, estrapolati dal proprio contesto originario. Per Niccoli il mezzo video è un modo per astrarre queste individualità dal quotidiano e porle in situazioni enigmatiche".

In "Excalating Perception" (2004) abbiamo due inquadrature speculari: uomini e donne salgono e scendono singolarmente delle scale mobili, raccontando qualcosa di sé in singole frasi; il luogo è lo stesso, ma gli individui sono destinati a non incontrarsi e le parole di ognuno non giungono mai all'altro. L'estraniamento, l'incomunicabilità, la solitudine di individui galleggianti nello stesso mare, un deserto dell'anima in cui abbandonarsi o essere abbandonati, sono gli scenari visivi e concettuali dei video di Niccoli, come "Planschen" (2008) e "Der Weg zur Freiheit" (2010). I luoghi e i soggetti rivelano un apparente naturalezza: sono contesti accessibili all'immaginario, ma gli elementi che in essi interagiscono disturbano la quiete generando un senso di sgomento, alimentato dal parallelismo che l'artista crea tra l'ambiente e l'essere umano nella sua complessità. Paradigmatico è l'ultimo video della serie "Ohne Titel", in cui la linea d'orizzonte taglia l'immagine che rimane nella sospensione dei due spazi per qualche secondo: sorraggiunge un elicottero ad

interrompere l'attesa dello spazio-senza, un uomo scende dalle scale srotolate del veicolo, calandosi nel paesaggio desertico di un io in divenire.

Diverse sono le scelte di "regia" e tematiche dei lavori di Debora Vrizzi, il cui percorso artistico si identifica attraverso un'interazione con il mondo cinematografico e teatrale riconoscibile, come Silvia Grandi sottolinea, nel carattere "pseudo-narrativo" dei suoi lavori e nell'accurata costruzione delle scenografie. L'artista esprime nei video un legame diretto con il proprio vissuto e con il contesto culturale di provenienza come punto di partenza per conoscersi ed esprimersi. In "Switch Me Off" (2009) l'ambientazione e i personaggi in accezioni favolistiche sembrano tradurre ricordi infantili al limite tra il surreale e il realismo, caratteristiche dell'esperienza stessa del gioco, momento fondamentale nella costruzione del sé.

Il legame con il proprio nucleo familiare permane all'interno dei lavori dell'artista, che spesso lo sceglie come soggetto dei suoi video. In "Family Portrait" (2012) i componenti della famiglia Vrizzi soffiano la farina accumulata sul corpo di Debora ed è da quei soffi vitali che l'artista sembra prendere vita. Immagini che appaiono come pagine di un diario non nostre, ma che percepiamo come tali per la loro naturale familiarità. È questo ciò che si esperisce nel video "Rit Bianca" (2014), in cui i nonni si confidano e confessano i segreti della propria vita di coppia, in un dialetto non accessibile a tutti ma comprensibile nel suo significato attraverso l'intimità degli sguardi che la telecamera "in soggettiva" coglie, coinvolgendo così lo spettatore ad una emotiva partecipazione.

Si conclude, così, la XII edizione di ArtVideo YearBook che, attraverso la specificità dei linguaggi adoperati da ogni singolo artista, ha restituito uno sguardo complessivo e variegato delle modalità espressive della video arte italiana degli ultimi anni. Il coinvolgimento del pubblico è stato stimolato non solo dalla qualità dei lavori proposti, ma anche dalle capacità comunicative degli artisti che, in quanto giovani a noi contemporanei, hanno proposto una visione critica della nostra società, sollecitando la riflessione sulle modalità adottate per rapportarci ad essa. I messaggi e le tematiche introdotte hanno dato voce alla preponderante necessità di interrogare se stessi e di definire la singolarità dell'individuo in relazione ad una collettività, con l'urgente intenzione di ricostruirla o di ri-immaginarla.

25 Maggio 2017, Dipartimento delle Arti, Santa Cristina.

AMORE. IMMAGINI E PAROLE DI UNA GENERAZIONE

Raffaele Caputo

«Forse la giovinezza è questo perenne amare i sensi e non pentirsi» Andrea Pazienza

In un clima anti-ideologico, freddo e circospetto come l'attuale, cosa vuol dire amare? Cosa vuol dire essere ventenni? La febbrile sensazione di poter essere in mille modi diversi si mescola al senso di inadeguatezza, al "carattere effimero e inconsistente della nostra volontà e dei nostri desideri" (Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, Grandi Tascabili Economici Newton, 2010, p. XXI).

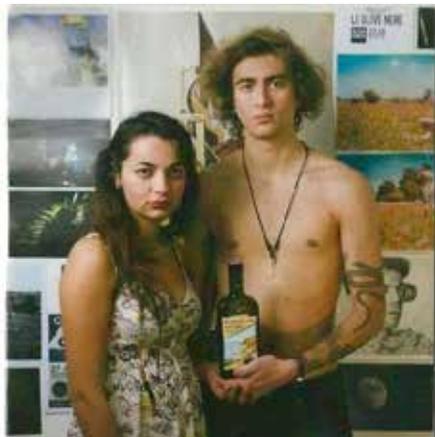
Gli studenti del corso di Storia della Fotografia del D.A.M.S. di Bologna hanno certificato e rappresentato con esattezza quasi sorprendente questo stato di consapevolezza attraverso l'impiego del medium fotografico nelle sue svariate formule espressive, afferrando con sensibilità ed efficacia gli stimoli colti nelle lezioni svolte dal Professor Claudio Marra.

L'installazione collettiva, che conquista circa venti metri del chiostro di Santa Cristina, in piazzetta G. Morandi, presenta centinaia di foto in formato 10x10, accompagnate da una breve didascalia, e riporta alla mente l'ormai mitica esposizione di Franco Vaccari, datata 1972, dal titolo *Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio*.

Così la nuova generazione si accosta alla genealogia dell'Amore, sullo scenario di un paesaggio umano dalle identità mescolate, in un puzzle di scatti che non si pone il problema dell'artisticità, perché ad affascinare è il raffinato gioco concettuale riservato al pensiero dell'Amore, che trova espressione concreta grazie allo specifico ed esclusivo contributo che la fotografia garantisce.

Non sorprende la singolare attenzione riservata al ruolo del corpo, sorgente

Amore Amaro



Particolare dall'installazione *Amore*. Immagini e parole di una generazione a cura degli studenti del corso di Storia della Fotografia del D.A.M.S. e del professor Claudio Marra.

e miniera di alcune indagini estetiche fra le più penetranti della storia fotografica che, posto alla presenza dell'obiettivo-specchio, s'impadronisce della consapevolezza delle sue potenzialità espressive e delle sue molteplici diramazioni identitarie, manifestandosi anche in esibizioni private audaci e maliziose, tese a decostruire gli stereotipi di genere: la distintiva natura di indice della fotografia, la sua peculiare contiguità con il reale, fa sì che l'immagine fotografica si offra come un'impronta sensibile del corpo, luogo in cui si tracciano non solo i segni dell'identità biologica, ma anche quelli collegati al ruolo sociale e pubblico, alla sfera dell'amore.

Stupisce, invece, la quantità di scatti sottratti agli album di famiglia, dove si trovano i parenti e gli amici, catturati nei più svariati attimi dell'esistenza, segno di un coinvolgimento "amoroso" totale con i soggetti fotografati, comprensibile dal momento in cui intendiamo la fotografia come una carezza, un lambire, un sentire più vicino che mai "l'altro da sé": non a caso si fotografa ciò che si ama.

Non esiste niente di meglio dell'immagine fotografica per tenere vivo il ricordo, la memoria del calore di una presenza, per gustare appieno la vita sotto ogni punto di vista; così, dinanzi all'installazione inaugurata il 31 Maggio, si è coinvolti in un articolato e suggestivo flusso emotivo che invita ad un percorso

di indagine concettuale sul nostro passato, fino a trascinarci verso una partecipata fruizione del presente, rivalutando l'esperienza sincera, quotidiana, così sfacciatamente normale, dell'amore familiare nel suo continuo realizzarsi.

Gli spettatori curiosi ed entusiasti che hanno partecipato all'inaugurazione dell'installazione e tutti coloro che giorno dopo giorno continuano ad esserne attratti e stimolati sono il premio più gratificante per l'impegno e la serietà mostrati da un gruppo di ragazzi felice di aver avuto l'opportunità di mettersi alla prova.

31 Maggio 2017, Chiostro di Santa Cristina.

EUROPEAN HERITAGE DAYS

Condividi la mia passione: il valore civile dell'impegno per l'arte

Silvia Gurnari, Costanza Morera ed Elena Squadrito

Il 15 settembre 2017 il Dipartimento delle Arti ha ospitato nel complesso di Santa Cristina e in partenariato con il DISCI (Dipartimento di Storia Culture e Civiltà) una serie di iniziative in occasione degli European Heritage Days. Promossi, dal 1991, dal Consiglio d'Europa con l'appoggio della Commissione Europea, hanno lo scopo di affermare la centralità dell'arte all'interno della società attraverso lo scambio e il dialogo tra i diversi Stati europei partecipanti a questo progetto culturale.

Infatti durante le Giornate europee del Patrimonio musei, fondazioni, gallerie e associazioni culturali aprono gratuitamente le proprie porte ai cittadini dando loro la possibilità di accedere in modo privilegiato al ricchissimo patrimonio storico-artistico diffuso sul territorio.

Il Corso di Laurea Magistrale in Arti Visive ha così organizzato una giornata dedicata alla riflessione sulla valorizzazione e la tutela del patrimonio artistico e archeologico presente nel nostro Paese, sottolineando la necessità di un impegno civile che deve essere assunto dalle istituzioni ma lascia ampio spazio all'azione e alle iniziative dei singoli cittadini e, in particolare, ha voluto mettere l'accento sulla centralità che, in questo percorso, spetta ai giovani, testimoni del nostro futuro.

L'evento è cominciato dalla mattina con visite guidate aperte al pubblico, libere, gratuite e dirette dagli studenti che hanno raccontato la storia del complesso di Santa Cristina: un patrimonio monumentale vissuto tutti i giorni da loro come luogo di formazione, ma interessato anche da una lunga storia che dal Medioevo arriva ai giorni nostri e si intreccia con la storia stessa della città



Amore amaro, Bologna, Chiostro di Santa Cristina.

di Bologna.

Sempre durante la mattina è stata organizzata una serie di talks con protagonisti gli studenti dei Corsi di Laurea in Arti Visive e Archeologia dell'Università di Bologna. In occasione di questa manifestazione infatti, come hanno sottolineato le professoressa Sandra Costa e Antonella Coralini presentando la giornata, si è voluto dar vita ad un momento di condivisione e confronto tra dipartimenti e aree di studio che, pur con diverse modalità ed interessi, si muovono per il raggiungimento di obiettivi comuni.

Tra gli scopi della giornata vi era infatti quello di consentire agli studenti un momento di confronto con altri giovani che, pur con diverse inclinazioni, condividono le stesse passioni e si impegnano con il medesimo entusiasmo nello studio, nella ricerca e nella valorizzazione di ciò che sta loro a cuore, con la volontà anche di creare un collegamento per proficue collaborazioni future. Tale varietà di partecipanti ha portato un'altrettanto variegata tipologia

di contributi.

Gli studenti di archeologia hanno presentato i risultati delle ricerche nelle quali sono attualmente impegnati svelandone i retroscena e aprendo finestre di riflessione su alcuni argomenti legati ai loro lavori, inerenti tematiche quali i problemi di conservazione e valorizzazione della pittura antica, la lettura del frammento o l'importanza dello studio dei pastiches per l'arte antica.

Durante gli interventi proseguiti anche nella prima parte del pomeriggio gli studenti del Corso di Laurea Magistrale in Arti Visive hanno presentato argomenti che li hanno appassionati inerenti l'ambito storico-artistico, toccando una grande vastità di temi. Solo per citarne alcuni si è passati dagli effetti della Controriforma sulla pittura nella città di Bologna e l'interpretazione che ne ha dato Francesco Arcangeli, alla rappresentazione dell'ideale classico di bellezza in Guido Reni, per giungere a questioni legate alla mediazione, analizzando il rapporto tra l'opera d'arte e il fruitore e come questo sia cambiato nel corso del tempo, o sottolineando, ad esempio, come oggi si possa parlare di "opera collettiva", fino al contemporaneo più vicino a noi con un intervento sulla figura di Christian Boltanski e la fotografia.

La seconda parte del pomeriggio è stata dedicata ad una tavola rotonda sul tema della conservazione e della tutela del patrimonio, a cui hanno partecipato i rappresentanti di istituzioni di carattere nazionale, come il FAI (Fondo Ambiente Italiano), la Federazione Italiana Amici dei Musei, Italia Nostra, e locale, attive nel panorama bolognese, come la Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna (Carisbo) e l'Accademia degli Indomiti.

La professoressa Costa, che ha moderato l'incontro, ha introdotto i relatori sottolineando non solo l'importanza delle attività svolte ma, soprattutto, che trattasi per ognuno di loro di un impegno cui si dedicano per sole ragioni di passione civile, a prescindere dai rispettivi incarichi professionali.

Istituzioni ed enti partecipanti al dibattito, pur con identità e finalità differenti, sono tutti coinvolti nell'impegno per la cultura e per la tutela del patrimonio: raccontando i loro programmi, le varie voci presenti alla tavola rotonda hanno dato vita a un confronto e a un dialogo tra realtà diverse e complementari campi d'azione.

L'affresco del patrimonio italiano descritto dai vari partecipanti delinea una realtà molto ricca ma che necessita dell'impegno costante di enti e fondazioni, coadiuvati dalla presenza attiva sul territorio delle istituzioni pubbliche e governative e dalla partecipazione diretta dei cittadini. Se prendiamo ad esempio

FAI, FIDAM e Italia Nostra si può notare come, proprio per quel che riguarda la tutela del patrimonio, condividano una simile modalità operativa, che parte dalle realtà locali per giungere a una struttura d'impianto nazionale. Infatti, come ha affermato Italo Scaietta, Presidente della FIDAM, le realtà territoriali agiscono in autonomia ma si coniugano in un percorso comune di confronto più ampio attraverso la federazione.

Questa possibilità di operare in un orizzonte nazionale è sicuramente una caratteristica di vitale importanza per tali organizzazioni. In merito Jadranka Bentini (Presidente di Italia Nostra Emilia Romagna), ripercorrendo la storia della legislazione sui beni culturali, ha sottolineato come una delle funzioni di Italia Nostra sia proprio quella di porsi come "sentinella" nei confronti delle istituzioni pubbliche per la tutela del patrimonio anche a livello legislativo.

È stato anche messo in luce dalla professoressa Costa il valore etico delle realtà che hanno un indirizzo strettamente territoriale, per la capacità di instaurare un dialogo diretto con la città e in alcuni casi di dare vita a dei veri e propri circoli virtuosi, come per la Fondazione Cassa di Risparmio, per l'Accademia degli Indomiti e per la realtà di Archeostorie.

Voci diverse hanno restituito così un quadro composito delle esperienze coinvolte sul territorio italiano, tutte unite nell'impegno per l'arte, con finalità diverse a seconda della propria identità.

Si è trattato di un giornata frutto di duro lavoro per gli studenti, che hanno avuto la possibilità di condividere l'impegno e la passione che mettono nei loro studi, di sottolineare il rapporto ineludibile che vi è tra le nuove generazioni e il patrimonio storico-artistico, ma soprattutto di confrontarsi con chi si impegna ogni giorno per far sì che la bellezza che ci circonda sia riconosciuta.

Tanti i temi affrontati e tante le voci che hanno preso parte con l'unico grande scopo di sensibilizzare ogni cittadino alla tutela del patrimonio artistico intorno a noi che ha bisogno di essere conservato e valorizzato per continuare a raccontare chi siamo stati, chi siamo e chi saremo.

15 Settembre 2017, Dipartimento delle Arti, Santa Cristina.

**IL MESTIERE DEL CONOSCITORE.
WILHELM BODE E GLI STUDIOSI DELLA SCULTURA
RINASCIMENTALE**

Luca Chilò e Virginia Longo

Sala gremita per la giornata conclusiva del seminario di formazione specialistica “Il mestiere del conoscitore”, organizzato dalla Fondazione Federico Zeri di Bologna e curato da Andrea Bacchi, Francesco Caglioti e Aldo Galli. Tra il pubblico, sabato 16 settembre, non solo studenti e appassionati d’arte ma anche docenti ed esperti.

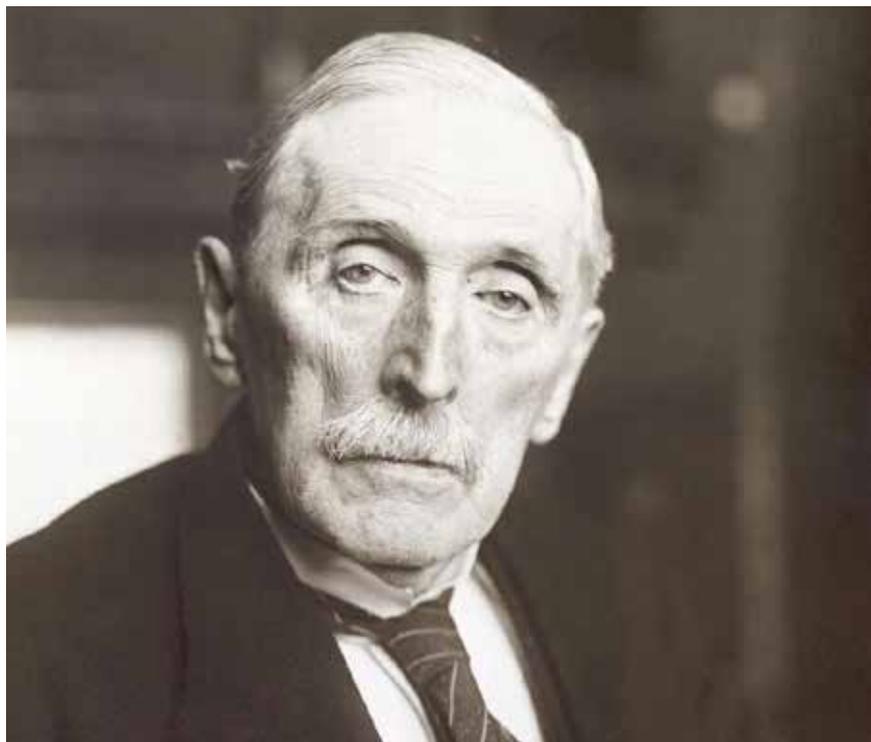
Arrivato alla terza edizione, dopo aver affrontato il lavoro critico di Roberto Longhi e Giorgio Vasari, il seminario si è focalizzato sulla figura di Wilhelm Bode (1845-1929), forse il maggior conoscitore d’arte italiana del Rinascimento al passaggio tra Ottocento e Novecento. Quest’ultima giornata, a differenza delle due precedenti, si è svolta a porte aperte e ha approfondito lo studio della scultura rinascimentale nell’ottica della connoisseurship.

Il primo a prendere la parola è stato Massimo Ferretti, docente alla Scuola Normale Superiore di Pisa il quale, come ha ricordato durante la sua presentazione Andrea Bacchi - direttore della Fondazione Zeri - “nel corso della sua esperienza si è occupato di arte a 360 gradi e ha scritto contributi su moltissimi argomenti da Giotto alla fotografia dell’Ottocento”.

Ferretti ha proposto un interessante confronto tra Niccolò dell’Arca (1435-1494), figura chiave della scultura bolognese, e Guido Mazzoni (1445-1518), anch’egli scultore emiliano che eccelse nell’arte sacra con l’esecuzione di gruppi di figure in terracotta. A tale fine ha preso in esame il celebre *Compianto* di Niccolò dell’Arca, custodito in Santa Maria della Vita a Bologna, e il gruppo scultoreo di analogo soggetto di Mazzoni - databile tra il 1477 e il 1479 - posto nell’oratorio della chiesa di San Giovanni Battista a Modena, nell’intento

di formulare un'attribuzione cronologica più precisa. Non vi sono oggi dubbi che la data del *Compianto* di Mazzoni sia quella indicata dai documenti, all'inizio degli anni sessanta, mentre più aperto alla discussione è il tema della cronologia per dell'Arca. Niccolò deve avere realizzato buona parte del lavoro entro il 1473, ma non è da escludere che alcune delle figure di Santi e Profeti siano state scolpite anche negli anni successivi. Ferretti ha inoltre spiegato come i due scultori si pongano diversamente rispetto alla policromia delle terrecotte: importante per Niccolò ma necessaria per Guido Mazzoni, fatto che ha reso più grave la rimozione di policromie, certo non originali ma comunque antiche dal gruppo modenese.

Altra spinosa questione sollevata dal confronto delle due opere è inerente al numero e alla posizione delle figure del *Compianto* di Niccolò dell'Arca,



Wilhelm von Bode.

che allo stato attuale ne presenta sei contro le sette dell'opera di Mazzoni. Lo studio che Ferretti ha condotto sulla interazione e gestualità delle figure tende ad avvalorare l'ipotesi, già proposta da altri studiosi, che anche il *Compianto* di Santa Maria della Vita avesse sette figure: sottolinea, infatti, che “durante questa analisi la figura dello storico dell'arte è quasi paragonabile a quella dello storico del teatro, in quanto esamina l'aspetto d'insieme della scena e il ruolo dei personaggi”.

Il secondo relatore della giornata, docente all'Università Federico II di Napoli, è stato Francesco Caglioti, con un contributo sulle opere giovanili di Michelangelo (1475-1564). Il professore, prima di rivelare i suoi studi, ha passato in rassegna diverse false attribuzioni, citando due errori di Wilhelm Bode che scambiò una scultura risalente al 1625 circa e raffigurante il pastore mistico Aristeo per il San Giovannino mediceo scolpito da un giovanissimo Michelangelo, così come attribuì a Leonardo un bustino che sembra essere solo di scuola leonardesca.

L'intervento di Caglioti ha messo in luce alcune difficoltà del lavoro del “conoscitore”, partendo dal presupposto che spesso le attribuzioni, anche a causa delle fonti antiche, diventano complicate e difficili da eseguire. Tra le varie analisi da lui svolte, confermando l'ipotesi di uno studioso spagnolo inizialmente preso poco sul serio, è stato riconosciuto il San Giovannino di Ubeda, giunto a oggi solo in frammenti per la furia iconoclasta scaturita dalla guerra civile spagnola.

Per arrivare alla paternità dell'opera Caglioti si è basato su un approccio puro visibilistico ma anche storico: dal punto di vista formale ha infatti ritrovato nella scultura le caratteristiche dell'agiovane mano michelangeloesca, mentre per l'insolita collocazione ha messo in campo le relazioni fra i Medici e la Spagna

Concludendo l'intervento il professore ha infine proposto il caso del Crocefisso di Santo Spirito nell'omonima basilica fiorentina, unica scultura lignea policroma dell'artista, databile al 1493 circa, che venne per molto tempo attribuita a un maestro di epoca precedente a quella michelangeloesca. Per un occhio attento come quello di chi esercita il mestiere del conoscitore, come sottolinea Caglioti, le peculiarità stilistiche dell'opera sono facilmente attribuibili al maestro fiorentino, mettendo soprattutto l'accento sulla zona pelvica del Gesù assolutamente speculare a quella del Fanciullo arciere oggi a New York, da lui ritenuta di Michelangelo e identificata con un Cupido.

Ultimo, ma non meno importante, è stato l'intervento di Davide Gasparotto, curatore capo del dipartimento di pittura al J. Paul Getty Museum di Los Angeles, che ha incentrato il suo contributo sul gusto della scultura del Rinascimento in America e, in particolar modo, ha approfondito la figura dello storico dell'arte Wilhelm R. Valentiner (1880-1958), oggetto recentemente di un importante studio monografico ad opera di Marco Mascolo che pure ha tenuto una lezione al corso bolognese. Valentiner, vissuto a cavallo tra Otto e Novecento, è stato allievo dei più importanti storici dell'arte dell'epoca come H. Thode, C. H. de Groot e A. Bredius.

Giovanissimo, Valentiner venne chiamato da Wilhelm Bode a Berlino a collaborare per il Kaiser Friedrich Museum e il Kunstgewerbemuseum Berlin e successivamente completò il suo studio su Rembrandt, che gli garantì grande fama in ambito storico-artistico tanto che “nel 1907 – prosegue il dottor Gasparotto – Valentiner allestì una mostra al Metropolitan Museum e Bode lo presentò come promessa”. Grazie alla sua preparazione accademica e alla sua abilità di curatore, Valentiner farà conoscere l'arte rinascimentale al pubblico statunitense: sarà proprio lui a far apprezzare maestri europei come Rembrandt, tanto che in cinquant'anni il numero di quadri dell'artista oltreoceano quadruplicarono trovando sempre più estimatori.

Durante la sua vita collaborò con diversi mecenati: degni di nota sono sicuramente Edsel Ford e J.P. Morgan, il banchiere grande collezionista di arte che fu anche Presidente del Metropolitan Museum. Nel 1914 tornò in Germania per partecipare alla Grande Guerra e sul campo di battaglia conobbe uno dei più rappresentativi pittori del XX secolo: Franz Marc. Contribuì, inoltre, alla divulgazione e all'acquisizione di opere espressioniste tedesche. Nel 1924 divenne direttore del Detroit Institute of Arts e cominciò a promuovere culture artistiche diverse, fra cui l'arte africana, precolombiana e il Rinascimento italiano ed europeo. Non facendosi scoraggiare neanche dalla Grande Depressione, Valentiner continuò ad acquisire opere d'arte e rese il Detroit Institute of Arts uno dei poli museali più importanti del Novecento.

In conclusione alla giornata è stato presentato il volume *Il falso, specchio della realtà* a cura di Anna Ottani Cavina e Mauro Natale, edito dalla casa editrice Allemandi nel 2017. Il libro si colloca, come specifica la curatrice, nella prospettiva zeriana del “sembrare e non essere”, ovvero la storica sfida di smascheramento del falso, allargando però la prospettiva a un livello internazionale non solamente storico artistico.

È possibile dire che appuntamenti come questo sono fondamentali per analizzare le figure chiave del dibattito artistico passato ricostruendone critica e metodologia, che ancora oggi influenzano il mestiere del conoscitore e più in generale fanno parte della storia dell'arte. L'interesse desto nei partecipanti dimostra che questo tipo di approfondimenti riesce a coinvolgere un vasto pubblico, oltre che a rappresentare un valido strumento formativo per i giovani studenti di storia dell'arte. Con questi presupposti non possiamo che auspicare il ripetersi negli anni di eventi di pari qualità e livello di interesse.

16 Settembre 2017, Fondazione Federico Zeri, Santa Cristina.

**MICHEL HOCHMANN:
IL MECENATISMO DELLA FAMIGLIA GRIMANI.
GUSTO E POLITICA NELLA VENEZIA DEL CINQUECENTO**

Conferenza di apertura dell'anno accademico 2017/2018

Roberta Siddi

È una presenza “familiare” quella che il 16 ottobre ha animato l’Aula Magna di Santa Cristina. Non è la prima volta che Michel Hochmann, importante storico dell’arte rinascimentale ed esperto di collezionismo, onora con un’interessantissima conferenza il Corso di Laurea Magistrale in Arti Visive. Già nel marzo 2017 aveva tenuto una lectio magistralis sul rapporto tra disegno e colore nella pittura veneziana intitolata “Colorito. Novità sulla tecnica dei pittori veneziani del Rinascimento”. In occasione dell’apertura dell’anno accademico 2017/2018 ha scelto di approfondire un tema di carattere più politico-culturale: “Il mecenatismo della famiglia Grimani: gusto e politica nella Venezia del Cinquecento”.

La conferenza ha inizialmente affrontato la problematica della definizione di “gusto”, una parola dalle molteplici sfaccettature culturali. Quali sono le preferenze di un determinato gruppo sociale? Quali ragioni indirizzano queste preferenze? Cosa ne pensano gli artisti al riguardo? Sono tutte domande che Michel Hochmann ci pone per invitarci a riflettere.

Il nodo essenziale è quello che mette in relazione le scelte artistiche e la politica, evidenziando che questa dettava legge in fatto di gusto. La nobile stirpe dei Grimani, infatti, dedita al collezionismo e fortemente legata al potere papale, ha lasciato una significativa impronta sull’arte veneziana e sulla storia del mecenatismo. Lo studioso ripercorre l’albero genealogico della suddetta e ci presenta i suoi componenti, tra cui molti ecclesiastici di alto livello o dogi. Domenico, Girolamo, Marino, Giovanni, Antonio: nomi ricorrenti in questa esposizione che delineano davanti ai nostri occhi il potere politico della Re-

pubblica veneziana in quegli anni.

In particolare Michel Hochmann pone l'attenzione sull'ex palazzo familiare sito in Santa Maria Formosa, donato da Antonio Grimani ai suoi figli e ora museo, che ha permesso di presentare al pubblico la magnificenza della famiglia. È un edificio architettonicamente originalissimo che esprime il gusto artistico dei Grimani, un mix di elementi toscano-romani fusi con l'ambiente veneziano, arricchito nel 1523 con pregiatissimi marmi.

Sin dall'inizio del 1500 Domenico utilizzava il palazzo per conservare le sue ricchissime collezioni. Si tratta di un collezionismo con una funzione politica, che mira a simboleggiare la supremazia della famiglia, tanto che Domenico chiese esplicitamente che il suo lascito fosse donato ai virtuosi e per questo



Michel Hochmann.

suo nipote Giovanni donò alla Repubblica le statue che egli aveva collezionato e il suo studiolo.

Nomi importanti della pittura spiccano fra le decorazioni del palazzo. Francesco Salviati, ad esempio, affrescò il ciclo di Apollo nella volta della sala dedicata proprio al dio del Sole e lavorò al soffitto del camerino di Psiche dove, purtroppo, è rimasta solo una copia dell'affresco originale. Altri artisti coinvolti furono Giovanni da Udine e Federico Zuccari.

Sicuramente l'apparato decorativo rispecchia una forte influenza romana. La famiglia Grimani amava Michelangelo, e desiderava che il linguaggio dell'artista raggiungesse Venezia. Lo vediamo nella pittura, attraverso le commissioni a pittori romani; nell'architettura, nell'impiego dei marmi colorati utilizzati nel grande tondo al centro del pavimento della cappella il cui disegno richiama motivi già presenti a Roma; e, soprattutto, nella scultura, di forte richiamo all'antico. Michel Hochmann ci mostra due splendidi busti in marmo di Giulio Cesare e di un giovane Marco Aurelio.

Per quanto riguarda la scultura, girando fra le sale si trovano altri capolavori come la "Testa del doge" di Simone Bianco (artista toscano molto attivo a Venezia) o il busto di Antonio Grimani realizzato dalla mano veneta di Andrea Briosco detto "il Riccio". Quest'ultima opera, in particolare, attira la nostra attenzione: è un busto in bronzo chiaramente ispirato ai modelli antichi, che dona all'effigiato un grande senso di umanità e che suscitò un gran fascino sugli artisti del 1500.

I Grimani si distinsero non solo per le preferenze rivolte alla scelta di pittori non locali, ma anche perché furono grandi protettori degli artisti di cui erano committenti, tanto da allestire una vera e propria accademia nella quale potessero esercitarsi copiando le opere dei più famosi artisti dell'epoca. Nonostante alcuni di loro, tra i quali Postino o Franco, abbiano ricevuto alcune importanti commissioni in città, il loro talento non fu tale da lasciare una vera impronta, se non nel gusto classicheggiante che caratterizzava la famiglia, peraltro osteggiato dalla più talentuosa scuola pittorica locale.

Tra gli ultimi oggetti che Hochmann ci ha mostrato vi è un pezzo di rara e spettacolare bellezza, a cui la famiglia era estremamente legata. Si tratta di un meraviglioso tavolo in marmo incastonato di pietre preziose, dove su un fondo nero spiccano l'azzurro abbagliante del lapislazzuli e l'oro delle decorazioni, di inestimabile valore appartenuto ai Grimani fino al 1830, simbolo di incontestabile prestigio familiare.

La storia dei Grimani viene a delinearsi davanti ai nostri occhi grazie all'abilità di Michel Hochmann che riesce a trasmettere l'importanza di quel lignaggio nell'ambito del mecenatismo e del collezionismo, regalandoci una fotografia della sontuosità di Venezia ma anche un paradigma degli articolati rapporti tra il potere politico, le sue influenze sul gusto e le ambizioni dei ricchi casati nobiliari.

La conclusione della conferenza è stata accolta dal pubblico con uno scroscio di applausi che testimoniano la viva partecipazione di studenti e appassionati ai temi di grande interesse che Hochmann sa affrontare ogni volta con estrema professionalità, ma anche con grande naturalezza.

Non mancano le domande a cui l'ospite risponde con la familiarità che lo caratterizza: si approfondisce, ad esempio, la questione della relazione fra Roma e Venezia, accendendo la curiosità in coloro che sono venuti ad ascoltarlo. Il pomeriggio nel chiostro di Santa Cristina si conclude con la speranza che sia possibile riascoltare Michel Hochmann molto, molto presto.

16 Ottobre 2017, Dipartimento delle Arti, Santa Cristina.

BERNINI

Andrea Bacchi presenta la mostra allestita presso la Galleria Borghese di Roma
Filippo Antichi

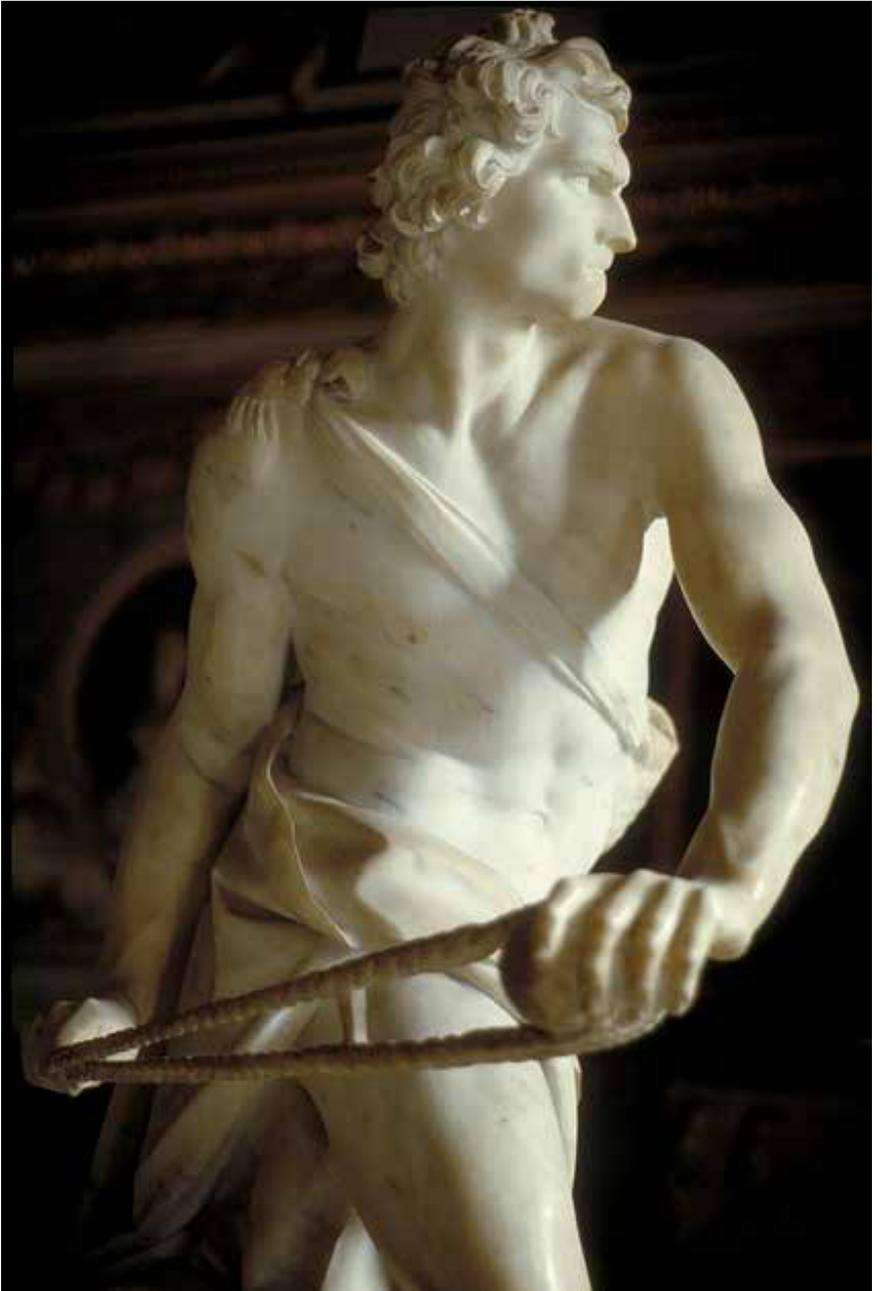
Una sala gremitissima ha accolto il primo appuntamento della serie autunnale degli *Incontri in biblioteca* organizzati dalla Fondazione Zeri. Ha dato avvio al ciclo lo stesso direttore, Andrea Bacchi, che ha presentato la mostra “Bernini”, inauguratasi alla Galleria Borghese di Roma lo scorso 1 novembre e che si concluderà il prossimo 4 febbraio. Andrea Bacchi ne è il curatore insieme ad Anna Coliva, direttrice del museo. La mostra segna i festeggiamenti per i 20 anni dalla riapertura della Galleria nel 1998, in occasione della quale era stata allestita una mostra su un tema simile dal titolo “Bernini scultore, la nascita del Barocco in Casa Borghese”, con cui quella odierna si mette quasi a confronto e in continuità.

Andrea Bacchi ha proposto un vero e proprio tour virtuale della mostra, seguendo il percorso espositivo stanza per stanza e di pari passo illustrando gli interessanti spunti di approfondimento che l’allestimento di una mostra, pur di un autore così studiato, offre.

Ha iniziato la sua presentazione evidenziando le difficoltà che può comportare l’organizzazione di una mostra di scultura, per la delicatezza delle opere e la loro massa che non permette spostamenti agevoli. Nel caso specifico di Bernini, molte delle opere più celebri difficilmente possono lasciare la loro collocazione odierna in quanto definiscono spesso un sistema unico col loro ambiente, o perché inamovibili per loro natura, come il Baldacchino di San

A destra:

Gianlorenzo Bernini, *David*, Roma, Galleria Borghese.



Pietro. In tal senso la Galleria Borghese offre il vantaggio di possedere nella sua collezione un consistente nucleo di importanti opere berniniane. Tuttavia la Borghese non è un luogo adibito esclusivamente alle mostre, bensì un museo, la cui collezione si snoda in ambienti storici; per questo motivo è necessario che le esposizioni temporanee creino un dialogo con le sale progettate da Antonio Asprucci nel Settecento e con la collezione permanente.

A tal proposito è stato necessario decidere bene il taglio da dare alla mostra. Al contrario di quella tenutasi nel 1998, che analizzava la prima parte della carriera dello scultore fino alla creazione dei gruppi di Casa Borghese, Andrea Bacchi sottolineava come lui e Anna Coliva abbiano voluto abbracciare tutta la carriera di Bernini e concentrarsi principalmente sulle opere in marmo, pur offrendo anche un'ampia sezione dedicata alla produzione pittorica, argomento ancora estremamente dibattuto dalla critica ma che, pare, "affascina anche il pubblico meno specializzato". Tuttavia il taglio cronologico - ben rappresentato nell'esauriente catalogo (Andrea Bacchi, Anna Coliva, a cura di, *Bernini*, Milano, Officina libraria, 2017) - non poteva essere confermato del tutto nell'allestimento, progettato dall'architetto Paolo Sabatini, per problemi di spazio e di mobilità dei gruppi scultorei all'interno del museo.

Il rischio di proporre un'antologia di materiale già ampiamente studiato ha indotto i curatori ad offrire una narrazione che mette in luce le problematiche attributive, iconologiche e cronologiche ancora dibattute.

Il racconto di Andrea Bacchi ha cercato di unire il contenuto del catalogo all'effettivo percorso che il visitatore segue nel museo. La mostra si articola infatti in 8 sezioni, curate non solo da Andrea Bacchi e Anna Coliva, ma anche da eminenti studiosi come Maria Giulia Barberini, Anne-Lise Desmas, Luigi Ficacci, Sarah McPhee e Stefano Pierguidi.

La prima sezione, che occupa il Salone d'Ingresso e la Sala del Sileno, è dedicata al controverso rapporto tra Gian Lorenzo e il padre Pietro, spesso minimizzato dallo stesso Cavaliere e nelle fonti a lui coeve, ma ribadito con forza da studiosi del calibro di Federico Zeri, di cui Bacchi ha sottolineato l'importante ruolo nella rivalutazione dell'operato di Bernini senior. Vengono dunque esposte opere problematiche come il Fauno tormentato del Metropolitan di New York, e le Quattro Stagioni Aldobrandini per le quali si cerca di capire l'entità e la modalità degli interventi del giovane scultore sulle opere del padre, oltre a sculture come il discusso *San Sebastiano* della Collezione Thyssen, pagato a Pietro nel 1617, ma sicuramente eseguito da Gian Lorenzo.

Già in questa parte la mostra non consente di seguire il percorso cronologico proposto dal catalogo; infatti nella sala d'ingresso si trova esposta la grande e più tarda *Verità* (eseguita intorno al 1650), solitamente situata nella Sala del Gladiatore, ma qui in posizione più favorevole alla vista in quanto non confinata tra due colonne.

Segue una piccola sezione dedicata al genere dei putti, curata da Stefano Pierguidi e che vede la *Capra Amaltea*, il *Putto Barberini* del Getty e il *Putto Strozzi* di Berlino dialogare con il romano *Satiro con delfino* permanentemente esposto al centro della Sala Egizia. Si tratta di un genere che ha avuto molta fortuna nel XVII secolo, ma che Bernini sviluppa solo durante la sua giovinezza in commissioni pagate soprattutto al padre. Andrea Bacchi ha sollevato inoltre seri dubbi sulla paternità berniniana della *Capra Amaltea*, proponendo un confronto con altri putti scolpiti da Gian Lorenzo in quel periodo, oltre a segnalare che un'unica fonte seicentesca parla di quest'opera, cioè Sandrart, pur se avvallato dal Longhi nel secolo scorso.

Altra piccola e importante sezione è quella dedicata ai restauri che Bernini eseguì da giovane e che alla Borghese trova terreno fertile di approfondimento, a partire dal Marco Curzio della prima sala, restaurato da Pietro Bernini, fino all'*Ares Ludovisi* e all'*Ermafrodito Borghese* del Louvre, che ritorna nella sala per cui è stato pensato, con il suo materasso che sfida la pittura e anche la realtà stessa. Si tratta di restauri non filologici, che lo stesso scultore preferisce non ricordare nelle fonti, ma che dimostrano come Gianlorenzo sviluppasse la propria ricerca anche in opere in cui non era il vero protagonista.

Anna Coliva ha invece curato la parte relativa ai quattro grandi gruppi borghesiani: *Enea e Anchise*, *David*, *Apollo e Dafne* e *Plutone e Proserpina*. A corredo di queste famosissime opere è stata fortemente voluta dalla direttrice della Galleria la statua di *Santa Bibiana*, proveniente dalla omonima chiesa di Roma, da cui la scultura non era mai uscita. L'opera necessitava di un intervento di pulitura, ed è stata questa un'occasione per studiare e proporre le analogie e le differenze che sussistono con i coevi gruppi della Galleria, come ad esempio la presenza del punto di vista privilegiato, probabilmente non rispettato nell'attuale luogo di esposizione, a causa dei continui spostamenti subiti dalla statua nel corso dei secoli.

Un notevole approfondimento tematico ha riguardato l'attività ritrattistica, e in particolare i busti, esposti sopra un lungo tavolo nella Galleria del Lanfranco al primo piano. Si procede in ordine cronologico a partire dai pro-

blematici inizi con il *Ritratto di Antonio Coppola*, di cui si discute ancora la paternità tra Pietro (per cui propendono Desmas e Bacchi) e Gian Lorenzo, fino al *Ritratto di Gentiluomo* degli anni '70, attraverso alcuni capolavori come il *Ritratto del cardinal Alessandro Damasceni Peretti Montalto*, scoperto da Lavin nel 1985 alla Kunsthalle di Amburgo, e in cui Bernini cerca di riprodurre anche la pelle butterata dal vaiolo.

Andrea Bacchi ha colto l'occasione per ritornare brevemente sul concetto di "speakinglikeness", l'idea formulata da Wittkower per cui l'essenza di una persona in un ritratto si coglie meglio nel momento in cui sta per parlare o ha appena finito di farlo, ben esemplificata dai busti di Scipione Borghese e di Costanza Bonarelli.

Nella stessa sala è stata collocata larga parte della produzione pittorica di Bernini, ambito molto discusso e di cui qui si cerca di dare un quadro generale attraverso opere ormai accreditate e documentate, ma anche con nuove proposte, come il *Ritratto di Clemente IX*, attribuito da Bacchi attraverso i documenti e mediante confronti con altre opere berniniane che si distinguono per sintesi e intensità psicologica.

Per il Bernini tardo si è illustrato il suo ruolo di regista nei cantieri romani mediante l'esposizione di bozzetti provenienti da collezioni pubbliche e private. Sono stati dunque esposti progetti per le statue di Ponte S. Angelo, per la Cattedra di San Pietro, per la Fontana dei Quattro Fiumi: bozzetti resi verosimilmente necessari dalla partecipazione di più mani alla realizzazione di queste grandi opere (infatti non esistono né sono mai esistiti bozzetti per i gruppi di Casa Borghese) e per i quali era forse prevista una destinazione collezionistica fin dal principio.

Tuttavia il tardo Bernini può ancora esplicitarsi nei busti e la mostra si chiude, infatti, con alcuni tardi ritratti papali (*Alessandro VII* e *Clemente X*) e con le due problematiche effigi del *Cristo benedicente* di Norfolk e di *San Sebastiano fuori le Mura*, su cui gli studiosi ancora dibattono, non essendo giunti a una conclusione unanimemente accettata su quale sia l'originale effettivamente donato dall'artista a Cristina di Svezia.

A conclusione dell'interessantissimo intervento, Andrea Bacchi si è augurato che la mostra riesca nell'intento di coniugare la spettacolarità che le opere di Bernini esigono, con le problematiche critiche che continuano a emergere dagli studi di questo straordinario artista. Certamente il pubblico saprà cogliere l'opportunità di apprezzare di persona le bellissime opere presenti in mostra,

avvalendosi delle indicazioni e degli stimoli che Andrea Bacchi ha con tanta competenza comunicato.

9 Novembre 2017, Fondazione Federico Zeri, Santa Cristina.

TERZO ATELIER DI FORMAZIONE ALLA RICERCA: L'UTILIZZO DEL GETTY SCHOLARS' WORKSPACE

Lorenzo Buongiovanni e Silvia Testino

Venerdì 10 novembre 2017 si è tenuto nell'Aula Magna del complesso di Santa Cristina il primo Atelier di formazione alla ricerca dell'anno accademico 2017-2018 riservato agli studenti della Laurea Magistrale in Arti Visive. Durante l'appuntamento, presentato dalla Coordinatrice del Corso di Laurea Magistrale prof. Sandra Costa, il prof. Francesco Benelli, docente di Storia dell'architettura, insieme al dott. Maurizio Morini, tecnico informatico del Dipartimento, ha illustrato agli studenti le funzionalità e le potenzialità del Getty Scholars' Workspace.

Nel 2016 il Getty Research Institute di Los Angeles ha adattato la piattaforma *open source Drupal* alla ricerca nell'ambito della storia dell'arte creando così il Getty Scholars' Workspace. Questa piattaforma online serve a fornire servizi *cloud* per la scrittura e la ipertestualità, oltre che l'utilizzo di contenuti di varia natura (testi, immagini, etc.), nell'ambito della ricerca scientifica, da parte di più utenti.

Agli studenti è stato illustrato il funzionamento dello strumento, utile ad esempio per la stesura delle tesi di laurea e per la loro correzione da parte dei relatori. Il Getty Scholars' Workspace consente di avere a disposizione tutti i materiali della ricerca (immagini, fonti, testi anche in più versioni, etc.) accessibili su un'unica piattaforma. Un simile spazio di lavoro virtuale permette l'archiviazione di questi molteplici contenuti e la loro visione e modifica a tutti gli utenti collegati ad una stessa ricerca.

Francesco Benelli nell'ultimo anno ha collaborato al progetto *Digital Serlio* della Columbia University che ha visto il coinvolgimento di numerosi stu-

diosi internazionali per digitalizzare alcuni manoscritti di Sebastiano Serlio e renderli accessibili on line, tra gli altri, sul Getty Research Portal. Anche in ragione di questo impegno gli è stato affidato lo *user testing* del Getty Scholars' Workspace utilizzabile a supporto delle tesi di laurea, a partire da questo anno accademico e ad esclusiva disposizione degli studenti dei Dipartimenti di Arti Visive e Ingegneria dell'Università di Bologna. Per servirsi del *cloud* questi dovranno richiedere le apposite credenziali al prof. Benelli o al dott. Maurizio Morini specificando quale sia il progetto al quale vogliono collaborare, considerando che ad ognuno – tesi di laurea ma anche articoli o tesine – possono partecipare diversi utenti, per esempio lo studente, il relatore e l'eventuale correlatore, oppure gruppi di studenti nel caso di studi collettivi.



Getty Research Institute, Los Angeles, California.

Il vantaggio di questo spazio multimediale è che, oltre alla condivisione e alla modifica simultanea del materiale, gli elementi di ogni progetto di ricerca possono essere indicizzati automaticamente. Inoltre si possono stabilire collegamenti interni tra le varie parti ed elaborare annotazioni approfondite. Aprendo una pagina manoscritta all'interno del Workspace è possibile, ad esempio, collegare la scansione del verso, inserire la trascrizione del testo o versioni in diverse lingue, ma anche aggiungere etichette e commenti su particolari indicati all'interno di un'immagine. Oltre a inserire contenuti visivi, aggiungere note e redigere una bibliografia, si possono creare un glossario specifico e una lista di *tag*, parole chiave che fungono da marcatori. Le modifiche apportate dai diversi utenti coinvolti in un progetto possono essere visualizzate mediante una modalità cronologica. Un'altra funzionalità permette di creare una o più linee del tempo affiancabili e confrontabili, in quanto il sistema ordina automaticamente in un grafico lineare i passaggi nel testo contrassegnati da una data.

Il Getty Scholars' Workspace fornisce una *chat* tramite la quale gli utenti possono risolvere problemi contestuali alla ricerca e modificare il progetto di comune accordo. Inoltre consente attualmente di caricare fino ad un centinaio di immagini in alta risoluzione per singolo progetto e di aprirne fino a venti contemporaneamente per poterle confrontare. Il sistema è in lingua inglese ed è protetto: qualsiasi immagine o file vengano salvati non potranno essere visualizzati se non previa autorizzazione.

Il prof. Benelli ha riferito l'attenzione del Getty Institute per le recensioni degli studenti sull'utilizzo della piattaforma, nell'ottica di uno sviluppo continuo, dato che la versione attuale non è che la '1.1'. Il Getty Scholars' Workspace risulta un'occasione importante di confronto e sperimentazione per gli studenti di Arti Visive, in vista del lavoro che li attende. L'interesse di coloro che vorranno provare questa piattaforma porterà certamente a maturare un punto di vista su questi strumenti digitali - che sono ormai consolidati supporti alla ricerca scientifica - utile per adattarne e implementarne le odierne potenzialità in vista di articolazioni sempre più sofisticate. Il Getty Institute si inserisce in questa naturale evoluzione delle tecnologie con l'apertura dei suoi sistemi a nuove utenze, delle quali l'Università di Bologna si pone come avamposto.

10 Novembre 2017, Dipartimento delle Arti, Santa Cristina.

I MESTIERI DELL'ARTE A BOLOGNA

Incontro con Massimo Medica

Caterina Trapani

Il 24 Novembre si è tenuto il primo appuntamento del ciclo “I Mestieri dell’Arte a Bologna” 2017-2018, una serie di incontri con cui si intende proporre agli studenti del Corso di Laurea Magistrale in Arti Visive un confronto con esponenti del mondo del lavoro collegati all’arte nella specificità dello spazio cittadino ed in riferimento alle figure professionali formate dal Corso di Laurea.

Nell’Aula Magna del Complesso di Santa Cristina gli studenti hanno potuto incontrare Massimo Medica, Responsabile dei Musei Civici di Arte Antica di Bologna, esperto di arte medievale e rinascimentale, la cui ricerca ha portato un’attenzione specifica alla miniatura e alla scultura.

Massimo Medica ha voluto spiegare il ruolo del conservatore, a partire da quella che è stata la sua esperienza. “Attività straordinaria con molte note dolenti”, così Massimo Medica inizia un racconto che mette in evidenza la sua passione per il mondo museale senza nascondere le difficoltà che ha incontrato e delle quali vuole portarci a conoscenza. Queste riguardano chi opera nelle istituzioni museali, ma soprattutto la figura dello storico dell’arte che con il tempo ha perso valore anche per colpa degli storici stessi che non hanno saputo affermare la loro professionalità e, almeno in parte, per le responsabilità dello Stato che pare avere cambiato le sue priorità: “i concorsi hanno visto la ricerca di 200 archivisti, ma di soli 40 storici dell’arte in tutta la nazione, così anche le Soprintendenze si sono svuotate”. Si tratta di un processo già in atto dalla metà degli anni ‘90, quando a un convegno per la gestione dei Musei Civici si discuteva su chi dovesse gestire un museo: un ente pubblico o privato?

Un conservatore o un direttore/manager?

Lentamente la figura professionale del direttore cambiava, e i problemi gestionali e amministrativi ne allontanavano l'attenzione dal museo come luogo di conoscenza e studio lasciando poco tempo alla ricerca e alla scrittura. Massimo Medica sottolinea che per un museo è invece fondamentale conciliare la gestione con la ricerca. Qualcos'altro però è cambiato in modo positivo; l'Università ha rafforzato i rapporti con le istituzioni museali e, ad oggi, noi studenti abbiamo molte più occasioni per iniziare a collaborare con i musei ed unire la preparazione storico-artistica all'esperienza sul campo, fondamentale per conseguire gli strumenti adatti per diventare un professionista nel settore museale. Ciò non toglie – sottolinea Massimo Medica - che questo rinnovato rapporto università-musei dovrebbe essere ancora più strutturato.



Museo Civico Medievale, Bologna.

Nonostante le difficoltà Massimo Medica non manca di ricordare la straordinaria opportunità che gli si è presentata quando era ancora neolaureato: quella di collaborare all'apertura di un nuovo museo. Era infatti necessario spostare la collezione del Museo Civico Medievale dalla vecchia sede, ormai inadeguata, a quella nuova e attuale individuata nel Palazzo Ghisilardi in Via Manzoni. In quell'occasione Massimo Medica affronta il "dietro le quinte" del museo e tutto ciò che viene prima della sua apertura, scontrandosi in particolare con le difficoltà legate al trasporto delle opere, spesso non facile per motivi strutturali e di attrezzatura. Un altro importante aspetto è quello dell'allestimento: il momento della ricezione delle opere è infatti molto delicato, in quanto queste devono essere assicurate, trasportate, accompagnate e controllate da restauratori durante tutto il processo.

Come sottolinea Massimo Medica, creare eventi espositivi rappresenta una delle iniziative imprescindibili, poiché "il museo non può vivere solamente aprendo, un museo che apre solamente è un museo morto", anche se i musei devono, in tutto questo, fare i conti con i problemi di bilancio legati a fondi sempre più ristretti. Con questa consapevolezza i Musei Civici di Bologna organizzano mostre dossier, piccole esposizioni che approfondiscono un argomento particolare, realizzate con la collaborazione di vari esperti. Solo a titolo di esempio la mostra sui *Coralì di San Giacomo Maggiore, La cattedrale scolpita e Giotto e le arti a Bologna* organizzate presso il Museo Civico Medievale.

Dal novembre 2016 e fino al maggio 2017, inoltre, i Musei Civici in collaborazione coi musei capitolini di Roma e grazie ad uno scambio tra un'opera di Artemisia Gentileschi e una di Velazquez hanno realizzato presso la Sala Urbana delle Collezioni Comunali d'Arte una mostra sul ritratto, dove il *Ritratto di uomo* del grande artista spagnolo e proveniente dalla Pinacoteca Capitolina veniva esposto a Bologna e messo in relazione con il *Busto di papa Gregorio XV* di Gian Lorenzo Bernini e la *Testa di San Filippo Neri* di Alessandro Algardi, due opere entrambe conservate nei Musei Civici bolognesi.

Secondo Massimo Medica una forte attenzione deve essere inoltre riservata a un'attività didattica consapevole della diversificazione del pubblico e alle migliori strategie per interessarlo e fidelizzarlo, nonché all'uso dei nuovi media come strumento di diffusione.

L'incontro si chiude con un consiglio da parte di Massimo Medica sulle attitudini necessarie per lavorare in un museo: indispensabili sono entusiasmo, pazienza, disponibilità, accompagnate da una solida preparazione storico-arti-

stica e nell'ambito del restauro e da un'attitudine alla gestione.

Credo che tutti noi abbiamo potuto apprezzare molto questo intervento, poiché ha messo in luce le difficoltà che dobbiamo essere pronti ad affrontare, ma ci ha anche raccontato di quanto il lavoro dello storico dell'arte e del conservatore possa essere stimolante e gratificante, incoraggiandoci a portare avanti e approfondire sempre più la nostra preparazione perché “non si può conservare e valorizzare ciò che non si conosce”. In conclusione Massimo Medica ha invitato a ricordare che: “uno storico può diventare un buon manager, ma un manager non può diventare un bravo storico dell'arte!”.

24 Novembre 2017, Dipartimento delle Arti, Santa Cristina.

I DISEGNI DI CHARLES PERCIER 1764-1838. EMILIA E ROMAGNA NEL 1791

Incontro con Liliana Barroero e Giovanna d'Amia

Filippo Antichi

La rassegna autunnale degli *Incontri in biblioteca* della Fondazione Zeri si è chiusa affrontando la pubblicazione del volume “I disegni di Charles Percier 1764-1838. Emilia e Romagna nel 1791”, curato da Sabine Frommel e Jean-Philippe Garric (Roma, Campisano, 2016); l’iniziativa ha offerto l’occasione per invitare Liliana Barroero, professoressa dell’Università Roma Tre e grande studiosa del Settecento, e Giovanna d’Amia, storica dell’architettura al Politecnico di Milano, a presentarlo analizzando il tema da punti di vista differenti.

Andrea Bacchi, direttore della Fondazione, ha introdotto la conferenza sottolineando la peculiarità dell’argomento trattato in questa occasione rispetto a quelli degli altri *Incontri*. Il libro raccoglie, infatti, i disegni realizzati dall’architetto Charles Percier (Parigi 1764 – 1838) in Emilia e Romagna nel 1791 al suo ritorno dal soggiorno romano durato un lustro come *Pensionnaire* dell’Académie de France; il volume, pubblicato dall’editore Alpisano, riproduce una cinquantina di lavori appartenenti al corpus grafico dell’architetto conservato alla Biblioteca dell’Institut de France a Parigi. Si tratta di un argomento al confine tra la storia dell’architettura e quella del disegno e si riferisce al periodo Neoclassico, quando nuovi stimoli dal passato si affacciavano a rinverdire il presente.

Andrea Bacchi ha lasciato la parola a Giovanna d’Amia, la quale ha raccon-

Pagina seguente:

Robert Léfèvre, *Ritratto di Charles Percier*, Versailles, Chateau de Versailles.



tato che il volume è il punto di arrivo di una ricerca iniziata dieci anni fa, interessata a riscoprire con convegni, mostre e studi gli architetti del periodo napoleonico come Charles Percier e il suo grande amico Pierre-François-Léonard Fontaine (Pontoise 1762 – Parigi 1853). Questa pubblicazione, in particolare, si concentra sui disegni eseguiti tra la Romagna e l'Emilia ed è divisa in due parti: la prima, con tre contributi, è dedicata a contestualizzare l'attività di Percier, i suoi lavori romani, e l'ambiente bolognese del periodo; nella seconda, invece, vengono invece analizzati, centro per centro e attraverso saggi di studiosi provenienti dalle varie aree attraversate, i lavori di Percier compiuti nelle Marche, in Romagna, Emilia e a Mantova.

Giovanna d'Amia, analizzando ogni singolo saggio, ha così tratteggiato l'esperienza italiana del giovane artista francese. Ne emerge una tipologia di architetto poco canonica: innanzitutto i disegni dimostrano una formidabile padronanza tecnica, da disegnatore esperto, mettendo in evidenza il ruolo fondamentale che l'attività grafica svolgeva per i *Pensionnaires*. Inoltre tali lavori non sono mai rilevazioni esatte degli edifici ma, soprattutto quelli realizzati nel viaggio di ritorno, si presentano come una somma di annotazioni degli elementi fondamentali dei vari monumenti, con alcune forzature grafiche. Percier utilizzava spesso lo stesso foglio per rappresentare diversi edifici o particolari di essi, formando veri e propri *accrochages* come quello realizzato a Bologna, che tiene insieme il torrino di San Vitale e un particolare della facciata della Madonna di Galliera. La città felsinea lo colpì profondamente tanto che, una volta rientrato in Francia, scrisse all'amico artista John Flaxman (York 1755 – Londra 1826) che lì "c'è da far girare la testa" e di ciò è testimonianza il gran numero di disegni eseguiti in loco. Tuttavia a Bologna Percier non rappresentò la Basilica di San Petronio, come a Rimini si astenne dal riprodurre la facciata del Tempio Malatestiano, di cui invece esiste un disegno del fianco; probabilmente l'artista preferiva soffermarsi su edifici meno conosciuti, di cui era più difficile reperire le rappresentazioni in patria. Gli interessi di Percier non erano perciò limitati all'Antico, ma abbracciavano anche il Rinascimento e il Gotico, come testimoniano molti disegni eseguiti in terra emiliana tra Bologna e Piacenza; egli infatti era convinto che l'architettura dovesse essere considerata nella sua interezza per quello che poteva apportare di nuovo al sistema costruttivo contemporaneo, ed era consapevole dell'esistenza di varie tipologie di Antico a cui l'artista moderno poteva attingere per realizzare le proprie opere. Il giovane architetto francese dimostra in questi disegni emiliani un

occhio critico estremamente moderno, vero figlio della cultura illuminista che in Francia aveva offerto esempi di grande valore.

L'intervento di Giovanna d'Amia ha aiutato il pubblico ad introdurre Lilia-na Barroero che si è occupata, in particolare, di analizzare l'ambiente romano che Percier frequentò in qualità di *Pensionnaire* tra il 1786 e il 1791: cosa vede in questi cinque anni romani? Su cosa si concentra il suo sguardo? Chi frequenta? Cosa succede attorno a lui?

Tenendo a mente tali quesiti, l'intervento si è dunque snodato come un viaggio a Roma, vista attraverso gli occhi del giovane Percier, che vi arrivò a 23 anni, cioè nel momento più duttile della vita. Lì si ritrovò a fianco di personaggi come Antonio Canova, strinse rapporti con l'architetto e orafo Giuseppe Valadier e una grande amicizia con John Flaxman a cui, una volta tornato a Parigi, avrebbe scritto una lettera per raccontare il suo viaggio nella Penisola. Questo ambiente culturale aveva già messo in discussione le teorie winckelmanniane; un nuovo afflato pervadeva gli ambienti artistici romani e si iniziava a riflettere su un Rinascimento diverso da quello di Raffello, più vicino al Michelangelo della Sistina e a distinguere diversi modelli antichi in una dicotomia che vedeva i Colossi di Montecavallo da un lato e l'Apollo del Belvedere dall'altro, simbolo della perfetta classicità. Percier divenne un interprete di queste istanze grazie ai disegni realizzati velocemente a matita sul posto e ritoccati in studio a inchiostro e acquarello, secondo una pratica comune agli artisti dell'epoca e non si limitò a disegnare solo l'Antico: il suo taccuino è, infatti, il ritratto di una curiosità onnivora, espressione di una nuova sensibilità che guardava al passato in tutte le sue sfaccettature. Percier, infatti, non depurava i monumenti dai segni del tempo, ma, così come aveva insegnato Piranesi, li accettava nello stato in cui si trovavano, evidenziando il loro rapporto col contesto e prestando particolare attenzione anche agli elementi ornamentali, sia pittorici che scultorei. Fece così a Villa Madama, ma soprattutto nella Casina di Pio IV, esempio curioso ed eccentrico che non tutti, specialmente gli ammiratori più puristi dell'antico, avrebbero saputo apprezzare. Tale nuova sensibilità si riscontra nei vari *accrochages*, come *Divers fragments antiques et modernes dessinés d'après nature dans différentes villes d'Italie et de la France* realizzato a penna, inchiostro e acquerello, e conservato al Louvre, in cui compaiono, accanto a decorazioni tipicamente classiche, elementi desunti dal Rinascimento romano, ma anche italiano *tout court*, quali ad esempio brani di facciate bolognesi. Questo *accrochage* realizzato in Francia si differenzia da

quelli fatti precedentemente in Italia, che presentano una composizione meno pensata e più spontanea, dovuta alla rapidità dell'esecuzione e alla disponibilità di fogli. I lavori italiani non sono mai puri e semplici disegni di architettura: la già menzionata attenzione agli ornati e al contesto e la rappresentazione di luci e ombre li rendono veri e propri disegni artistici, frutto di un'esperienza maturata in seno all'Académie e in rapporto diretto con gli artisti figurativi sia francesi che italiani ivi presenti. Liliana Barroero, analizzando il disegno che riproduce la Sirena della Fontana del Nettuno di Giambologna, ha proposto il nome di Felice Giani come possibile modello stilistico di Percier: ne sarebbero prova il profilo continuo, le ombre accentuate sotto gli occhi e la linea essenziale del tratto che si stacca dal fondo acquerellato. Il prodotto finale è un disegno addirittura più sensuale del modello, ma che si attiene in toto alle regole accademiche. Anche nei disegni architettonici, come quelli dei portici bolognesi, pur nel rispetto dei principi basilari della prospettiva, l'autonomia interpretativa viene espressa attraverso un segno molto libero e semplificato, in una visione d'insieme che sembra presagire il successivo impegno di Percier come scenografo dell'Opéra. Questi disegni sono, in sostanza, non solo funzionali al mestiere di architetto, ma il prodotto di un grande artista.

Andrea Bacchi ha fatto seguito all'interessantissimo intervento di Liliana Barroero chiedendosi cosa resta di questa curiosità nei lavori successivi di Percier, in quanto si tratta di un architetto che non guarda solo ai modelli architettonici, ma considera l'arte come *Gesamtkunstwerk*, in cui non si può prescindere da una delle tre componenti: pittorica, scultorea e architettonica.

A chiudere la serata è intervenuta Sabine Frommel, curatrice del volume che, dopo i ringraziamenti a coloro che hanno reso possibile lo svolgimento di tali studi, ha voluto sottolineare come questo sia solo l'inizio di un progetto più ampio che intende rivalutare l'operato degli architetti che lavorarono alla fine del XVIII secolo ed è già prevista la pubblicazione di altri volumi sui disegni di Percier realizzati in Toscana e nel Lazio. Sabine Frommel ha aggiunto qualche spunto di riflessione, partendo dal suo saggio introduttivo; in particolare ha evidenziato come durante il soggiorno romano Percier abbia avuto la possibilità di tornare più volte a riflettere sulla sua attività. I disegni di quel periodo sono, dunque, più ponderati e particolareggiati - anche se mai neutrali, in quanto l'architetto tende a correggere quello che realmente vede - rispetto a quelli realizzati durante il ritorno in patria, quando scarseggiava il tempo a disposizione per rivedere i vari monumenti, motivo per cui l'artista

realizzò disegni più rapidi e meno coerenti. Si aggiunge, come si desume da alcuni lavori, il problema dell'accessibilità degli edifici, soprattutto di quelli privati; rispetto a questo tema rimane, peraltro, dubbio se fosse necessario un contatto personale tra l'artista e il proprietario o fosse sufficiente una semplice raccomandazione. Nonostante ciò i lavori di Percier costituiscono una notevole testimonianza di come si presentavano le città e i loro edifici alla fine del '700, ed è curioso notare come il nucleo di Bologna sia quello più importante tra i taccuini del viaggio.

Questi *Incontri*, che richiamano pubblico anche esterno all'ambito accademico, si configurano come una occasione estremamente interessante di approfondimento, in quanto vanno ad affrontare argomenti meno battuti e, proprio per questo, ancora più avvincenti. Ci si augura, pertanto, che possa consolidarsi in una tradizione utile a tutti, studenti e semplici curiosi o appassionati, e foriera di sempre nuovi stimoli.

30 Novembre 2017, Fondazione Federico Zeri, Santa Cristina.

QUARTO ATELIER DI FORMAZIONE ALLA RICERCA: LE COMPETENZE BIBLIOGRAFICHE

Luca Chilo

Le tecnologie informatiche hanno consentito di mettere in rete un enorme ventaglio di materiale delle più diverse discipline. Per chi è in grado di orientarsi si aprono le porte di molti archivi che diversamente sarebbero di difficile consultazione, e questo soprattutto nell'ambito della ricerca. Piattaforme come *Kubikat*, *Jstor* o *Torrossa*, forniscono una quantità smisurata di interi articoli o referenze bibliografiche comodamente fruibili senza uscire dalla propria casa. Ma gli studenti sono a conoscenza di queste grandi risorse? Forse non sono così preparati sull'argomento.

Per colmare almeno parzialmente questa lacuna venerdì 1 dicembre nell'Aula Magna del Complesso di Santa Cristina si è svolto per il ciclo dedicato agli "Atelier di formazione alla ricerca" un incontro studiato ad hoc dai responsabili della Biblioteca Supino e dalla Fondazione Zeri, per spiegare tutte le molteplici sfaccettature di queste indagini bibliografiche 2.0.

Hanno presentato la giornata Sandra Costa, coordinatrice del Corso di Laurea Magistrale in Arti Visive, insieme ad Angela Sampognaro, responsabile della Biblioteca Igino Supino e a Davide Ravaioli, collaboratore della Fondazione Federico Zeri; come specialisti del settore hanno costruito un discorso altamente formativo sul tema della giornata, partendo dalle loro realtà e dai problemi che più spesso devono affrontare trovandosi a stretto contatto con gli studenti. In apertura si sono soffermati sulle fototeche online, strumento imprescindibile per un moderno storico dell'arte, ma l'intervento non poteva escludere un'introduzione di ordine storico sui due grandi studiosi cui le biblioteche sono intitolate.

Particolarmente importante - per noi studenti di Arti Visive - la parentesi di Davide Ravaioli sulla digitalizzazione e messa online della notevolissima collezione di fotografie a tema artistico che Federico Zeri raccolse per tutta la vita. Come sottolineato, e dimostrato sito alla mano, quella dell'omonima Fondazione è una delle raccolte più complete, per quantità di materiale consultabile, e una delle più semplici interfacce da utilizzare. Davide Ravaioli ha inoltre illustrato i siti di altre fototeche online e ne ha spiegato le varie peculiarità.

L'attenzione si è poi focalizzata sull'importanza del nuovo sito generale delle biblioteche di Unibo (SBA) e su cosa vi si può trovare all'interno: come specificato da Sampognaro e Ravaioli, costituisce "uno strumento indispensabile per le ricerche iniziali di uno studente alle prime armi". Da esso, infatti, parte



Uno studente alle prese con la ricerca bibliografica, Bologna, Biblioteca Igino Benvenuto Supino, Dipartimento delle Arti.

una diramazione di link che permettono all'utente di accedere facilmente a tutte le risorse collegate all'Università di Bologna. Inoltre, vi si può trovare tutto l'apparato di informazioni riguardanti il sistema bibliotecario in generale, le maggiori iniziative ad esso collegate e una parte dedicata alle domande più frequenti sui problemi riscontrati dagli studenti.

Indispensabili nelle fasi iniziali della ricerca, continua Angela Sampognaro, sono anche siti come *Opac* e *Acnp*, che raccolgono il catalogo delle biblioteche dell'Emilia-Romagna il primo, e di tutto lo Stato il secondo. Essi, forse fra i più conosciuti anche nel mondo dei ricercatori, nascondono una serie di spinose insidie, collegate al settaggio delle opzioni, che il più delle volte rendono ostico il loro utilizzo. Studenti non troppo esperti che li consultano senza le giuste istruzioni potrebbero condurre un'indagine superficiale e, magari, finirebbero per non trovare il materiale desiderato anche se presente. Con un po' di pratica e con i consigli dati durante questo atelier, invece, si può impostare una ricerca mirata secondo il periodo storico, le biblioteche, gli autori e le parole chiave che può semplificare l'indagine.

Ancora, andando sempre più nello specifico, sono state illustrate le possibilità successive all'individuazione di un dato testo. Tra queste, oltre al normale prestito, lo scambio interbibliotecario, il *document delivery* e le nuove funzioni "comparative" dei siti dalla biblioteca Igino Benvenuto Supino e di quella della Fondazione Federico Zeri. Il prestito interbibliotecario è fondamentale quando il testo in richiesta è in possesso di altre biblioteche, magari a molti chilometri di distanza, dando la possibilità di farlo spedire nella sede bibliotecaria più comoda all'utente interessato; qualora non fosse possibile spedirlo, per ragioni di statuto interno o per le condizioni del documento, entra in gioco il servizio di *document delivery*, che permette la possibilità di spedire direttamente il file multimediale, il più delle volte senza costi aggiuntivi. Tra i servizi analizzati, e di stampo inedito, la possibilità di consultare, a livello multimediale, l'intero scaffale di un testo cercato, facilitando di molto, ad esempio in un sistema di catalogazione come quello del "buon vicinato", gli spunti di ricerca.

Diversa tipologia d'interfaccia è quella di database con interi archivi caricati al loro interno. Ad esempio *Jstor* e *Torrossa* sono inesauribili fonti d'informazioni per qualsiasi ricercatore e questo dovrebbe costituire un incentivo per i giovani studiosi per imparare ad utilizzarli. Come illustrato da Angela Sampognaro e da Davide Ravaioli la parte più complessa è forse attuare il *login* sia

dal proprio computer che da quelli di ateneo (le informazioni relative a questa fase sono ora illustrate all'interno del nuovo sito bibliotecario universitario, *SBA*), ma una volta registrati molte di queste piattaforme hanno un'interfaccia intuitiva e, individuato il documento, lo si può comodamente scaricare da qualsiasi piattaforma multimediale, anche se a volte il file ha una scadenza.

Dagli interventi e dalle domande emerse si evince che le spiegazioni date durante l'Atelier sono fondamentali per affrontare correttamente le nuove frontiere della ricerca bibliografica, ancora poco esplorate da molti studenti. Infatti, come si è visto, con alcuni piccoli accorgimenti l'indagine può diventare semplice e scorrevole, persino per documenti dislocati in aree diverse del mondo; il che, sul piano pratico, si riflette soprattutto nella stesura di elaborati di tesi di laurea che garantiscono un più ampio livello di approfondimento e di completezza bibliografica.

In conclusione Sandra Costa ha ringraziato tutti i partecipanti per l'entusiasmo e l'interesse mostrato, augurandosi che questa iniziativa si possa perpetrare negli anni con il fine di migliorare la qualità dell'esperienza universitaria offerta agli studenti.

1 Dicembre 2017, Dipartimento delle Arti e Fondazione Federico Zeri, Aula Magna, Santa Cristina

MERCANTI, COLLEZIONISTI E CONOSCITORI NELLA ROMA SABAUDA (1870-1915)

Lucilla Benassi e Martina Agostini

Il 14 e 15 novembre si sono tenute due giornate di studio sul mercato dell'arte in Italia intorno al 1900 promosse dal Kunsthistorisches Institut in Florenz in collaborazione con la Fondazione Federico Zeri; l'obiettivo del convegno - la cui prima parte si è svolta a Firenze e la seconda a Bologna presso la sede della Fondazione Zeri - era quello di analizzare le dinamiche e gli attori di questo ambiente alla luce di differenti discipline quali la storia dell'arte, la storia economica e la sociologia. A Firenze, in particolare, è stato approfondito l'utilizzo del mezzo fotografico come strumento di studio delle attività antiquarie, mentre gli incontri bolognesi si sono incentrati sul mondo degli antiquari nella Roma Sabauda - tra il 1870 e il 1915 - e sugli aspetti del commercio dell'arte in una città appena divenuta capitale del Regno d'Italia, prima e dopo l'entrata in vigore della normativa sull'inalienabilità delle antichità e delle belle arti (legge n. 324 del 1909).

La giornata bolognese è stata particolarmente densa di spunti di approfondimento e non è possibile, in questa sede, ripercorrere la complessità dei temi trattati, ragione per la quale ci soffermeremo, per ogni intervento, solo su alcuni elementi ritenuti significativi.

Ha aperto la giornata il saluto di Andrea Bacchi, direttore della Fondazione Federico Zeri e curatore della giornata di studio insieme a Giovanna Capitelli, docente di Arte Moderna presso l'Università della Calabria.

Giovanna Capitelli ha iniziato il proprio intervento citando l'espressione, definita icastica, "Romae omnia venalia esse" ("a Roma tutto è in vendita") attraverso la quale, a tutt'oggi, gran parte degli intellettuali osserva - chi con



Galleria Nazionale di Palazzo Corsini, Roma.

atteggiamento moralistico chi partecipato - le vicende del mercato antiquario nella Roma post napoleonica. Si tratta, infatti, di un mercato percorso da una serie di vicende definite “incandescenti” e certamente dominato da molta opacità, del quale ci si prefigge di analizzare fonti e strumenti.

Questa evidenza, insieme alla diffusione dei falsi, rende molto complessi gli studi sul mercato di quel periodo, le cui vicende restano, peraltro, fortemente intrecciate con i percorsi legislativi di tutela del patrimonio storico artistico sui quali il neonato Stato italiano stava riflettendo. Giovanna Capitelli ha concluso compiendo un excursus su una serie di figure di mercanti e sulle loro strategie di autorappresentazione, ma anche sui luoghi privilegiati per i commerci, auspicando che sempre più si proceda all’approfondimento di questi temi, assolutamente complementari all’analisi della cultura di un dato periodo storico.

Il secondo intervento “Protagonisti e comprimari tra collezionismo e mercato” è stato curato da Roberto Cobianchi dell’Università degli Studi di Messina, il quale ha delineato il profilo di alcune figure la cui attività ha concorso

allo sviluppo di questa tipologia di commerci. James Marshall, agente unico del MET di New York per gli acquisti di antichità classiche, che ha lasciato un fondo di fotografie utile fonte di informazioni per la comprensione del mercato antiquario; Mariano Rocchi, pittore e collezionista, in particolare di opere di arte umbra, pubblicizzata attraverso un catalogo corredato di foto e redatto in inglese, in modo da poter raggiungere un pubblico internazionale; Beatrice Castellani, figlia del mercante Alessandro, che nel 1884 compì la prima vendita della collezione del padre dopo la morte di questi.

Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, dell'Università di Roma "Tor Vergata", ha approfondito il tema del mercato della grafica, molto fiorente in quegli anni anche grazie all'atteggiamento "miope" dello Stato e poco attento alla tutela di questa tipologia di beni. La gestione del mercato era in mano ai librai, le cui botteghe divennero una sorta di "salotti" per i funzionari di musei e collezioni pubbliche, intellettuali interessati alla tutela e sovente diretti acquirenti per conto delle istituzioni con le quali collaboravano. L'abbondanza di questi beni attrasse anche un corposo numero di collezionisti, provenienti da ogni parte d'Europa e del mondo. Simonetta Prosperi cita le vicende di alcuni tra i più famosi librai: tra questi Piero Pieri, nella cui bottega pare fosse possibile rintracciare disegni di grande pregio, alcuni dei quali acquisiti poi da musei pubblici. Un nucleo consistente di vedute del Settecento romano tra le più belle in circolazione, appartenenti a Piero Pieri, vennero raccolte in un catalogo da Pio Luzziotti, dopo averne rilevato l'attività.

Virginia Napoleone, docente dell'Università di Roma "Tor Vergata", ha parlato della Galleria Simonetti, inquadrando la figura dell'artista, antiquario e collezionista Attilio Simonetti, più conosciuto per la sua produzione artistica che per l'attività di mercante. Grazie ai suoi numerosi viaggi in Europa, Simonetti era entrato in contatto con moltissimi artisti internazionali e, frequentando botteghe e aste, aveva avuto occasione di scovare opere d'arte medievale e pezzi d'antiquariato di ogni genere e di organizzare una collezione all'inizio ospitata nel proprio atelier e in seguito in una galleria presso Palazzo Odescalchi. La collezione constava di una considerevole serie di dipinti a testimonianza dell'interesse del tempo per l'arte barocca; per acquistare il palazzo egli ipotecò la collezione, il che ci consente, oggi, di averne un elenco dettagliato e preciso.

Il contributo "Da Roma a Baltimora: la collezione Massarenti" di Maria Saveria Ruga, docente dell'Accademia di Belle Arti di Catanzaro e presso l'Uni-

versità della Calabria, ha chiuso la mattinata. La ricerca della studiosa ha preso le mosse dal catalogo che lo stesso Federico Zeri aveva realizzato per il Walters Art Museum di Baltimora, nel quale è confluita, attraverso una vendita molto discussa, la quasi totalità della raccolta in questione.

Don Marcello Massarenti aveva raccolto in un'ecclettica galleria non solo pezzi di antiquariato, ma anche opere d'arte appartenenti a varie scuole e secoli, coerentemente collezionate per creare un "prodotto" completo e allettante agli occhi dei collezionisti esteri. Massarenti riuscì a trovare nel magnate americano Henry Walkers un ottimo acquirente e a vendergli *en bloc*, nel 1902, 1700 pezzi accolti, poi, nel già citato museo d'arte di Baltimora.

Al di là del valore effettivo delle opere coinvolte la collezione ha catalizzato, per la sua eccezionale vicenda di vendita e di esportazione, l'attenzione di nomi importanti tra cui Adolfo Venturi, Wilhelm von Bode, Bernard Berenson e, infine, proprio Federico Zeri.

La sessione pomeridiana è proseguita nella linea tracciata in mattinata dalla seconda giornata di studi.

A presiedere il dibattito Gail Feigenbaum, *associate director* del Getty Research Institute di Los Angeles, a testimoniare la vocazione internazionale della Fondazione Zeri.

Proprio in linea con questa apertura ad eccellenti figure di studiosi e ricercatori, il primo intervento è stato quello della storica dell'arte Vardui Kalpakjian, la quale ha introdotto uno dei personaggi più eccentrici e determinanti nel panorama del collezionismo d'arte a cavallo tra XIX e XX secolo: il russo Gregorio Stroganoff. Conosciuto anche come il "principe degli antiquari", era uno dei tanti nobili stranieri che popolavano il vivace sfondo della Roma sabauda. Il suo palazzo, situato vicino a Trinità dei Monti, custodiva una collezione tale da meritare un posto nelle guide ai luoghi di interesse della città e addirittura ne *Il Cicerone* di Jacob Burckhardt.

I pezzi collezionati dal conte - dall'arte egizia alle collezioni greco-romane, dai fondi d'oro agli avori e ai tessuti, ora conservati nei musei di tutto il mondo - sono stati presentati per la prima volta al pubblico nel catalogo pubblicato dopo la morte di Stroganoff. Non è da trascurare il grande talento del conte russo non solo nell'ambito della connoisseurship, ma anche nell'individuazione dei falsi, repentinamente eliminati dalla sua collezione. Il suo contributo costituisce, quindi, un fondamentale punto di partenza per chi si proponga di ricostruire la storia di numerose opere d'arte presenti sul mercato a lui

contemporaneo.

La strada aperta da Vardui Kalpakjian sullo sfondo della Roma dannunziana - Stroganoff è infatti citato proprio nel romanzo "Il piacere" - è proseguita con l'intervento "Fortuna e sfortuna della scultura barocca nella Roma di D'Annunzio" di Andrea Bacchi. D'Annunzio è stato interprete di un gusto singolare per la "Roma dei Papi", la Roma barocca figlia di un secolo indicato come periodo di decadenza, ma che ha saputo esercitare un grande fascino e che iniziò a diffondersi, tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, non solo in Italia ma anche in Europa.

La rinnovata fortuna dell'arte barocca, in particolare della scultura, non andò tuttavia di pari passo con studi che ne garantissero una conoscenza filologica; proprio questa, insieme ad una legislazione non rigorosa, fu la causa dell'alienazione e dell'espatrio di molte opere d'arte, anche di artisti di grande fama. Il busto di una nipote di Urbano VIII - della bottega del Bernini - fu verosimilmente ceduto in questi anni dalla famiglia Sciarra, che ne era proprietaria, aggirando il fidecommesso; subì la stessa vicenda il busto della madre di Urbano VIII, opera di Bernini forse non riconosciuta. Altrettanto significativa fu la vendita della collezione Borghese, le cui opere pittoriche sono in gran parte rimaste in patria; non altrettanto può dirsi per le sculture, forse non identificate e, pertanto, oggetto di vendite all'estero a privati o ad istituzioni museali.

Il punto di svolta negli studi è rappresentato dalla pubblicazione della monografia "Il Bernini" di Stanislaw Frascchetti con prefazione di Adolfo Venturi, che mette in luce, finalmente, l'importanza dell'analisi dei documenti d'archivio e di uno studio dal vivo delle opere. È proprio da questo momento che le vendite saranno sempre più frequentemente accompagnate da una filologica analisi dei beni, andando così ad armonizzare le iniziative di mercanti e antiquari con gli studi degli storici dell'arte.

Stefano Grandesso, storico dell'arte, ha poi ripercorso la storia della collezione dei Torlonia nell'intervento "La vendita delle *disiecta membra* di Palazzo Torlonia a Piazza Venezia".

I Torlonia, famiglia di banchieri che avevano acquisito il titolo principesco a Roma, avevano raccolto nel proprio palazzo una grande collezione d'arte che accoglieva artisti di spicco quali Canova, Thorvaldsen, Camuccini, Landi, ma anche Palagi e Hayez, che si stavano facendo interpreti di un revival della tecnica dell'affresco.

La demolizione del palazzo, avvenuta nel 1901 a seguito della volontà di riassetto urbanistico della capitale d'Italia, ha provocato la perdita di una delle più grandi testimonianze del mecenatismo principesco romano dell'Ottocento e, in quanto tale, documento delle arti dell'età napoleonica e della Restaurazione a Roma.

I marmi della galleria dell'Ercole furono donati allo Stato per essere collocati alla Galleria Nazionale di Palazzo Corsini; gli arredi e il resto della decorazione pittorica e plastica finirono sul mercato, in particolare nella casa d'asta di Giuseppe Sangiorgi. La puntuale documentazione fotografica, sistematica prassi degli antiquari in caso di acquisizione per la vendita di importanti collezioni, ci ha restituito nella sua interezza uno degli esempi più significativi del gusto artistico dell'Ottocento.

L'ultimo intervento, a cura di Elisabetta Sambo della Fondazione Zeri, ha voluto indagare il rapporto problematico tra Adolfo Venturi e il mercato, a partire dallo studio della corrispondenza dello storico dell'arte. Molto interessante è, infatti, l'analisi dello scambio di lettere con l'antiquario Bardini; il rapporto di collaborazione fra i due era privo di rivalità, ma sempre adombrato da un certo conflitto d'interessi. Da una parte l'antiquario si affidava all'abilità di connoisseurship di Adolfo Venturi per il riconoscimento e la stima di opere che passavano sul mercato; dall'altra questi, nell'interesse delle acquisizioni per conto dello Stato, richiedeva la mediazione di Bardini per informazioni e fotografie.

Un altro ambito che consente di fare luce sul rapporto tra Adolfo Venturi e il mercato è quello della rivista "L'Arte": egli infatti, per finanziare il proprio progetto, aveva venduto spazi pubblicitari alle Gallerie Sangiorgi e Giacomini e aveva firmato alcuni articoli specificamente dedicati alle vendite di opere d'arte, verosimilmente consapevole che la sua autorità nelle attribuzioni era tale da poter cambiare le sorti del mercato.

La giornata di studi è stata particolarmente apprezzata dal pubblico presente, in quanto ha consentito di aprire la strada a nuove prospettive di approfondimento in un campo ancora troppo poco trattato come quello dello status del mercato d'arte e del collezionismo nella Roma post-unitaria.

16 Novembre 2017, Fondazione Federico Zeri, Santa Cristina.

LUIGI CRESPI RITRATTISTA NELL'ETÀ DI PAPA LAMBERTINI

Virginia Longo

Il 16 novembre presso la Fondazione Federico Zeri si è tenuta una conferenza volta ad approfondire la figura di Luigi Crespi, artista e commerciante d'arte nella Bologna di Papa Lambertini, cui è stata dedicata la mostra organizzata nelle sale del museo Davia Bargellini. All'incontro hanno partecipato il Direttore della Fondazione Andrea Bacchi, che ha dato il via al dibattito, Irene Graziani, docente di Pittura in Età Moderna presso il Dipartimento di Arti Visive e Angelo Mazza, uno dei principali esperti di pittura bolognese del Seicento e del Settecento e conservatore delle Collezioni d'arte della Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna.

Sicuramente personaggio controverso e affascinante nei suoi molteplici aspetti e nel suo modo di vivere, Luigi Crespi non può essere certo identificato come l'artista 'genio folle e incompreso', visto che nella sua vita si è dedicato anche alle attività di storiografo e commerciante. Figlio del noto pittore bolognese Giuseppe Maria, Luigi aveva un innegabile fiuto per gli affari: si deve a lui, infatti, la vendita dell'*Annunciazione* di Francesco del Cossa alla Gemäldegalerie di Dresda.

Per certi aspetti è stato un artista poco studiato ed è proprio questa la ragione principale che ha portato Mark Gregory D'Apuzzo, critico e Conservatore del Museo Davia Bargellini e Irene Graziani a sviluppare l'idea di questa mostra che è stata inaugurata il 15 settembre e si è conclusa nei primi giorni di dicembre.

La Fondazione Zeri ha voluto ricordare l'artista presentando anche il catalogo curato dagli stessi Irene Graziani e Mark Gregory D'Apuzzo dal titolo



Luigi Crespi, *Ritratto di Elisabetta Cellesi*, Berlino, Gemaldegalerie.

‘Luigi Crespi ritrattista nell’età di Papa Lambertini’.

È la prima volta che viene dedicata una mostra a questo pittore che, come ricorda Andrea Bacchi: “È stato il primo artista che ho conosciuto quando arrivai a Bologna”. Angelo Mazza è stato invitato ad approfondire la tecnica e lo stile di Luigi Crespi, mettendo a confronto tra di loro alcune sue opere presenti in mostra. Afferma: “Le opere di Luigi Crespi all’interno delle sale del Davia Bargellini si inseriscono in un contesto particolare, in quanto l’atmosfera del museo richiama alla memoria le classiche “scenette settecentesche”, dal mobilio alla scelta degli accessori di arredamento. Sulle pareti del museo esistono già dei ritratti a firma Luigi Crespi e, in occasione della mostra, si sono volute aggiungere alcune opere attualmente dislocate in altre sedi. Ecco perché non poteva essere scelto uno spazio più adatto per ricordare questo artista”.

Il catalogo della mostra vuole indagare la sua figura a 360 gradi”. Tra le opere presenti nel catalogo l’Autoritratto del 1771, oggi conservato presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna, del quale Angelo Mazza dice: “Sin da quest’opera è evidente come Luigi Crespi non si voglia associare alla figura del padre Giuseppe Maria il quale, secondo alcuni storici dell’epoca, si presentava come un ‘acconciatore di scranne’. Nell’Autoritratto, infatti, è evidente come il figlio si mostri con abiti e pose assolutamente opposte a quelle del padre: il polso si appoggia a un libro, la Felsina Pittrice, del cui terzo tomo è autore, e la mano curata in una posa elegante impugna la tavolozza. Indossa una giacca con bottoni dorati, le maniche si aprono in ampi panneggi bianchi e la parrucca è perfettamente pettinata con i boccoli ordinati, secondo la moda degli aristocratici. Appare poi, se si analizzano i dettagli, la scritta Antonius, che, alla luce degli approfonditi studi condotti da Giovanna Perini Folesani, docente di Museologia e critica artistica all’Università di Urbino e autrice di alcuni contributi presenti nel catalogo della mostra, rivela sicuramente un’intenzionale falsificazione di identità”.

Sono, ovviamente, “trovate” dello stesso Crespi per mettere fumo negli occhi o, comunque, distrarre l’osservatore: nell’*Autoritratto* del 1778, conservato alla Galleria dell’Accademia di Venezia, c’è qualcosa che collega inequivocabilmente quest’opera a quella della medesima tipologia datata 1771. Luigi Crespi – puntualizza Angelo Mazza – tende sempre a “truccare le carte”. Se si guarda l’*Autoritratto* del 1778 non si possono escludere dall’indagine visiva i libri che fanno da sfondo al soggetto che sta dipingendo, proprio come, con l’enigmatica scritta “Antonius” nell’*Autoritratto* del 1771, si inseriva un

elemento anomalo con lo scopo di catturare l'attenzione dello spettatore e, al contempo, di presentarsi con un'identità diversa da quella reale, sottolineando un'attitudine all'erudizione.

Luigi Crespi, però, non era solo un artista. Era anche un religioso, un abate protetto da Benedetto XIV, il papa bolognese Prospero Lambertini, ricordato per il suo costante sforzo di promozione culturale della città e per l'iniziativa della ristrutturazione e restauro di chiese ed edifici sacri. Fu suo il diniego, nel 1757, al rifacimento in stile settecentesco della chiesa di Santa Maria di Galliera, uno dei pochi testamenti dell'architettura bentivolesca a Bologna. In stretti rapporti con Giuseppe Maria Crespi, il vescovo bolognese fu un fervido sostenitore del secondogenito Luigi, del quale assecondò la carriera ecclesiastica nominandolo segretario generale della diocesi di Bologna, canonico della collegiata di Santa Maria Maggiore e, infine, dopo l'elezione al soglio pontificio, suo cappellano segreto.

Luigi Crespi è ricordato, inoltre, come fautore di diverse esportazioni di opere d'arte: *Nino e Semiramide* di Guido Reni, oltre alla già citata *Pala dell'Osservanza* di Francesco del Cossa si trovano, infatti, alla Gemaldegalerie di Dresda a causa della sua 'operosità'. È questo un periodo storico importante, in cui il gusto per il collezionismo nei palazzi e nelle residenze aristocratiche dilaga un po' in tutta Europa e giunge al culmine proprio all'epoca di Luigi Crespi, nella seconda metà del Settecento. Le splendide opere di Guido Reni e di Francesco Del Cossa erano state scelte proprio da Augusto III, Elettore di Sassonia e grande amante delle collezioni d'arte. Fu lui, infatti, che creò la Gemaldegalerie di Dresda. Luigi Crespi si era fatto diversi nemici in patria, proprio per i suoi contatti con l'estero e per il suo zelo nell'intrattenere rapporti con l'Elettore di Sassonia, che in quegli anni era particolarmente affascinato dalle opere di provenienza emiliana: risiede tutt'ora a Dresda, ad esempio, la *Madonna della Rosa* del Parmigianino.

Angelo Mazza ricorda un interessante aneddoto sull'artista a tal proposito: "Lo scrittore bolognese Marcello Oretti lo odiava a tal punto che quando un giorno si trovò nel convento dei Frati osservanti di Imola e notò una pala d'altare eseguita da Luigi Crespi lo definì 'uomo delle arti molestissimo'".

Per meglio esporre la figura di Luigi, Angelo Mazza fa una piccola digressione sullo stile del padre Giuseppe Maria, proponendo una serie di opere come il piccolo *Ritratto al giovane Luigi* e il *Ritratto a Zanobio Troni*, argentiere bolognese. Diversamente dal figlio – spiega – Giuseppe Maria usa un linguaggio

più basso, prosastico: la sua è una pittura che non rifinisce la forma, quasi una fotografia sfocata. Secondo Francesco Arcangeli, “nella pittura di Giuseppe Maria il tempo è attivo, trascorrente, una realtà concreta, esistenziale”.

Luigi Crespi nel 1734 frequenta l’ambiente toscano e prende spunto dalle opere che osserva e studia agli Uffizi. “Luigi è più rifinito, analitico e nitido rispetto al padre – puntualizza Angelo Mazza – e i suoi ritratti vogliono restituire lo spirito del tempo”. Diventano, così, fondamentali certi dettagli che servono per l’esatta datazione delle opere: è proprio grazie allo studio di elementi legati alla moda del tempo, agli accessori e all’arredamento che si sono potute fare recentemente alcune ipotesi più esatte sulla data dei dipinti.

Quello che seduce dei ritratti di Luigi Crespi è proprio la cura per i dettagli dell’abbigliamento e degli accessori appartenenti a quella classe aristocratica a cui l’artista aspirerebbe ad appartenere e di cui condivide i modi. Tutto ciò è evidente nei tre ritratti dei *Principi Argonauti* del 1759, oppure nel *Ritratto della giovane dama con cagnolino*, utilizzato anche come locandina della mostra.

Il Settecento è ancora, nelle opere di Luigi Crespi, il secolo dell’aristocrazia, delle parrucche, della cipria e degli abiti elegantissimi. Probabilmente il ritratto rappresenta l’ultimo sforzo per apparire e imporre la propria egemonia come classe sociale in un momento in cui l’aristocrazia stava perdendo sempre più importanza, oscurata dall’incedere di quella borghesia meno incipriata e imbellettata che tanto piaceva, invece, al Papa bolognese Lambertini e alla quale si affidò per il progresso della cultura e della scienza in città durante gli anni del suo papato.

A conclusione di un incontro così ricco di spunti di riflessione e occasioni di approfondimento, non possiamo che auspicare un numero maggiore di conferenze su artisti ancora poco indagati, perché servono non solo ad approfondire, come in questo caso, aspetti stilistici poco noti, ma anche come focus sulla società, sulla moda, sull’abbigliamento e sulle molteplici sfumature della cultura di un dato periodo storico.

16 Novembre 2017, Fondazione Federico Zeri, Santa Cristina.

QUINTO ATELIER DI FORMAZIONE ALLA RICERCA: GLI ARCHIVI FOTOGRAFICI DI STORIA DELL'ARTE

Alessandra Lombardo

L'atelier di formazione alla ricerca è ormai familiare tra le iniziative che animano la vita del Corso di Studi in Arti Visive. Il 17 novembre si è svolto il consueto appuntamento del venerdì in Aula Magna proponendo un focus sugli archivi fotografici presenti e attivi all'interno della sede di Santa Cristina. In tale occasione Angela Sampognaro e Giulia Calanna hanno presentato le raccolte fotografiche del Dipartimento delle Arti, in collaborazione con Francesca Mambelli che ha illustrato il patrimonio fotografico della Fondazione Federico Zeri.

In seguito all'introduzione di Sandra Costa, coordinatrice del CdS in Arti Visive e Andrea Bacchi, direttore della Fondazione Zeri, Francesca Mambelli ha fornito al pubblico un excursus sul ruolo degli archivi fotografici partendo da una domanda basilare: «Perché come storici dell'arte ci occupiamo di raccolte fotografiche?»

«Esse – risponde – devono essere conservate e valorizzate poiché sono fonti primarie per la ricerca storico artistica». Spiega, infatti, che la fotografia mette a disposizione degli storici dell'arte il materiale di principale importanza per il loro mestiere: le immagini. «Le fotografie sono oggetti storici e storicizzati, strumento essenziale per il censimento e la tutela del patrimonio storico artistico nazionale».

Per gli storici dell'arte del secolo scorso le raccolte fotografiche costituivano uno strumento fondamentale di studio e documentazione. Per dirla con Berenson, infatti, «Vince chi ha più fotografie!». Oggi le fotografie analogiche non sono uno strumento di lavoro quotidiano, ma restano utili per la ricer-



Giovanni Battista Bertucci, *Madonna con Bambino*, Baltimora, The Walters Art Museum.

ca: uno studio focalizzato sulle raccolte e sulla loro storia racconta l'evolversi del gusto e il metodo di lavoro dello storico dell'arte. È un campo in grande espansione.

Francesca Mambelli ripercorre l'evoluzione dell'utilizzo del mezzo fotografico nella storia e il suo valore istituzionale.

Dalla sua nascita, nel 1839, dovremo attendere ancora del tempo affinché la fotografia venga utilizzata per la tutela del patrimonio nazionale, come accadrà a partire dal 1856, con il primo catalogo Alinari.

L'adozione del doppio proiettore da parte di Wolfflin nel 1890 segna un punto di novità nel metodo dell'insegnamento e dello studio: la storia dell'arte apre al comparativismo. Ma è solo nel 1896 che la fotografia assumerà un ruolo istituzionale anche in Italia con la creazione della prima cattedra di storia dell'arte il cui titolare, Adolfo Venturi, era un grande sostenitore dell'uso della fotografia. Il suo metodo di studio è, infatti, caratterizzato da una grandissima fiducia nell'immagine fotografica, tanto da definirla «Viva e vera riproduzione dei nostri capolavori», e la svolta fondamentale in questo senso è proprio il suo utilizzo per le illustrazioni dei libri a stampa che porta alla moltiplicazione delle immagini, rendendo l'avvicinamento alla storia dell'arte più efficace e diretto.

Federico Zeri è l'ultimo esponente di questa generazione di studiosi che ha contribuito a dare corpo a un metodo basato sul dispositivo fotografico a sostegno di una prassi attributiva, e quale strumento fondamentale nel processo di affinamento dell'occhio.

Francesca Mambelli conclude il suo intervento descrivendo il sistema delle fototeche d'arte le quali possono essere legate a diverse tipologie di istituzioni: Fondazioni di storici dell'arte e conoscitori (Fototeche Federico Zeri, Bernard Berenson e Carlo Ragghianti), Musei o Istituzioni Culturali (Fototeca Hertiana, Fototeca Kusthistorisches Institut in Florenz, Fototeca Cini), Dipartimenti di storia dell'arte (Fototeca Venturi, Fototeca dell'Università di Pisa), fotografi e ditte (Archivi Alinari), o Istituzioni a livello nazionale (Fototeca Nazionale e Gabinetti fotografici di Soprintendenza).

Angela Sampognaro, responsabile della Biblioteca Supino, è scesa nel vivo della questione introducendo la sua presentazione con un'altra domanda: «Come dovrebbe funzionare una fototeca annessa alla biblioteca?».

Per rispondere a tale quesito racconta innanzitutto chi è Iginio Benvenuto Supino da cui prende il nome la nostra biblioteca; appassionato raccoglitore e collezionista è stato il primo docente di storia dell'arte dell'Università di Bolo-

gna dal 1907. Avendo svolto il ruolo di curatore di musei e di soprintendente si è avvalso moltissimo della fotografia, tanto da commissionare diverse campagne fotografiche nel territorio. A Bologna, ad esempio, ha lavorato a lungo con il fotografo Felice Croci, di cui la biblioteca ha poi acquisito l'archivio.

In seguito, con la collaborazione di Giulia Calanna, vengono illustrati i fondi che costituiscono la Fototeca del Dipartimento (circa 107000 unità):

ARCHIVIO FOTOTECA O FOTOTECA STORICA:

istituito da Supino nel 1907 per raccogliere fotografie a scopo didattico e di ricerca;

MISCELLANEA ISTITUTO DI STORIA DELL'ARTE:

comprendente materiali legati all'attività didattica e scientifica dell'Istituto e il cui nucleo storico è costituito da diapositive da proiezione, databili a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta;

ARCHIVIO CROCI:

costituito da Felice, attivo dal 1911 al 1934 e dal figlio Enea che ha curato l'attività dal 1934 al 1941;

FOTOTECA VOLPE:

raccolta personale dello storico dell'arte allievo di Roberto Longhi, acquistata nel 1988 dagli eredi - e in parte catalogata dall'IBC - e consultabile nel catalogo Sebina-Imago;

FONDO SUPINO:

in parte già catalogato

La catalogazione dei fascicoli e le relative informazioni sono consultabili tramite il motore di ricerca OPAC.

La fototeca è divisa in due sezioni. La prima, già catalogata, è consultabile sul sito dell'Archivio Storico dell'Università di Bologna e comprende la biografia di Igino Supino e un'ampia bibliografia ed è, inoltre, corredata da elenchi e tecniche.

Angela Sampognaro chiude l'intervento con l'auspicio di riuscire a digitalizzare l'intero patrimonio.

Per quanto riguarda la Fototeca Zeri riprende la parola Francesca Mambelli la quale, in qualità di responsabile della progettazione delle banche dati, illustra la personalità di Federico Zeri e suggerisce la lettura di un testo autobiografico dal titolo "Confesso che ho sbagliato" che permetta di avvicinarsi alla sua figura. Mostra immagini della famosa villa a Mentana, momenti di lavoro

dello studioso alle prese con la sua meticolosa raccolta fotografica e racconta la vicenda della nascita della Fondazione: «Il momento in cui si è deciso il trasferimento della sua fototeca a Bologna è quello in cui gli è stata conferita la laurea ad honorem». Aggiunge, inoltre, che il materiale donato alla Fondazione è solo una parte di tutta la collezione, insieme alla biblioteca e ad altri documenti, come le lettere. Alla Fondazione Zeri l'ordine della raccolta è rimasto invariato e rispecchia una «Storia dell'arte italiana in fotografia». Essa segue dunque un andamento sia cronologico che geografico.

La principale differenza tra le due Fototeche riguarda l'origine del catalogo: diversamente dalla Supino, la Zeri e il suo catalogo nascono, infatti, insieme. La digitalizzazione della raccolta è basata su un doppio canale di ricerca: per opere e per fotografie ed è concepita principalmente per favorire la ricerca storico artistica e concentrata sull'attribuzione, poiché si tratta del “catalogo di un conoscitore”. Lo strumento è particolarmente apprezzato dagli studiosi come testimoniano ogni anno le numerosissime ricerche che vi vengono effettuate.

L'atelier di formazione alla ricerca si conclude con la visita agli spazi della Fondazione Zeri e la disamina di alcuni materiali appartenenti ad entrambe le Fototeche. Infine viene illustrata la possibilità di effettuare il tirocinio curriculare recentemente attivato dal Corso di Studi.

L'incontro ha messo in luce, ancora una volta, l'utilità di questi approfondimenti che consentono agli studenti di meglio apprezzare il valore di strumenti che storicamente sono stati offerti agli storici dell'arte per i loro studi.

17 Novembre 2017, Dipartimento delle Arti e Fondazione Federico Zeri, Aula Magna, Santa Cristina

CollegArti 1/2018 raccoglie i saggi degli studenti del Corso di Laurea Magistrale in Arti Visive che si sono cimentati in una “palestra di scrittura” dedicata alla critica d’arte con una serie di articoli pubblicati on-line sul sito del Corso di Studi.

Si tratta di interviste e recensioni di eventi organizzati durante l’anno accademico 2016-2017 nel Complesso Monumentale di Santa Cristina che accoglie anche la Fondazione Zeri.

Gli argomenti trattati rispecchiano, quindi, la molteplicità dell’offerta formativa e di terza missione, cioè di dialogo con la cittadinanza, proposta in Santa Cristina: si va dalla presentazione di lavori di ricerca di studiosi italiani e internazionali, ai resoconti di alcune delle mostre più significative organizzate nel territorio nazionale, fino ad incontri con professionisti che operano a vario titolo nel settore dell’arte.

Il volume presenta, così, una panoramica che contribuisce a mettere in luce l’articolato ambito di formazione e il contesto di attività collegato alle arti visive ma, soprattutto, costituisce un felice esempio di sperimentazione di didattica partecipativa, complementare rispetto ai percorsi previsti dal Corso di Laurea.