20 Galleria e Biblioteca Corsini ROMA

Unità nella varietà

Anno di apertura al pubblico: 1827 (galleria); 1754 (biblioteca); 1895 (pinacoteca statale)
Anno di nascita della collezione: 1650 ca.
Piani: 1
Numero di sale: 8
Estensione: 596 mq

Stiamo analizzando un museo con: meno di 5000 opere (500 conservate nel museo e 200 in deposito esterno)

Scala proporzionale delle opere: 90% dipinti, 5% sculture, 5% arti applicate

Protagonisti: secolo XVII cardinale Neri Maria Corsini senior, regina Cristina di Svezia; secolo XVIII papa Clemente XII Corsini, Giovanni Gaetano Bottari, cardinale Neri Maria junior; secolo XIX Tommaso Corsini, Tommaso Minardi

Musei a confronto: Roma, Palazzo Doria Pamphilj

Le opere: 1450-1455 Beato Angelico, *Giudizio universale*; 1516 Fra Bartolomeo, *Sacra Famiglia*; 1562 Jacopo Bassano, *Adorazione dei Pastori*; 1600 ca. Annibale Carracci, *San Francesco in meditazione*; 1601 o 1605-1606 Pieter Paul Rubens, *San Sebastiano curato dagli angeli*; 1606 Caravaggio, *San Giovanni Battista*; 1618-1620 Guido Reni, *Cristo coronato di spine*; 1621-1627 Anton Van Dyck, *Madonna della Paglia*; 1637 Jusepe de Ribera, detto lo Spagnoletto, *Morte di Adone*; 1680 ca. Bartolomé Esteban Murillo, *Madonna col Bambino*; 1700 ca. Carlo Maratti, *L'incontro di Rebecca e Eliazar alla fonte*.

Hanno detto: «L'altra mattina mi recai a Palazzo Corsini [a Firenze]. I proprietari sono naturalmente della gente importante. Una delle attrattive di Roma è costituita dal loro grande palazzo dalla facciata bianca nel buio di Trastevere e dalla sua ricca galleria, piacevole nonostante la pochezza dei dipinti» (Henri James, *Ore italiane*, a cura di A. Brilli, Garzanti, Milano, 1984, p. 365)

Dopo l'elezione di Lorenzo Corsini al soglio pontificio il 12 luglio 1730, con il nome di Clemente XII, l'antica famiglia toscana decise di trovare una residenza più adatta alla nuova posizione sociale. La scelta cadde sul cinquecentesco palazzo in via della Lungara di Raffaele Riario, nipote di papa Sisto IV. L'edificio si trovava in posizione decentrata ed era circondato da un ampio parco che saliva sulle pendici del Gianicolo. Un diario di viaggio del 1683 (Sebastiani 1683, p. 13) lo descrive come un «sito invero riguardevole, per essere distaccato da ogni altro con giro grande, e spatioso di orti, giardini, e vigne e boschi che occupano tutta la larghezza del Gianicolo terminando in un casino di meraviglioso vedere». Così era apparso anche alla regina Cristina di Svezia che nel 1659 lo aveva eletto a sua dimora romana e vi aveva trasferito libri, quadri e mobili, trasformandolo nella sede della celebre Accademia poi denominata Arcadia.

I Corsini incaricarono Ferdinando Fuga (1699-1781) di ampliarlo. L'architetto, in linea con il classicismo tardobarocco, realizzò un corpo centrale, occupato dall'ingresso a tre fornici e dalla scalinata a doppia rampa, nonché un'altra ala, speculare a quella già esistente.

Subito dopo, il cardinal nepote Neri Maria curò il trasferimento al palazzo della raccolta di dipinti, codici antichi e libri della famiglia, il cui nucleo originario proveniva dall'eredità del cardinale Neri Maria senior, zio di papa Clemente XII. A coadiuvarlo era Giovanni Gaetano Bottari (1686-1775), erudito e conoscitore d'arte, assertore del nuovo gusto classicistico, che

ricopriva la carica di bibliotecario. Nell'ala destra fu sistemata la biblioteca, aperta al pubblico nel 1754. I volumi, distribuiti in sette ambienti, spaziavano dalla storia alla letteratura, dalla scienza alla teologia, e ad ogni sala corrispondeva una materia, illustrata da affreschi nelle volte. Nell'altra ala fu esposta la collezione d'arte, ampliata con opere provenienti dalle case Corsini di Firenze e di piazza Fiammetta a Roma, doni alla famiglia papale e acquisti, soprattutto di dipinti del Seicento bolognese, che il cardinale faceva su consiglio del suo bibliotecario.

Per ostentare lo *status* della famiglia, i pezzi più importanti furono radunati nella "Galleria dei quadri", sala di rappresentanza principale e passaggio obbligato per raggiungere la camera d'udienza. Furono disposti alle pareti in maniera continua, secondo formati e dimensioni, riprendendo una consuetudine in voga fin dal Seicento, ma subordinando, anche nella scelta dell'arredo, i canoni dell'estetica barocca alla ricerca di un «uniforme principio regolatore cui assoggettare la molteplicità degli elementi» (Papini 1998, p. 16).

I dipinti trovarono spazio anche negli altri ambienti, sulla base della "convenienza" del soggetto alla funzione della sala, secondo quanto aveva indicato, un secolo prima, l'erudito Giulio Mancini. Così nella camera d'udienza prevalevano «pitture di attioni civili e politiche», nelle stanze da letto le scene religiose e «nelle gallerie e dove puol andare ognuno» i paesaggi (Mancini 1620, p. 144). Nell'ambito di questa distribuzione tematica, s'imponeva il principio di "varietas", che alternava in modo gradevole i soggetti religiosi ai mitologici, i ritratti alle scene di genere e ai paesaggi, e scuole pittoriche diverse (Mancini 1620). Tale criterio era sottolineato dal ragionato uso delle cornici, la cui tipologia doveva non solo valorizzare il dipinto ma contribuire, in armonia con gli altri elementi d'arredo, in prevalenza dorati, a dare unitarietà all'ambiente e a suggerire confronti fra le opere ad un pubblico di "intenditori". L'allestimento rispecchiava così l'intento storico-documentario della collezione, dovuto anche all'influsso di Bottari, che mirava a fornire un quadro pittorico completo sotto il profilo cronologico e geografico, anche con l'acquisto di copie di dipinti celebri.

Dopo il trattato di Tolentino (1797), per partecipare alle spese imposte al papato dai francesi, i Corsini, sebbene avessero ospitato Giuseppe Bonaparte, furono costretti a vendere venticinque tele, di cui solo nove furono poi restituite. Nel 1827 il principe Tommaso ricostituì il fidecommesso e incaricò il pittore Tommaso Minardi (1787-1871) di restaurare i dipinti malconci e di riordinare la quadreria per aprirla al pubblico. In quegli anni furono modificati gli interni, ridecorate le volte e rifatti i pavimenti alla veneziana. Rimase indenne solo l'ex stanza da letto della regina Cristina con gli affreschi tardocinquecenteschi.

Nel 1883 i Corsini tornarono a Firenze e donarono i dipinti e la biblioteca allo Stato, che aveva acquistato il palazzo per ospitare l'Accademia nazionale dei Lincei. Dalla raccolta furono separati i disegni e le stampe che costituirono uno dei fondi dell'Istituto nazionale della grafica. Questa acquisizione portò nel 1895 alla nascita di una pinacoteca statale che, nel 1949, trovò una sede più ampia a palazzo Barberini, dove la collezione Corsini confluì e si confuse con altre raccolte d'arte. Solo nel 1984 la quadreria è stata ricostituita com'entità autonoma e ricondotta nella sua sede storica.

[IB]

21 Pinacoteca Ambrosiana MILANO

Libri, dipinti, "meraviglie" e studio nel Museo di Federico Borromeo

ANNO DI APERTURA AL PUBBLICO: 1618; 1819
ANNO DI NASCITA DEL NUCLEO DELLA COLLEZIONE: 1600 circa
PIANI: 2
NUMERO DI SALE: 22
ESTENSIONE: 1500 mq

STIAMO ANALIZZANDO UN MUSEO CON: 3000 opere circa (esposte 300)

SCALA PROPORZIONALE: 80% dipinti, 15% sculture, 5% arti applicate

PROTAGONISTI: secolo XVII cardinale Federico Borromeo; secolo XX Luca Beltrami, Antonio Grandi, Luigi Cavenaghi, Ambrogio Annoni, Luigi Caccia Dominioni

MUSEI A CONFRONTO: Milano, Pinacoteca di Brera

LE OPERE: 1480 ca., LEONARDO, *Ritratto di musico*; 1490-1495, BOTTICELLI, *Madonna del padiglione*; ante 1510, RAFFAELLO, cartone per la *Scuola di Atene*; 1547 ca., JACOPO BASSANO, *Riposo durate la fuga in Egitto*; 1594 o 1597-1598, CARAVAGGIO, *Canestra di frutta*; 1608-1610, JAN BRUEGHEL, *Allegoria del fuoco*; 1608-1621, JAN BRUEGHEL, *Allegoria dell'acqua*

HANNO DETTO: «L'atrio non è né bello, né ornato, e i libri [...] sono tutti rilegati in pergamena. Ci sono [...] trentacinquemila volumi [...]. È aperta tutti i giorni, sera e mattina, e l'ho sempre trovata, a differenza delle nostre, piena di gente intenta allo studio [...]. Oltre alla sala dei libri sono aperte delle accademie di pittura e di scultura. La galleria delle statue è piena, come a Parigi, di copie modellate in gesso sulle migliori statue antiche; ed inoltre di enormi disegni fatti a mano, il principale dei quali è, senza dubbio, quello fatto da Raffaello per il suo grande affresco della *Scuola d'Atene*» (CHARLES DE BROSSES, *Viaggio in Italia. Lettere familiari*, "Storia e Memoria", Laterza, Roma-Bari, 1992, pp. 68-69)

Mettere l'arte, con la sua potenza evocativa e la sua immediata simbologia, al servizio dei valori cristiani, minacciati dalla diffusione della riforma protestante: era questo il progetto che il cardinale Federico Borromeo (1564-1631), sulla scorta dei precetti del Concilio di Trento, intendeva portare a termine quando, nel 1618, donò la propria collezione d'arte alla Biblioteca Ambrosiana, da lui stesso fondata nel 1607.

La creazione a Milano di una delle prime raccolte librarie aperte al pubblico era stata per il prelato, cugino di san Carlo Borromeo e suo successore alla guida dell'arcidiocesi meneghina, il primo passo del programma controriformista teorizzato nei suoi scritti, in particolare nel *De pictura sacra* (1624).

Per la nuova struttura, che prese il nome dal patrono di Milano, incaricò l'architetto Fabio Mangone (1587-1629) di costruire un edificio nel centro della città, vicino al Duomo. Il cuore del progetto e del nuovo palazzo era una grande aula di lettura, alta ventisei metri, che prende la luce da due grandi finestroni e che oggi i visitatori della pinacoteca possono scorgere dall'alto, percorrendo l'ambulacro che fa parte del percorso espositivo.

La biblioteca vantava una notevole quantità di volumi di pregio, in parte provenienti dall'Abbazia di Bobbio, centro culturale emiliano del primo Medioevo, fra cui spiccavano codici miniati medievali e rinascimentali, quale ad esempio il *Virgilio* annotato da Francesco Petrarca e miniato da Simone Martini (1284 ca-1344). A questi si aggiunsero presto altre acquisizioni,

prime fra tutte il *Codice Atlantico* di Leonardo (1452-1519), donato nel 1637 dal marchese milanese Galeazzo Arconati.

L'istituzione della Pinacoteca fu il passo successivo, dettato dalla volontà di integrare il patrimonio librario con una galleria di opere d'arte, che potesse anche offrire l'occasione agli aspiranti artisti di studiare i grandi modelli del passato. Come un grande fiore il disegno del cardinale si allargò fino ad includere anche una Pinacoteca e poi l'Accademia, in modo da rendere evidente e fluido il rapporto tra i libri, gli oggetti d'arte e l'apprendimento. Per completare il suo piano, Borromeo nel 1620 aggregò al complesso dell'Ambrosiana un'Accademia (trasferita nel 1776 a Brera), che doveva essere scuola di pittura, scultura ed architettura e dare vita ad una nuova corrente artistica cittadina, ovviamente imbrigliata ai dettami del Concilio di Trento.

Fu lo stesso cardinale, nella sua operetta in latino dal titolo *Museum*, pubblicata nel 1625, ad illustrare le opere e gli intendimenti della collezione, che ancora oggi rappresenta il nucleo caratterizzante la Pinacoteca e che, nell'ultimo allestimento (1997), appare riunita nelle prime sale.

Nel *Museum* erano confluiti, tramite acquisti e commissioni, quadri di scuola lombarda e toscana, dipinti fiamminghi, ritratti ispirati alla famosa serie cinquecentesca di immagini di uomini illustri esposta nella villa di Paolo Giovio a Como, copie da Raffaello (1483-1520), Luini (1480/85-1532) e Correggio (1489-1534), nonché calchi di sculture antiche della bottega milanese di Leone Leoni. Si passava dall'*Adorazione dei Magi* di Tiziano (1490ca.1576), che il cardinale – critico in azione – considerava "scuola per i pittori" e per questo volle esposta "in luogo distinto", ad altri soggetti sacri (il nucleo più ampio della raccolta), quali la *Sacra Famiglia con Sant'Anna e San Giovannino* di Bernardino Luini, l'*Annunciazione dei pastori* di Jacopo Bassano (1517 ca-1592), eletti a modello per i giovani artisti per l'intensità religiosa che li ispirava.

Un terzo della collezione era formato poi da paesaggi, nature morte e "Madonne della ghirlanda" – nuovo genere che Borromeo contribuì a fare nascere – la cui presenza era giustificata dall'importanza che egli dava alla rappresentazione della natura come "convenevol mezzo" per sollevare la mente umana verso il divino (BORROMEO, 1624): di questa le miniature di Jan Bruegel (1568-1625) e di Paul Brill (1554-1626) erano considerate la massima espressione. Il posto d'onore era però riservato alla *Canestra di frutta* di Caravaggio (1571-1610), alla quale avrebbe voluto accostare "un altro canestro simile", ma invano «perché – spiegava lui stesso (1625) – nessuno raggiungeva la bellezza di questo e la sua incomparabile eccellenza».

Dopo la sua morte, altri illustri milanesi offrirono lasciti più o meno rilevanti all'Ambrosiana. Nel 1751 pervenne – pur con numerose perdite – l'enciclopedica raccolta di "meraviglie" (volumi, strumenti scientifici, animali imbalsamati, monete, pietre e oggetti rari) concepita e messa insieme da Manfredo Settala, una sorta di "Archimede" milanese del Seicento. Le donazioni successive arricchirono la Pinacoteca con altre opere del Quattro e Cinquecento (*Madonna del padiglione* di Botticelli, 1445-1510, affreschi staccati di Bramantino, 1465-1530), bronzetti dorati neoclassici, oggetti d'arte decorativa, autoritratti marmorei di Antonio Canova (1757-1822) e Bertel Thorvaldsen (1770-1844), e dipinti dell'Ottocento.

La crescita della collezione è stata accompagnata da continue modifiche architettoniche, tra le quali l'ampliamento voluto dal prefetto Giovanni Galbiati tra il 1928 e il 1931, con nuovi spazi al primo e al secondo piano, poi inseriti nel percorso espositivo, che presentano nella Sala dell'Esedra decorazioni ispirate alle miniature trecentesche di codici ambrosiani.

[IB]

41 Civico museo Correr VENEZIA

«Vista cader la patria volle salvare nella sua casa molte onorate memorie» (epigrafe posta originariamente all'ingresso del Museo)

Anno di apertura al pubblico: 1836 (apertura al pubblico nella prima sede); 1922 (apertura nella definitiva e attuale sede)
Anno di nascita del nucleo della collezione: 1830 (anno della donazione di Teodoro Correr)
Scala proporzionale delle opere: 70% arti applicate, 20% sculture, 10% dipinti
Piani: 2
Numero di sale: 52 (più 21 per mostre temporanee)
Estensione: 3052 mq (più 878 mq per mostre temporanee)

Stiamo analizzando un museo con: 300.500 opere (di cui 500 esposte e 300.000 in deposito)

Protagonisti: secolo XIX Teodoro Correr, Vincenzo Lazari; secolo XX Carlo Scarpa

Musei a confronto: Milano, Musei Civici del Castello Sforzesco; Modena, Museo Civico di storia e arte medievale e moderna; Napoli, Museo Civico Gaetano Filangieri

Le opere: 1460 ca. Bartolomeo Vivarini, *Madonna col Bambino*; 1450 ca. Jacopo Bellini, *Crocefissione*; 1455 ca. Giovanni Bellini, *Crocefissione*; 1460 ca. Giovanni Bellini, *Cristo morto sorretto da due angeli*; 1468 ca. Cosmè Tura, *Pietà*; 1475-1476 Antonello da Messina, *Pietà con tre angeli*; 1500 ca. Maiolica di Casteldurante (Nicola Pelliparìo), *servizio Correr*; 1510 ca. Vittore Carpaccio, *Due dame veneziane*; 1525 ca. Lorenzo Lotto, *Madonna del latte*; 1777 Antonio Canova, *Orfeo ed Euridice*, 1778-1779 *Dedalo e Icaro*

Hanno detto: «La svariata suppellettile da lui riunita aveva ben donde stupire che a tanto fosse bastata la vita di un sol uomo e, quel che più conta, di limitate fortune: sennonché, cesserà ogni meraviglia cui rifletta come quell'assiduo raccoglitore, che alle nobili sue passioni sacrificò con lieto animo le agiatezze del vivere, niuna occasione lasciò sfuggire per aumentare il domestico museo» (Vincenzo Lazari, *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della raccolta Correr di Venezia*, Tipografia del Commercio, Venezia 1859, p. V)

Il cinquecentesco edificio delle Procuratìe nuove, che si affaccia col suo porticato rinascimentale su piazza San Marco ed è completato dall'ala d'ingresso napoleonica, ospita il nucleo maggiore del patrimonio artistico e storico dei Musei civici veneziani. Antica sede dei Procuratori di San Marco, fu iniziato da Vincenzo Scamozzi (1552-1616) e completato dal suo allievo Baldassare Longhena (1598-1682). Dopo la caduta della Repubblica veneta nel 1797, fu trasformato in reggia da Napoleone che fece costruire la nuova ala.

Il museo ebbe origine dal lascito alla città, compiuto dal patrizio veneziano Teodoro Correr (1750-1830) da cui prende il nome, della sua cospicua raccolta di memorie e cose d'arte, messa insieme negli ultimi decenni della Serenissima e subito dopo l'occupazione francese. La collezione comprendeva dipinti, sculture, disegni, manoscritti, stampe, vetri, porcellane, tessuti, modellini di nave e cimeli storici, recuperati sul mercato che ne offriva in abbondanza dopo le soppressioni napoleoniche degli istituti religiosi.

Correr, spinto da un intento documentario e guidato da un occhio da conoscitore aperto al gusto per i "primitivi", riunì numerosi quadri che spaziavano dal Quattrocento al Settecento. Ottenne capolavori di Giovanni Bellini (1432 ca.-1516), Antonello da Messina (1430 ca.-1479), Cosmé Tura (1430 ca.-1495), Vittore Carpaccio (1775-1851), nonché una serie di

scene di vita veneziana di Pietro Longhi (1702-1785). Il suo interesse era rivolto principalmente alla pittura veneziana. L'apertura verso altri fronti, come la scuola ferrarese, era finalizzata a mettere in luce il loro influsso nello sviluppo dell'arte locale. Lo stesso si può dire per le opere fiamminghe, che documentano i rapporti fra l'arte veneta e quella delle Fiandre. Fra gli acquisti più importanti spicca la *Pietà con tre angeli* di Antonello da Messina, unica testimonianza rimasta del passaggio veneziano del Maestro.

All'epoca del lascito, la raccolta era dislocata nelle stanze di casa Correr sul Canal grande a San Zandegolà, dove fu aperta al pubblico nel 1836. Vincenzo Lazari (1859) ordinò e catalogò per primo le opere, ne acquistò di nuove, curò l'ingresso di donazioni, predispose e seguì interventi di restauro.

La crescita della collezione rese necessario il suo trasferimento nel 1880 nell'attiguo Fondaco dei Turchi e, nel 1922, a piazza San Marco. In questa circostanza fu suddivisa in nuclei tematici e interi gruppi di materiali furono trasferiti in altri edifici, dando vita ad entità separate. Si formarono così il Museo vetrario di Murano (1932), il Museo del risorgimento (1936), le raccolte del Settecento di Ca' Rezzonico (1936), il Museo goldoniano in casa Goldoni a San Tomà (1953), fino alla più recente raccolta di tessuti di palazzo Mocenigo (1985).

Carlo Scarpa sistemò nel 1953 le sezioni storiche al primo piano e, tra il 1957 e il 1960, la quadreria al secondo, in un allestimento ancora in gran parte mantenuto. In primo luogo ordinò i pezzi eterogenei sparsi nelle varie raccolte e ne studiò l'esposizione migliore, risolvendo questioni come la presentazione di oggetti in serie di misura diversa (monete, scudi, armi) o di tessuti (costumi, vessilli, bandiere) che ponevano delicati problemi di conservazione. Modificò anche l'aspetto degli ambienti scegliendo caso per caso gli elementi di arredo più significativi da conservare in quanto parte della memoria storica dell'edificio. I soli spazi mantenuti integralmente furono la galleria napoleonica e le due sale neoclassiche dell'ex palazzo reale, cornice ideale per le sculture di Antonio Canova (1757-1822).

Nelle sezioni storiche Scarpa, con ragionati espedienti espositivi e accostamenti di oggetti di varia natura, mise in risalto i prodotti erratici che provenivano da un lontano ma glorioso passato, gli usi e le tradizioni di Venezia. Così, accanto ai grandi dipinti che illustrano brani di storia locale, i cui protagonisti sono dogi, procuratori ed ammiragli, sono presentati gli abiti indossati proprio da quei personaggi – sistemati su semplici supporti che ne permettono la visione a tutto tondo – e le bandiere ed i vessilli delle più importanti istituzioni, applicati su grandi teli di stoffa chiara operata e appesi in alto ad un doppio bastone per riacquistare idealmente la loro destinazione d'uso.

Nella pinacoteca, l'architetto sfruttò gli ambienti a infilata che si affacciano sulla piazza e la loro ottima luce, sistemando alcuni dipinti su cavalletti in fuga prospettica accanto alle finestre, per indicare il percorso. Anche in questo caso selezionò le opere da mostrare e concepì soluzioni per farne risaltare al meglio le qualità formali. Nella saletta dedicata alla *Pietà* di Antonello da Messina, ad esempio, ridimensionò l'ambiente creando una quinta sospesa in travertino, all'interno della quale collocò l'opera su un cavalletto metallico in diagonale e leggermente inclinata verso l'osservatore. Nelle sale di Cosmè Tura, dei Bellini e di Vittore Carpaccio, invece, posizionò i quadri, spesso senza cornici, su pannellature finite a stucco opaco e, talvolta, per ottenere un'illuminazione più adatta, li discostò dai muri oppure utilizzò appositi cavalletti.

[IB]

51 Victoria and Albert Museum

LONDRA

Modelli artistici per l'industria

Anno di apertura al pubblico: 1852
Anno di nascita del nucleo della collezione: 1851
Scala proporzionale delle opere: 80% arti applicate, 10% dipinti, 10% sculture
Piani: 4 livelli (2 piani)
Numero di sale: 145
Estensione: 70.000 mq (11 chilometri di visita)

Stiamo analizzando un museo con: 4.000.000 opere circa

Protagonisti: secolo XIX principe Alberto, regina Vittoria, Henry Cole, John Watkins

Musei a confronto: Firenze, Museo Nazionale del Bargello; Parigi, Musée des Arts Décoratifs; Vienna, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie

Innovazioni: Speciali vetrine con elevate prestazioni tecniche di conservazione preventiva (apparati di controllo degli inquinanti atmosferici e microclima, illuminazione completamente a fibre ottiche); uso di tecnologie audiovisive negli spazi Discovery e Study dedicati all'interazione attraverso supporti informatici

Le opere: fine secolo IV Roma, Dittico per le *Nozze dei Simmachi e dei Nicomaci*; 1104-1113 Inghilterra, Candelabro di Gloucester; 1180 Germania (Colonia), Reliquiario di Eltenberg; 1280 ca. Opus anglicanum, Pianeta; 1400 ca. Inghilterra (Oxford?), Vetrata della cappella del collegio di Winchester; 1400 ca. Spagna (Valencia, artista tedesco?), Retablo dalla chiesa di San Giorgio di Valencia; 1430 ca. Donatello, *La consegna delle chiavi a San Pietro*; 1460-1470 Luca della Robbia, ciclo dei *lavori dei mesi* (dodici tondi in terracotta invetriata dal soffitto dello studiolo di Piero de' Medici); 1465 ca. Antonio Rossellino (attribuito), *Madonna con il Bambino sorridente*; 1515 Raffaello, Sette cartoni con *storie dei santi Pietro e Paolo* per gli arazzi della Cappella Sistina; 1640 ca. Louis Le Nain, *La sosta del cavaliere*; 1700 ca. André Charles Boulle, Armadio; 1700 ca. Jean Henry Riesener, mobili in stile Luigi XV e Luigi XVI; 1750 ca. François Boucher, *Ritratto della Pompadour*; 1802 ca. Joseph Mallord William Turner, *La Cattedrale di Salisbury*; 1823 John Constable, *La Cattedrale di Salisbury*; 1901 Georges Fouquet, Spilla in oro e smalto

Hanno detto: «Questo luogo d'esercizio è il Victoria and Albert Museum. Oserei dire che non ci si può dire esperti nel campo della scultura quattro e cinquecentesca se non si è meditato a lungo sulle opere di questo Museo. Proprio il loro alternarsi confuso e difficile, l'altalena di capolavori assoluti e di opere dubbie e mal collocabili nello spazio e nel tempo, e questa specie di folla di figure che satura gli spazi giganteschi, sono una sfida alla pazienza e all'amore per l'arte, messi a dura prova. E chi esce da questo posto e può dire a se stesso di essersi veramente divertito è uno storico dell'arte» (Claudio Strinati, *La palestra dell'occhio*, in C. Melis (a cura di), *La scoperta del museo. Ventisei guide sulla via dell'arte*, manifestolibri, Roma, 1995, p. 104)

La Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations – prima esposizione a fregiarsi della qualifica di "universale" – allestita nel 1851 in Hyde Park a Londra, all'interno di un'enorme struttura in vetro e ghisa, il Crystal Palace, gettò le basi di quello che sarebbe diventato uno dei maggiori musei di arti decorative. Organizzatore dell'evento fu l'architetto inglese Henry Cole (1808-1882), che si avvalse dell'appoggio del principe Alberto, consorte della regina Vittoria, dai quali il successivo museo prese il nome. La mostra mise a confronto la produzione di tutto il mondo e rivelò un panorama desolante, segnato da una carenza di creatività e da un basso livello qualitativo: trionfavano infatti, su tutti i versanti, gli stili del passato, alla cui influenza non si sottraevano neppure le moderne macchine industriali. Questo provocò dure polemiche che innescarono un acceso dibattito sul rapporto tra arte e industria, nell'ambito del quale emerse la proposta di Henry Cole di migliorare l'aspetto estetico dei prodotti affidandone la progettazione agli artisti.

In quel contesto, nel 1852, fu istituito il Museum of Manifactures con il compito di fornire modelli e fonti d'ispirazione ai *designers* e, al contempo, di contribuire ad educare il gusto

del pubblico. Al museo, all'atto della sua nascita, fu connessa una scuola di disegno applicata all'industria.

Il primo direttore fu lo stesso Cole che avviò un'efficace politica di acquisti e, in poco tempo, incrementò notevolmente il nucleo originario, formato da oggetti provenienti dall'esposizione universale. Furono reperite sul mercato antiquario europeo intere serie di lavori, prime fra tutte la collezione Gigli-Campana (1858), con i suoi Donatello e Luca della Robbia. Un importante gruppo di stoffe medievali provenne, tra il 1860 e il 1864, dalla raccolta di Franz Bock, noto nel campo del collezionismo tessile con il soprannome di "studioso con le forbici". Alle opere antiche erano affiancate copie di esemplari conservati nei musei di altri paesi – ottenute col gesso, l'elettrotipia e la fotografia – che venivano fatte circolare tra le scuole d'arte londinesi per essere studiate e copiate dagli aspiranti artisti.

Con l'accrescersi delle raccolte, nel 1857 l'istituto fu trasferito a South Kensington e fu ospitato, con il nome di South Kensington Museum, in un edificio che poco dopo venne ampliato e riadattato per volere del principe Alberto. I lavori furono completati tra il 1899 ed il 1909, sotto la direzione di Henry Young Scott e di Aston Webb, ed il museo assunse l'attuale denominazione. L'ala più antica fu edificata tra il 1856 e il 1858 per custodire la donazione di più di duecento dipinti inglesi dell'Ottocento appartenuti a John Sheepshanks, un industriale dello Yorkshire. Le opere furono suddivise da Cole in dipartimenti per tipologia, seguendo lo stesso ordinamento adottato nell'esposizione universale. Il direttore fece progettare grandi vetrine dove collocare quantità di oggetti disposti sulla base dei materiali, con l'intento di illustrare lo sviluppo di determinate tecniche artigianali e di fornire agli artisti e agli artigiani modelli locali e stranieri di varie epoche. L'architetto, durante la laboriosa costruzione della sede, concepì il cantiere come un *museum of construction*, dove ogni sorta di decorazione edilizia era esposta, catalogata e sperimentata dal vero.

Il museo divenne presto modello e punto di riferimento per strutture analoghe, visitato dai direttori di molte di esse, provenienti anche dall'Italia.

Con la fine della direzione di Henry Cole (1873) cessò anche lo spirito che aveva originato la collezione. I successivi direttori e conservatori abbandonarono i principi del fondatore per abbracciare nuove idee, sulla scia degli studiosi tedeschi (Gottfried Semper, Alois Riegl), che tendevano a reinserire le arti 'minori' nel contesto della storia generale dell'arte.

Le collezioni si arricchirono così di acquisti e donazioni che sconfinavano dall'ambito delle arti figurative. Fra questi particolarmente significative erano la grossa raccolta di dipinti di John Constable (1776-1837), le opere della scuola di Barbizon (1830), i dipinti di artisti francesi contemporanei dal lascito Jonides del 1901 ed i sette cartoni di Raffaello (1483-1520) per gli arazzi della Cappella Sistina. Nello stesso tempo affluirono da ogni parte del mondo raccolte di arti decorative, che spaziavano dal campo della ceramica al vetro, al settore tessile, all'oreficeria, al mobilio. Pur essendo mutata la fisionomia e la funzione stessa del museo, l'allestimento fino al 1945 mantenne la divisione in dipartimenti.

Con la ricostruzione, avvenuta negli anni Cinquanta, il cambiamento fu radicale. Le opere furono selezionate scegliendo le più rare e le migliori e furono create numerose *period rooms*, nelle quali i pezzi erano esposti in contesti coerenti con il loro periodo e stile. Al piano terra furono allestite le Primary Galleries.

Oggi della vecchia sistemazione resta memoria nei piani più alti del museo, dove sono esposti dipinti, vetri, ferri battuti, ceramiche e soprattutto tessuti tuttora in armadi a tiretti di legno.

[IB]

53 Sir John Soane's Museum LONDRA

Omaggio a Piranesi

Anno di apertura al pubblico: 1837
Anno di nascita del nucleo della collezione: 1790-1836
Piani: 5
Numero di sale: 20
Estensione: 1638 mq

Scala proporzionale delle opere: 80% disegni e libri di architettura, 10% sculture e arti applicate, 10% dipinti

Stiamo analizzando un museo con: 50.000 opere circa

Protagonisti: secolo XVIII-XIX John Soane

Musei a confronto: Boston, Isabella Stewart Gardner Museum; California, San Marino, Huntington Art Gallery; California, San Simeon, Hearst Castle; Firenze, Museo della Casa Fiorentina Antica - Palazzo Davanzati, Museo della Fondazione Herbert Percy Horne - Palazzo Horne, Museo Bardini, Museo Stibbert; Londra, Wallace Collection; Sir John Soane's Museum; Los Angeles, Malibu, J. Paul Getty Museum; Miami, Villa Vizcaya; Milano, Museo Poldi Pezzoli; Museo Bagatti Valsecchi

Le opere: 1300 ca. a.C. Egitto, *Sarcofago del Faraone Seti I*; 1733-1735 William Hogarth, Serie di incisioni "La Carriera del libertino"; 1736 ca. Giovanni Antonio Canal detto il Canaletto, *Vista di Venezia con Riva degli Schiavoni*; 1754 William Hogarth, Serie di incisioni "La campagna elettorale"; 1770 ca. Giovanni Altieri *Tempio di Vesta; a Tivoli*, modello di architettura; 1778 ca. Giovanni Battista Piranesi, *Vedute dei Templi di Paestum*; 1797 Joseph Mallord William Turner, *Interno di Kirkstall Abbey*; 1800 ca. Antoine Watteau, *L'Accordée du Villane*; 1803 ca. Joseph Mallord William Turner, *Val d'Aosta*; 1829 sir Thomas Lawrence, *Ritratto di John Soane*

Hanno detto: «Sir John Soane non parlò del suo museo come di un museo *architettonico*. Preferiva pensarlo come una "unione di arti" in cui pittura, scultura e architettura partecipavano pariteticamente e con reciproco vantaggio. Questa idea di "unione" è essenziale alla comprensione del museo come edificio, cioè come architettura» (John Summerson, *L'unione delle arti. La casa museo di Sir Joane Soane*, in «Lotus International», n. 35 (1982), p. 64)

Nella Lincoln's Inn Fields, la più grande piazza di Londra, sorge un articolato organismo architettonico-museale dove, in ogni angolo, appare ancora viva e palpitante l'anima fantasiosa e creativa, educata agli studi classici, del suo fondatore, l'inglese sir John Soane, da cui il museo prende il nome.

Soane (1753-1837), architetto e professore della Royal Academy di Londra, impegnò gli ultimi anni di vita nella costruzione della sua casa, progettata come sfoggio di bravura, ma anche per esporre la propria raccolta di antichità e dipinti. Prima acquistò un edificio, dove visse dal 1792 al 1812, poi aggiunse alla proprietà due palazzi adiacenti che ristrutturò, dando origine ad una creazione assolutamente singolare. Qui l'equilibrio neoclassico dello stile ed il rispetto delle fonti antiche sono celati da un dinamismo tipico del periodo romantico che indusse l'architetto a sovvertire la regolarità e la simmetria

degli spazi con giochi di luci colorate, riflesse da lucernari nascosti, con l'uso di specchi e con l'inserimento di un numero notevole di oggetti. Un'esuberante fantasia che traeva linfa dal ricordo delle rovine romane, con le loro cupole e l'illuminazione dall'alto (il Pantheon, Villa Adriana, il Tempio di Vesta a Tivoli erano tra gli edifici da lui preferiti), dei templi di Paestum e di Selinunte, visitati e studiati in gioventù durante il *grand tour*, e soprattutto dal fascino esercitato su di lui da Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), che aveva conosciuto a Roma ricevendone in dono alcune vedute incise. Nella concezione degli spazi e nel modo di presentare le opere, giocò un ruolo importante l'influenza delle acquaforti dell'artista veneto, dai *Capricci* alle *Antichità romane*, dove la magnificenza degli antichi monumenti romani era esaltata dai ricercati effetti chiaroscurali e dall'uso d'insolite inquadrature, che finivano per alterarne le reali dimensioni. Allo stesso modo Soane, nel realizzare la sua casa-museo, si lasciò guidare, più che dal rigoroso rispetto delle fonti antiche, dalla sua inventiva, sperimentando negli spazi ridotti degli ambienti soluzioni illusionistiche e luministiche sempre nuove. Un omaggio a Piranesi potrebbe considerarsi il *Pasticcio*, eretto al centro del cortile ma rimosso nel 1896: una composizione a forma di colonna realizzata con frammenti architettonici diversi, fra i quali una copia a grandezza naturale di uno dei capitelli del tempio di Vesta a Tivoli.

La collezione comprende una notevole quantità di antichità egizie, orientali, greche e romane, ma anche molti dipinti, soprattutto del Settecento. I frammenti raccolti non erano di grande valore ma erano stati acquistati considerando il loro possibile accostamento all'interno di strutture composite. Insieme ai calchi in gesso, i frammenti erano anche i principali modelli utilizzati per la formazione dei suoi allievi, ai quali teneva lezione in una galleria nel seminterrato dove aveva organizzato un'esposizione apposita.

La crescita della collezione, con incessanti arrivi, provocò la continua modifica e l'adeguamento degli spazi nel museo. Erano infatti gli stessi oggetti acquistati a fornire a Soane nuove idee architettoniche ed a suggerirgli ardite soluzioni espositive. Al Dome, una tribuna a doppia altezza con cupola, riservata all'esposizione di calchi in gesso e marmi, realizzata tra il 1808 e il 1812, furono aggiunti i due Drawing Offices, collegati agli ambienti di uso personale (il Breakfast room, lo studio, il guardaroba) ed ancora una biblioteca e una sala da pranzo, entrambe a pianterreno con pareti rosse e ornamenti verdi separate soltanto da archi sospesi. Nell'ultima versione della casa furono ricavate anche due sale per la pittura, dove trovò posto la serie della *Carriera di un libertino* di William Hogart (1697-1764). Per accogliere più dipinti, Soane inventò dei pannelli mobili che, fissati con cerniere alle pareti, ospitavano quadri diversi su ognuna delle due facce. Nel seminterrato fu aperto inoltre un nuovo ambiente, il Monk's Parlour, allestito con calchi e frammenti di decorazioni architettoniche gotiche, sculture lignee fiamminghe del Quattrocento e vetrate tedesche del Seicento, progettato quasi come una satira della moda coeva del revival gotico. Infine, l'acquisto di un sarcofago ritrovato nella Valle dei Re (identificato successivamente con quello del faraone Seti IV) gli suggerì l'idea di realizzare, in corrispondenza del Dome, una cripta dove collocare anche le urne cinerarie e i reperti archeologici.

Prima di morire Soane, nel suo testamento, si assicurò che la casa e le raccolte fossero conservate, "per quanto possibile" nello stato in cui li avrebbe lasciati, a beneficio di "dilettanti e studenti" di architettura, pittura e scultura (testamento citato in RICHARDSON, STEVENS 1994, p. 154). Tuttavia, cinquant'anni dopo la sua scomparsa, furono apportate modifiche sostanziali, quali l'eliminazione dei vetri dipinti, il diverso colore delle pareti di alcuni ambienti, il rifacimento della cripta. Solo recentemente è prevalsa la volontà di recuperare gli effetti voluti dal fondatore, ripristinando la disposizione degli oggetti, le cromie delle stanze, i vetri colorati e i lucernari.

[IB]

55 Museo Stibbert FIRENZE

Armature e costumi in scena sui colli fiorentini

Anno di apertura al pubblico: 1908
Anno di nascita del nucleo della collezione: 1859/60-1906
Scala proporzionale delle opere: 90% arti applicate (in predominanza armi e armature), 8% dipinti, 2% sculture
Piani: 3
Numero di sale: 56 (39 visitabili dal pubblico)
Estensione: 3000 mq

Stiamo analizzando un museo con: 36.000 opere

Protagonisti: secolo XIX Frederick Stibbert; secolo XX Alfredo Lensi

Musei a confronto: Boston, Isabella Stewart Gardner Museum; California, San Marino, Huntington Art Gallery; California, San Simeon, Hearst Castle; Firenze, Castello di Vincigliata di John Temple Leader, Museo Bardini, Museo della Casa Fiorentina Antica - Palazzo Davanzati, Museo della Fondazione Herbert Percy Horne - Palazzo Horne; Londra, Wallace Collection; Los Angeles, Malibu, J. Paul Getty Museum; Miami, Villa Vizcaya; Milano, Museo Bagatti Valsecchi; Museo Poldi Pezzoli; Parigi, Musée Jacquemart André

Le opere: Egitto (epoca tarda), *Sarcofago di Nespasefy, Sarcofago di Iretiru;* 1430-1500 Carlo Crivelli, *Santa Caterina e san Domenico*; 1500-1700 Fabbrica di Miochin e di Kamakura, Armeria giapponese; 1505-1510 ca. Arte tirolese, *Guerriero dormiente*; 1535-1550 ca. Manifattura di Bruxelles, Arazzo con *Ercole e Caco*; 1535-1550 ca. Manifattura di Bruxelles, Arazzo con *Ercole e l'Idra*; 1535-1550 ca. Arazzo con *Ercole e Anteo*; 1640 ca. Giusto Suttermans, *Ferdinando e Anna Maria di Cosimo III de' Medici*; 1700 ca. India, *Figura di maharata con due spose*; 1782-1799 Sciabola con fodero; 1800 ca. Philippe Thomire, Tavolo in malachite (eseguito per Girolamo Bonaparte); 1800 Costume di Napoleone Bonaparte

Hanno detto: «... example of the eclectic style of furnishing which came into vogue after the mid-19th century ('esempio dello stile eclettico dell'arredamento che era in voga dopo la metà del XIX secolo')» (Hugh Honour, *Word Furniture*, A. Lane, London, 1971, p. 269)

Un lungo corteo di cavalieri e fanti armati di tutto punto accoglie i visitatori e li trasporta nell'atmosfera fuori dal tempo di quello che Frederick Stibbert (1838-1906) chiamò sempre il "mio museo" e che, alla sua morte, passò al comune di Firenze sotto forma di fondazione privata (testamento citato in Boccia 1983).

Stibbert, di padre inglese e madre italiana, educato in Inghilterra al culto della bellezza e della forza del corpo, trovò nella città toscana il luogo ideale per dedicarsi alla sua principale passione, lo studio e la collezione di armature e costumi antichi, che aveva acquistato in gran quantità durante i suoi viaggi in Europa e nel Medio ed Estremo Oriente. Nell'Ottocento, Firenze, terra natale di Dante e culla dell'arte dei primitivi, divenne meta prediletta di poeti, scrittori, collezionisti, artisti e studiosi inglesi, molti dei quali vi rimasero stabilmente e la elessero "patria dello spirito" (Baldry 1997, p. 31). In questa colonia inglese vi erano anche grandi co-

noscitori, tra cui John Ruskin (1819-1900), Joseph Crowe (1825-1896), Herbert Horne (1864-1916), Bernard Berenson (1865-1959). Ad essi si deve la riscoperta di modelli, tecniche e stili dell'arte del Tre e Quattrocento, che portò alla ripresa di una feconda produzione artigianale e alla diffusione di stilemi preraffaelliti e neoquattrocenteschi.

In questo contesto, Stibbert scelse il colle di Montughi per creare la propria casa-museo, dove esporre le raccolte di armi e armature europee e orientali dal Quattro al Settecento e trascorrere i mesi più caldi dell'anno. Qui, tra il 1870 e il 1883, restaurò un'antica villa, in origine proprietà della famiglia Davanzati, affidandosi all'architetto Giuseppe Poggi (1811-1901), ad artisti e decoratori, come il pittore Gaetano Bianchi (1819-1892) o lo scultore Augusto Passaglia (1838-1918), che erano stati i principali artefici, con i loro mecenati, della rinascita artistica della città e del restauro di numerosi palazzi del XIV e XV secolo.

L'architettura, dominata da una torre con merli, rievoca un castelletto medievale e si affaccia su un ampio giardino, di impronta romantica, con un laghetto, sulle cui rive si specchia un piccolo tempio di gusto neoegizio. Ha una facciata ricoperta di stemmi nobiliari che ricorda il cortile del fiorentino palazzo del Bargello. Gli interni furono decorati e allestiti secondo le direttive di Stibbert, che utilizzò i più svariati modi per ricreare in ogni stanza – dalle tappezzerie agli arredi – l'ambientazione e l'atmosfera più congeniale alle raccolte da esporre. Nacquero così ambienti come la Sala della cavalcata, scenario ideale per ospitare le armature del Cinquecento, o la Sala moresca ispirata all'Alhambra di Granada che accoglie la raccolta di armature islamiche.

Il collezionista animò le armature ponendole su manichini in legno, creati da artigiani, che furono perfino vestiti e atteggiati in pose da battaglia. Anche per questo motivo raccolse una gran quantità di tessuti, prevalentemente rinascimentali e di provenienza fiorentina, che comprendevano stoffe, paramenti sacri, ricami e soprattutto abiti. Di questi ultimi, alcuni furono riadattati per vestire i manichini o realizzare le bardature dei cavalli, altri, con un vasto campionario di accessori, furono esposti nelle sale. Tra i costumi spicca l'abito indossato da Napoleone per l'incoronazione a re d'Italia.

In quell'operazione Stibbert non ebbe scrupoli di aggiungere accessori dubbi, o addirittura falsi, a frammenti originali, pur di esporre oggetti completi. Così spesso fece rifare artigianalmente pezzi frammentari, imitando le tecniche antiche. Un metodo che non riservava solo alle armature, ma estendeva a tutte le opere del suo museo ed anche ai mobili, spesso ricostruiti in stile per completare l'arredo o sottoposti a restauri tali da farli risultare alla fine falsi. Ricorse quindi alle botteghe artigianali più note di Firenze. Alla manifattura Cantagalli, famosa per la capacità di far rivivere le tecniche della ceramica antica, commissionò ad esempio piatti istoriati perfettamente simili a quelli rinascimentali, che furono inseriti negli archi delle porte e sotto i davanzali. Per ricoprire le pareti usò in molti casi fastose tappezzerie in cuoio provenienti probabilmente da qualche antico palazzo spagnolo o fiorentino e da lui comprate in blocco.

Anche l'acquisto di mobili (tra i quali rari cassoni toscani del Quattrocento e il tavolo in malachite eseguito da Philippe Thomire, per Girolamo Bonaparte), arazzi, gioielli e dipinti era dettato soprattutto dal desiderio di una migliore comprensione e ricostruzione storica della raccolta di armi. Nella scelta dei dipinti era attratto soprattutto dai ritratti, per i costumi indossati dai personaggi raffigurati, come in quelli dei sovrani di Spagna o della famiglia Medici.

Il museo, in gran parte modificato dal primo direttore Alfredo Lensi, che ricoprì tale carica fino al 1954, anno della sua morte, è in corso di riallestimento. I lavori intendono riportare la casa alla sua primitiva identità, preferendo una lettura globale della collezione alla scelta di evidenziare singole opere più importanti.

[IB]

56 Museo Bagatti Valsecchi MILANO

Il ritorno del Rinascimento in una casa signorile lombarda

Anno di apertura al pubblico: 1994
Anno di nascita del nucleo della collezione: 1881-1883
Scala proporzionale delle opere: 70% arti applicate (comprese armi e armature), 25% dipinti, 5% sculture
Piani: 1
Numero di sale: 17
Estensione: 1500 mq circa

Stiamo analizzando un museo con: 2000 opere circa

Protagonisti: secolo XIX Giuseppe Bagatti Valsecchi, Fausto Bagatti Valsecchi

Musei a confronto: Boston, Isabella Stewart Gardner Museum; California, San Marino, Huntington Art Gallery; California, San Simeon, Hearst Castle; Firenze, Museo della Casa Fiorentina Antica - Palazzo Davanzati, Museo della Fondazione Herbert Percy Horne - Palazzo Horne, Museo Bardini, Museo Stibbert; Londra, Wallace Collection; Los Angeles, Malibu, J. Paul Getty Museum; Miami, Villa Vizcaya; Milano, Museo Poldi Pezzoli; Parigi, Musée Jacquemart André

Le opere: 1350 ca. Bonino da Campione (attribuito), *Madonna in trono con il Battista e un donatore*; 1409 Lorenzo di Niccolò (attribuito), *San Francesco e santa Maria Maddalena*, comparto del polittico proveniente dalla cappella Medici in Santa Croce a Firenze; XVI secolo Ambrogio Bevilacqua, *Madonna col Bambino*; 1470-1480 Arte veneto-lombarda, Cassone con il *Battesimo di Cristo e le stigmate di san Francesco*; 1470-1480 Arte lombarda, Cassone con le *Virtù*; 1470-1475 Giovanni Bellini, *Santa Giustina de' Borromei*; 1495 Antonio Boselli, *Madonna della Misericordia con devoti, santi e angeli*; 1502 Bernardo Zenale, *San Giovanni Battista*; 1510-1530 ca. Pietro Rizzoli detto Giampietrino, Polittico con *Madonna in trono e santi*; 1510-1530 ca. *Redentore*

Hanno detto: «È la casa di due gentiluomini che cercarono di raggiungervi un loro sogno d'arte: ricostituire nel complesso, e nei particolari, un'abitazione patrizia italiana quale poteva darsi sul volgere del Cinquecento, e viverci» (Pietro Toesca, *La casa artistica italiana. La casa Bagatti Valsecchi in Milano*, Ulrico Hoepli, Milano, 1918, p. 8)

«Nella casa Bagatti Valsecchi non si è voluto fare un museo o una collezione, ma bensì la ricostruzione di un'abitazione signorile della metà circa del Cinquecento, donde il trovarvisi oggetti del XV e XVI secolo dei generi più svariati: quadri, arazzi, tappeti, mobili, armi, ceramiche, bronzi, vetri, gioielli, ferri, utensili domestici di ogni qualità raccolti con studio accurato e restituiti al loro uso originario». Così, nel suo diario, Giuseppe Bagatti Valsecchi (1845-1934) esprimeva l'intento, condiviso con il fratello Fausto (1843-1914), di trasformare il palazzo di famiglia nella copia di una dimora rinascimentale, mantenendolo però funzionale alle esigenze abitative (Milano, Archivio Bagatti Valsecchi, nota autografa di G. Bagatti Valsecchi, in Pavoni 1994, p. 122).

L'edificio, situato al centro della città, in posizione privilegiata con doppio affaccio su via del Gesù e via Santo Spirito, è il risultato di una serie d'interventi di ampliamento e restauro che, iniziati nella prima metà dell'Ottocento, portarono ad una prima sua configurazione in stile barocco nel 1878-1880 e culminarono nel progetto dei due fratelli, realizzato nel 1881-1883. Tale progetto era il frutto di un vero e proprio disegno collezionistico e abitativo, espressione della tendenza culturale dell'epoca, diffusa non solo in Italia ma anche all'estero (si pensi alle case-museo di Isabella Stewart Gardner a Boston, di Paul Getty a Malibu, di Henry E. Huntington

a San Marino, in California), che ricercava nelle forme del passato le fonti di ispirazione per il linguaggio artistico da adottare nell'architettura e nell'arredamento. Lo stile a cui i Bagatti Valsecchi si rifecero era il Rinascimento lombardo dell'età di Ludovico il Moro, considerato uno dei periodi più fecondi sul piano culturale e tale da dare una legittimazione storica al ruolo di guida sul fronte economico che la città milanese assunse nella nuova nazione italiana.

Di questo programma architettonico ed espositivo i fratelli studiarono ogni dettaglio e, mettendo da parte la loro laurea in legge, si rivelarono ottimi architetti, fondando un modello per le abitazioni dell'alta borghesia cittadina. Analizzarono i palazzi del Rinascimento italiano, riempiendo album di rilievi dal vero di dettagli architettonici, con il proposito non di rifarsi ad un archetipo preciso, ma di utilizzare spunti diversi, riprendendo e rivisitando gli esempi più significativi. Così la grotta di Isabella d'Este a Mantova fu riproposta nel soffitto del vestibolo dell'appartamento di Fausto e le decorazioni della sala degli angeli e della sala della Jole del palazzo ducale di Urbino furono riprese rispettivamente nelle cornici delle porte della sala Bevilacqua e in quelle della camera da letto di Fausto. Per realizzare il loro progetto raccolsero frammenti architettonici, architravi, camini, fregi parietali e altri elementi decorativi autentici che, integrati o manipolati in base all'effetto da ottenere, utilizzarono nell'arredo degli ambienti. Allo stesso scopo collezionarono dipinti e sculture del Quattrocento e Cinquecento (tra i quali la *Santa Giustina de' Borromei* di Giovanni Bellini), nonché suppellettili, cassoni dipinti e mobili d'epoca.

La volontà di riprodurre l'ambientazione di una casa del Rinascimento lombardo giustificava anche l'utilizzo di copie, che non erano oggetti falsi spacciati per autentici, ma necessarie integrazioni dell'allestimento originale, per ricreare lo spirito e l'atmosfera del passato, così come a quel tempo si vedeva anche nelle sale del Museée de Cluny e del Musée des arts décoratifs di Parigi o del South Kensington di Londra. Per questo motivo molti mobili furono commissionati ad abili artigiani lombardi in grado di rievocare, in forme moderne, lo stile e la manualità degli artisti rinascimentali. Non mancavano inoltre elementi di arredo che rispecchiavano la volontà dei proprietari di non rinunciare alle comodità moderne (dal pianoforte alla vasca da bagno con acqua corrente fredda e calda), "mascherati" tuttavia con decorazioni rinascimentali. Una funzione importante ricoprivano i tessuti da parati (oggi in parte perduti e sostituiti con una pittura che ne suggerisce l'effetto), fatti realizzare in fabbriche lombarde su modelli quattrocenteschi liberamente interpretati. È il caso del salone, caratterizzato da una tappezzeria di velluto in rilievo a fondo oro, che riporta entro il classico disegno quattrocentesco dell'ovale a doppia punta l'abbreviazione «BA VA» con l'aquila e i gigli araldici di famiglia. Un rivestimento particolare si trova nella sala da pranzo, dove sono stati usati arazzi fiamminghi del XVI secolo tagliati, integrati e ricomposti con tele dipinte a loro imitazione.

L'edificio è rimasto di proprietà della famiglia fino al 1974, quando fu acquistato dalla regione Lombardia e, con la costituzione dell'omonima fondazione, aperto al pubblico come museo. L'allestimento attuale ha mantenuto l'aspetto voluto dai fondatori, documentato da foto della fine dell'Ottocento. Anche le luci soffuse provenienti dai lampadari originari, la discrezione dei sistemi informativi, il camuffamento degli impianti di sicurezza e di climatizzazione contribuiscono a restituire il carattere peculiare di questa collezione.

[IB]

57 Musée Jacquemart-André PARIGI

Un Musée italien *nel cuore di Parigi*

Anno di apertura al pubblico: 1913
Anno di nascita del nucleo della collezione: 1869-1875
Scala proporzionale delle opere: 60% dipinti, 30% sculture, 10% arti applicate
Piani: 2
Numero di sale: 14
Estensione: 1500 mq circa

Stiamo analizzando un museo con: meno di 5000 opere

Protagonisti: secolo XIX Édouard André, Nélie Jacquemart

Musei a confronto: Boston, Isabella Stewart Gardner Museum; California, San Marino, Huntington Art Gallery; California, San Simeon, Hearst Castle; Firenze, Museo della Casa Fiorentina Antica – Palazzo Davanzati, Museo della Fondazione Herbert Percy Horne – Palazzo Horne, Museo Bardini, Museo Stibbert; Londra, Wallace Collection; Sir John Soane's Museum; Los Angeles, Malibu, J. Paul Getty Museum; Miami, Villa Vizcaya; Milano, Museo Poldi Pezzoli; Museo Bagatti Valsecchi

Le opere: 1431-1445 Paolo Uccello, *San Giorgio uccide il drago*; 1435-1488 Verrocchio, quattro *Virtù* del sepolcro di Francesca Tornabuoni; 1444 Pietro di Giovanni d'Ambrogio, Gonfalone con *Santa Caterina in glora* (recto) e *Crocifissione* (verso); 1450-1464 Desiderio da Settignano, *Giovane eroe con corona d'alloro e corazza*; 1507 Bernardino Luini, *Madonna con Bambino tra sant'Agostino e santa Margherita*; 1507 ca. Vittore Carpaccio, *Ambasciata d'Ippolita, regina delle Amazzoni, a Teseo*; 1625 ca. Rembrandt, *I discepoli di Emmaus*; 1632 ca. Rembrandt, *La moglie Saskia*; 1811 Jacques-Louis David, *Ritratto del conte François de Nantes*

Hanno detto: «... son premier étage semble fait d'une fusion surprenante entr le Bargello et les Uffizi; peintures et sculptures inestimables se trouvent vivifiées par des plafonds à fresques ou caissons [...]. Nulle part, le souffle de la Renaissance ne vous frappe si vivement l'esprit» ('... il suo primo piano sembra il risultato di una fusione sorprendente tra il Bargello e gli Uffizi: pitture e sculture inestimabili sono valorizzati da plafonds ad affresco o a cassettoni, da porte monumentali e scolpite, da pavimenti di marmo [...] In nessun luogo, il soffio del Rinascimento vi colpisce così intensamente lo spirito') (Joseph Péladan, *La Joconde et le Musèe Jacquemart-André*, in «Revue Hebdomadaire», 3 gennaio 1914, p. 102)

In un elegante quartiere parigino, nell'*hotel particulier* costruito in stile neoclassico dall'architetto Henri Parent (1819-1895), Édouard André (1835-1894) e sua moglie Nélie Jacquemart (1841-1912) allestirono la loro collezione d'arte, iniziata da André con un nucleo di dipinti stranieri del Sei e Settecento e insieme arricchita, dopo il matrimonio, con opere del Rinascimento italiano (1881). Presidente dell'Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie e del Musée des Arts Décoratifs lui, pittrice lei, furono accomunati dalla passione artistica e dal progetto di creare un *Musée italien* nel cuore di Parigi.

Furono i frequenti viaggi in Italia a orientarli verso il gusto rinascimentale ed a spingerli alla ricerca di capolavori del Quattrocento fiorentino e del Rinascimento veneziano. Attraverso una rete di conoscitori e antiquari (come Stefano Bardini a Firenze, Attilio Simonetti a Roma, Michelangelo Guggenheim a Venezia) riuscirono ad ottenere anche pezzi prestigiosi, tra i quali il *San Giorgio e il drago* di Paolo Uccello (1397-1475), dipinti di Andrea Mantegna (1431-1506) e ritratti del Tintoretto (1518-1594). Per gli acquisti seguivano soprattutto le indicazioni dei

conservatori del Louvre, della Bibliothèque Nationale e di altre importanti istituzioni francesi, ai quali si rivolgevano pure per gli aspetti conservativi ed espositivi. Fra i loro consiglieri c'era anche il direttore del museo di Berlino, Wilhelm von Bode (1845-1929). Erano soliti acquistare non solo dipinti e sculture, ma anche decorazioni architettoniche, mobili antichi, tessuti e quanto altro potesse servire poi a ricreare negli ambienti del loro palazzo l'atmosfera del secolo d'oro dell'arte italiana. Nel realizzare il loro progetto, erano anche aiutati dalla favorevole situazione politica ed economica italiana di quegli anni, quando numerosissime opere d'arte furono messe sul mercato a causa della crisi dell'antica aristocrazia e della soppressione di molte istituzioni ecclesiastiche. Approfittarono inoltre della mancanza di una legge che in Italia regolasse e sorvegliasse la vendita all'estero di tanti pezzi importanti del patrimonio artistico nazionale.

L'allestimento del palazzo era frutto di un meditato progetto dei due collezionisti. Il pianterreno, dove abitavano, era riservato agli appartamenti privati e alle sale di rappresentanza. Si trattava di una sequenza di ambienti (saloni, anticamere, salottini, il fumoir, il boudoir, la biblioteca, la camera da pranzo) dove le decorazioni, l'arredo e le opere d'arte simulavano il fasto di una dimora aristocratica del Settecento, quest'ultima assunta a modello dai collezionisti dell'epoca. Anche i soffitti erano caratterizzati da *plafond* settecenteschi, come nello scalone centrale e nella sala da pranzo nelle cui volte furono rimontati gli affreschi di Giandomenico Tiepolo (1727-1804), staccati dalla villa Contarini di Mira e acquistati sul mercato milanese. In questo ambito trovarono posto, diventando parte integrante dell'arredo, le opere d'arte europea del Sei e Settecento – molte acquistate da Édouard prima del matrimonio – tra le quali figuravano dipinti di Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), François Boucher (1703-1770), Jean-Antoine Watteau (1684-1721), Rembrandt (1606-1669), Francesco Guardi (1712-1793) e Canaletto (1697-1768). Il primo piano invece fu destinato alle opere d'arte italiane del Rinascimento, collocate secondo precisi criteri espositivi e studiati accostamenti, e fu concepito come un vero e proprio museo, denominato per questo *Musée italien*. La prima sala era dedicata alla scultura ed era allestita secondo un criterio tematico e monografico, ponendo in continua relazione tra loro i marmi a tutto tondo, posti su basamenti, con gli elementi architettonici e i vari altri rilievi inseriti nelle pareti. Nella seconda e terza sala si trovava la sezione della pittura, incentrata rispettivamente sui maestri fiorentini e su quelli veneti. Ogni dipinto aveva una cornice antica, originaria o appositamente ricercata per valorizzare meglio l'opera. Alcuni erano appesi alle pareti, altri, soprattutto nel caso di tavole dai preziosi fondi oro, erano montati su cavalletti o su leggii rivestiti di stoffe preziose. Negli stessi ambienti, insieme con le pitture, si trovavano oggetti d'arte decorativa, all'interno di vetrine al centro delle sale, e numerose decorazioni scultoree con il preciso intento di porre a confronto le diverse arti per evidenziare la loro uguale dignità. Il *Musée italien*, in origine riservato al godimento estetico dei due fondatori, dopo la morte di Édouard, per volontà della moglie, venne aperto a studiosi e amatori e alcune sue opere furono esposte in mostre temporanee. Nel 1912, con la scomparsa anche di Nélie, l'intero complesso passò all'*Institut de France* che, rispettando le disposizioni testamentarie, lo ha aperto al pubblico.

[IB]

61 Galleria regionale della Sicilia

PALERMO

Un "itinerario di emozioni"

Anno di apertura al pubblico: 23 giugno 1954
Anno di nascita del nucleo della collezione: 1814
Piani: 2
Numero di sale: 17
Estensione: 1100 mq

Stiamo analizzando un museo con: 15.000 opere circa (esposte 200 circa)

Scala proporzionale delle opere: 70% dipinti (e disegni), 18% sculture, 12% arti applicate

Protagonisti: secolo XIX Giuseppe Emmanuele Ventimiglia, principe di Belmonte; secolo XX Giorgio Vigni, Carlo Scarpa

Musei a confronto: Messina, Museo regionale; Parma, Galleria nazionale; Roma, Galleria nazionale d'arte antica - Palazzo Barberini; Siracusa, Galleria regionale di Palazzo Bellomo

Le opere: 1300 ca. Officina di Malaga, Grande *anfora* del tipo "Alhambra" con iscrizione araba a caratteri cufici dipinta a lustro metallico ("loza dorata"); 1346 Bartolomeo Pellerano da Camogli, *Madonna dell'Umiltà*; 1450 ca. Maestro del Trionfo della Morte, *Trionfo della morte*; 1463-1492 Domenico Gagini, *Madonna del latte*; 1472-1473 Antonello da Messina, *San Girolamo, San Gregorio, Sant'Agostino*, 1477 ca. *Annunziata*; 1490 ca. Francesco Laurana, *Busto di Eleonora di Aragona*; 1511 ca. Jean Gossaert detto Mabuse, *Trittico "Malvagna"*; 1528 Antonello Gagini, *Madonna degli Anzaloni*; 1637 ca. Pietro Novelli detto il Monrealese, *Madonna con Bambino in gloria tra i santi Giovanni Battista e Rosalia*; 1639 Jusepe de Ribera detto lo Spagnoletto, *San Paolo eremita*; 1653-1660 Mattia Preti detto il Cavaliere Calabrese, *Cristo e la Maddalena*

Hanno detto: «... e si deve veramente ad una scelta accorta, e allo spregiudicato, risicato *modo di porgere* dello Scarpa, se gli alti e bassi riescono a connettersi in uno snodamento che può essere offerto in proficuo pasto anche al medio visitatore ...» (Cesare Brandi, *Sicilia mia*, Sellerio editore, Palermo, 1989, p. 202)

Palazzo Abatellis è situato nell'antico quartiere della Kalsa, nel centro storico di Palermo, e dal 1954 è sede della Galleria regionale (già nazionale) della Sicilia. Quando si decise il nuovo utilizzo degli ambienti, l'edificio aveva già alle spalle una lunga storia di modifiche costruttive e diverse destinazioni d'uso. Costruito alla fine del Quattrocento da Matteo Carnilivari (XV secolo-1506) come *domus magna* di Francesco Abatellis, maestro portulano del Regno e pretore di Palermo, da ricca dimora nobiliare divenne monastero femminile di clausura (lasciato in eredità, in assenza di successori, prima all'ordine benedettino, poi a quello domenicano) e in questa circostanza al suo interno fu ricavata anche una chiesa. Mantenne una funzione claustrale sino al termine della seconda guerra mondiale, quando fu sottoposto ad un radicale restauro per risarcire i danni riportati durante il conflitto.

L'architettura, improntata al gusto gotico catalano, di cui il palazzo è uno degli esempi più compiuti a Palermo, richiama modelli rinascimentali nell'impianto simmetrico della costruzione, fiancheggiata da torri angolari e articolata su due livelli attorno ad un vasto cortile.

La decisione di utilizzare il palazzo come museo scaturì dalla necessità di trovare una nuova sistemazione per le raccolte d'arte medievale e moderna custodite fino ad allora, insieme con i materiali archeologici, nell'ex convento dei padri Filippini all'Olivella, sede dal 1866 del Museo nazionale di Palermo e oggi Museo archeologico "Antonino Salinas".

La collezione ebbe origine nel 1814 da un lascito di Giuseppe Emmanuele Ventimiglia,

principe di Belmonte, alla regia Università di Palermo. Questo primo nucleo era costituito da cinquantatre dipinti italiani e stranieri, datati dal Cinque al Settecento, con attribuzioni talvolta altisonanti (Tintoretto, Van Dyck, Domenichino, Pietro da Cortona), oltre a numerosi disegni e stampe. Ad esso si aggiunsero varie altre raccolte ottenute per donazione o acquisto, nonché i quadri giunti da Napoli dai sovrani borbonici. Un notevole incremento avvenne con la soppressione degli ordini religiosi nel 1866, quando furono incamerati il Museo Salnitriano (dal quale provengono le tre tavole con i *Dottori della chiesa* di Antonello da Messina) e il Museo di San Martino delle Scale, ricco di reperti archeologici e di duecento dipinti. Importanti apporti derivarono poi da mecenati privati, come il *Trittico* del Mabuse, donato dal principe di Malvagna (1868), e l'*Annunziata* di Antonello da Messina, pervenuto dalla collezione Di Giovanni (1907).

L'ordinamento delle raccolte e l'allestimento museografico rispecchiano l'opera compiuta negli anni Cinquanta, subito dopo il restauro del palazzo, dal soprintendente Giorgio Vigni e dall'architetto Carlo Scarpa. Il primo selezionò le opere con l'obiettivo di delineare il panorama della cultura artistica siciliana dal Medioevo al Cinquecento, mostrandone i legami con la tradizione figurativa internazionale. L'architetto veneto, guidato dalla seduzione della luce mediterranea, realizzò un itinerario in grado di suscitare continue emozioni ai visitatori. La sensibilità e le intuizioni geniali che lo accompagnarono durante un *tour de force* che, in meno di un anno, ricreò la fisionomia del museo dalle fondamenta, si tradussero in una perfetta armonia tra lo spazio architettonico e le opere contenute.

Un "itinerario di emozioni" che si esprime nelle sue sfumature già dal pianterreno e in senso orario prosegue fino ad una scaletta di ferro e pietra di Carini che conduce al primo piano, realizzata da Scarpa come alternativa, in caso di pioggia, allo scalone esterno. Quasi sottofondo alla visita sembrano risuonare i versi di un'iscrizione araba, proveniente dal Palazzo dei Normanni, scolpita in una delle lastre marmoree voluta da Scarpa nel portico, con intelligente ironia, con la funzione di sedili: «bacia l'angolo di questo [edificio] dopo averlo abbracciato e contempla le bellezze che racchiude».

Al pianterreno, tra sculture del XIV e XV secolo, è il grande affresco staccato di autore ignoto, già nel cortile principale di Palazzo Sclafani, raffigurante il *Trionfo della Morte*, che qui trovò casa «nella luce calma dell'abside della chiesa» (Brandi 1989, p. 201). L'arte di Scarpa nella presentazione così come la sua sensibilità nell'accordo dei materiali si percepiscono con immediatezza dinanzi al busto di Eleonora d'Aragona, contessa di Caltabellotta, morta nel 1405, capolavoro di Francesco Laurana (1430-1502 ca.). L'opera poggia su una lamella di piombo affondata in una placca di ottone, addolcita dal sostegno in legno d'ebano, di forma ellittica che accompagna e mette in risalto la forma delle spalle. Il busto di marmo candido, illuminato di tre quarti, si staglia nitido contro i pannelli di stucco verde intorno, e la dinamica dello sguardo indica il resto del percorso nella sfilata degli ambienti. Al primo piano, dedicato alla pittura dal XIII al XVI secolo, due grandi croci medievali visibili su entrambe le facce danno il nome al grande salone, dove affreschi staccati quattrocenteschi sono posti sulla muratura lasciata a vista accanto a pregevoli trittici e polittici appesi alle mura intonacate di bianco.

In uno studiato isolamento, motivato dalla straordinarietà dell'opera, è l'*Annunziata* di Antonello da Messina: entro una parete in legno di teak, dopo una sequenza di sale dai toni chiari, la tavola è in diagonale rispetto alla finestra, scostata dai paramenti murari, e riceve luce da sinistra, ricostruendo nella dimensione reale la stessa indefinita fonte luminosa creata dall'artista per avvolgere la sua Vergine.

[IB]