



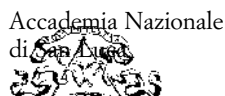
Storia dell'arte come impegno civile

*Scritti in onore
di Marisa Dalai Emiliani*

a cura di Angela Cipriani,
Valter Curzi, Paola Picardi

Saggi di storia dell'arte

Campisano Editore



Comitato organizzativo

Sofia Bilotta
Angela Cipriani
Valter Curzi
Barbara Fabian
Nicoletta Misler
Paola Picardi
Valeria Rotili
Valentina Valerio

In copertina,
Tricolore dell'impresa dei Mille,
Roma, Museo della Repubblica Romana
e della Memoria Garibaldina

Nessuna parte di questo libro
può essere riprodotta o trasmessa
in qualsiasi forma o con qualsiasi
mezzo elettronico, meccanico
o altro senza l'autorizzazione
scritta dei proprietari dei diritti
e dell'editore.

Progetto grafico
Gianni Trozzi

© copyright 2014 by
Campisano Editore Srl
00155 Roma, viale Battista Bardanzellu, 53
Tel +39 06 4066614 - Fax +39 06 4063251
campisanoeditore@tiscali.it
www.campisanoeditore.it
ISBN 978-88-98229-38-3

Storia dell'arte come impegno civile

Scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani

a cura di

Angela Cipriani

Valter Curzi

Paola Picardi



Campisano  Editore

Indice

p. 11	Prefazione <i>Paolo Portoghesi</i>
13	Introduzione
	I - MUSEOLOGIA E MUSEOGRAFIA
17	L'artista e il suo museo. Charles Willson Peale e le origini della museografia negli Stati Uniti <i>Marcello Barbanera</i>
25	Conversazioni con Marisa Dalai Emiliani <i>Mao Benedetti, Jacopo Benedetti, Sveva Di Martino, Vania Gianese</i>
31	Architettura in mostra. Paradigmi museografici ed esperienza del pubblico <i>Sofia Bilotta</i>
39	La didattica del museo e del territorio: storia e risultati di una scommessa <i>Lida Branchesi</i>
47	Il musée vivant di Henri Focillon <i>Silvia Cecchini</i>
55	Raccontare la storia nel museo. Il Museo della Repubblica Romana e della Memoria Garibaldina e la Galleria dell'Accademia di San Luca a Roma <i>Valter Curzi</i>
63	Suggestioni letterarie per una nuova museologia: Orhan Pamuk e il Museo dell'innocenza <i>Paola D'Alconzo</i>
73	I musei locali come mediatori performativi di identità collettiva. La provincia di Bolzano, per esempio <i>Emanuela De Cecco</i>
79	Il colore nei musei. Una fruttuosa alleanza tra metodo e prassi <i>Michela di Macco</i>
87	Milano e Torino. Attraverso ricordi di università, dalla pedagogia ottocentesca alla Fondazione Tancredi Falletti di Barolo: il musli (Museo della Scuola e del Libro per l'Infanzia) di Torino <i>Piergiorgio Dragone</i>

- 97 Dal Museo al Museo: una nuova Sabauda per Torino
Edith Gabrielli
- 107 Argan, Arslan, il Museo di Bolzano e «Casabella» (1935-41)
Antonella Gioli
- 115 Le collezioni Biscari tra dispersione e conservazione
Barbara Mancuso
- 121 Musei complici per patrimoni condivisi. E *Una nota sentimentale*
Silvia Mascheroni
- 127 Dell'eredità e degli eredi. Per proseguire
le "prove di dialogo" tra storia dell'arte e antropologia
Vincenzo Padiglione
- 137 *Storie milanesi*: un nuovo progetto per Milano
Rosanna Pavoni
- 145 1940 - "Istituzione di un Museo della Valtellina": un progetto
di Guglielmo Pacchioni, Soprintendente alle Gallerie di Milano
Sandra Sicoli

II - ISTITUZIONI PER LA DIDATTICA

- 155 Le prime due Guide della Galleria dell'Accademia di San Luca
Angela Cipriani
- 163 François-Marie Neveu (1756-1808) e il corso di disegno all'*École*
Polytechnique di Parigi: insegnamento, riflessione e critica
Luigi Gallo
- 169 Pietro da Cortona, Giovanni Francesco Grimaldi, Alessandro Algardi,
Gaspere Morone e l'Accademia di San Luca.
Un tentativo fallito di rifondazione datato 1652
Marica Marzinotto
- 177 L'illuminazione degli studi degli artisti e degli spazi
didattici dell'Accademia di San Luca nell'Ottocento
Paola Picardi
- 183 Un'accademia "rivoluzionaria" per la Repubblica Romana:
il *Piano per una scuola di Belle Arti* di Giambattista Vinci (1798)
Pier Paolo Racioppi
- 191 *San Luca dipinge la Vergine* di Antiveduto Grammatica. Una copia a
presidio d'integrità per l'immagine simbolo dell'Accademia di San Luca
Stefania Ventura

III - POLITICHE DEI BENI CULTURALI

- 201 Esportare opere d'arte da Roma nell'anno 1900: il caso Germania
Paolo Coen
- 209 Il progetto per una "iconoteca" nazionale in Palazzo Venezia
Barbara Fabjan
- 217 C'era una volta il Centro per i Beni Culturali
e Ambientali della Lombardia
Anna Finocchi, Augusto Rossari

- 225 Nuove opere di Francesco de Mura nel Consolato Generale italiano a New York e altrove, e qualche riflessione sul patrimonio artistico nelle sedi di rappresentanza italiane all'estero
Riccardo Lattuada
- 233 Anna Maria Brizio e l'impegno per la tutela del patrimonio artistico piemontese negli anni della guerra
Paola Nicita
- 245 Gli scambi di opere d'arte nella politica del Ventennio: i Busti Vanchetoni per la Pietà di Palestrina e il caso Ventura-Goering
Emanuele Pellegrini
- 253 Un indirizzo innovativo nella tutela dei beni culturali: il centro storico di Venzone
Alberto Roccella
- 259 La tutela al tempo della crisi. Nota sulla "questione siciliana"
Paolo Russo
- 267 Gli scatti del *tempo puro*. Il ruolo della fotografia nella ricostruzione della chiesa di San Pietro ad Alba Fucens danneggiata dal terremoto del 1915
Valentina Valerio
- 275 Volti a un «nostalgico torcicollo passatista»
Francesca Valli
- 279 La fotografia nella cultura italiana. Riflessioni su un problema delicato
Roberta Valtorta

IV - STORIA DELL'ARTE

- 291 Carlo e Vittoriano Urbino e la stampa dal *Quinto libro della Prospettiva delle Regole del Disegno* (Codice Huygens)
Giulio Bora
- 297 Il lavoro di gruppo negli anni Sessanta. Rapporti fra arte e politica nelle ricerche cinetiche
Carolina Brook
- 303 Gli *Anarchici* di Flavio Costantini. Fonti testuali e iconografiche
Anna Costantini
- 309 *Ibidem sed alibi*. Qualche ipotesi sulla lastra di Muñoz de Zamora in S. Sabina a Roma
Anna Maria D'Achille
- 319 Un "gradiente di profondità" negli affreschi della basilica di San Francesco ad Assisi
Claudio Fronza
- 325 *Not given to the use of the pen*. Vanessa Bell e la consapevolezza delle scelte estetiche
Lia Giachero
- 331 Gli esperimenti del Beato
Sergio Marinelli

- 337 Intorno alla morte di Francesco Caracciolo: un quadro di Luigi Rocco
Mariantonietta Picone Petrusa
- 347 La prospettiva, Panofsky e lo spazio radiale
Carlo Severi
- 357 8 mai 1812, Catel, Custine et Millin à Amalfi
Gennaro Toscano
- 365 Roman de la Rose. Divagazioni sulla scultura di Jan Fabre
Giorgio Verzotti

V - STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

- 373 Dalla Conferenza di Roma del 1930
alla *Technical Art History*: una storia non italiana
Marco Cardinali
- 381 Pierre Francastel e la tradizione di studi
della 'Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg'
Claudia Cieri Via
- 393 Critica d'arte e *Laboratory Criticism*:
il pensiero di Lionello Venturi sulla diagnostica artistica
M. Beatrice De Ruggieri
- 399 Enciclopedia come Scuola: Anna Maria Brizio e la storia dell'arte
nel Grande Dizionario Enciclopedico UTET (1933-40)
Claudio Gamba
- 407 Per la ricostruzione dell'insegnamento storico artistico
agli inizi del Novecento. Adolfo Venturi in aula
Donata Levi
- 415 Analogie
Maria Cristina Lopez
- 421 Fatti e persone intorno alla storia della critica d'arte in Unione Sovietica
Nicoletta Misler
- 429 Spazio aperto all'arte contemporanea. La collaborazione a NAC
Piera Panzeri
- 435 Qualche riflessione sulle interferenze tra storie generali,
scienze, storia dell'arte, museologia, alla fine del XVIII secolo
Orietta Rossi Pinelli
- 441 La pupilla della mente e la scienza del quotidiano
Cecilia Scatturin

VI – TESTIMONIANZE

- 453 "è per Marisa"
Marichia Arese Simcik
- 455 Marisa, oih cara...
Tiziana Groff
- 457 *Jouissance*, e le 150 ore
Paola Mattioli

Gli esperimenti del Beato

Sergio Marinelli

Alberti non ricorda l'Angelico nella celeberrima apertura *Della Pittura*, nel 1436, quando passa in rassegna l'eletta brigata dei prospettici, che cambiarono allora il mondo delle immagini. Lo ricorda invece, nella sua altrettanto celeberrima lettera a Pietro de Medici, del 1438, Domenico Veneziano, tra i due massimi artisti allora attivi a Firenze.

Eppure il frate sembrava esser stato, da subito, dai primi anni venti del secolo, un costruttore di spazi prospetticamente unificati, assoluti, esemplari della nuova rivoluzione dell'immagine. Sembrava, perché di recente, da parte di un gruppo di studiosi fiorentini si sostiene, anche in base all'interpretazione di un documento d'archivio inerente alle collezioni medicee, che egli sia pure l'autore dell'ancor celeberrima *Tebai-de* degli Uffizi, il testo pittorico contrapposto nei manuali e nelle storie alle immagini pittoriche nuove della prospettiva, mentre prima rappresentava ufficialmente il mitico e sfuggente Starnina e la resistenza estrema del Gotico. L'Angelico avrebbe resistito dunque fino al 1420 circa nel più sognante passato tardogotico e poi, qualche anno più tardi, forse addirittura qualche mese, sarebbe passato con l'ardore del neofita fanatico alla nuova dottrina della figurazione¹. Il tutto limitato, beninteso, per ora a quest'unico dipinto, che resta comunque l'immagine esemplare delle assonometrie infinite del passato. L'ipotesi, per reggere, ha bisogno ancora di altri sostegni e di altri fiabeschi ritrovamenti della prima vita gotica del pittore, che si sarebbe comunque conclusa presto, a un'età ancora indefinita, spostandosi la data della nascita, non documentata, secondo le esigenze della critica. Si è già creata in qualche modo la storiella avvincente del frate che, dopo una falsa partenza conservatrice e reazionaria, in ossequio alle tradizioni dell'ordine, si converte e scopre la verità sull'esempio dei compagni laici, più precocemente smalizati ed aggiornati.

La diffusione ufficiale dei nuovi spazi prospettici nella pittura segue

le scarse indicazioni della storia fornita da Alberti, anche se non coincide con essa. L'attenzione invece a una sperimentazione prospettica funzionale al significato rappresentato, che sembra si sia maggiormente sviluppata poi nell'area veneta², trova forse episodi più marginali in Toscana, e nomi diversi.

Il primo è certamente quello di Masolino, sempre svalutato nella ricostruzione della storia morale dell'arte di longhiana memoria, in un ruolo di spalla che serve soprattutto a dar risalto all'eroe protagonista Masaccio. La *Pietà* di Empoli, con il solo teorema semplice delle linee del sarcofago, porta a una convergenza indicativa al cuore di Cristo, come farà poi, in modo ancor più patetico e commosso, Giovanni Bellini nel *Cristo in pietà* del Museo Poldi Pezzoli a Milano³. Il *Martirio di Santa Caterina* affrescato a Castiglione Olona, porta le convergenze prospettiche sugli occhi del profilo della santa, che non sarebbe invece un chiaro risultato delle intenzioni espressive dell'artista, se non per l'accentuazione della centralità della santa stessa e del suo ruolo protagonista.

Domenico Veneziano è mal giudicabile per la perdita probabile di gran parte della sua opera pittorica. Eppure è lui che esce, circa il 1446, nell'elemento di predella raffigurante il *Martirio di Santa Lucia*, con la convergenza significativa più esemplare e chiara del momento, sulla mano dell'assassino che tiene il pugnale mentre viene infisso nella schiena della santa. L'esempio dimostrativo sembra, nella sua evidenza emblematica, esser stato già noto agli artisti, non esibito per la prima volta in quel momento. E Domenico conosceva bene l'Angelico, e forse valeva anche l'inverso.

L'Angelico, soprattutto nelle composizioni maggiori, sembra adeguarsi ai modelli delle rappresentazioni centrali, ma forse questi modelli contribuisce lui a farli, se alcuni dei suoi risalgono addirittura al 1425, come per l'*Annunciazione* del Prado. Ci sono convergenze indicative sulle mani delle Vergini che tengono il Bambino, nei pannelli centrali dei polittici, che rispondono forse a una centralità sacrale di matrice più arcaica o addirittura inconscia e pure a una sensibilità intuitiva e profonda⁴. Più curiose le sue convergenze prospettiche sul "lontano" e sul "fuori". Nell'*Imposizione del nome del Battista* al Museo di San Marco (1428 circa) l'infilata prospettica del giardino interno sembra imboccare il corridoio laterale e uscir fuori in un lontano paesaggio d'alberi. Nell'*Annunciazione* affrescata in San Marco (1438 circa) la convergenza chiarissima entra nel locale di fondo, dietro alla Vergine, e si appunta con precisione all'angolo superiore di una finestrella rettangolare, scher-

mata di grata, dietro cui si intravede ancora solo, all'esterno, la gradazione del verde. Nell'*Annunciazione* dell'Armadio degli argenti, sempre al Museo di San Marco (1450 circa), la convergenza prospettica centrale alta esce dal chiostro, in cui si svolge l'evento, e risale un viale simbolico di cipressi, all'infinito. Ma sempre oltre muri, recinti, cortine di tessuti preziosi, emerge al di là una natura di alberi, prima dell'infinito. È come se il frate guardasse sempre il mondo dall'interno del chiostro e, se pare indubbio che la sua ordinazione monastica fu certo sempre senza ripensamenti, la irraggiungibile libertà della natura sembra contemplata come un sogno edenico, con sottile, malinconico, rimpianto, ma forse questa è solo una nostra soggettiva impressione. La natura nella rappresentazione dell'Angelico appare comunque in tutta la sua pura "francescana" bellezza, senza male e senza peccato. Il Beato esprime infatti coerentemente tutta la razionalità tomistica nelle costruzioni prospettiche ma poi in alcuni episodi, o in alcuni momenti sentimentali, sembra essere il più francescano dei pittori. La sua spiritualità non si limita alle caratteristiche del proprio ordine ma sembra affascinata e attratta da quella dell'ordine più spesso contrapposto.

Un episodio inatteso di sperimentazione è costituito invece dal cosiddetto *Trittico della Certosa*, ricomposto in un'ipotesi di Henderson-Joannides, che pubblicarono nel 1991 un importantissimo documento di pagamento del 1429 all'Angelico da parte della Compagnia di San Francesco in Santa Croce⁵. Il Trittico, in seguito smembrato, finì con la tavola centrale della *Madonna col Bambino* al Museo di San Marco, con i due santi laterali alla Certosa di Galluzzo, poi depositati in San Marco, e con la predella, raffigurante storie di San Francesco, ai musei di Berlino (Staatliche Museen, Gemäldegalerie). Proprio la predella rappresenta la parte interessante dal punto di vista prospettico.

L'elemento più sorprendente è *L'apparizione di San Francesco ad Arles*, una piccola tavoletta rettangolare orizzontale (cm 26 × 31) raffigurante il santo librato in aria nello spazio cubico di un interno assolutamente geometrico, con due sole panche lungo le pareti laterali su cui posano, o si appoggiano, quattro dei cinque frati presenti (fig. 103). Una porta laterale di fondo apre, come sempre, su un giardino o comunque un esterno, boscoso. Il santo veleggia su una nuvoletta su cui appare una targa con la scritta, a grandi caratteri cubitali, PAX VOBIS, semplice e banale al tempo stesso, ma non dal punto di vista francescano e più generalmente del messaggio portato ai semplici.

Le linee prospettiche del soffitto e quelle delle panche, le uniche pre-

senti nell'immagine, portano al centro di questa scritta. In questo senso l'Angelico anticipa anche il beffardo Giovanni Bellini, che collocava la sua firma nel punto di convergenza prospettico, e lo stuolo dei suoi allievi e imitatori⁶. Per loro la prospettiva era lo strumento per far pervenire all'occhio dell'osservatore il messaggio subliminare più importante, ossia il nome dell'artista. Si insinuava astutamente, senza che i pii committenti, o la chiesa stessa, ne avessero lucida coscienza, che la cosa più importante di un quadro era il nome del suo autore, con le sue capacità professionali e artistiche. Qui il Beato scopre le possibilità del messaggio subliminare implicito nello strumento prospettico ma, correttamente da buon frate, non le usa per l'autoaffermazione e l'auto-promozione, ma come amplificazione figurativa, non potendo esserla a livello sonoro, della predicazione francescana. Il caso eccezionale sembra sia rimasto isolato e non più ripetuto, a confermare anche in questo caso il carattere eccezionale della costruzioni prospettiche dell'Angelico, legate forse a un vero e proprio interesse sperimentale e personale dell'artista.

Al di là di questo resta la sorpresa per la novità iconografica della tavoletta. Incuriosisce già il fatto che una compagnia francescana abbia affidato una commissione importante a un monaco domenicano, stante la rivalità antica tra i due ordini, sotto tutti gli aspetti, in tutte le città d'Italia. Ma qui, nella rappresentazione del vuoto geometrico, che trova come sua alternativa la natura oltre la porta aperta nel fondo, il frate domenicano, come si è già scritto, sembra più francescano dei francescani. Anche il semplice messaggio di pace non sembra il più consono all'ordine domenicano, dopo le crociate e i genocidi dei secoli precedenti in Francia, se questa non è un'osservazione viziata da una psicologia troppo moderna e lontana dalla storia degli anni del pittore. In ogni caso l'Angelico dovette soddisfare le attese, anche spirituali, dei committenti. Per noi l'immagine è perfino imbarazzante nella sua essenzialità assoluta, che ricorda, ma a livello più alto, e quasi supera la modernità delle opere di Rosai e di Guidi.

Nella pala di Cortona, la celebre *Annunciazione*, già in San Domenico e ora al Museo Diocesano, ancora un elemento della predella presenta un altro mirabolante esperimento prospettico. *Lo sposalizio della Vergine* si svolge davanti a una scenografia geometrica complessa di logge, porte e mura di un ambiente recintato (fig. 104). Al di là emerge ancora, "fuori", un altro giardino. Il complesso delle numerose linee prospettiche leggibili arriva esattamente sul bastone fiorito di Giusep-

pe, là dove si apre come un'infiorescenza colorata. La vista è guidata dunque al punto simbolico focale del significato del dipinto. L'orizzonte prospettico passa a filo sulle teste dei numerosi personaggi che partecipano alla cerimonia. Emergono solo sopra di esso i trombettieri, con le trombe lunghissime, che quasi arrivano come altre linee indicatrici all'altezza del bastone fiorito, e ricordano, per la loro singolarità, quelle per cui furono famosi gli Etruschi.

Attraverso la prospettiva il bastone fiorito recupera una centralità semantica nel campo visivo dopo aver perduto quella geometrica. Si tratta ancora di una piccola tavoletta, utilizzata dal pittore per sperimentazione. Come si vede, il Beato conosce tutte le soluzioni poi amplificate ed esibite dai pittori futuri, ma le tiene come per sé, quasi le nasconde. La datazione del dipinto è generalmente collocata negli anni 1433-'34.

Ancora nel Trittico per San Domenico a Cortona, generalmente datato agli anni 1435-'36, continua la sperimentazione, naturalmente sempre nella predella. Le figure maggiori appaiono frontali, senza sfondo prospettico, solo collocate sul piano.

La predella si fraziona invece in numerosi episodi, con storie di San Domenico e figure di santi.

L'episodio del sogno di Innocenzo III e dell'incontro tra i Santi Francesco e Domenico è seguito, col tipico espediente delle scenografie teatrali aperte, medievali ma anche del primo Rinascimento, da quello dell'*Apparizione dei Santi Pietro e Paolo a San Domenico* (fig. 105). La divisione è data da una parete/tramezzo in cui si apre una porta, che un monaco sta attraversando. Chiaramente è prevista, della predella, una lettura unitaria e veloce, che fonde appunto i tempi e gli episodi successivi e contigui della storia. Ma la fusione dei tempi, in un solo colpo d'occhio, è fatta attraverso la prospettiva, con le linee dell'edificio laterale crollante che convergono nell'elemento successivo, sulla mano di Domenico che riceve il libro dai fondatori della chiesa.

Il Beato, costretto a un frazionamento continuo della narrazione, reagisce quasi con impazienza e sembra riassumere la storia sinteticamente in tre grandi momenti, per sei scene, intervallate dalle figure dei santi nelle nicchie.

Anche la successiva scena della *Cena di San Domenico* è appena separata dalla contigua, raffigurante le esequie del santo (fig. 106). Il tramezzo, di provvisorietà teatrale evidente, è visto appena inclinato lateralmente. I due episodi sono piuttosto statici e mancano di azioni vorticose.

Ma il punto di fuga è unico per le due scene diverse e va a cadere sulla parete della cena di San Domenico, appena al di qua del tramezzo, in un punto di per sé non significativo, ma appena ribassato sullo stacco cromatico orizzontale che divide la parete di fondo. Tutto questo significa l'unificazione dello spazio visivo sopra il frazionamento episodico della predella.

L'utilizzo di un unico punto di fuga per due o più scene era allora una novità rivoluzionaria, che sarebbe stata il vanto, ma vent'anni dopo, di Andrea Mantegna. Anche qui si tratta di tavolette poco appariscenti, alte appena 23 centimetri, e l'unificazione prospettica è attuata solo per coppie di spazi.

Si deve notare che gli stessi soggetti, in predelle di opere diverse, presentano costruzioni prospettiche diverse.

NOTE

Ringrazio per la collaborazione Marco Tagliapietra.

¹ L'indicazione inventariale, che riguarda le stanze di Pietro di Lorenzo de' Medici in Palazzo Medici Riccardi, è del 1492. Quella *Tebaide* tuttavia è indicata con misure un po' più piccole, potrebbe essere un altro quadro o potrebbe essere lo stesso con un'attribuzione già allora errata. L'attribuzione all'Angelico, che dovrebbe risalire a Boskovits (1994), ribadita in varie sedi, è generalmente accolta dagli studiosi fiorentini, ma non dagli specialisti stranieri, come Spike.

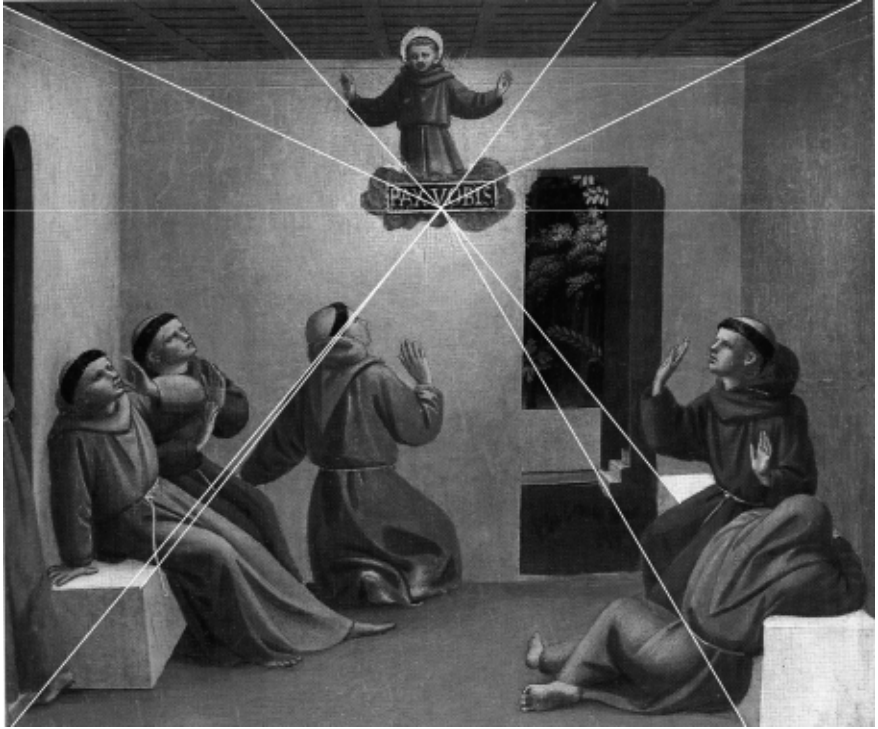
² S. Marinelli, *La prospettiva significante*, in *Idem, Aldèbaran I*, Verona 2012, pp. 19-35.

³ *Ibidem*.

⁴ La convergenza prospettica è sulla mano della Vergine nella *Madonna col Bambino e otto santi*, affrescata in San Marco (1440 circa) e nella grande *Pala di san Marco* (sempre 1440 circa) dello stesso monastero.

⁵ J. Henderson-P.Joannides, *A Franciscan Triptich by Fra Angelico*, in «Arte Cristiana», 79 (1991), pp. 3-6.

⁶ S. Marinelli, *La prospettiva significante...*, cit.



- 103. Beato Angelico, *L'apparizione di san Francesco al Capitolo di Arles* (schema prospettico), Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie
- 104. Beato Angelico, *Sposalizio della Vergine* (schema prospettico), predella della Pala di Cortona, particolare, Cortona, Museo Diocesano.
- 105. Beato Angelico, *Predella del Trittico di Cortona* (schema prospettico), particolare, Cortona, Museo Diocesano
- 106. Beato Angelico, *Predella del Trittico di Cortona* (schema prospettico), particolare, Cortona, Museo Diocesano

