Università Ca' Foscari di Venezia

Corso di Laurea Magistrale

Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali

LA MOVIMENTAZIONE DELLE OPERE D'ARTE:

RADICI DI UN PROBLEMA ATTUALE

Relatore
Prof. Emanuele Pellegrini
Correlatore
Prof.ssa Stefania Portinari

Laureanda
Chiara Corbetta
Matricola 838122

Anno Accademico
2012 / 2013

Indice

- Introduzione p.1
- Le Origini dei prestiti d'arte p.6
  - Le mostre in San Salvatore in Lauro p.9
  - Vendite e compravendite p.11
  - Promozione p.13
  - Tutela delle opere p.14
  - Il Settecento p.15
- Il Secolo XIX p.18
  - L'esperienza del British Institution for promoting the fine arts p.20
  - Burlington Fine Arts Club p.24
  - Art Treasures of the United Kingdom p.27
  - Movimentazioni atipiche p.28
- Il Secolo XX p.31
  - Nazionalismo e cultura p.32
  - Italian Art 1200-1900 p.36
    - Musei statali p.39
    - Vaticano p.41
    - Collezionisti privati p.42
    - Prestiti stranieri p.43

- Dal 1935 in poi p.45
    - La Mostra Giottesca p.45
    - Capolavori in America p.46
    - Dopo la Seconda Guerra Mondiale p.48
- Dal 1950 agli anni 2000 p.51
    - La mostra del 1957 negli Stati Uniti d'America p.55
    - Le opere simbolo p.57
    - Il comune di Monterchi p.61
    - Movimentazioni e leggi di tutela p.62
    - Mostre internazionali p.63
- Il Contemporaneo p.70
    - Contrasti e dissensi p.71
    - Botticelli a Parigi p.71
    - Caravaggio e l'Europa p.73
    - Mantegna a Mantova p.77
    - Le opere ambasciatrici p.80
    - Le mostre giapponesi p.81
    - La Gioconda di Leonardo p.85
    - La politica siciliani dei prestiti p.86
    - Botticelli a Gerusalemme p.90

- Le opere d'arte come forma di finanziamento p.92
    - Il Satiro di Mazara del Vallo p.93
    - Il Museo D'Orsay p.94
- Scambi d'arte per motivi religiosi p.95
- Una politica di scambi p.98
    - Bernini al Getty Museum p.99
    - L'anno di Caravaggio p.100
    - Italia – Cina p.105
    - Italia – Serbia p.106
- Ultimi fatti di cronaca p.108
    - Vicenza – Prato p.108
    - L'Uccisione di Priamo di Canova p.109

- Opere d'arte contemporanee p.112
    - Casi di mobilitazione p.116
    - La Voce degli artisti p.123
- Iter Amministrativo p.126
    - Procedimento gestionale p.128
        - Opere imprestabili p.131
    - Autorizzazione delle richieste p.133
        - Valore assicurativo p.133
        - Contratto di prestito p.134

- Imballaggio e Accompagnamento p.136
- Gesmo p.137

- Caso-studio: La mostra di Louis Dorigny a Verona p.139
- Conclusioni p.152
- Illustrazioni p.156
- Documenti p.189
- Bibliografia p.194
- Rassegna Stampa p.203

Introduzione

Ai giorni d'oggi i prestiti d'arte hanno assunto una dimensione importante e fondamentale per l'organizzazione di mostre ed eventi artistici. Con il passare del tempo si è sviluppato in maniera allarmante il sistema di organizzazione dell'esposizioni e conseguentemente le movimentazioni di opere d'arte sono aumentate portando alla luce una progressione di problemi legati sia alla tutela e sia al concetto di valorizzazione del bene artistico.

Questo progetto di tesi ha lo scopo di esaminare, tramite un punto di vista storico, le cause, le motivazioni e gli ostacoli che si riscontrano nella movimentazione delle opere d'arte. Analizzando i punti più salienti della storia delle esposizioni si vuole porre l'attenzione sulle ragioni storiche che hanno portato ad uno sviluppo così intensivo dei trasporti.

Il tema, poco trattato in letteratura, è presente molto marginalmente nei trattati che parlano di mostre ed esposizioni. Non esiste tutt'oggi un testo che analizzi il prestito d'arte come punto iniziale intorno al quale gravitano situazioni complesse. L'argomento è stato in parte descritto principalmente dallo studioso Francis Haskell nei sui libri sulle esposizioni di opere d'arte antica come *Antichi maestri in tournée. Le esposizioni d'arte e il loro significato* del 2001 e *La nascita delle mostre, I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte* del 2008.

Un altro testo fondamentale per la storia italiana degli anni 50 furono gli scritti di Brandi raccolti nel libro *Il patrimonio insidiato* del 2001.

La mancanza di una produzione letteraria specifica mi ha portato a fare una ricerca d'archivio parecchio estesa sulle documentazioni più svariate: articoli di giornale, riviste, scritture private, documenti ufficiali.

La metodologia utilizzata si è basata sulla ricerca di materiale bibliografico inerente alle esposizioni più importanti che hanno portato qualcosa di significativo nella questione dei prestiti, in seguito lo studio ha cercato tramite lettere e documenti di descrivere i comportamenti tenuti dei prestatori e dai richiedenti. Per la casistica più contemporanea, data la mancanza di materiale d'archivio, ho effettuato le mie ricerche sui maggiori quotidiani nazionali e internazionali..

L'elaborato ha uno sviluppo cronologico a partire dalle prime esposizioni seicentesche fino agli eventi più attuali. Tramite un'intensa ricerca d'archivio si espongono i fatti più importanti trattanti le movimentazioni di opere d'arte antica. Un piccola appendice è dedicata al trasporto delle opere d'arte contemporanea le quali comportano delle differenze e peculiarità tali che la procedura per il prestito assume dei connotati diversi.

Dopo la descrizione storica viene analizzato l'iter burocratico e organizzativo necessari qualora arrivassero delle richieste di prestito o fosse necessario richiedere delle opere per l'organizzazione di una mostra temporanea. Questo viene poi analizzato nel dettaglio nel caso-studio sulla mostra di Louis Dorigny svolta nel 2003 al Museo di Castelvecchio di Verona. Questo ha portato ha permesso di avere una visione complessiva del sistema dei prestiti, trattandolo da un punto di vista amministrativo e non solo storico.

Il primo capitolo racconta delle origini delle movimentazioni. Esse nacquero nel Seicento e si svilupparono in maniera abbastanza occasionale per tutto il Settecento. Si cerca di porre l'attenzione sulle motivazioni che stavano alla base della volontà di esporre pubblicamente delle opere appartenenti a collezioni private e si analizzano i comportamenti, tenuti nei confronti dell'esposizione pubblica, dai proprietari di oggetti artistici.

Il secondo capitolo è dedicato all'Ottocento. Secolo in cui venne sviluppato a pieno il concetto di mostra pubblica ed esposizione mondiale. Vengono analizzate le esperienze inglesi legate alla Royal Academy come il British Institution ed il successivo Burlington Fine Arts Club. Lo sviluppo di queste associazioni ha portato alla creazione di uno criterio preciso per organizzare i prestiti. Durante il secolo l'importanza ed il valore attribuito alla movimentazione di un'opera incomincia a prendere sostanza.

Il terzo capitolo raccoglie le esperienze del Novecento fino agli anni dopo la Seconda Guerra Mondiale. In questi anni vengono poste le basi per molti comportamenti che ancor oggi i governi tendono a tenere nei confronti dell'impiego di opere d'arte. Si intuisce il valore economico e politico che il bene artistico può assolvere. Molte esposizioni nacquero imperniate di forte nazionalismo, come esempio italiano viene descritto nel dettaglio l'esperienza della mostra "Italian Art 1200-1900", un'esposizione fondamentale che racconta le strategie italiane del periodo mussoliniano, sottolineando il comportamento tenuto dal governo per la valorizzazione del nostro patrimonio artistico.

Il quarto capitolo incomincia dagli anni cinquanta fino agli anni 2000. Durante questo periodo abbiamo uno sviluppo espositivo enorme e di conseguenza aumentano gli spostamenti di opere d'arte. Non solo si incomincia a delineare un politica di commercializzazione delle opere d'arte antica che proseguirà fino ai giorni d'oggi. Il periodo di grande prosperità economica porta ad aprirsi verso uno sviluppo internazionale favorendo i primi scambi culturali.

Il capitolo sul contemporaneo si lega al precedente e riporta gli eventi di maggior successo ed impatto avvenuti dal 2000 fino al 2013. Viene analizzata la situazione attuale per la gestione dei prestiti d'arte tramite gli la descrizione dei maggior eventi espositivi.

Durante la narrazione emergono diverse problematiche che vanno dalla tutela conservativa dell'opera d'arte ai dissapori nati tra i ministri dei beni culturali e gli storici dell'arte.

Nel sesto capitolo ci spostiamo sulle opere d'arte contemporanee. Viene analizzata non tanto la gestione amministrativa dei trasporti che di per se è uguale a quella per le opere antiche, ma vengono indagati i problemi pratici derivanti dalla movimentazione. Le peculiarità delle opere contemporanee si legano alla singolarità dei materiali e delle tecniche di quest'ultime.

Negli ultimi capitoli viene analizzato l'iter amministrativo tenuto dalla Soprintendenza della Lombardia nei casi in cui pervengono delle richieste di prestito da altre istituzioni. Grazie alla Dott.ssa Ilaria Bruno della Pinacoteca di Brera ho potuto delineare la prassi necessaria, in termini di legge, per portare a compimento una richiesta di prestito.

Una volta acquisto le basi per studiare la gestione burocratica, ho applicato l'esempio ad un caso studio. Grazie alla concessione della Dott.ssa Paola Marini e del Dott. Ettore Napione del Museo di Castelvecchio di Verona, ho potuto visionare la documentazione relativa ai prestiti avvenuti per l'esposizione e verificare sul campo le procedure adottate e le eventuali problematiche che si sono venute a creare.

Le Origini dei Prestiti d'Arte

Essendone hogi accaduto vedere certi belli retracti de man de Zoanne Bellini siamo venute in ragionamento del le opere de Leonardo cum desiderio de vederle al paragone di queste havremo, et ricordandone che 'l v'ha retracta voi dal naturale[...] ne vogliate mandare esso vostro retracto, perchè ultra che 'l satisfarà al paragone vederemo anche voluntie i il vostro volto et subito facta la comparatione vi lo rimettetteremo.[1]

Questa lettera, del 1498, fa parte della corrispondenza tra Isabella d'Este e Cecilia Gallerani. Da essa possiamo capire come la volontà di paragonare alcuni ritratti di Giovanni Bellini con il ritratto leonardesco [Fig.1] sia lo stimolo necessario per richiedere l'opera in prestito[2]. Certamente non si può parlare di prestito d'arte nel senso comune, ma indubbiamente rappresenta un primo spostamento di un opera d'arte per ragioni didattiche e di comparazione. Ciò sta alla base del concetto di mostra ed esposizione, ovvero un insieme di opere che messe a confronto suggeriscono qualcosa d'innovativo che contribuisce allo sviluppo della conoscenza.

I prestiti di opere d'arte appaiono, in maniere più consistente nel momento in cui si incomincia a sentire il desiderio, la volontà e l'esigenza di realizzare mostre a beneficio della comunità. Il legame stretto che si viene a creare è evidente: l'esposizione stessa si fonda sull'acquisizione di opere d'arte tramite la forma del prestito, in mancanza di questo diventa difficile portare avanti il progetto espositivo. Per questo motivo parlare della nascita dei prestiti significa ripercorre in parte, la storia dell'origine delle mostre.

Il secolo XVI offre le circostanze in cui Francis Haskell posiziona l'avvio delle esposizioni d'arte in diverse città italiane, tra cui Roma e Firenze, giudicando la loro natura come «ambigua fin quasi dall'inizio»[3]. Principale scopo delle prime esposizioni fu di esporre i lavori di artisti contemporanei per aumentarne la conoscenza e il valore sul mercato.

1 Lettera di Isabella d'Este a Cecilia Bergamini, 1498 26 aprile, in *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci*, a cura di L. Beltrami, 1919, p.57.

2 *Leonardo. La dama con l'ermellino*, catalogo mostra, a cura di B. Fabjan, P.C. Marani, Roma, Milano, Firenze, 1998-1999, Milano, 1998, p. 40.

3 F. Haskell, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Milano, 2008, p.17.

Subito si intuì la capacità attrattiva di queste forme d'evento, perché un buon numero di persone cominciava a frequentarle; inoltre aleggiava l'idea che la mostra d'arte fosse un evento “speciale”, adatto a sottolineare importanti avvenimenti legati, inizialmente, all'ambito religioso come feste patronali o celebrazioni di santi e, in seguito, realizzate in occasioni politiche o presso le ambasciate straniere.

In Roma, era divenuta ormai tradizione, appendere alle finestre delle ambasciate arazzi decorativi[4] per ricordare l'importanza dell'istituto o per qualche evento inconsueto; in seguito gli arazzi si trasformarono in esposizioni di dipinti prestati, per l'occasione, dalle famiglie nobili locali con lo scopo di esibire i giacimenti culturali della propria città e delle famiglie stesse che la abitano. In principio, le famiglie di rango aristocratico o di maggiore disponibilità economica del tempo avevano l'abitudine di rimuovere le opere dalle collocazioni originarie quali chiese, cappelle private, per ospitarle nei propri palazzi.

Esposizioni come queste divennero la normalità e acquistarono sempre più un ruolo dinamico ed essenziale nella società del tempo; esse permettevano di mostrare ad un pubblico ampio opere artistiche di valore, che altrimenti sarebbero rimaste chiuse nei palazzi nobiliari. Esse avevano anche un secondo scopo: nella maggior parte dei casi le famiglie prestatrici accettavano di partecipare solo nel momento in cui fosse garantita una attenzione particolare alla ricchezza e alla potenza della famiglia stessa, infatti molte imposero limitazioni su come le opere andassero esposte o su quali opere esporre.

4 *Ivi*, p.23.

◆ Le Mostre di San Salvatore in Lauro

A partire dal 1675, Roma fu il cuore di una serie di mostre a cadenza annuale che si svolsero per quasi cinquant'anni per celebrare il trasporto della Santa Casa di Nazareth, il 10 e 11 dicembre; la maggior parte di queste esposizioni furono affidate a Giuseppe Ghezzi. Egli nato ad Ascoli Piceno, lavorò come restauratore, pittore e copista finché non divenne segretario dell'Accademia di San Luca; fu una persona dotata di grande comunicazione e amabilità, si circondava di personaggi importanti e sapeva coltivare le amicizie influenti. La nomina ad organizzatore derivò dal fatto che la chiesa di San Salvatore in Lauro, il luogo di esposizione maggiormente utilizzato, fu acquistata dal cardinale Decio Azzolino, protettore della Confraternita dei Marchigiani nonché grande estimatore di Giuseppe Ghezzi stesso.

Grazie all'esperienza acquisita dall'organizzazione delle prime mostre, Ghezzi comprese la necessità di sottoporre con molto anticipo, una lista di prestiti desiderati ai vari donatori, in maniera molto informale, prima di trasmettere la richiesta effettiva. Dal 1700 in avanti aggiungerà a questa documentazione anche un elenco di opere da richiedere per le mostre dell'anno successivo.

Molte famiglie nobili accettarono con entusiasmo di partecipare con le proprie opere particolarmente per mostrare le agiatezze di cui disponevano. Non è inusuale trovare scritture private a testimonianza del fatto. Esempio nel 1694, Alessandro Rondanini volle iscrivere tutte le procedure necessarie per difendere il proprio patrimonio:

> Noi infrascritti habbiamo ricevuto tutti li suddetti quadri, e ci obblighiamo riportarli finita la suddetta festa, e così obblighiamo la Natione, e noi medesimi [...] Giuseppe Ghezzi mano propria[5].

5 G. De Marchi, *Mostre di quadri a S. Salvatore in Lauro (1682-1725), note e appunti di Giuseppe Ghezzi*, Roma, 1987, p.60.

La questione della sicurezza affinché il bene rientrasse nelle proprie collezioni, costituiva un punto fondamentale per i prestatori, un modo per tutelarsi da eventuali vendite non autorizzate. Se queste premesse non erano inserite nei contratti, il proprietario non concedeva l'opera mettendo da parte il prestigio che poteva ricavare dall'esposizione pubblica.

Soprattutto all'inizio, nacquero difficoltà per riuscire ad ottenere i prestiti: alcune di queste, derivavano dallo scontento di proprietari che ritenevano di non aver avuto degna collocazione nell'esposizione. Nel 1716, il card. Paolucci volle inviare due imponenti quadri religiosi, ma soltanto se l'*Assunta* del Torelli fosse stata sistemata al posto dell'*Assunta* di Guido Reni e del *San Girolamo* di Guercino appartenenti alla famiglia Sampieri. Ci furono dei dissapori perché Ghezzi non volle rinunciare alle due opere di grande valore infine il cardinale acconsentì a posizionare le opere in un altro spazio, ma successivamente limitò la sua partecipazione all'attività espositiva[6].

Altre famiglie, prima di acconsentire, imposero severe condizioni e limitazioni alle opere esposte; nella maggior parte dei casi le mostre di San Salvatore in Lauro, erano formate da quadri di diversa provenienza, ma in alcune occasioni furono esposte opere di un unico proprietario, come obbligo imposto, per ottenere l'esclusiva dell'evento ed esaltare il buon nome della famiglia.

Nel 1697 il Principe Pio impose di esporre le proprie opere senza averne altre attorno; egli inviò 138 quadri:

> L'Ecc.mo S.r. Principe Pio per intercessione dell'Ill.mo S.r Cav. Falconieri, in quest'anno si compiacque di prestare i suoi quadri rinomatissimi [...] e volle non vi fussero se non che i suoi assoluti senza commistione alcuna [...][7].

La stessa richiesta arrivò, nel 1708, dal marchese Francesco Maria Ruspoli: «havendola

6 *Ivi*, p. 327.
7 *Ivi*, p.88.

voluta fare de suoi soli quadri, che sono stati in n° di 194».[8]

Il collezionismo seicentesco è caratterizzato da una volontà di acquisire opere di bellezza per rendere le proprie abitazioni più fastose e culturalmente condizionanti[9]. E' una concezione abbastanza moderna che si basa sul riconoscimento di un valore autonomo dell'opera d'arte. Molte abitazioni avevano una zona definita quadreria, l'esistenza stessa della stanza dimostra che sono i dipinti ad avere un alto valore proprio perché conservati in un ambiente particolare[10]. Le opere d'arte erano percepite soprattutto per il valore economico che intrinsecamente possedevano, ciò influì pesantemente sul numero della quadreria della famiglia Ruspoli, partecipare alle esposizioni con un gran numero di tele significava giocare un ruolo importante nella società[11].

◆ Vendite e Compravendite

Non dobbiamo dimenticare che queste esposizioni, in realtà, fornivano un modo per curiosare tra le collezioni altrui in cerca di nuove opere da acquistare. Nelle intenzioni iniziali, le mostre romane non presentano scopi di lucro, essendo nate con un carattere molto devozionale, ma, ben presto, si caricano di nuove e diverse finalità. I membri dell'aristocrazia hanno delle opinioni contrastanti in merito a queste iniziative, nelle quali l'orgoglio dinastico si unisce al desiderio di condividere i propri tesori con un pubblico di conoscitori.

Alcune delle famiglie più importanti utilizzarono questi eventi come luoghi di

8 *Ivi*, p.227.
9 G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di A. Marucchi, Roma, 1956, p. 143.
10 L. Spezzaferro, *Problemi del collezionismo a Roma nel XVII secolo*, in *Geografia del collezionismo: Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, atti delle giornate di studio (Roma 19-21 settembre 1996), a cura di O. Bonfait, M. Hochmann, L. Spezzaferro, B. Toscano, Roma École Française de Rome, 2001, p. 9.
11 M.C. Cola, *Gli inventari della collezione Ruspoli: la nascita della quadreria settecentesca e l'allestimento nel palazzo all'Aracoeli*, in *Collezionisti, disegnatori e teorici dal Barocco al Neoclassico, I*, a cura di E. Debenedetti, Roma, 2009, p. 80.

compravendita. Lo stesso Ghezzi era incaricato di stimare il quadro in base alla grandezza e al soggetto e fornire un prezzo adeguato[12]. Egli, insieme al rigattiere Francesco Brocchi, fondò una società il cui obiettivo consisteva nel comprare e vendere quadri e oggetti d'arte al di fuori delle normali vie commerciali, senza l'ausilio di mediatori[13].

Durante tutto il periodo, il valore economico dell'arte fu negoziato tramite un agente di commercio. I pittori si servono di commercianti, mediatori e collezionisti per portare a termine la contrattazione del prezzo di un'opera d'arte[14], così anche i possessori di opere, qualora volessero vendere si affidarono a queste figure.

Non sempre i pittori riuscivano a contrattare direttamente con i loro clienti benestanti, molti mediatori contribuivano a creare tensione nei rapporti per alzare il prezzo di vendita, per ciò alcuni artisti preferivano partecipare alle esposizioni per evitare questa intercessione. Nel 1691 Carlo Antonio Galliani, artista, fece pervenire un proprio quadro alla mostra annuale nei chiostri di San Salvatore in Lauro, allo scopo di venderlo[15].

Nel 1715 i quadri del commendatore Cosimo Antonio Dal Pozzo furono prestati per la mostra di tale anno a patto che fossero gli unici presenti in esposizione. Ciò derivò dal fatto che in quel momento la famiglia si trova in uno stato economico grave e decise di vendere la maggior parte della propria collezione esponendola con formula privata[16] per agevolare gli scambi.

La famiglia Falconieri fu un'importante famiglia di eruditi che, nel corso di tutto il

12 G. De Marchi, *Mostre di quadri...*cit., p. XXVI.
13 P. Coen, *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo*, Firenze, 2010, p. 20.
14 R. Spear, P. Sohm, *Painting for profit, the economic lives of seventeenth-century italian painters*, London, 2010, p.13.
15 P. Coen, *Il mercato...*cit., p. 46.
16 D.L. Sparti, *Le collezioni dal Pozzo. Storia di una famiglia e del suo museo nella Roma seicentesca*, Modena, 1992, p. 21.

Seicento, arricchì la propria collezione d'arte con una biblioteca di testi antichi e una pinacoteca di prim'ordine. Nella propria collezione presenziavano Caravaggio, Albani, Domenichino, alcuni Salvator Rosa, Veronese. All'inizio del Settecento la famiglia era prossima alla rovina, con debiti da recuperare. Nel 1717 decisero di partecipare con un buon numero di opere alla mostra romana, con la speranza di vendere qualche lotto di quadri, secondo le stime del Ghezzi riuscirono a vendere opere per 9830 scudi.

- **Promozione**

Non solo furono richieste opere ai cittadini più nobili, ma vennero proposte liste di opere appartenenti a sconosciuti e popolani, che per eredità e successioni, venivano in possesso di quadri di un certo prestigio per l'epoca. Furono però soprattutto le amicizie influenti del Ghezzi che permisero il compimento della maggior parte dei progetti di esposizione. Si può intuire dai suoi scritti, che egli svolse un vero lavoro di promozione. Egli si propose di persona ai singoli proprietari e, tra contrattazioni e negoziati, riuscì ad ottenere le opere desiderate.

Ghezzi fu sempre tenuto in grande considerazione dalla società aristocratica romana, a dimostrazione di ciò si può notare che l'esposizione del 1710 riuscì nonostante una brutta malattia avesse impedito al Ghezzi di promuoverla personalmente. Grazie all'enorme fiducia che i prestatori riversavano in lui, spedirono i quadri, nonostante le richieste furono trasmesse «a forza di viglietti»[17].

Negli anni 1686 e 1687, la regina Caterina di Svezia, protettrice delle arti, prestò numerosi quadri dalle sue collezioni private. Ella aveva grande stima di Ghezzi, lo fece chiamare a corte come responsabile delle collezioni di opere d'arte e consigliere per i

17 G. De Marchi, *Mostre di quadri*...cit., p.242.

nuovi acquisti e fu proprio questa amicizia che spinse la regina a prestare una decina di dipinti per le mostre. Nel 1704 la regina di Polonia, Maria Casimira, altra grande stimatrice del Ghezzi, inviò i quadri rappresentanti le vittorie campali del consorte Giovanni Sobieski, divenuto re dopo la sconfitta sui turchi[18], per diffondere la notizia ed onorare la battaglia vincente.

La grande ammirazione che le famiglie nobili avevano nei suoi confronti si manifesta anche in occasioni di altre esposizioni. Un esempio si può ritrovare verso la fine dell'agosto del 1669, quando la famiglia Rospigliosi fu incaricata di organizzare una mostra di quadri in San Giovanni Decollato e si avvalse della collaborazione del Ghezzi per selezionare i dipinti delle collezioni più prestigiose. L'esposizione riuscì molto bene grazie ai numerosissimi quadri provenienti dalle collezioni di Caterina di Svezia[19].

- **Tutela delle opere**

In secondo luogo, il Ghezzi si preoccupò del deterioramento delle opere. Probabilmente quest'attenzione derivò dalla sua esperienza di restauratore: difatti cercava grosse somme di denaro da stanziare, in primis, agli operai addetti al trasporto che dovevano maneggiarle con cautela e in seguito, anche alle guardie e ai soldati che dovevano stazionare davanti alla opere ventiquattro ore al giorno. Proprio questa attenzione permise ad alcuni proprietari di concedere i prestiti, anche se la preoccupazione per il degrado fu certe volte più forte. Nel 1701, ad esempio, la famiglia Verospi non volle saperne di prestare otto dei quadri richiesti dal Ghezzi, perché le cornici intorno alle tele erano molto spesse ed uno spostamento sarebbe stato problematico[20]. Ciò probabilmente

18 *Sebastiano e Giuseppe Ghezzi protagonisti del barocco*, catalogo della mostra, Comunanza, 1999, a cura di G. De Marchi, Venezia, 1999, p.45.
19 A. Negro, *La Collezione Rospigliosi,* Roma, 1999, p. 83-84.
20 G. De Marchi, *Mostre di quadri*...cit,.p. 147.

perché la famiglia Verospi riservava una grande attenzione ai propri dipinti e alle cornici che erano state intagliate da artigiani di prim'ordine[21]. Questa testimonianza denota che anche se non c'era una vera opera di tutela per gli spostamenti, era comunque presente una certa attenzione per non infliggere gravi danni. La conservazione delle opere era legata all'apprezzamento per la loro bellezza. Ogni volta che, l'inserimento dei quadri nell'arredamento, prevedesse delle esigenze distributive e architettoniche particolari, le opere venivano tagliate, adattate o riproposte con cornici adatte[22]. I dipinti erano ritenute una proprietà privata dai possessore e in quanto tale, essi non volevano perdere un bene prezioso sia economicamente che socialmente.

- **Il Settecento**

Le mostre di San Salvatore in Lauro divennero un avvenimento importante, artistico e mondano, per la quantità e la qualità delle opere esposte tale che anche Firenze incominciò a organizzare mostre d'arte, sotto il controllo dell'Accademia del Disegno. Il loro scopo era celebrare la festa del santo patrono San Luca, durante la quale si esponevano le opere dei miglior allievi a confronto con i grandi maestri del passato al fine di ottenere maggiori progressi artistici[23]. Esse si tenevano nella cappella dedicata al santo nel Chiostro dei Morti della Santissima Annunziata, luogo deputato per le feste.[24]
Purtroppo ci sono pochi documenti che ci posso dare informazioni riguardanti queste mostre, ma possiamo dedurre che lo scopo principale fu quello di avvicinare ad un più ampio pubblico le opere d'arte che solitamente sono inaccessibili perché rinchiuse nei

21 S. Brevaglieri, *Palazzo Verospi al* Corso, Milano, 2001, p.31.
22 A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano, 1988, p.98.
23 Z. Waźbiński, *L'accademia medicea del disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e istituzione*, Firenze, 1987, p. 294.
24 P. Pacini, *Le sedi dell'accademia del disegno, al "cestello" e alla "crocetta"*, Città di Castello, 2001, p. 39.

palazzi aristocratici. Inoltre ciò permise alle nuove generazioni di artisti di confrontarsi direttamente con i capolavori antichi proprio per una funzione didattica.

Il Gran Principe Ferdinando II de'Medici fu grande promotore e mecenate[25]: egli stesso presentò diciannove quadri della sua collezione, con un'attenzione particolare alle pitture della scuola veneta per la mostra allestita nel 1706. Egli ebbe sempre uno spiccato interesse per le arti figurative e in tutte le occasioni che si presentarono, partecipò attivamente all'esposizioni o nell'acquisto di opere, fino a sostenere economicamente il mantenimento di giovani agli studi di pittura[26]. Ferdinando ebbe fama di essere il più colto principe del suo tempo, in realtà, in quasi tutto il Seicento, le famiglie nobili si contendevano le opere d'arte. Collezionare antichità è sempre stato un segno di nobiltà, soprattutto per la famiglia Medici:

> [...] their collections was a substitute for an ancient nobility that they did not possess, but needed in order to be fully accepted by the ruling house of Europe[27].

Durante tutto il Settecento, mercanti e case d'aste incominciarono ad all'allestire esposizioni di qualsiasi tipo, gli organizzatori si fecero più accorti per richiedere le opere. A Parigi un aristocratico, Mammès-Claude Pahin de La Blancherie, nato da buona famiglia e conosciuto in molti circoli artistici e letterari, si dedico all'emancipazione delle arti e delle scienze attraverso l'inaugurazioni di molte esposizioni e la diffusione della cultura in circoli per intellettuali. Per le esposizioni organizzate in onore delle famiglie Restout e Hallé, del 1783[28]. Tutte le opere furono prestate dai nobili vicini alle due

25 *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici, collezionista e mecenate*, catalogo della mostra, Firenze, 2013, Firenze, 2013.

26 L. Ombrosi, *Vita di Cosimo III, vita del principe Francesco Maria, vita del gran principe Ferdinando di Toscana*, Bologna, 1887, p. 94.

27 A. M. Gáldy, *Medici Collections of dynastic ambition: arms, armor and antiquities*, in S. Bracken, A. M. Gáldy, A. Turpin, *Collecting and dynastic ambition*, Newcastle upon Tyne, 2009, p. 57

28 F. Haskell, *La nascita delle mostre*...cit., p. 35.

famiglie per onorarle, ma non tutte le tele richieste da Pathin furono spedite. Egli escogitò un espediente per incoraggiare i proprietari e i collezionisti a prestare le opere più importanti; fece uscire un catalogo prima ancora che la mostra fosse aperta, in cui inserì le opere di alcuni artisti che avrebbe voluto esporre, ma di cui non era ancora riuscito ad ottenere il prestito, segnalando la mancanza di esse tramite un asterisco. Alcuni proprietari decisero a quel punto di spedire le proprie opere come segnale di approvazione della mostra. Questo è un segno inequivocabile di quanto la partecipazione a questi avvenimenti fosse di vitale importanza per la posizione sociale occupata dalle famiglie prestatrici.

Per entrambi i secoli si è potuto constatare che ogni famiglia aveva le proprie motivazioni per partecipare alle mostre con le proprie opere: la maggior parte lo facevano per celebrare le proprie ricchezze o il buon nome della famiglia, altre perché nutrivano una forte fiducia nel curatore delle esposizioni. Certi prestatori volevano acquistare da altre famiglie o vendere per riscattare grossi debiti, senza mettersi in mostra nei canali di compravendita tradizionali; molti avevano intuito l'enorme potenziale economico che l'esposizione pubblica delle proprie opere poteva portare e l'alto ruolo attribuito all'opera d'arte nella società del tempo.

Molte delle opere prestate seguivano i voleri dei proprietari, i quali incominciavano a porsi i primi problemi legati allo stato di conservazione dell'opera e ai pericoli che avrebbero potuto correre, nei termini attuali di possibile perdita di un bene pubblico di valore per l'umanità. Sarà necessario attendere la nascita delle istituzioni museali per sentire le prime voci sulla legittimazione degli spostamenti e le prime avvisaglie per tutelare e protegge i beni artistici.

Il Secolo XIX

Durante tutto l'Ottocento non ci furono grandi cambiamenti nei modi e nelle procedure di prestito rispetto ai secoli precedenti: ciò che si modificò fu il concetto di opera d'arte. Data la complessità del tema e l'esistenza di un'amplissima letteratura sul cambiamento del valore di opera d'arte e sul concetto di esposizione che avviene nel secolo XIX, si rimanda ad alcuni testi di recente pubblicazione come i contribuiti di Antonello Negri e di Marta Cataldo e Luciana Paraventi.

Le nuove forme di collezione, sia pubbliche sia private, e il nuovo modo di mostrare le opere d'arte, rendono più pressante l'esigenza di prestiti che però abbiamo dimostrato essere presenti anche prima. Si diffuse l'idea che una collezione d'arte dovesse essere fruibile dal maggior numero di persone e pertanto considerata come un bene pubblico[29], il progresso e la trasmissione del sapere divennero una responsabilità sociale, così l'opera d'arte adottò una funzione didattica fondamentale per lo sviluppo delle nuove generazioni di artisti. Per un altro verso il quadro seguì sempre meno le regole canoniche del "dipinti d'arte" per avventurarsi in forme di sperimentazione e virtuosismo. Esso assunse, con maggior forza, il valore di ornamento domestico per un pubblico sempre più ampio e questa tendenza portò allo sviluppo di un tipo di arte "da vendere", destinata alle grandi esposizioni merceologiche che interesseranno la seconda metà del secolo[30].

All'inizio del secolo XIX si può attestare un forte sviluppo di prestiti che permise alle collezioni private di essere esposte al pubblico tramite le mostre che sempre di più diventavano uno strumento a servizio della società.

29 L. Cataldo, M. Paraventi, *Il museo oggi, linee guida per una museologia contemporanea*, Milano, 2011, p. 17.
30 A. Negri, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Milano, 2011, p. 22.

◆ L'esperienza del British Instiution for Promoting the Fine Arts

Nel 1805 fu costituito British Institution for Promoting the Fine Arts in the United Kingdom, una società privata, fondata da sir George Beaumont e da Charles Long, che si riuniva alla Tathched House Tavern in Londra. Essa fu gestita da un ridotto numero di collezionisti e amatori dell'arte che, un anno dopo, acquistarono tre sale della Pall Mall, con l'obiettivo di allestire esposizioni di pittori viventi e antichi da promuovere tra la società londinese ed elevare il livello del gusto britannico.

Una volta chiuse le mostre di pittori contemporanei, le sale venivano riallestite con una selezione di opere di maestri antichi prese in prestito dalle grandi famiglie londinesi che avevano il proposito di metterle a disposizione di studenti d'arte e interessati affinché potessero studiarle e prenderle a modello[31].

All'inizio la scelta dei dipinti per le esposizioni, si presenta essere ancora una volta casuale: nella prima esposizione del 1806 solo tre direttori erano incaricati di creare una lista di nobili e collezionisti in possesso di opere di rilievo, una quarta figura, il segretario per i prestiti, avrebbe dovuto contattare i possibili prestatori per richiedere un'opera o due, che a scelta dei proprietari, avrebbero voluto concedere per l'esposizione[32]. Ancora una volta è l'associazione promotrice a preoccuparsi di trovare opere di valore per le proprie esposizioni, senza un vero interesse da parte dei proprietari, che quasi come una forma di beneficenza, prestavano le proprie opere. Per la mostra del 1806 furono prestate al British Institution, ventitré opere: il *Riposo durante la fuga in Egitto* di Pier Francesco Mola [Fig. 2] dalla collezione di Caterina II di Russia[33] e *Giasone e il drago* di Salvator Rosa

31 F. Owen, *Sir George Beaumont and the National Gallery*, in *"Noble and patriotic". The Beaumont Gift 1828*, Londra, 1988, p. 9.
32 F. Haskell, *La nascita delle mostre*...cit., p.74.
33 *Pier Francesco Mola. 1612*-1666, catalogo della mostra, Lugano, 1989, Milano, 1989, p. 176.

[Fig. 3] di George Watson Taylor[34], il quale accettò le richieste di prestito solo per l'amicizia che intercorreva con Beaumont.

Con l'influenza dell'Illuminismo si avviò una lenta e progressiva trasformazione del significato di selezione espositiva: la collezione doveva rispondere a criteri di organicità e coerenza, non poteva più ricercare il proprio valore nella quantità e nella curiosità, ma doveva rispettare dei canoni scientifici[35].

Dal 1807 in poi, i proprietari non ebbero più la facoltà di scegliere le opere da mostrare, furono gli organizzatori a elencare dei titoli precisi per la mostra. Ciò identifica delle nuove figure professionali, attente alla selezione per realizzare mostre con un sottolineato carattere didattico e scientifico. Il curatore della mostra pretendeva determinante opere che rientravano nel percorso espositivo scelto. La museologia incominciò ad assumere un senso importante nell'organizzazione della mostra, non bastava più proporre un catalogo impreciso di opere, ma venivano richieste opere precise al di là della volontà dei singoli proprietari. Ovviamente erano sempre quest'ultimi a prendere una decisione: Lord Kinnard venne interpellato per il prestito del *Trionfo di Bacco e Arianna* di Tiziano [Fig. 4], che inizialmente non volle concedere in quanto il quadro era stato acquistato a Palazzo Ludovisi l'anno precedente ed egli non voleva separarsene. Propose altre opere minori ma grazie alla sollecitazione di Beaumont, l'opera venne spedita. In seguito l'opera venne acquistata dalla National Gallery ad opera dello stesso Beaumont[36].

A Lord Carlise fu richiesto il quadro con le *Marie al Sepolcro* di Annibale Carracci, egli accettò con gran entusiasmo, allo scopo di trovare dei possibili compratori per l'opera,

34 L. Salerno, *Salvator Rosa*, Milano, 1963, p.136.
35 L. Cataldo, M. Paraventi, *Il museo oggi...cit.,* p.19.
36 R. Pallucchini, *Tiziano*, Firenze, 1969, p. 257.

infatti, non più tardi, riuscì a venderlo a William G. Coesvelt[37] che lo porto a Leningrado, dove tuttora è custodito.

Nel 1813 ci fu un'ingente retrospettiva dell'artista sir Joshua Reynolds. Il reverendo William Holwell Carr, Beaumont e Richard Payne Knight, un membro del parlamento, lavorarono assieme per avvicinare i proprietari delle opere presenti nella lista[38], proprio come nel Seicento agì Giuseppe Ghezzi.

Le lusinghe e le adulazioni ebbero effetto, infatti, la metà circa dei dipinti richiesti vennero prestati alla mostra, ma la paura di non riuscire ad ottenere i prestiti si dimostra nel fatto che essi continuarono ad effettuare domande fino a pochi giorni dall'apertura effettiva; il risultato fu che gli spazi predisposti per allestire le opere risultarono inadeguati e molte delle opere vennero riconsegnate.

Il conte di Egremont prestò *La morte del cardinale Beaufort* della Petworth House. In origine egli era contrario al prestito perché la propria residenza si trovava molto lontana da Londra e non voleva far intraprendere un viaggio così lungo all'opera. George IV Sackville, duca di Dorset concesse *Il conte Ugolino e i suoi figli* e il *Ritratto di George III* dalla tenuta di Knole House e richiese una grande attenzione durante il trasporto.[39]

Il 4 maggio del 1815 aprì la mostra "Dipinti di Rubens, Rembrandt e Van Dyck". La cauta amministrazione tenuta dal comitato organizzativo negli anni precedenti, aveva permesso di allacciare buoni rapporti con molte famiglie prestatrici, tra cui, ricordiamo, la famiglia regnante; infatti quando nel 1814 iniziarono i preparativi per la grande esposizione, quasi tutti quelli che erano stati contattati, accettarono di spedire le proprie opere e il principe reggente, Giorgio IV, inviò alcune opere delle proprie collezioni

37 P. Cooney, *Annibale Carracci,* Milano, 1976, p. 120.
38 F. Haskell, *La nascita delle mostre*...cit., p.75.
39 A. L. Baldry, *Sir Joshua Reynolds*, London, 1903, p. XVI.

private[40]. Il suo supporto consentì ad altre famiglie di affidare i propri beni all'ente organizzatore. Infatti, il problema maggiore fu il gran numero di opere disponibili e fu necessario operare scelte difficili per selezionarle[41]. Venne richiesto l'aiuto di William Seguier, mercante e restauratore, esperto di puliture che lavorò per British Institution fino a quando non divenne primo conservatore della National Gallery. Grazie al suo aiuto, fu prestato un grandioso Van Dyck, *Carlo I a cavallo*[Fig. 5], da George Spencer-Churchill, VI duca di Marlborough, (acquistato nel 1885 dalla National Gallery)[42] ma la maggior parte delle opere in mostra, erano dedicate a Rubens e a Rembrandt tra cui spiccava *La dama con il ventaglio* [Fig. 6] appartenuto a Robert Grosvenor, primo marchese di Westminster.
Nel giugno 1831 aprì la mostra "Picture by Italian, Spanish, Flemish, Dutch, and English masters" nella quale,il nuovo re Guglielmo IV acconsentì, nuovamente, a concedere il prestito di 35 dipinti conservati presso Kensington Palace e Hampton Court, tra i quali *Sant'Agnese* di Domenichino, *Due figli di Villiers, Duca di Buckingham* di Van Dyck, *Santa Caterina riceve la corona del martirio* di Veronese, *Testa di Rabbino* di Rembrandt [Fig. 7], R*itratto di Lord Ligonier on Horseback* di Reynolds[43].

Le esposizioni d'arte della British Institution furono un' ottima opportunità per spalancare un mercato di compravendita di opere, al di fuori delle normali vie di contrattazione tramite mercanti o case d'asta. Nel 1841 il generale James Hay, espose il *Ritratto dei coniugi Arnolfini* di Van Eyck [Fig. 8] , il quadro venne notato e l'anno successivo acquistato dalla National Gallery per la modesta somma di 730 sterline[44]. Il famoso

40 F. Haskell, *La nascita delle mostre*...cit., p.93.
41 *Exhibition of works by Holbein & other masters of the 16th and 17th centuries*, catalogo della mostra, Londra, Royal Academy of Arts, 1950-1951, London, 1950, p. IV.
42 A. Moir, *Anthony Van Dick,* New York, 1994, p.104.
43 *Catalogue of pictures by italian, spanish, flemish, dutch, and english masters*, a cura di W. Barnard, Londra, 1831, p. 11.
44 L. Baldass, *Jan Van Eyck*, London, 1952, p. 280.

Ritratto di gentildonna in veste di Lucrezia [Fig. 9] ritenuto all'epoca di Giorgione, ma opera di Lorenzo Lotto, fu prestato al British Institution nel 1854 da Sir James Carnegie, Lord di Southesk, ma poco prima della chiusura della mostra fu comprato privatamente da Robert Holford.

Nel 1863, John Ruskin ottenne, dopo qualche trattativa, *Il doge Andrea Gritti* di Vincenzo Catena (allora attribuito a Tiziano) dal decano di Bristol. La pittura venne esposta per volere del proprietario all'esibizione "The Whistler Libel" per dimostrare con quale cura il pittore Tiziano rifiniva le proprie opere e, nel 1870, venne nuovamente esposto al Burlington House, proprio per l'attenzione nella stesura della pittura[45].

- **Burlington Fine Arts Club**

Dopo il 1867, il Burlington Fine Arts Club divenne un'associazione di collezionisti che rilevò l'organizzazione delle esposizioni del British. Essa avrebbero allestito nelle sale della residenza di Lord Burlington, a Piccadilly, sotto la gestione della Royal Academy. La British Institution organizzò principalmente mostre a tema, di alto valore scientifico come ricorda lo storico d'arte Adolfo Venturi in occasione della mostra sull'arte ferrarese del 1894: «Possa l'esposizione del Burlington Fine Arts Club rendere evidente il cammino dell'arte emiliana»[46].

Il valore dell'esposizione acquistò maggior importanza quando la mostra si trasformò da semplice contenitore espositivo per le collezioni artistiche in una realtà con un forte senso didattico. Questi eventi culturali, fondati su una ricerca scientifica e solida, si assumevano il compito di portare istruzione all'individuo tramite la conoscenza della

45 G. Robertson, *Vincenzo Catena*, Edinburgh, 1954, p. 69.
46 A. Venturi, *L'arte emiliana (al Burlington Fine-Arts Club di Londra),* in "Archivio Storico dell'arte", anno VII, fasc. II, Roma, 1894, p.22.

cultura antica e contemporanea, l'arte doveva essere accessibile a tutti.[47]

La movimentazione delle opere venne incrementata notevolmente. Le nobili famiglie prestatrici capirono l'importanza sociale di partecipare a simili eventi, nonché le opportunità di studio che offrivano: il barone Meyer de Rothschild aveva acquistato il *Ritratto di Giovanni Bressani* di Moroni [Fig. 10], dal collezionista veneziano Manfrin nel 1856, ma l'attribuzione del dipinto era ancora dubbia. Volle esporlo, pubblicamente per la prima volta, alla Winter Exhibition della Royal Academy del 1870, come *An imaginary portrait* di Michelangelo[48]. Nella lettera di accettazione della richiesta di prestito, egli insistette sul fatto che molti critici potevano avere così l'occasione di esaminare il quadro e contribuire ad una più accertata attribuzione.

Il *Giudizio di Salomone* di Sebastiano del Piombo [Fig. 11], allora attribuito a Giorgione, era di proprietà di Henrietta Bankes presso la sua residenza in Kingston Lacy[49], nonostante i vari problemi legati alle notevoli dimensioni del dipinto, ella concesse il prestito senza troppe difficoltà[50], mentre, non tutti i possessori di beni artistici erano disposti a farsi coinvolgere:

Il duca di Marlborough George Spencer-Churchill non voleva lasciare spazi vuoti sulle proprie pareti, sosteneva che rovinassero l'armonia della propria residenza e per una questione decorativa non volle spedire i propri dipinti. Il duca Ferdinando Filippo d'Orléans non poteva concedere prestiti perché i suoi dipinti erano in fase di pulitura, considerata una fase particolarmente difficile e non potevano essere spostati[51].

Lord Overstone spiegò che *Il castello incantato* di Claude Lorrain [Fig. 12] (ovvero il *Paesaggio con Psiche e il palazzo dell'amore* acquistato dalla National Gallery londinese),

47 A. Negri, *L'arte in mostra...*cit., p. 90.
48 M. Gregori, *Giovan Battista Moroni*, Bergamo, 1975, p. 257.
49 R. Pallucchini, *Sebastiano Viniziano, Fra Sebastiano del* Piombo, Milano, 1944, p. 19.
50 F. Haskell, *Antichi maestri in tournée. Le esposizioni d'arte e il loro significato*, Milano, 2001, p.29-30.
51 C. A. MacNaughton, *The book of Kings: a royal genealogy,* London, 1973, p. 453.

acquistato nel 1850, non poteva essere spostato senza rischi e proprio perché era un nuovo acquisto voleva tenerlo nella propria residenza, ma l'anno successivo accettò di partecipare all'esposizione del Burlington[52].

Nonostante alcune preoccupazioni sullo stato conservativo delle opere, la partecipazione alle mostre divenne un fatto mondano, ci fu uno sviluppo di richieste di partecipazione al prestito tale che arrivarono molte lettere alla Royal Academy in cui si certificava sia il falso che il vero sulle opere in possesso. Molti certificavano di possedere i più grandi maestri d'arte da Mantegna a Michelangelo, disegni di Raffaello e dipinti di valore di Rembrandt.

Evidentemente, molti vedevano in queste esposizioni dei mezzi per farsi pubblicità e vendere alcune opere al di fuori dei canali tradizionali. I proprietari erano interessati alla possibilità che i loro quadri fossero acquistati dalla Royal Academy stessa e nel caso non avvenisse, i mercanti erano sempre disposti a farsi coinvolgere.

L'anno successivo, 1871, il numero dei quadri prestati ammontò a circa il doppio. Un centinaio di opere giungevano da un unica collezione quella di Lord Dudley, la quale includeva *Le tre Grazie* di Raffaello [Fig. 13] e *La messa di St. Gilles* del Maestro di St. Gilles, allora attribuito a Van Eyck[53]; un altro dipinto molto apprezzato fu la *Madonna con Bambino, quattro santi e committente* di Giovanni Bellini e bottega. Esso apparteneva a Lady Eastlake, vedova del primo direttore della National Gallery londinese, che lo acquistò nel 1849: lei acconsentì al prestito solo a condizione che il quadro venisse appeso tra i due dipinti di Cima da Conegliano, *San Sebastiano* e un santo non identificato[54]. Questo è un caso di condizione a carattere scientifico, Lady Eastlake costrinse i curatori a questa

52 M. Röthlisberger, *Claude Lorrain, The Paintin Critical Catalogue*, Hartford, Connecticut, 1961, p.386.
53 F. Haskell, *Antichi maestri...cit.*, p. 32.
54 D. Robertson, *Sir Charles Eastlake and the Victorian art* world, Princeton, 1978, p. 280.

decisione per mostrare i rapporti che legano tre opere generate dallo stesso ambito artistico.

- **Art Treasures of the United Kingdom**

Il 5 maggio 1857 a Manchester venne inaugurata una mostra che ebbe molto successo sulla scia istituita dalla British Institution. "Art Treasures of the United Kingdom" ebbe luogo a Old Trafford con l'idea di diventare un museo permanente. Un'idea quantomeno effimera, poiché la maggior parte dei prestatori acconsentì a mostrare le proprie opere solo durante il periodo della mostra e non in maniera permanente.

Nonostante la volontà degli organizzatori di trattenere le opere per un periodo più lungo, ciò non ha potuto aver luogo, i proprietari di beni artistici sono legati alle proprie opere e non vogliono separarsene, se non per brevi periodi, l'affido a lungo termine per un museo, è una pratica che inizierà a svilupparsi dalla metà del Novecento.

Una parte consistente dell'esposizione venne assegnata per la prima volta all'arte italiana del medioevo e del primo rinascimento, il pubblico poté osservare la *Natività mistica* di Botticelli [Fig. 14] che entrò nella collezione di Fuller Maitland in Stansted Hall, acquistata dalla National[55], la *Madonna con il Bambino, san Giovannino e quattro angeli* di Michelangelo [Fig. 15] che gli Eastlake acquistarono per la National Gallery insieme ad un supposto Masaccio *Ritratto di giovane uomo*, attribuito recentemente a Botticelli e *L'orazione nell'orto* di Bellini [Fig. 16][56].

Durante l'organizzazione della mostra, molti dei collezionisti incominciarono a chiedersi quanto fosse pericoloso spostare le opere. Le lettere inviate dal quarto marchese di Hertford al proprio agente, Samuel Mawson, costituiscono una delle dichiarazione più

55 L. Venturi, *Botticelli,* London, 1937, p.79.
56 D. Robertson, *Sir Charles...*cit., p. 184.

interessanti del comportamento di una grande collezionista verso i rischi delle mostre basate sui prestiti :

> [...] pur nelle circostanze più favorevoli è sempre pericoloso rimuovere, imballare e disimballare, appendere, ecc. così tanti dipinti. [...] Dite di non ritenere che vi sia la minima parte di rischio nell'inviare i quadri a Manchester, affermate un minuto dopo che 'l'unico rischio' è 'il treno'... Ora, caro amico mio, incidenti di ogni genere capitano tutti i giorni su ogni strada ferrata dell'Impero e né quella di chiunque altro può prevenirli.[57]

Queste parole appartengono a lord Hertford che insistette affinché i dipinti venissero assicurati per il viaggio perché quando un bene è esposto ad un rischio e si tratta di un opera insostituibile, si devono prendere tutte le necessarie precauzioni e prevenzione a un eventuale danno[58]. Le preoccupazioni del Lord non erano ingiustificate, infatti i dipinti tornarono con qualche scaglia di colore persa.

- **Movimentazioni atipiche**

Nel 1874, Boston fu protagonista di un avvenimento artistico particolare presso l'Athenaeum Art Exhibition. Il duca di Montpensier volle spedire la propria collezione di dipinti di scuola spagnola, per proteggerla da eventuali pericoli derivanti delle condizioni sociali tumultuose che si erano sviluppate negli ultimi anni in Spagna, per la proclamazione della repubblica spagnola. Come prima cosa, chiese collaborazione all'Inghilterra e inviò un carico di dipinti a Gibilterra in attesa che fossero trasportati a Londra, ma le autorità inglesi non vollero accettare la proposta, anche se non avevano un vero impedimento per rifiutare, Boston decise di reclamare l'offerta. I dipinti del duca partirono per nave e una volta sbarcati, i gestori dell'Athenaeum trovarono una trentina di opere spagnole, senza troppo valore, con eccezione di un Murillo (la *Vergine delle fasce*),

57 F. Haskell, *Antichi maestri...cit.*, p.196.
58 L. Galletti, *L'assicurazione delle opere d'arte concesse in prestito per mostre o esposizioni,* in *Donazioni e prestiti di opere* d'arte, a cura di V. Pannuccio, Milano, 1981, p.168. *Donazioni e prestiti di opere* d'arte, a cura di V. Pannuccio, Milano, 1981, p.168

una *Piccola testa* di Velázquez e quattro immensi quadri di Francisco Zubarán[59]. Fu una delle prime importazioni oltreoceano di quadri di antichi maestri autentici e per il pubblico americano una evento unico nel suo genere, ma il prestatore non si preoccupò certamente dei problemi legati al trasporto dei quadri.

La partecipazione agli eventi espositivi divenne frequente per le famiglie prestatrici, tanto che, come si è visto, negli anni 70 dell'Ottocento si hanno le prime spedizioni internazionali. Nel 1871, a Dresda, fu inaugurata una mostra che ottenne i primi prestiti tra diverse nazioni. "Holbein and his time" venne inaugurata il 15 agosto 1871 e si concluse alla fine di ottobre per festeggiare l'anno di fondazione dell'Impero germanico[60].

In ogni parte d'Europa, arrivarono missive con richieste di opere desiderate: la regina Vittoria d'Inghilterra inviò due quadri e una serie di disegni appartenenti alla propria collezione privata e molte famiglie aristocratiche inglesi furono incitate a prestare i propri beni. Afferma Francis Haskell: «Questa fu, a mia conoscenza, la prima volta in cui dipinti antichi transitarono attraverso le frontiere con lo scopo di essere esposti.»[61]

Nonostante gli ingenti sforzi compiuti, non fu possibile ottenere tutti gli Holbein originali che si erano richiesti, per cui l'organizzazione fece una scelta particolare: mostrare la maggior parte dei dipinti e dei disegni mancanti tramite fotografia[62]. Fu un avvenimento importante, per la prima volta in una mostra venne utilizzata la neonata arte fotografica per permettere una visione panoramica di tutta l'opera dell'artista. Le fotografie fungevano da sostituti delle opere che non erano state concesse in prestito.

59 *The painter's eye: Notes and Essays on the pictorial arts*, a cura di J.L. Sweeney e S.M. Griffin, Madison (Wisconsin), 1989, p.80.
60 K.T. Parker, *Holbein*, London, 1954, preface.
61 F.Haskell, *La nascita delle mostre*...cit., p.126.
62 A. Woltmann, *Holbein and his time*, London, 1872, p.146.

Questo sistema fu utilizzato anche per l'esposizione del 1894, dedicata alle opere della scuola di Ferrara-Bologna al Burlington House, che fu corredata da 250 fotografie di dipinti che fornivano un cospicuo aiuto ai fini della comprensione delle opere originali appese alla parete[63]. Questo metodo permise di evitare una moltitudine di lettere e richieste che non sarebbero state accolte; inoltre divenne uso comune, anche nel secolo successivo, l'utilizzo delle copie e non degli originali per evitare danneggiamenti alle opere. Accade ancora oggi, sebbene da un punto di vista diverso che una copia fotografica dell'opera venga utilizzata come sostituto quando il bene deve essere spedito in prestito per l'eventuale mostra.

63 A. Venturi, *L'arte emiliana...*cit., p.23.

Il Secolo XX

Intorno al 1900 vi fu un cambiamento profondo nei rapporti fra collezionisti, musei ed esposizioni. La maggior parte delle collezioni private erano divenute gallerie pubbliche, dipendenti da stati e nazioni, che imposero severe restrizioni ai prestiti, soprattutto all'estero, l'incombenza dei primi tumulti bellici che sfociarono nella prima guerra mondiale, rallentarono ancora di più le procedure burocratiche e aumentarono in maniere esponenziale i pericoli per le opere d'arte in movimento.

- **Nazionalismo e Cultura**

Tra il 1920 e il 1921 ebbe luogo, al Burlington House, una mostra dedicata ai dipinti spagnoli, il cui progetto riuscì grazie alla partecipazione degli spagnoli nello spedire alcune opere di El Greco e di Goya, appartenenti alla collezione pubblica, ancora poco conosciuti a un pubblico inglese. Il comitato spagnolo, presieduto dal conte D'Alba, assicurò prestiti provenienti sia dai privati sia dal presidente del consiglio, Eduardo Dato Iradier, fornendo egli stesso l'esempio, inviando *L'annunciazione con ritratto il primo conte di Alba* di un Maestro Spagnolo[64]. Con la sua intercessione L'*Autoritratto su cavalletto* di Goya fu prestato dal conte di Villagonzalo, mentre l'*Altalena* [Fig. 17] dal duca di Montellano e il *Ritratto del duca di San Carlos* dal marchese de la Torrecilla, per la prima volta molte opere di Goya uscirono dalla Spagna.[65]

Iradier permise il prestito dell'*Autoritratto* di Velasquez [Fig. 18] proveniente dal museo di Valencia[66] e ciò incrementò alcune lamentale da parte del popolo spagnolo: non solo egli non si preoccupò di spogliare musei, chiese e collezionisti privati, infatti una buona parte

64 C. J. Holmes, *Spanish paintings at Burlington House,* in "The Burlington Magazine", n° 213, vol. 37, dicembre, 1920, p. 269.
65 F. Haskell, *La nascita delle mostre*...cit., p.147.
66 C. J. Holmes, *Spanish*...cit., p. 275.

delle opere prestate erano già visibili pubblicamente:

> *The burial of count Orgaz* and *Las Meninas* have naturally remained where they belong and the visitor to Spain will not be frustrated to find her museums and churches despoiled of their greatest treasures.[67]

Critico e giornalista italiano, Ugo Ojetti scrivendo su "Dedalo" descrisse l'esposizione come una vera mostra ufficiale, una mostra di governo, un autentico atto di propaganda nazionale nei confronti della Spagna.[68] Infatti, fin qui, non ci furono intromissioni da parte della politica nazionale, ma intuì il lato utilitaristico che poterono avere gli scambi culturali. Ojetti esortò l'Italia a seguire l'esempio spagnolo poiché l'arte italiana era l'ornamento e soprattutto la gloria della nazione e prestigio nazionale, senza dimenticare le possibilità economiche che si potevano ottenere con questi eventi, per ciò l'arte doveva essere mandata all'estero.

Sulla base di queste premesse, nel 1922 Ugo Ojetti, in persona, pianifica la "Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento" a Palazzo Pitti a Firenze. Fu una delle prime mostre a carattere scientifico che riconosceva l'esistenza di una grande pittura italiana anche in quei secoli. La possibilità di vedere riunite le opere di tanti artisti favorì enormemente nuovi studi e ricerche che rivalutarono l'arte italiana seicentesca[69].
L'ingente numero di opere raccolte provenivano da diverse città italiane, ma la selezione dei dipinti si estese anche in Germania, Inghilterra, Francia[70].

Ojetti creò una rete di collaboratori incaricati di portare le richieste di prestito a tutti gli

67 E. Harris, *The Golden Age of Spanish paintings at the Royal Academy*, in "The Burlington Magazine", n° 875, vol. 118, febbraio, 1976, p. 112.
68 F. Haskell, *La nascita delle mostre*...cit., p.148.
69 G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti, critico d'arte*, Firenze, 2004, p. 252.
70 I. Calloud, *Ugo Ojetti e le esposizioni: un'anagrafe digitale dal fondo della biblioteca nazionale centrale di firenze,* in "Studi di Memofonte", n.6, 2011.

interessati. Vennero raccolti circa milletrecento dipinti grazie a questi comitati regionali[71], In una lettera indirizzata da Gino Fogolari ad Ojetti, del 19 agosto 1921, si evidenzia che: a Vienna egli è stato scambiato per un ladro per le richieste fatte e nessuno ha voluto prestare alcunché, ma suggerisce di rivolgersi ad altri collaboratori come «Planiscig del museo Estensische» che potrebbe essere più interessato ed avere maggior presa su i prestatori privati come Castiglioni che ha « copiosi Tiepoli»[72].

Per l'esposizione erano state elargite una ventina di opere attribuite a Caravaggio, ma in sede di allestimento ne arrivarono soltanto quindici. Un'opera desiderata *La Suonatrice di Liuto* della Pinacoteca Reale di Torino di Orazio Gentileschi (oggi alla National Gallery of Art di Washington), già vista a Firenze nella mostra precedente sulla ritrattistica, non poté più essere richiesta poiché appena rientrata nella collezione viennese del principe di Liechtenstein Franz Josef II (il cui antenato, nel 1697, aveva acquistato l'opera come un Caravaggio autentico)[73].

L'Italia aveva appena concluso un'operazione di recupero di tesori d'arte italiana ad opera di Ettore Modigliani, direttore della Pinacoteca di Brera di Milano, che riscattò le opere saccheggiate durante la guerra e portate proprio in territorio austriaco[74]. Stabilito che i tesori d'arte sottratti in altri tempi dall'Austria agli antichi stati italiani pubblica mostra a Roma incaricato Modigliani[75].

Berlino, invece, acconsentì a inviare *L'Amor vincitore* di Caravaggio [Fig. 19] e una serie di vedute di Giovanni Antonio Guardi che permisero la conoscenza approfondita delle

71 R. Longhi, *Note in margine al catalogo della mostra sei-settecentesca del 1922*, in *Scritti Giovanili 1912-1922,* Firenze, 1961, p. 493.
72 E. Miraglio, *Seicento, Settecento, Ottocento e via dicendo: Ojetti e l'arte figurativa italiana,* in *Studi di Memofonte*, n.6, 2011.
73 *Orazio e Artemisia Gentileschi*, catalogo della mostra, a cura di K. Christiansen, J. W. Mann, Roma, New York, Saint Louis, 2002, Milano, 2001, p.113.
74 V. B., *Gli oggetti d'arte recuperati dall'Austria di passaggio a Milano*, in *Corriere della sera,* 6 gennaio 1922.
75 *Una mostra dei tesori d'arte ricuperati a Vienna*, in *Corriera della sera*, 6 dicembre 1921.

opere giovani di Francesco Guardi[76].

Per la prima volta fu possibile vedere in un'esposizione le pale di Caravaggio di Santa Maria del Popolo e di San Luigi dei Francesi, che furono prestate per essere esibite e sottoposte a seri studi: ciò fu permesso perché il commissario regionale di Roma venne fortuitamente a sapere che le tele, di proprietà dello stato francese, erano state asportate per essere rintelaiate e pulite. Dato che le opere non erano visibili da molto tempo e avevano già subito una movimentazione, egli volle richiederle prima che tornassero nel luogo abituale[77].

> E sebbene le ricerche moderne e le nuove scoperte abbiano notevolmente accresciuto la nostra conoscenza di Caravaggio, è universalmente riconosciuto che la vera statura fu per la prima volta globalmente rilevata all'esposizione del 1922.[78]

La Francia dovette aderire agli obblighi post bellici e prestò la *Morte della Vergine* di Caravaggio [Fig. 20] del Louvre.

Da tutta l'Inghilterra arrivarono quadri poco conosciuti, la maggior parte delle opere si trovavano in ville inaccessibili. Arrivarono i quadri di Canaletto prestati da Sig. Bowyer Nichols, *Lot e le sue figlie* di Orazio Gentileschi [Fig. 21] provenì dal castello di Northwick Park.

Nel 1921 si tenne un'esposizione di arte olandese seicentesca e settecentesca presso lo Jeu de Paume di Parigi. L'anno prima, l'ambasciatore olandese in Francia aveva voluto riunire un consiglio di artisti e storici dell'arte per raccogliere una collezione di opere olandesi da esporre a Parigi, in un evento di raccolta fondi per le regioni francesi deturpate dalla guerra; la maggior parte delle opere proveniva da collezioni pubbliche e

76 C. Gamba, *The Seicento and Settecento exhibition in Florence*, in "The Burlington Magazine for Connoisseurs", vol. 41, n° 233, 1922. p.75.
77 J. A. Rusconi, *La mostra di pittura italiana del 600 e 700*, in "Emporium", n.329, maggio 1922, p.260.
78 F. Haskell, *La nascita delle mostre*...cit.,p.178.

private inglesi, francesi e di altri Stati[79].

I musei olandesi si contrariarono per non essere stati presi in considerazione, inoltre, il direttore del Rijksmuseum, Van Riemsdijk, temeva soprattutto i danneggiamenti alle opere dovuti dal re-imballaggio per il ritorno, ma nonostante questo inviò *La lattaia* di Vermeer [Fig. 22], a immagine del museo[80]. Otto Bredius, direttore del Mauritshuis, offrì molte opere di Rembrandt, ma non accettò la richiesta di prestare il *Davide e Saul;* infine, convinto da Van Riemsdijk inviò la *Fanciulla con turbante* e *Veduta di Delft* di Vermeer. Per la prima volta, un'opera importante tornò in Europa dagli Stati Uniti, il *Gruppo di famiglia in un paesaggio* di Frans Hals venne spedito da New York direttamente a Parigi.[81]

- **Italian art 1200-1900**

Queste premesse convinsero lady Ivi Chamberlain, moglie di Sir Austin Chamberlain, ministro degli esteri del governo conservatore inglese, ha incoraggiare l'organizzazione di una mostra di arte italiana nelle sale della Burlington House.

Il 1 gennaio 1930 fu inaugurata "Italian art 1200-1900" presso la Royal Academy solo grazie un cospicuo aiuto dello stato italiano. Il 50 per cento delle opere esposte proveniva dall'Italia, il restante 30 per cento dalle collezioni inglesi e il rimanente dai paesi stranieri inclusa l'America.

> Among the Italian State Galleries and Museum represented by important and interesting loans are the Uffizi, Pitti, Bargello, Borghese, Palazzo Venezia, Corsini, Brera, Ca' d'Oro, Academy Venice, and those of Naples, Modena, Siena, Turin, Perugia, Parma, Bologna, Ancona and Urbino.[82]

Senza troppi dubbi si trattò di una palese azione di propaganda politica, Mussolini

79 R. Fry, *At the Dutch exhibition*, in "The Burlington Magazine", vol. 54, n° 311, febbraio 1929, p.54.
80 *All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam,* a cura the Departement of Paintings of the Rijksmuseum, Amsterdam, 1976, p. 35-36.
81 F. Haskell, *La nascita delle mostre*...cit., p.209.
82 *Exhibition of Italian Art 1200-1900*, catalogo della mostra, London, Burlington House, 1930, London, 1930, p.XV.

approfittò dei trionfi dell'arte italiana per esaltare la propria espressione di potere.

Egli diede il proprio appoggio alla mostra senza consultare i dirigenti delle Belle Arti, che cercarono inutilmente di opporsi. Sei mesi prima dell'apertura, il Duce in persona scrisse ai prefetti, ordinando loro di agevolare in ogni modo i prestiti anche dai più importanti musei.

Le direttive di Mussolini comportarono il totale appoggio agli inglesi e la certezza che non ci fossero ostacoli al prestito di tutte le opere e capolavori richiesti da parte dei musei. Per quanto risulta dalla documentazione, sia sir Austen, sia lady Chamberlain erano attirati dal fascino di Mussolini. In un promemoria redatto il 20 ottobre 1926 per la Conferenza Imperiale di Londra, il segretario agli esteri britannico scrisse:« Le fortune dell'Italia sono rette da un uomo eccezionale.»[83] Non solo, grazie ai prestiti concessi, la loro ammirazione verso la persona di Mussolini crebbe ulteriormente:

> Solo un capo di governo come l'onorevole Mussolini poteva avere l'autorità di rendere possibile questa Esposizione, sfidando tutti i rischi relativi all'invio e al trasporto dei tesori più cari all'Arte italiana. Io non credo che un altro capo di governo, soggetto alla tirannia delle maggioranze parlamentari, avrebbe potuto permettere a collezioni tanto preziose di uscire dai musei e dalle gallerie del proprio paese, senza correre il rischio di essere rovesciato dal potere quando i giornali pubblicavano che la nave che li trasportava lottava con la tempesta nel Golfo di Biscaglia.[84] (Austen Chamberlain)

A causa delle iniziali resistenze a inviare le opere, circa sei mesi prima, Lady Chamberlain stessa e Lady Colefax si recarono a Roma per sollecitare il prestito. Il Duce ordinò al governo di cooperare firmando una circolare a garanzia delle opere volute per il prestito[85]. Una risposta di questo tipo dimostra come fossero forti i legami internazionali basati sull'arte.

Il governo fascista decise di nominare responsabile dell'operazione Ettore Modigliani,

83 R.Lamb, *Mussolini e gli inglesi,* Milano, 1998, p.120.
84 F. Sapori, *L'arte e il Duce*, Milano, 1932, p.252.
85 B.C. Borghi, *Una"significant form" svelata L'allestimento della mostra" Italian Art" alla Royal Academy nella Londra del 1930*, in "Altra modernità", n°6, marzo 2011, p. 15.

direttore di Brera e sovrintendente delle Belle Arti in Lombardia, il quale tenne personalmente i rapporti con gli inglesi e organizzò la spedizione, per via mare, dei più alti capolavori italiani. Un mese prima dell'inaugurazione della mostra, sbarcarono ai docks di Londra :

> [...]dagli Uffizi la *Nascita di Venere* di Botticelli e il *Dittico Montefeltro* di Piero della Francesca, dal Bargello *David* di Donatello, la *Tempesta* di Giorgione dalla collezione del principe Giovannelli, *La Bella* e *il Giovane inglese* di Tiziano da Palazzo Pitti, la *Crocifissione* di Masaccio da Napoli, la *Flagellazione* di Piero da Urbino, la cosiddette *Cortigiane* di Carpaccio dalle Gallerie dell'Accademia di Venezia[...][86]

e altre opere di pari valore carpite dai maggiori musei italiani. Con premura, nel catalogo della mostra, Lady Chamberlain sottolineò il grande coinvolgimento dimostrato da Modigliani :

> We have also to thank Comm. Ettore Modigliani, to whose patriotic and devoted care and enthusiasm the importance and completeness of the Italian exhibits are so largely due[...][87]

Il segretario per l'educazione nazionale fascista, già nel 1928 intuiva che un viaggio per mare con opere di questo livello sarebbe stato estremamente pericoloso, la perdita di questo patrimonio era inaccettabile per l'Italia, inoltre c'era sempre la possibilità che i dipinti provenienti da collezioni private fossero vendute all'estero per la mancanza di leggi sulla tutela.

Arduino Colasanti, direttore generale delle Antichità e Belle Arti, ribadì gli stessi dubbi del segretario e insistette fortemente sulla rischiosità del viaggio, ma Mussolini aveva già deciso di concedere il proprio appoggio alla nazione inglese, a patto che Lady Chamberlain non richiedesse le opere più importanti dei musei pubblici statali (come si vedrà più avanti, molte opere fondamentali per i musei partirono ugualmente); ragioni politiche rendevano impossibile ritrarre la promessa fatta e Mussolini assicurò che «il

86 F. Haskell, *La nascita delle mostre*...cit., p.150.
87 *Exhibition of Italian Art 1200-1900*...cit, p.XVI.

governo italiano avrebbe presentato l'arte italiana in modo da far stupire il mondo»[88]. Tutto questo non venne donato senza un corrispettivo in denaro: nel dicembre del 1929 Modigliani, su ordine del Duce, redasse un contratto con il comitato inglese il quale cedeva gli utili derivanti dalla mostra allo stato italiano in una quota fissata al 42,1%, ciò doveva andare a beneficio esclusivo per l'acquisto di opere d'arte e non per interventi di restauro[89].

- **Musei Statali**

Alcuni direttori dei musei non furono d'accordo con le idee fasciste e fecero il possibile per resistere. Il direttore del Museo Poldi Pezzoli di Milano, si rifiutò di prestare la *Dama* del Pollaiolo, adducendo prima delle giustificazioni storiche : nel 1881, il direttore Bertini decretò che nessuna opera poteva uscire dal museo, ma dopo la prima guerra, nel 1919, molti quadri vennero spediti a Parigi alla mostra "Venise aux VIII et XIX siècles" e questo momento fu preso come un precedente valido per non rifiutare la richiesta inglese. Quando Mussolini venne informato dal prefetto di Milano, Vincenzo Pericoli, della negazione, inviò una missiva al direttore replicando che un pezzo di quel valore non poteva mancare alla mostra e che gli inglesi lo desideravano alquanto e sperava che in un cambiamento d'idea. Il direttore tentò di replicare, dichiarando che il quadro era diventato un'icona e simbolo stesso del museo e che fosse moralmente sbagliato portarne via l'effige principale, Mussolini rispose con parole particolarmente intimidatorie tanto che l'opera partì per l'esposizione[90].

Palazzo Pitti non riuscì a rifiutare il prestito del *Ritratto di Agnolo Doni* [Fig. 23] e della

88 R. Longhi, *Mostre e Musei (un avvertimento del 1959)*, in *Critica d'arte e buongoverno 1938-1969*, a cura di M.L. Strocchi, Firenze, 1985, p.62.

89 A. Pacia, *Carissimo Ettore, carissimo Gino. Il carteggio Modigliani-Fogolari e il restauro della pala di Giorgione di Castelfranco Veneto (1931-1935)*, Padova, 2010, p.360.

90 A. Mottola Molfino, *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, in *Musei e Gallerie di Milano*, a cura di C. Pirovano, Milano, 1982, p. 48.

Velata di Raffaello[91] e Capodimonte, diventato di proprietà statale soltanto nove anni prima, non poté assolutamente negare il prestito della *Fondazione di Santa Maria Maggiore* di Masolino da Panicale [Fig. 24] e della *Trasfigurazione* di Giovanni Bellini[92].

Grazie ad alcuni accordi stipulati con Lady Chamberlain, fu possibile rifiutare alcune richieste poiché alcune opere d'arte si ritenessero in condizioni tali da non poter viaggiare. Fu questo il motivo per cui la *Pala di Santa Lucia de' Magnoli* di Domenico Veneziano [Fig. 25] non andò a Londra dagli Uffizi[93], nonostante tutti i cinque pannelli componenti la sua predella fossero stati prestati per la mostra: due dal Fitzwilliam Museum di Cambridge, uno dalla collezione Contini di Firenze e i rimanenti due, dal Kaiser Friedrich Museum di Berlino e da una collezione privata di New York.[94]

Il duca di Alba, che già aiutò nel 1920 per la mostra sui dipinti spagnoli, contattò direttamente il re di Spagna, Alfonso XIII, il quale acconsentì a prestare la *Lavanda dei piedi* di Tintoretto tenuta allora all'Escorial, purché lo stato di conservazione ne consentisse il viaggio[95]. Appena giunta notizia di questa offerta, lady Chamberlain contattò altri possibili prestatori tra cui le Gallerie dell'Accademia Veneziane, tessendo le lodi della generosità di re Alfonso per aver offerto i dipinti dell'Escorial, nel tentativo di convincerli a spedire le proprie opere. Infine il Tintoretto spagnolo non giunse mai a Londra, probabilmente per le condizioni personali del re, che fu costretto a fuggire, nel 1930, lasciando il territorio spagnolo[96]. Fu così che il museo italiano poté evitare di unire le proprie opere all'elenco dei prestiti.

91 F. Rossi, *Le gallerie Uffizi e Pitti*, Torino, 1957, p. 22.
92 B. Molajoli, *Il Museo di Capodimonte,* Napoli, 1961, p. 34.
93 M. Bacci, *Domenico Veneziano,* Milano, 1964, p. 3.
94 F. Haskell, *La nascita delle mostre*...cit., p. 155.
95 A. Bettagno, C. Brown, F. Calvo Serraller, F. Haskell, A.E. Pérez Sánchez, *I dipinti del Prado*, Udine, 1998, p.243.
96 M. Cable, *El Escorial*, New York, 1971, p. 132.

- **Vaticano**

Nell'agosto del 1929, Lady Chamberlain prese i primi contatti con il Vaticano con l'aiuto del comitato fascista. Modigliani e W.G. Constable inviarono le prime missive al direttore dei Musei Vaticani che lì mise in contatto diretto con il segretario dello stato Vaticano, il cardinale Gasparri. Malauguratamente non siamo a conoscenze di quali opere vennero richieste, ma il cardinale, su parola del Papa, rispose che era impossibilitato ad accoglierle perché i Musei Vaticani non avevano mai spedito le proprie opere e non intendeva creare un precedente scomodo, in più i visitatori del museo sarebbero rimasti insoddisfatti, non trovando le opere che si aspettavano di vedere.

> ...I tesori d'arte e di scienze esistenti nella Città del Vaticano e nel Palazzo Lateranense rimarranno visibili agli studiosi ed ai visitatori...[97]

Lady Chamberlain, comprensiva ma piuttosto scontenta, avanzò un' offerta alternativa chiedendo la predella vaticana *Miracoli di San Vincenzo Ferrer* di Francesco del Cossa, sottolineando che grazie all'accettazione da parte di Sua Santità, anche gli amministratori della National Gallery avrebbe acconsentito a prestare la pala centrale. Si cercava di riunire così un'intera opera a vantaggio di tutti gli ammiratori e studiosi.

Probabilmente lady Chamberlain giocò d'astuzia, poiché era informazione comune che il dipinto di *San Vincenzo Ferrer* del Cossa [Fig. 26] appartenente alla galleria londinese, fosse la pala centrale di un trittico le cui ali, *San Pietro* e *San Giovanni Battista*, soggiornavano, sin dal 1893, alla Pinacoteca di Brera e non in collezioni di privati[98].

Nonostante l'espediente, il cardinale Gasparri rispose, nuovamente, negando il prestito

97 F. D'Ostilio, *La tutela delle opere d'arte e dei beni culturali nella legislazione della chiesa* , in *Convegni internazionali per la difesa delle opere d'arte appartenenti alle nazioni e alle religioni, Firenze 1971 e 1975* , a cura di R. Siviero, Firenze, 1981, p. 362.

98 A. Neppi, *Francesco del Cossa*, Milano, 1958, p.24.

dalle proprie collezioni, ma per non deludere gli inglesi, e sotto l'influsso di Mussolini stesso con il quale aveva appena concluso le trattative per i Patti Lateranensi, venne proposto di spedire una copia fatta ad hoc della predella, da donare al comitato britannico[99].

In possesso della copia papale e delle ali provenienti da Brera (furono consegnate immediatamente da Modigliani), il comitato si rifece all'amministrazione della Gallery per richiedere la pala, che venne prestata, senza polemiche, in virtù eccezionale per l'occasione. A dispetto di ciò, Modigliani decise, improvvisamente, di non voler prestare più le ali laterali, rifiutò completamente la copia vaticana e si irritò del fatto che il Papa non avesse concesso l'originale ma un semplice facsimile di poco valore. In mancanza delle ali, non fu più possibile ricostruire per intero l'opera, così l'intero progetto decadette.

- **Collezionisti privati**

La situazione in Italia era abbastanza instabile, da una parte c'erano i musei statali, sotto il controllo governativo, che non potevano rifiutare nulla, dall'altra parte i collezionisti privati che si ritrovarono ad avere forti pressioni e pesanti mezzi di persuasione per accettare le richieste.

Burlington House voleva richiedere, e ottenere incondizionatamente, *Madonna con Bambino* attribuito a Piero delle Francesca, di proprietà del marchese di Villamarina a Roma (oggi nella collezione della Fondazione Cini di Venezia).

Inizialmente, il marchese rifiutò il prestito in quanto le condizioni dell'opera rendevano alquanto pericoloso il trasporto fino a Londra. Dopo il diniego, Modigliani richiese l'aiuto

99 A. Piolanti, *Il Cardinal Gasparri*, Roma, 1960, p. 190.

diretto di Mussolini in persona e dopo pochissimi giorni, l'opera venne spedita in Inghilterra[100].

Un caso diverso fu quello delle opere di Gianbattista Tiepolo, *Il minuetto con Pantalone e Colombina* e *Il ciarlatano*, attualmente attribuite a Giandomenico, di palazzo Papadopoli a Venezia[101]. La famiglia proprietaria voleva offrirle in prestito, con il sostegno da parte dello Stato, ma il soprintendente locale temeva una probabile vendita all'estero con, conseguentemente, una perdita del bene e volle impedirne l'esportazione. La voce del Soprintendente non fu abbastanza forte e le opere vennero spedite e successivamente vendute al collezionista Cambò[102]; attualmente si trovano presso il Museu nacional d'art de Catalunya a Barcellona.

- **Prestiti stranieri**

Degli oltre seicento dipinti esposti nella mostra londinese, più della metà erano stati prestati da collezioni italiane pubbliche o private, un quarto proveniva da collezioni del Regno Unito, di cui il re Edoardo VIII aveva accettato di spedire alcune opere da Buckingham Palace, dal Windsor Castle e da Hampton Court, nonché molti disegni dalla famosa biblioteca di Windsor tra cui una *Crocifissione* di Duccio da Buoninsegna e una *Vergine con bambino e angeli* di Beato Angelico.

Una trentina di opere erano di provenienza americana, la maggior parte prestate dalla Yale University: una *Visione di San Domenico* di Bernardo Daddi, *Il ratto di Deianira* di Pollaiolo e una *Deposizione di Cristo* di Crivelli dall'Istitute of arts di Detroit.

100 *La Fondazione Giorgio Cini*, a cura di U. Agnati, Venezia, 2001, p. 84.
101 *Giandomenico Tiepolo*, a cura di A. M. Gealt, G. Knox, Milano, 1996, p. 23.
102 A. Mariuz, *Giandomenico Tiepolo*, Venezia, 1971, p.111.

Il restante giungeva dalla Francia, cinque disegni di Pisanello e una *Crocifissione* del Mantegna direttamente dal Louvre; da Berlino *The entombment* di Simone Martini, una *Vergine con bambino* di Domenico Veneziano da Monaco e piccole opere da parte di altri stati europei.[103]

- **Dal 1935 in poi**

Nel 1935, anche Parigi volle replicare con una mostra d'arte italiana al Petit Palais. "De Cimabue à Tiepolo" fu un'esposizione di grandi dimensioni che ripeté il successo di pubblico di quella di Londra,

Questa esposizione si colloca sulla scia delle mostre a carattere nazionalistico organizzate in Europa dopo la Prima Guerra Mondiale. Il comitato italiano, composto dal Sen. Borletti, Antonio Maraini e Ugo Ojetti, contrariamente a quello che era avvenuto per la mostra londinese, era stato fin da subito particolarmente agguerrito nel cercare di non essere subordinato alle richieste di quello francese. Infatti il comitato francese aveva inviato un elenco di opere desiderate alquanto pretenzioso[104]. L'Italia fu comunque molto generosa prestando, nuovamente: la *Nascita di Venere* di Botticelli, la *Tempesta* di Giorgione, la *Venere di Urbino* di Tiziano, l'*Annunciazione* di Leonardo [Fig. 47], lo *Sposalizio* di Raffaello, il *Tondo Doni* di Michelangelo,[105] la *Fiducia in Dio* di Lorenzo Bartolini del Poldi Pezzoli.

Molti paesi stranieri mandarono le loro opere più pregiate, ad esempio la Russia spedì opere di alto valore, come la *Giuditta* di Giorgione e due madonne di Leonardo.

103 *Exhibition of Italian*...cit., p. XX.
104 M. Dei, *Ojetti e l'exposition de l'art Italien de Cimabue a Tiepolo di Parigi*, in "Studi di Memofonte", n.6, 2011, p.81.
105 F. Haskell, *La nascita delle mostre*...cit., p.164.

- **La Mostra Giottesca**

Il 27 aprile 1937 inaugurò "Mostra giottesca" al Palazzo degli Uffizi di Firenze. L'idea nacque dal critico d'arte Mario Salmi e da Ugo Ojetti che vollero realizzare una grande esposizione di opere selezionate di Giotto e della sua scuola, con dipinti provenienti sia dall'estero, sia da tutti i comuni "giotteschi". Per riuscire ad ottenere tutte le opere volute, venne interpellato nuovamente Mussolini, il quale si dimostrò propenso verso questa iniziativa che avrebbe messo in ottima luce l'Italia, la quale si trovava immersa nell'infruttuosa guerra d'Etiopia. Egli favorì la collaborazione tra i paesi italiani, diede massima divulgazione all'estero dell'evento e invitò istituti artistici e artisti stranieri a partecipare. L'appoggio del regime fu attivo e importante, tale che il valore politico e propagandistico dell'evento non è ridimesionabile[106].

L'ente del turismo, di cui fu presidente Augusto Fantechi, assicurò il sostegno economico necessario e, nel febbraio 1937, il ministero dell'educazione nazionale invitò tutti i soprintendenti all'arte medioevale e moderna d'Italia, a facilitare il comitato organizzativo nella raccolta delle opere[107].

Le stigmate di San Francesco del Louvre che non si riuscì ad ottenere per via di una difficile trattativa tra gli organizzatori e la Francia: a un mese dall'apertura, Ugo Ojetti chiese l'intervento di Pietro Tricarico, direttore generale del ministero delle cooperazioni, per le opere negate da Parigi facendo notare l'entità dei prestiti autorizzati per l'esposizione del 1935.[108] Geoges Husmann, direttore generale delle Belle arti, propose direttamente a Giuseppe Bottai, direttore del ministero dell'educazione nazionale, una lista di opere tra

106 A. Monciatti, *La mostra giottesca del 1937 a Firenze*, in *Medioevo/Medioevi: un secolo di esposizioni d'arte medioevale*, a cura di E. Castelnuovo, A. Monciatti, atti del convegno (Pisa 15-16 ottobre 2004), Pisa, 2008, p. 154.

107 A. Monciatti, *Alle origini dell'arte nostra. La mostra giottesca del 1937 a Firenze*, Milano, 2010, p.76-77.

108 *Ivi*, p.79.

cui scegliere, al posto del Giotto, perché lo stato di conservazione dell'opera non concedeva il minimo spostamento; egli negò anche *La presentazione della Vergine al tempio* di Taddeo Gaddi [Fig. 27], ma successivamente offrì al suo posto il cassone con i ritratti di Giotto, Donatello, Paolo Uccello, Brunelleschi e del Manetti ad opera di Paolo Uccello. In conclusione, il museo presterà soltanto due disegni, *la presentazione della Vergine al tempio* e uno studio di Michelangelo degli affreschi di Santa Croce.[109]

Per i prestiti richiesti dall'America e dalla Germania, si preferì, invece, utilizzare le conoscenze cittadine piuttosto che la diplomazia tra le ambasciate. Il dott. Kriegbaum e il prof. Offner, i quali erano stimati dai collezionisti tedeschi, hanno contribuito, in maniera considerevole, ai prestiti dai musei berlinesi e da Monaco di Baviera[110].

- **Capolavori in America**

Tra il 1939 il 1940, si promosse una mostra itinerante di capolavori d'arte italiana che avrebbe fatto tappa a Chicago, San Francisco e New York. La mostra venne offerta all'America, senza nessun introito per lo Stato Italiano. Essa fu un'operazione altamente diplomatica, infatti il governo italiani cercava di mantenere dei rapporti pacifici con gli Stati Uniti visto lo scoppio nei mesi precedenti della seconda guerra mondiale.

L'esposizione venne ritenuta il più importante avvenimento artistico avvenuto nelle metropoli americane. I dipinti spediti erano di un livello altissimo: il *Battesimo di San Giovanni* di Fra' Angelico, la M*adonna e il bambino* di Giovanni Bellini, la *Nascita di Venere* di Botticelli, il *Ritratto di donna* di Bronzino, il *Ragazzo morsicato da una lucertola* di Caravaggio, la *Crocifissione* di Masaccio [Fig. 31], la *Madonna della Seggiola* di Raffaello [Fig.

109 *Ivi*, p.80.
110 *Ivi*, p.81.

30], il *Ritratto di Paolo III* di Tiziano e il *Miracolo di Sant'Agostino* di Tintoretto[111].

Ciò che sconvolse gli storici dell'arte, oltre al fatto che la mostra sembrava essere una successione frammentaria di opere senza un filo di collegamento scientifico, fu il fatto che nessuna compagnia d'assicurazione italiana poteva e voleva sostenere l'onere di una polizza assicurativa[112].

Così il governo fascista, che non volle assicurare i dipinti ad una compagnia straniera, decise di spedire il prezioso carico senza assicurazione.

Per fortuna il viaggio fu tranquillo, ma le opere subirono alcuni danni rilevanti nei luoghi di esposizione.

Nel documento datato 10 dicembre 1956, si può leggere un angosciato resoconto dei numerosi danni subiti dalle tavole e dalle tele trasferite, con una descrizione tutt'altro che in linea con le garanzie di tutela[113]. La *Sacra Conversazione* di Palma [Fig.28], delle Gallerie di Venezia, ebbe gravi sollevazioni a tetto tali che si dovette subito staccarle e adagiarle in piano, lo stesso era accaduto al *S. Giorgio* di Mantegna [Fig. 29]. Nella *Madonna della Seggiola* di Raffaello [Fig.30] le assi del supporto solcavano in maniera approfondita la tela pittorica e la *Crocifissione* di Masaccio [Fig. 31] si incurvò in modo definitivo[114].

Nonostante ogni conoscitore di storia dell'arte si rendesse conto che sbalzi di temperatura e continui spostamenti avrebbero avuto un impatto negativo sulle opere, le ragioni mercantilistiche e politiche ebbero la meglio. Ciò fu solo l'inizio di una serie di danneggiamenti, alcuni sfiorati, altri irrecuperabili.

111 *La mostra di capolavori italiani s'inaugura il 25 a Nuova York*, in *Corriere della Sera*, 18 gennaio 1940.
112 P. Saporiti, *Ventotto capolavori dell'arte italiana alla mostra di New York*, in *Giornale dell'Italia*, 10 marzo 1940.
113 G. C. Argan, C. Brandi, *Le Mostre degli antichi capolavori italiani a Chicago e New York*, in "Le Arti", a. II, fase. IV, aprile-maggio 1940, pp. 270-274.
114 C. Fabi, *Mostre d'arte antica e salvaguardia del patrimonio artistico*, in "Predella", n° 16, dicembre, 2005, http://www.predella.it/archivio/predella16/FABI.htm.

- **Dopo la Seconda Guerra Mondiale**

Con l'inizio della guerra, non ci furono grandi spostamenti di opere, non furono realizzate esposizioni di grande livello, ma dopo il 1945, i paesi volevano dimostrare la capacità di ripresa, nonostante l'intervento bellico, e iniziarono a fiorire esposizione contenenti tutte le opere che si era riusciti a portare in salvo.

L'Italia divenne, per sua volontà o no, la nazione con la più alta rassegna di mostre organizzate sul proprio territorio e in tutta l'Europa. A dispetto dei danni di guerra subiti e della mancanza di fondi economici. In Svizzera, vennero inaugurate "Mostra Ambrosiana" nel 1946 e le mostre sulla pittura veneta di Losanna del 1947; a Firenze, Mario Salmi organizzò la mostra del Signorelli, quella dei Quattro Maestri e nel 1955 la personale sul Beato Angelico[115]. La mostra "Tesori d'arte in Lombardia" promossa nel 1948 a Zurigo fu la prima esposizione a mostrare il valore del settecento lombardo con opere di Fra Galgario e del Magnasco[116], riuscì a far conoscere ai più le opere lombardesche che si trovavano in musei minori, spesso difficili da raggiungere[117].

Roma divenne luogo di smistamento per le richieste di scambi internazionali di opere d'arte e si crearono i pacchetti completi di mostre già organizzate direttamente da spedire. La "Moyen age italien" al Petit Palais parigino ne fu un esempio, organizzata nel quadro degli accordi culturali italo-francesi, nel 1952, particolarmente difficile fu il trasporto dei beni che mise a rischio le opere[118]; la mostra "Da Caravaggio a Tiepolo" fu, invece, interamente spedita in Brasile nonostante le difficoltà organizzative.

115 R. Longhi, *Mostre e Musei...cit.,* p.68.
116 G. A. Dell'Acqua, *Arte in mostra*, Milano, 1993. p. 173.
117 A. Negri, A. Piva, A. Rudi, *Musei in formazione, un'indagine in Lombardia, Trentino-Alto Adige, Veneto e Friuli-Venezia Giulia sulle collezioni d'arte contemporanea e i loro spazi*, Venezia, 1994, p.14.
118 E. Lavagnino, *Trésors d'art du Moyen Âge en Italie,* catalogo della mostra, a cura di F. Zeri, Parigi, 1952.

Le esposizioni basate sui prestiti d'arte si sono intensificate in maniere tale che, anche i musei pubblici, che ancora si astenevano, hanno incominciato a cambiare opinione, organizzando loro stessi mostre o prestando la maggior parte dei loro beni. Dopo la prima partecipazione ad una campagna di prestiti, diventa impossibile per il museo rifiutare le richieste e con meno esitazione e più sicurezza, i capolavori che una volta non erano assolutamente prestabili, oggi partono per viaggi difficoltosi verso città di tutto il mondo.

In un contesto simile, le esposizioni d'arte italiana all'estero sembrano avere un compito politico, i prestiti hanno la capacità di inserirsi negli scambi internazionali e l'Italia in quanto nazione fortemente "artistica" non può astenersi.

Le mostre all'estero ebbero un doppio valore: come prima cosa diffusero la cultura italiana e influenzarono i paesi ospitanti, in secondo luogo permisero una ripresa turistica nel bel paese e in ultimo i legami che si crearono, aprirono le strade al prestito di opere appartenenti alle collezioni straniere[119].

Dopo le eclatanti mostre degli anni precedenti, gli storici dell'arte si interrogano su quanto una mostra sia legittima e quanto convenga prestare le opere d'arte. I musei storici considerano il prestito di opere d'arte per una mostra quasi come un obbligo culturale se riconoscono in essa una base di progetto scientifico. Accogliere una richiesta di prestito diviene quindi parte della loro politica culturale e garantisce anche la reciprocità degli scambi fra le diverse istituzioni[120]. Certamente le mostre sono entrare nel costume attuale di tutto il mondo, ma ciò non serve a confermarne la legittimità. Cesare Brandi fu uno dei primi studiosi a sostenere che la tutela dell'opera d'arte doveva

119 M. Passini, *Ragghianti e le mostre. Strategie per l'arte italiana nel sistema internazionale delle esposizioni* , in "Predella", n°28, dicembre 2010, http://www.predella.it/archivio/index031d.html.
120 F. Pirani, *Che cos'è una mostra d'arte*, Roma, 2010, p. 43.

essere il primo caposaldo per una politica di scambi.

> Le opere d'arte non sono né infrangibili né eterne: la loro conservazione non avviene in modo automatico, la loro rimozione, nessuna esclusa, importa sempre dei pericoli, i viaggi, nessun escluso, ne importano di maggiori[121].

Egli volle chiarire che il primo aspetto da considerare per un'opera d'arte era la sua conservazione e tutela per permetterne la trasmissione al futuro. Bisogna intendere le opere d'arte come dei beni che non sono prodotti in serie né sono riproducibili all'infinito, esse sono irriproducibile e insostituibili:

> perfino quelle opere d'arte che sembrano adatte ad essere prodotte in serie, presentano ciascun esemplare, delle diversità che sia pur minime incidono perfino sulla valutazione commerciale[122].

I rischi devono essere giustificati da una ragione superiore e solo l'esigenza della corretta conservazione prevale sulla conservazione in loco.

121 C. Brandi, *Il problema delle esposizioni*, in *Il patrimonio insidiato*, a cura di M. Capati, Roma, 2001, p.385.
122 *Ivi*, p. 387.

Dal 1950 agli anni 2000

Dalla metà del secolo XX in poi l'interesse per l'arte e la cultura si è diffuso con una crescita esponenziale di esposizioni a carattere non sempre scientifico. Le mostre d'arte cercavano di aver un contenuto molto didattico, alcune erano considerate delle operazioni di mass market, dove si sentiva la necessita di spettacolarità ed eccezionalità. La mostra assunse il nome di "evento" inteso come magnifico e imperdibile, in grado di suscitare interesse e di avere una risonanza notevole. Questo tipo d'impatto fu molto ricercato, dal dopo guerra, poiché aiutò ad accelerare la ripresa dal conflitto bellico diffondendo un nuovo modo di vedere l'arte legandola ad una fascia di popolazione che normalmente era poco incline a frequentare questi eventi.

Nel 1951 venne organizzata una mostra al Palazzo Reale di Milano dedicata a Caravaggio e ai maestri della sua cerchia. L'esposizione diventò memorabile, non soltanto a causa di un ottimo successo con il pubblico, ma soprattutto per il carattere rigorosamente scientifico e la ricchezza dell'allestimento. Opere inedite furono esposte insieme a lavori di attribuzione certa, ciò permise un confronto diretto a vantaggio di chiarimenti critici[123].

Venne allestita per iniziativa del Comune e curata da un gruppo di studiosi diretti da Roberto Longhi. Scopo della mostra era di onorare l'artista e documentare l'influenza della sua arte che ebbe larga efficacia e influì sullo sviluppo dell'arte europea[124]. L'esposizione comprendeva 190 opere provenienti da diverse raccolte che permisero di analizzare l'opera di Caravaggio ma anche di esaminare, con una visione chiara e

123 A. Podestà, *La mostra di Caravaggio*, in "Emporium", maggio 1951, p. 195.
124 *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi,* catalogo della mostra, a cura di A. Marazza, R. Longhi, Milano, 1951, Firenze, 1951, presentazione.

ordinata, la nuova cultura artistica seicentesca che nacque intorno alla sua figura[125].

In mostra era presente quasi 90% delle tele di Caravaggio conosciute e ciò fu permesso solo grazie a dei cospicui prestiti: il *Bacco* e la *Testa di Medusa* dagli Uffizi, il *Ragazzo con canestra* dalla Galleria Borghese, la *Cena di Emmaus* dalla Pinacoteca di Brera [Fig. 43], *il Riposo nella fuga in Egitto* e la *Maddalena* della Galleria Doria Pamphili, la *Buona ventura* dal Louvre, *l'Amor Vincitore* [Fig. 19] da Berlino. Erano anche presenti le tele provenienti dalle chiese romane: la V*ocazione di San Matteo* di San Luigi dei Francesi, la *Conversione di San Paolo* [Fig. 58] di Santa Maria del Popolo e la *Madonna dei Pellegrini* [Fig. 45] proveniente da Sant'Agostino[126].

In tempo per l'inaugurazione giunsero le tele siciliane come la *Sepoltura di Santa Lucia* [Fig. 44] dalla chiesa di Santa Lucia in Siracusa, l'*Adorazione dei pastori* e la *Resurrezione di Lazzaro* dal museo di Messina[127].

Roberto Longhi fece del Caravaggio un massimo genio rivoluzionario e creativo, formula che portò a battere tutti i record precedenti di affluenza del pubblico e a scatenare dibattiti entusiastici tra tutti i ceti sociali[128].

Questo tipo di esposizione temporanea esprime un'ottima forma di arricchimento culturale, offrendo nuove sperimentazioni e punti di vista sulla storia dell'arte e non solo, essa fu programmata con grande anticipo e in maniera scientifica. Contemporaneamente alla mostra vennero promossi eventi correlati, dibatti e nuovi ritrovamenti.

Fu scoperto un nuovo quadro attribuito da Longhi stesso al Caravaggio che si unì al già copioso gruppo di opere esposte. Si trattava della *Giuditta e Oloferne* [Fig.32], finora

125 C. Maltese, *Caravaggio dipinse popolani in veste di santi*, in *L'Unità,* 26 aprile 1951.
126 L. Pistoi, *Caravaggio, un ribelle*, in *L'Unità*, 19 aprile 1951.
127 L. Borgese, *Il Caravaggio*, in *Corriere della Sera*, 21 aprile 1951.
128 C. De Cugis, *La mostra del Caravaggio ha battuto tutti i primati*, in *L'Unità*, 8 luglio 1951.

sconosciuta, ritrovata dal restauratore Cellini in una galleria privata romana[129].

Una notizia di questo genere stava dimostrando quanto fervore alimentava la mostra stessa; di solito eventi di questo interesse erano seguiti solo da una ristretta cerchia di persone, studiosi o ammiratori, invece l'esposizione riuscì ad imporsi creando argomenti di discussione fra persone appartenenti alle più svariate categorie sociali.

Con l'aumento delle esposizioni aumentarono anche gli spostamenti delle opere. La circolazione si fece più internazionale, andando a creare un commercio di prestiti continui, con molti quadri in trasferta.

La mostra di Guido Reni all'Archiginnasio di Bologna del 1954 è stata fondamentale per accrescere gli studi sull'artista e ciò ha giustificato una rimozione delle opere d'arte dalle proprie collocazioni originali[130]. L'esposizione non voleva riproporre una nuova figura dell'artista, un inedito Guido Reni, ma far conoscere tutta una parte poco nota della produzione artistica[131].

La mostra ebbe in concessione temporanea circa settanta dipinti e trenta disegni[132]: il *Ratto d'Europa* [Fig. 33] dalla Collezione Mahon di Londra, *Loth e le Figlie* della Collezione Neri di Bologna, la Collezione Koestler prestò la *Madonna che allatta il bambino Gesù*, mentre il *San Giovanni Battista* provenne dalla Galleria Sabauda di Torino[133].

Ci furono molti spostamenti internazionali da New York, da Tolosa, da Nantes, dal Louvre, da Londra. Da Vienna e Monaco arrivarono le opere più importanti, custodite nei musei o in collezioni private, difficilmente visitabili[134].

129 *Un altro Caravaggio scoperto a Roma*, in *Corriere della Sera*, 4 luglio 1951.
130 C. Brandi, *Il patrimonio...*cit., p. 388.
131 *Mostra di Guido Reni*, catalogo della mostra, a cura di G. C. Cavalli, A. Emiliani, L. Puglioli Mandelli, Bologna, 1954, Bologna, 1954, p.13.
132 *Le opere di Guido Reni*, in *L'Unità,* 28 agosto 1954.
133 *Inaugurata a Bologna la mostra di Guido Reni*, in *L'Unità*, 2 settembre 1954.
134 L. Borgese, *L'arte di Guido Reni torna a commuovere,* in *Corriere della Sera*, 3 settembre 1954.

Come nel caso del Caravaggio, la mostra è riuscita a recuperare la figura dell'artista che fino a poco tempo prima non era mai stata studiata adeguatamente, non solo l'evento è servito anche a riscattare molte opere che si trovavano sul mercato antiquario, permettendo ad alcuni musei di acquistarle a beneficio del pubblico[135].

Da sottolineare è l'importanza che i massimi studiosi dell'epoca hanno avuto nell'organizzare queste mostre di prestigio che certamente hanno favorito gli studi e fatta luce su alcuni punti della storia dell'arte, ancora non chiariti.

- **La mostra del 1957 negli Stati Uniti d'America**

Indubbiamente il coinvolgimento delle Soprintendenze è stato fondamentale per realizzare le mostre menzionate, ma non sempre venne permesso agli studiosi di esprimersi così liberamente, sopratutto quando le esposizioni rivestivano un valore più politico che culturale. La maggior parte dei ricercatori in materie artistiche si è sentita in dovere di criticare alcune mosse intraprese dai governi come nel caso della mostra statunitense del 1957.

In quest'anno ci furono le circostanze per organizzare, negli Stati Uniti, una "Mostra del Rinascimento" cui avrebbero preso parte opere di indiscusso valore; ciò spinse il Consiglio Superiore per le Antichità e le Belle Arti a appellarsi ad una serie di direttive per esaminare lo status dei dipinti richiesti. Cesare Brandi, divenuto Direttore dell'Istituto Centrale del Restauro, valutò i punti fondamentali necessari per l'invio di qualsiasi opera d'arte: le condizioni dei dipinti su tavola e su tela, le possibili fratture nei marmi e i connessi rischi d'imballaggio e di trasporto.

Lo storico dell'arte terminò con un bilancio nel complesso sfavorevole alla realizzazione

135 U. Barbaro, *Che fai, Guido, che fai?*, in *L'Unità,* 25 settembre 1954.

della mostra, cui aggiunse una breve appendice sulla precedente esperienza dell'esposizione dei capolavori italiani negli Stati Uniti del 1939.

Il progetto comportava l'inviò di un ingente numero di dipinti e sculture, provenienti per la maggior parte da Firenze, per partecipare ad una serie di mostre a New York e a Washington. Ciò scatenò gli studiosi e gli storici dell'arte fu proprio la volontà di inviare simultaneamente opere d'arte di grande valore e prestigio[136]. L'invio mise a repentaglio la conservazione e la salvaguardia del nostro patrimonio culturale.

Bernard Berenson, critico d'arte affermò:

> [l'esposizione è] come una malattia [...] almeno riguardo ai cattivi effetti sulla conservazione delle opere che vengono scarrozzate a destra e manca.[137]

> [...] una di quelle mostre senza alcune carattere scientifico e di scarsissima utilità culturale.[138]

Molti studiosi videro in questo progetto un modo per mantenere pacifici i rapporti con la potenza americana, si voleva realizzare un "pacchetto mostra" di altissimo livello da donare agli Stati Uniti, un caso di cortesia politica che sottintendeva a volontà di riaffermare il prestigio italiano[139].

Molti critici non furono d'accordo sulla scientificità delle esposizioni, non capirono perché dovevamo spedire questi capolavori quando, da parecchio tempo ormai, l'arte italiana era stata al centro di uno dei fenomeni più importanti della vita culturale americana, qual è lo sviluppo dei musei e del collezionismo artistico[140].

La Commissione d'Istruzione della Camera, tenuto conto delle preoccupazioni che

136 *I capolavori dell'arte italiana saranno esaminati uno per uno*, in *L'Unità,* 27 ottobre 1956.

137 R. Gazzaniga, *Probabile a Firenze una denuncia contro il prestito delle opere d'arte*, in *Giornale d'Italia*, 17 ottobre 1956.

138 D.M., *I ministeri si rifiutano di fornire l'elenco dei capolavori in partenza per l'America*, in *L'Unità*, venerdì 19 ottobre 1956.

139 C. Laurenzi, *I fiorentini sono in allarme per una migrazione di capolavori*, in *Corriere della Sera*, 17 ottobre 1956.

140 B. Molajoli, *L'arte italiana del Rinascimento ben rappresentata nei musei americani,* in *Giornale d'Italia*, 7 novembre 1956.

fomentava gli ambienti artistici e culturali, decise di sospendere il trasferimento e promosse una commissione per esaminare le opere scelte, tra cui lo stesso Brandi.
Sebbene il parere sfavorevole della commissione, il progetto fu accordato e iniziarono i lavori di movimentazione. Le opere vennero concentrate a Firenze e imbarcate a Livorno su una nave americana, a cura del Genio Militare statunitense, mentre tutti gli oneri finanziari del trasporto furono sostenuti dallo Stato Italiano[141].

- **Le opere simbolo**

Le grandi mostre (o mostre-evento) furono finanziate dalle Pubbliche Amministrazioni o dalle nuove Fondazioni bancarie, anche se spesso prive di qualsiasi scientificità. Nasce un nuovo concetto di mostra che associa all'evento un' importanza simbolica e politica. Ciò che si è andato sempre più ad analizzare è il valore, non più storico o culturale, ma la ricaduta economica e sociale di questi eventi.
In questi anni ebbe inizio una corrente di pensiero che continua tuttora ai giorni nostri: le mostre assunsero diverse sfaccettature, la maggior parte dei prestiti più dubbiosi, purtroppo, segue quel filone legato alle esposizioni che non scaturiscono da una ricerca storico-artistica o da esigenze di accrescere la conoscenza delle arti ma, sono eventi senza progetti culturalmente validi.
Molti di questi eventi prevedono l'esibizione di singole opere senza un adeguato contesto o inserite in uno scenario inconsueto. Ne è un esempio il caso della *Gioconda.*

Nel dicembre del 1962 il ministro della Cultura francese André Malraux organizzò il viaggio della *Gioconda* [Fig. 34] leonardesca negli Stati Uniti, dove venne accolta dal

141 *Metropolitan to show major italian art in '57: Renaissance works on loan due here*, in *The New York Times*, 8 ottobre 1956.

presidente John Fitzgerald Kennedy e dal vicepresidente Lyndon Johnson. Fu esposta alla National Gallery di Washington e poi al Metropolitan Museum of Art di New York davanti a un milione e 700 mila visitatori.

L'avvenimento ha suscitato diverse polemiche. In primis ciò che preoccupò fu la conservazione del dipinto infatti, esso è molto delicato. Lo strato pittorico è sottilissimo e un brusco cambio del clima, gli sbalzi durante il trasporto o le operazioni di trasbordo potrebbero provocare seri danni. Ciò comunque non impedì la movimentazione, dopo che il quadro venne assicurato per una cifra vicino ai 50 miliardi di franchi, iniziò il suo viaggio[142].

In seguito nel 1968 De Gaulle volle spedire la Gioconda e la Venere di Milo ancora in America. Nuovamente gli studiosi alzarono la voce e si chiesero come fosse possibile che un'opera appartenente alla cultura italiana e una appartenente alla cultura greca potessero essere un mezzo di comunicazione di una cultura francese[143].

In seguito il Leonardo venne rispedito a Tokyo, nel 1974, dove non uscì indenne:

> Sei minuti dopo l'apertura ufficiale dell'esposizione, una ragazza ha tentato di sfregiare il dipinto spruzzandolo con una bombola di vernice rossa[144].

L'atto non ebbe ripercussioni sulla tela, grazie al vetro protettivo, ma è evidente che l'opera era diventata simbolo di una situazione politica, religiosa o commerciale, e certamente i visitatori non uscirono con una nuova lezione sull'arte leonardesca[145], ma neanche con la soddisfazione di aver visto l'opera più conosciuta al mondo, poiché la permanenza davanti al dipinto era solo di pochi secondi per via dell'enorme flusso di persone.

Certamente un'opera come la Gioconda non ha un valore quantificabile, essa è carica di

142 L. Bocchi, *La Gioconda di Leonardo per qualche tempo in America*, in *Corriere della Sera*, 29 novembre 1962.
143 C. Brandi, *Il patrimonio...*cit., p. 414.
144 *Vernice rossa contro la Gioconda a Tokyo: intatto il quadro*, in *Corriere della Sera*, 21 aprile 1974.
145 C. Brandi, *Clinica speculazione sull'opera immortale*, in *Corriere della Sera*, 21 aprile 1974.

un'aura simbolica che ha accumulato negli anni ed è incalcolabile. Questi eventi non sono stati realizzati, probabilmente, con uno scopo didattico o educativo, ma sono stati promossi dalla Politica che rimette nelle esposizioni un'importanza elevata nel rapporto fra gli stati.

Un altro esempio di opera-feticcio avvenne nel 1982. Il Vaticano, sempre restio ai prestiti, decise di esportare in America la *Statua di Augusto* [Fig. 35] della Villa di Livia a Prima Porta. La cassa nella quale era contenuta, inavvertitamente, scivolò fuori dal retro del camion adibito allo spostamento dall'aeroporto a New York, e rovinò a terra pesantemente. Il Vaticano assicurò che l'opera ne uscì incolume, grazie alla protezione delle tre casse contenitrici, ma è inevitabile che, anche nel trasporto più accurato, le vibrazioni si diffondano e creino la possibilità di una frattura. Ciò che dobbiamo chiederci è se la triplice esposizione (New York, Chicago, San Francisco) fosse così decisiva per gli studi storici o se fosse solo un'operazione finanziaria. Sembrerebbe che questo prestito avrebbe dovuto fruttare allo stato Vaticano almeno 50 miliardi di lire adibiti al restauro e alla manutenzione dei capolavori dei musei vaticani[146].

Sono molti i vantaggi economici attesi: il finanziamento per i restauri, l'acquisto per nuove attrezzature, la percentuale di vendita sui cataloghi e sulle pubblicazioni scientifiche, infine una percentuale sulle riproduzioni d'immagini[147].

Il bisogno di finanziamenti per l'adeguamento delle sale espositive, può sorpassare la perdita di un bene che rappresenta un'identità culturale e dal valore economico incalcolabile?

Dopo la vicenda, ci furono molte voci per impedire il successivo invio del *San Girolamo*

146 *Il Vaticano assicura: è incolume a Nuova York la statua di Augusto*, in *Corriere della Sera*, 29 dicembre 1982.
147 F.S., *Dopo lo spavento per l'Augusto, ancora polemiche*, in *Il Messaggero,* 30 dicembre 1982.

[Fig. 36] leonardesco, una tavola delicata già divisa in due pezzi, di dimensioni abbastanza importanti, il cui film pittorico è talmente sensibile che basta un lieve urto per provocarne dei distacchi di materia.

Sulle pagine dei quotidiani molti intellettuali espressero la loro opinione: Renato Guttuso lanciò un appello sul perché la tavola leonardesca dovette affrontare i rischi di un lungo e pericoloso viaggio. Argan stesso compianse il decadimento delle mostre d'arte a favore delle grosse speculazioni commerciali.

Alessandra Mottola Molfino:

> non è tanto il fatto che le opere vengano caricate su un aereo quanto il motivo per cui questo avviene. Il problema è che esse non affrontano pericoli di un viaggio per scopi scientifici, ma per andare a una parata di propaganda.[148]

Il problema consiste proprio nel come si dispone delle opere d'arte, che per natura intrinseca appartengono all'umanità, ma poi vengono considerati come se fossero dei beni privati atti a essere sfruttati per ricavarne un valore materiale, e quasi sempre economico.

> Le opere d'arte sono di proprietà universale e all'onere di possederle deve corrispondere la coscienza ed il rispetto della loro unicità ed insostituibilità.[149]

Il funzionario del Metropolitan Museum, Richard Piers, ha dichiarato che ogni evento ha un prezzo da pagare e il valore di questa esposizione supera il rischio che corrono le opere; il fatto che sia capitato l'incidente dimostra che nulla può essere lasciato al caso e dato che l'opera non ha subito danni, ciò vuol dire che si è svolto un buon lavoro[150].

Alla mostra furono presenti opere importanti come il *Torso del Belvedere*, l'*Apollo del Belvedere*, la predella dell'*Incoronazione della Vergine* di Raffaello e la *Deposizione* di

148 N. Forti Grazzini, *Per S. Girolamo temo l'umidità, ma sopratutto la parata di regime*, in *L'Unità*, 16 novembre 1982

149 C. Brandi, *Ora con quale animo spediremo il Leonardo?*, in *Corriere della Sera*, 29 dicembre 1982.

150 *Ibidem.*

Caravaggio.

- **Il comune di Monterchi**

Nel 1983 il comune di Monterchi fu al centro di un atteggiamento molto simile al precedente. Il piccolo paesino, ubicato tra Arezzo e Perugia, possedeva un'opera d'arte unica come la *Madonna del parto* di Piero della Francesca [Fig. 37], un affresco strappato dal muro dalla cappella del cimitero e ancora risiedente nel luogo d'origine. Nel 1983, il Sindaco offrì l'opera al Metropolitan di New York in cambio di un compenso economico, ma la popolazione di Monterchi si ribellò a questa decisione tramite una petizione[151]. Il fatto di offrire l'unica cosa di valore del paese, per pure ragioni mercantilistiche è discutibile, ma il vero problema fu che il Primo Cittadino non aveva il potere di autorizzare un prestito pagante. L'opera era sotto il controllo della Soprintendenza e non del Comune, per cui non sarebbe stato legale il contratto di affitto. In ogni modo i restauratori confermarono che l'opera non era in grado di viaggiare, l'affresco era una tela molto grande e le variazioni di temperatura avrebbero potuto causare danni non indifferenti[152].

Dopo la bufera che si era venuta a creare, il sindaco Marcello Minozzi, aveva deciso di non procedere più con l'operazione, ma, a posteriori possiamo chiederci se non fosse un'operazione commerciale per attirare l'attenzione sul piccolo comune, tant'è vero che egli ha avuto un aumento di pubblico nei mesi successivi[153].

La pratica del loan fee, il prestito d'arte per mostre in cambio di un corrispettivo economico, deriva da un'esperienza molto comune nei musei esteri. Il prestito a

151 C. Brandi, *Piero della Francesca non deve trasferirsi a New York*, in *Corriere della sera,* 12 maggio 1983.
152 M. Bellachioma, *Affitasi Piero della Francesca*, in *La Repubblica*, 11 maggio 1983.
153 D. Pallotteli, *Passata la buriana la Madonna ritorna a buio*, in *Il Secolo XIX*, 27 maggio 1983.

pagamento non comporta solo benefici economici per il possessore ma esso rischia di far lievitare il costo complessivo della realizzazione di una mostra, modificando concettualmente la percezione dell'opera d'arte pubblica, che da bene immateriale diventa un tipo particolare di merce che può produrre un beneficio economico[154]. Il prestito di opere a pagamento si inserisce in una logica di mercato privato, antitetica al concetto stesso di museo pubblico[155].

- **Movimentazioni e leggi di tutela**

Nel 1984 lo Stato italiano propose un progetto per la realizzazione di una mostra su Caravaggio in America, mandando più opere possibili in tournée. Si prevedeva di spedire opere come la *Flagellazione* e *Le Sette Opere di Misericordia* prima a Londra e successivamente al di là dell'oceano. Indubbiamente Francia e Malta non vollero privarsi dei loro capolavori, soprattutto perché le tele di San Luigi dei Francesi, dopo l'ultima rimozione, dovettero essere restaurate[156]. Per fortuna il progetto naufragò.

Al suo posto venne promosso un viaggio per i *Bronzi di Riace* [Fig. 38] alle Olimpiadi di Los Angeles, probabilmente cercando una falsa ed inesatta connessione tra le statue e i giochi olimpionici dell'antichità. Trattandosi di opere fragilissime, gli esperti hanno considerato questo progetto come un abuso dell'opera. Con tutta probabilità il turista o visitatore che fosse andato a Los Angels con lo scopo di assistere alle discipline sportive, non noterà nemmeno le due statue, o non si renderà conto che facciano parte del patrimonio artistico italiano, più plausibilmente le attribuirà alla Grecia e una volta osservati non sentirà più il bisogno di fare un viaggio in Italia. Perché questo non è un

154 C. Brandi, *Il patrimonio...*cit., p.43.

155 *L'International Council of Museums dice no alla proposta del Governo che riguarda i prestiti di beni culturali a pagamento,* www.fondoambiente.it, 02 agosto 2013.

156 C. Brandi, *Il patrimonio artistico non è « da esportazione»*, in *Corriere della sera*, 8 gennaio 1984.

momento didattico o di studio e i *Bronzi* potrebbero essere sostituiti da un qualsiasi altro simbolo. La domanda che ci poniamo è se sia opportuno mandare in giro i nostri capolavori o se prevalgono ragioni mercantilistiche e di falso prestigio nazionale. Esiste tutta una serie di opere d'arte che rappresentano l'identità della storia italiana e sono effige di un determinato territorio, esse non devono muoversi perché in sé costituiscono il massimo incentivo del turismo, rivitalizzando delle zone disgraziate[157]. Spostare le opere d'arte sembra essere un modo per attirare turisti. Secondo molti, portare il nostro patrimonio all'estero genera turismo di ritorno, ma questo non è mai stato confermato, dall'altra parte non si riesce a capire chi sarà in beneficiario di queste manovre, la politica e gli accordi internazionali o la cultura stessa, la quale vede privare i cittadini delle loro opere.

- **Mostre internazionali**

Intorno agli inizi degli anni '90, molti storici dell'arte sentono la necessità di rinnovare le leggi di tutela per il patrimonio artistico, soprattutto per limitare le richieste di prestito che temono diventare a tempo indeterminato.

Ci fu la proposta di abrogare il limite di sei mesi per la durata dei prestiti di beni archeologici storico-artistici, per riuscire così a porre un freno all'industria delle mostre[158]. L'idea fu di prestare opere non soltanto per mostre dalla durata prestabilita, ma anche a istituzioni museali, università o fondazioni per una decina d'anni.

Ma Giulio Carlo Argan commentò così l'iniziativa:

> se sciaguratamente opere d'arte italiane dovessero essere prestate senza limiti di tempo a musei stranieri, sarei il primo a dir loro: l'avete esposte per anni sono familiari del vostro pubblico forse le avete

157 C. Brandi, *Non facciamo viaggiare le opere d'arte*, in *Corriere della sera*, 23 novembre 1981.
158 L. Covatta, *Covatta: «Ecco le ragione per la mia riforma per i beni culturali*, in *L'Unità*, 11 dicembre 1991.

descritte nei cataloghi, non le restituite. Appartengono ormai alla vostra cultura.[159]

Inoltre sottolineava che gli istituti in cui andrebbero a soggiornare le opere potrebbero non essere aggiornati sulle moderne idee di conservazione e noi non potremmo avere garanzie sulla manutenzione di quest'ultime[160].

Dopo l'enorme vociare degli studiosi, il progetto non ebbe più seguito ma venne inaugurata una nuova stagione di mostre destinate a portare la movimentazione delle opere d'arte a un livello molto più internazionale, aumentando così le difficoltà e i dibattiti.

La grande mostra dedicata ad Andrea Mantegna fu aperta nel gennaio 1992 a Londra alla Royal Academy. In collaborazione con la Società Olivetti, la Royal londinese e il Metropolitan Museum di New York si realizzò una grande esposizione monografica sull'artista che fece tappa prima a Londra e successivamente a New York.

Essa esibì come opera centrale i *Trionfi di Cesare* [Fig. 39] che uscirono per l'occasione da Hampton Court, insieme ad altre 150 opere che permisero un excursus approfondito sull'intero percorso creativo dell'artista. La mostra offriva un'esplorazione creativa del genio di Mantegna, tale per cui essa prese subito le distanze dal definirsi una mostra-spettacolo, piuttosto si propose come un evento culturale e scientifico tra i più rilevanti del periodo tale da giustificare lo spostamento di molte opere:

> ...il cui confronto e vicinanza erano tuttavia indispensabili a confermare nessi, collegamenti e itinerari stilistici, che rappresentano uno degli obiettivi irrinunciabili di una mostra...[161]

L'esposizione raccoglieva prestiti dai maggiori musei del mondo, fra i quali il Louvre, il

159 G. C. Argan, *Attenzione a quei prestiti interminabili*, in *L'Unità*, 12 novembre 1991.
160 S. Miliani, *Intervista alla storica Mina Gregori contraria alla proposta di Covatta*, in *L'Unità*, 28 novembre 1991.
161 *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra, a cura di J. Martineau, London, New York, 1992, Milano, 1992, p. VI.

British, gli Uffizi, il Prado, il Paul Getty, le gallerie dell'Accademia di Venezia, la National Gallery di Washington[162].

Il commento del direttore dell'accademia, Norman Rosenthal, fece scatenare una serie di polemiche in territorio italiano. Egli si lamentò del deludente contributo italiano alla mostra e della complicazione della nostra burocrazia che non aveva concesso il prestito del *Cristo morto* [Fig. 40] di Brera[163].

Il dipinto non fu concesso in prestito perché aveva bisogno di un restauro conservativo, ma da Londra fecero sapere che due anni prima avevano offerto di finanziare tutti i lavori necessari per poterlo mostrare nella capitale britannica[164].

Dopo un attento controllo a esame microscopico e microfotografico, il Soprintendente milanese escludeva qualunque lungo spostamento, date le particolari condizioni strutturali e per questo negò assolutamente il prestito[165].

É giusto che il sistema dei prestiti venga governato da leggi e tutele che si fondono sulla prudenza e il rispetto dell'opera, ma il restauro di un'opera di tale importanza deve essere soggetto a considerazioni più profonde del desiderio di vederlo in una mostra[166].

L'Italia inviò comunque quindici capolavori che resero la mostra di alto valore artistico anche senza la presenza di un pezzo così importante[167].

Un'altra opera, la *Madonna con il bambino* [Fig. 41] dell'Accademia Carrara, non giunse mai a Londra. Questo è il caso in cui le difficoltà per la concessione del prestito derivarono da alcuni problemi burocratici infatti, il direttore della Pinacoteca, Francesco Rossi, avrebbe voluto inviare il dipinto all'esibizione, in cambio del restauro offerto dagli organizzatori.

162 *L'omaggio a Mantegna*, in *La Repubblica*, 11 dicembre 1991.
163 *Mega-Mostra su Mantegna*, in *La Repubblica*, 16 gennaio 1992.
164 *Il Cristo morto ancora nella bufera*, in *Corriere della Sera*, 16 gennaio 1992.
165 E. Rosaspina, *Fumata bianca da Brera*, in *Corriere della Sera*, 18 gennaio 1992.
166 M. Lops, *Noi in DC*, in *Corriere della Sera*, 17 gennaio 1992.
167 P. F. Della Torre, *Mantegna conquista Londra*, in *La Repubblica*, 17 gennaio 1992.

Dopo che la Soprintendenza aveva accettato la richiesta di prestito, venne interpellato l'Opificio delle pietre dure di Firenze, il quale promise di fare una valutazione per accertare lo stato di conservazione in vista dell'imminente trasporto. Purtroppo questa perizia non arrivò in tempo e così il quadro non venne più spedito.

Naturalmente dall'Opificio dissero che era stata inviata una relazione sullo stato del quadro nei limiti di tempo previsti, la quale sconsigliava il trasferimento perché le sue condizioni necessitavano di un restauro adeguato che non sarebbe stato possibile nei tempi della mostra di Londra[168].

Un'altra mostra di grande eccezionalità fu quella realizzata nel 1995 a Parigi, al Grand Palais, su Cézanne curata da Francois Cachin, direttore dei Musei di Francia con Joseph J. Rishel del Museo di Philadelphia.

L'evento diventò memorabile per la quantità di opere prestate: 109 dipinti arrivati da tutto il mondo, 42 acquarelli e 26 disegni. Opere che in alcune casi arrivano da collezionisti privati o piccole istituzioni museali che non partecipano generosamente a degli scambi di prestiti[169].

L'esibizione fu di ampio carattere internazionale, dopo la fase parigina, venne spostata alla Tate Gallery di Londra e si concluse al Philadelphia Museum of Art. Durante i suoi spostamenti ci furono alcuni cambiamenti nell'allestimento: alcune opere dovettero tornare alle sedi originarie prima della chiusura dell'evento, ma vennero sostituite con altri lavori per non lasciare dei vuoti sui muri. Venne così a manifestarsi un nuovo modello di mostra, molto dinamico e in via di evoluzione, che permette di ricreare, ad

168 F. Battistini, *Rissa d'arte Bergamo, Firenze sul Mantegna "abbiamo perso un super restauro gratis"*, in *Corriere della Sera*, 19 gennaio 1992.
169 F. Minervino, *Cézanne, la rivoluzione di un paesaggio*, in *Corriere della Sera,* 27 settembre 1995.

ogni tappa, un nuovo percorso artistico che crea originali punti di vista[170].

L'esposizione, sicuramente di gran pregio, fu in realtà sommersa dal quantitativo di prodotti "derivati" che si realizzò per l'occasione. Cataloghi, pubblicazioni, cd-rom, gadget vari che fanno pensare più ad un supermercato che ad una rassegna artistica[171].

Nel 1998 Picasso divenne protagonista alla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma con una mostra-evento intitolata "Picasso 1937-1953 gli anni dell'apogeo in Italia".

La mostra fu considerata come un evento di grande attenzione, convogliò settantacinque opere provenienti per lo più da musei francesi e spagnoli, trentatre delle quali venivano direttamente dal Museo Picasso di Parigi.

Tra le opere più note il *Ritratto di Nush Eluard*, l' *Enfant a' la colombe* e il *Massacro in Corea*, l' *Homme au mouton*, *Le chat*, *la Femme enceinte*, *La che'vre* e la *Femme a' la poussette*. Importanti furono anche i prestiti spagnoli come il *Ritratto di Jaime Sabarte' s*, dal museo Picasso di Barcellona, e la *Cabeza de mujer llorando con pabnuelo* del Centro per l'arte Reina Sofia di Madrid[172]. Anche la Tate Gallery di Londra, lo Stedelijk Museum di Amsterdam, lo Stedelijk Van Abbe Museum di Eindhoven, il Museo nazionale di Varsavia.

L'esibizione provvedeva a raccontare gli anni finali della carriera artistica di Picasso, mentre un'altra esposizione "Picasso 1917-1924" al Palazzo Grassi di Venezia copriva il periodo del viaggio dell'artista in Italia nel 1917.

Entrambe le esibizioni mettevano in risalto il rapporto con il territorio e la cultura italiana del periodo, furono degli eventi eccezionali che si poterono organizzare solo tramite gli scambi culturali di opere d'arte dato che l'Italia dispone di pochi lavori

170 *Cézanne,* catalogo della mostra, a cura di F. Cachin, J.J. Rishel, Paris, 1995, London, Philadelphia, 1996, Paris, 1995, p. 12.

171 *Opinioni dal mondo*, in *La Repubblica*, 1 ottobre 1995.

172 P. Brogi, *E Picasso mette alla prova la Gnam*, in *Corriere della Sera*, 10 dicembre 1998.

dell'artista[173].

La grande collaborazione internazionale che ha permesso questi eventi è sintomo di un rinnovato legame che unisce le istituzioni museali di tutto il mondo infatti, il Direttore del Museo nazionale di Picasso di Parigi, Gérard Régnier, affermava che l'opportunità che ebbe il pubblico italiano di ammirare opere inedite, o raramente esposte, costituì un grande evento che rinnovò l'amicizia tra i due paesi legati da stretti rapporti culturali[174].

L'esibizione si inseriva in un ciclo di incontri legati alla figura di Picasso di sapore internazionale, molte altre mostre vennero inaugurate in tutto il mondo come "Picasso painter and sculptor in clay" tenutasi in contemporanea a Londra, "Picasso: sein dialog mit der Keramik" al museo tedesco Würth e "Pablo Picasso" al Bunkamura Museum of Art di Tokyo.

Un'altra mostra destinata a viaggiare per il mondo che si inserisce in questa rassegna di esempi di ampio valore internazionale, venne organizzata nel 1993, anno in cui l'attenzione mediatica ricadde su un tour mondiale delle opere dell'artista Matisse provenienti dalla Barnes Foundation di Philadelphia [175].

L'attesa per la mostra era altissima, essa era riuscita a riunire buona parte della carriera artistica dell'artista, dipinti, disegni e sculture provenienti dall'Art Institute di Chicago (*Bagnanti sulla riva*), Copenhagen prestò l'*Autoritratto* del 1906 ma soprattutto fu la possibilità di vedere accostate le due versioni della *Danse* [Fig. 42][, quella dell'Hermitage e del Moma, a creare tanto fermento[176].

Il dipinto *La Danse* di Henri Matisse subì danni irreparabili durante una delle

173 *In mostra a Roma gli anni italiani di Pablo Picasso*, in *Corriere della Sera*, 8 dicembre 1998.

174 *Picasso 1937-1953. Gli anni dell'apogeo in Italia*, catalogo della mostra, a cura di B. Mantura, A. Mattirolo, A. Villari, Roma, 1998-1999, Torino, 1998, p.11.

175 A. Ottani Cavina, *Matisse non è solo una cravatta*, in *La Repubblica*, 15 ottobre 1992.

176 L. Dubini, *New York è già in fila per Matisse formato kolossal*, in *Corriere della Sera,* 21 settembre 1992.

movimentazione: l'opera venne spostata dalla National Gallery di Washington, al Museo d'Orsay di Parigi, al National Museum of Western Art di Tokyo fino al Philadelphia Museum of Art.

Durante il disimballaggio delle opere a Parigi, si assistette ad un clamoroso distacco della superficie pittorica probabilmente derivante dagli sbalzi di temperatura a cui era stata sottoposta. I restauratori della Barnes Foundation hanno dichiarato: «irreversible damages which can be reduced somewhat but never repaired.»[177]

Questo è un esempio dei danni che si possono creare se si movimentano le opere incautamente. Un lungo peregrinare comporta sbalzi di temperatura che difficilmente vengono sopportati dalle tele e si rischia di causare dei danni.

177 L. W. Boasberg, *Matisse In Barnes Tour Is Damaged, Court Told An Expert Testifying For Opponents Of The Tour Couldn't Say When Harm Occurred,* in *The Inquirer,* 30 dicembre 1993.

Il Contemporaneo

Dagli anni 2000 le mostre riprendono molto le caratteristiche degli anni precedenti, la forte globalizzazione ha indotto ad aumentare le organizzazioni di esposizioni in tutte le parti del mondo, ciò ha causato un uso esagerato della movimentazione delle opere. Le opere d'arte assumono, a seconda delle occasioni, dei valori inconsueti, al di fuori della sfera artistica, diventano sempre più emblemi di una politica diplomatica a favore di scambi commerciali tra le nazioni.

- **Contrasti e dissensi**

Questa politica di prestiti ha causato dei forti dissapori tra gli studiosi e le Soprintendenze che autorizzano gli spostamenti. Direttori di musei s'immolano a difesa delle opere sotto la loro responsabilità e vogliono una legislazione più severa che non permetta all'agente politico, che siano le Soprintendenze stesse o il Ministero per i Beni Culturali, di decidere in materia senza ascoltare il parere tecnico dei diretti coinvolti.

- **Botticelli a Parigi**

Il 29 settembre 2003 s'inaugurava al Musée du Luxembourg, una mostra realizzata nell'ambito dei festeggiamenti per la presidenza italiana nella comunità europea. "Botticelli. De Laurent le Magnifique à Savonarole" fu una mostra che volle riunire la maggior parte delle opere botticelliane, dipinti e disegni, soffermando l'attenzione dei visitatori sul rinascimento fiorentino[178].

La mostra trattava la figura di Sandro Botticelli: curata da Pierluigi De Vecchi con Daniel

178 *Botticelli. De Laurent le Magnifique à Savonarole*, catalogo della mostra, Parigi, 2003-2004, Firenze, 2004, Milano, 2003, p. 7.

Arasse, l'esposizione riuniva una ventina di opere autografe allo scopo di sottolineare la centralità della cultura umanistica in Europa[179].

I prestiti provenivano dai maggiori musei italiani e stranieri, ma ciò che emerse fu la massiccia presenza di opere del museo degli Uffizi. Il percorso espositivo iniziava con una sala dedicata alle Madonne in cui erano presenti: il grande tondo di Palazzo Farnese a Piacenza, la *Vergine con il bambino e un angelo* del Museo Fresh di Ajaccio (uscita per la prima volta dal museo) la *Madonna con il bambino e San Giovanni* del Louvre e la *Madonna con i due angeli* di Capodimonte[180]. A questi si aggiungono sette dipinti provenienti dagli Uffizi tra i quali la *Calunnia*, *L'Annunciazione* [Fig. 50], il *Ritratto di uomo con medaglia* e la *Pallade e il Centauro.*

Questi prestiti hanno preoccupato la direttrice del museo, Anna Maria Petrioli Tofani, la quale non era d'accordo sull'invio[181]. La Direttrice ritenne indegno «defraudare»[182] studiosi e visitatori che frequentavano la galleria per vedere Botticelli nel suo contesto storico.

Il Soprintendente del Polo Museale, Antonio Paolucci, il quale aveva autorizzato la spedizione, non vide tutti i problemi relativi al trasporto espressi dalla direttrice e dichiarò:

> Il prezzo che Firenze paga per partecipare al ruolo politico della vetrina ufficiale dell'Italia è l'invio di testi consistenti[183].

La scelta di Paolucci derivò non solo dalla prospettiva di ottenere dei rapporti tra le due istituzioni, ma anche dal cospicuo investimento da parte del senato francese di 12mila euro per il restauro di sei dipinti scelti per l'esposizione.

179 M. Amorevoli, *Parigi, grande festa per Botticelli*, in *La Repubblica*, 9 settembre 2003.
180 M. Amorevoli, *Botticelli incanta Parigi*, in *La Repubblica*, 29 settembre 2003.
181 *Botticelli parte per Parigi. Con qualche malumore*, in *Il Giornale*, 19 settembre 2003.
182 L. Wanda, *Botticelli a Parigi. Una trasferta divide gli esperti*, in *Corriere della sera*, 14 settembre 2003.
183 *Ibidem.*

Si può notare come manchi ancora una normativa che consenta di non decidere arbitrariamente sulle questioni dei prestiti. Gli organi governativi non avevano ancora provveduto ad aggiornare la legislazione italiana in tema. Esisteva un progetto in cui avrebbero dovuto stilare un elenco preciso delle opere d'arte antica da poter inviare alle mostre straniere in uno scambio culturale reciproco con altre opere di equivalente importanza[184]. Il peso degli esperti doveva essere rafforzato e preso in considerazione, la decisione ufficiale non poteva giungere solo sulla base di fini economico-propagandistici.

- **Caravaggio e l'Europa**

Nel 2005 a Palazzo Reale di Milano venne inaugurata l'esposizione "Caravaggio e L'Europa". Essa voleva essere un nuovo vivace proseguimento della ben nota e riuscita mostra organizzata da Roberto Longhi, nel 1951, che aveva portato alla luce nuovi studi sull'artista, ma le differenze furono notate immediatamente. Fu impossibile ottenere i prestiti di allora, chiese come Santa Maria del Popolo e San Luigi dei Francesi, oppure istituzioni come il Louvre e il Prado, non erano più inclini a concedere opere di un certo livello diventate, nel frattempo, per regolamenti interni, inamovibili[185].

La vera differenza però fu che la mostra del 2005, si pose fin da subito come un'operazione di marketing culturale. Essa si aprì con enormi promesse ma ebbe una serie di difficoltà organizzative prima ancora dell'apertura. Fin all'ultimo non fu preparato il catalogo per colpa dell'elenco delle opere, ancora mancante, riscritto fino a pochi giorni prima dell'inaugurazione. Inoltre la mostra stessa aveva cambiato nome diverse volte prima di arrivare al titolo prescelto, questo perché inizialmente, doveva

184G. B. De Siati, *La polemica per l'inamovibilità dei capolavori italiani*, in "Cenobio", ottobre 1956.
185 *Caravaggio e* l'Europa, catalogo della mostra, Milano, 2005, Vienna, 2006, Milano, 2005, p. 136.

contenere solo opere autografe e certe di Caravaggio, ma la mancanza di alcuni prestiti, e il finanziamento ministeriale atto a celebrare la figura di Matteo Preti, hanno cambiato fondamentalmente il percorso museale. Essa fu ampliata alla cerchia dei caravaggeschi come Artemisia o Orazio Gentileschi. Molti studiosi ritennero poco esaustiva e mal strutturata questa parte dell'esposizioni di conseguenza allargarono il giudizio a tutta la mostra[186].

Il critico d'arte, nonché curatore della mostra, Vittorio Sgarbi, aveva premuto su un brand altamente sicuro per ottenere un buon introito economico, infatti la mostra aveva registrato la presenza di 300mila visitatori, i quali l'avevano criticata apertamente per i pochi "caravaggi" presenti.

Ma prima dell'inaugurazione Sgarbi ebbe molti problemi per ottenere i prestiti voluti. Egli attaccò l'Istituto Centrale per il Restauro e le scelte delle Soprintendenze:

> Avremmo avuto ancora maggior pubblico se lo Stato non fosse così stolto, dopo non aver prestato opere, da chiedere indietro senza proroga il San Gerolamo della Galleria Borghese. È uno Stato ottuso che non ha senso civile, che ostacola le mostre di successo promosse dallo stesso ministero per i Beni Culturali.[187]

Infatti molte delle opere richieste, non furono ritenute adeguate alla movimentazione, e la mancanza di tali opere vanificò la scientificità della mostra tale per cui molti prestatori decisero di richiedere indietro le opere già prestate.

Un caso particolare fu il rifiuto per la *Cena di Emmaus* [Fig. 43] della Pinacoteca di Brera. Sgarbi la volle come opera di spicco della mostra, ma venne negata dalla Soprintendenza per un uso eccessivo della tela, infatti essa era appena rientrata a Brera dopo un'altra esposizione. Il rifiuto della soprintendente Luisa Arrigoni aveva fomentato le critiche del curatore. In realtà il dipinto si trovava in ottime condizioni di conservazione e il trasloco

186B. Schwarz, *Sgarbi a Caravaggio*, in *Il Manifesto,* 20 ottobre 2005.
187P. L. Panza, *Record e polemiche per il «Caravaggio»,* in *Vivimilano*, 5 febbraio 2006.

a Palazzo Reale non sarebbe stato molto problematico, rispetto agli spostamenti precedenti. Difatti l'opera è stata protagonista di diverse mostre negli anni precedenti: a Tokyo, nel 2001, alla mostra "Caravaggio e i suoi primi seguaci"; a Roma esposta nella Pinacoteca Capitolina per "Caravaggio. La cena in Emmaus" del 2004, in seguito partì da Roma per Napoli per partecipare all'esposizione sull'ultimo Caravaggio al museo di Capodimonte, mentre nel 2005 fu presente alla National Gallery di Londra.

Il motivo del rifiuto fu proprio la mancanza per un lungo periodo di tempo dalla Pinacoteca e non si fu ritenuto giusto privare il pubblico di uno dei suoi capolavori. Le motivazioni erano entrambe ragionevoli, l'opera non volle essere prestata per la mostra milanese ma raggiunse gli altri dipinti nella seconda tappa della mostra a Vienna[188], perciò le motivazioni della Soprintendente vennero ritenute deboli.

Un altra opera richiesta fu la *Sepoltura di Santa Lucia* [Fig. 44] di Siracusa, un dipinto sotto il costante controllo dell'Istituto Centrale del Restauro di Roma, per via della sottile imprimitura di colore che riveste la tela, e non in condizioni di viaggiare. Dopo le lamentale di Sgarbi, ci fu un intervento ministeriale che obbligò la regione Sicilia, proprietaria dell'opera, ad accogliere la richiesta[189]. Il Mibac tramite pressioni interne da parte del Ministro Buttiglione, convinse la direttrice dell'Istituto centrale del restauro, Caterina Bon Valsassina a concedere il prestito.[190]

Dopo il rientro della *Sepoltura di Santa Lucia* [Fig. 44] a Siracusa, un'altra opera siracusana partì per le Scuderie del Quirinale di Roma senza un adeguato controllo e supervisione, l'*Annunciazione* di Antonello da Messina. Il docente di storia dell'arte Paolo Siracusana ne

188A. Besio, *Chi ha ragione sul Caravaggio negato a Sgarbi*, in *La Repubblica*, 16 ottobre 2005.
189V. Sgarbi, *Non solo Caravaggio*, in *Il Giornale*, 7 novembre 2005.
190*Un Caravaggio in più per Sgarbi*, in *La Repubblica*, 6 dicembre 2005.

parla in questi termini:

> La legislazione italiana, la Carta del Restauro vietano in maniera rigorosa che opere d'arte di capitale importanza per una città o un museo, possano essere facilmente tolte dal proprio luogo deputato e trasferite con disinvoltura per mostre e fiere. La questione si fa ancora più grave quando l'opera che va in tournée, oltre ad essere un caposaldo della cultura artistica locale è anche un dipinto degradato, caratterizzato da condizioni precarie[191].

Nonostante il no delle Soprintendenze, Sgarbi criticò fortemente questa politica dei prestiti che non vennero rilasciati. Forse la critica fu ingiustificata se prendiamo l'esempio del dipinto della chiesa di Sant'Agostino.

Il quadro *La Madonna del Pellegrino* [Fig. 45], prestata dalla Soprintendenza di Roma, a mostra conclusa tornò con delle lesioni, lo stucco si era sollevato di mezzo centimetro su un tallone del pellegrino e una crepa apparve in una parte laterale del quadro. A denunciare il fatto fu il parroco di Sant'Agostino, padre Renzo Lucozzi, e subito partirono le polemiche. In primis il danno non venne dichiarato al momento del reimballagio per il ritorno, ma una volta a Roma venne notato un quadrato di carta giapponese inserito per coprire il foro creato[192]. L'alterazione è stata documentata con foto e relazioni, mentre i restauratori intervenirono immediatamente; si parlava di un danno provocato da visitatori, ma ciò fu smentito dai restauratori.

L'opera era partita integra e controllata da un funzionario per tutto il suo viaggio fino a Milano, al momento di rispedirla nessuno si era accorto del danno fino al disimballaggio a Roma. Probabilmente la tela aveva reagito a degli sbalzi di temperatura, oppure durante la mostra qualche visitatore si era avvicinato troppo sfregando il quadro.

Secondo la funzionaria della soprintendenza, Maria Pia D'Orazio, che aveva seguito il restauro del quadro, il danno si sarebbe creato durante il viaggio, mentre per Vittorio

191G. Ambrogio, *Il Caravaggio torna e l'Antonello da Messina va*, in *La Sicilia*, 10 marzo 2006.

192R. Frignani, *Un buco (e un cerotto) sul Caravaggio «Il danno a Milano, a Palazzo Reale»*, in *Corriere della Sera*, 20 febbraio 2006.

Sgarbi, la pittura era già sollevata prima che il quadro arrivasse a Milano.

> Il problema è che opere importanti richiedono spazi adeguati anche all'afflusso di pubblico - spiega Caterina Bon Valsassina dell'Istituto centrale di restauro -. Le pale d'altare e le tele al di sopra di certe dimensioni è meglio che non vengano mosse. I prestiti vanno fatti con cautela.[193]

Inoltre, secondo D'Orazio i politici non dovrebbero contestare i funzionari che si oppongono alle richieste di prestiti[194], se un opera rischia durante il viaggio non dovrebbe partire e nessuna pressione politica dovrebbe cambiare questa decisione, ciò ha aperto un dibattito sul potere delle soprintendenze e sulle scelte del Mibac.

- **Mantegna a Mantova**

Per la celebrazione dei 500 anni dalla morte dell'artista, nel 2006, venne organizzata una mostra su Andrea Mantegna a Mantova. Vittorio Sgarbi fu curatore e presidente del Comitato Nazionale per la celebrazione dell'anniversario[195]. La mostra, in realtà fu una grande rassegna che coinvolse le città di Mantova, Verona e Padova, nonostante ciò ebbe complicazioni per la richiesta di prestiti delle opere più importanti.

Il *Cristo morto* della Pinacoteca di Brera di Milano fu una delle opere più attese per questa grande mostra monografica, ma all'atto della richiesta la Soprintendenza lombarda negò il prestito. I tecnici restauratori conclusero che fosse troppo pericoloso muovere questo capolavoro perché la composizione materica dell'opera (tempera su tela, trasparente) presenta molte fragilità che ne impediscono il trasporto[196].

Dopo il rifiuto, il curatore fomentò nuovamente delle polemiche. Secondo Sgarbi non è possibile che un'opera che aveva viaggiato quattro anni prima, sempre per una mostra a

193 A. Cirillo, *Polemica sul Caravaggio ferito,* in *La Repubblica*, 21 febbraio 2006.

194 R. Querzè, *Il Caravaggio sfregiato? Roma mente quereliamo*, in *Corriere della Sera,* 21 febbraio 2006.

195 *Mantegna a Mantova 1460*-1506, catalogo della mostra, a cura di M. Lucco, Mantova, 2006-2007, Milano, 2006, p. XXVII.

196 M. Giannattasio, M. Spampani, *I Mantegna contesi. Polemica alla vigilia della celebrazioni per i 500 anni dalla scomparsa dell'artista,* in *Corriere della Sera,* 23 agosto 2006.

Mantova, ora si ritrovava fragile e in cattive condizioni.

> ...mi interessa Brera in quanto non vuole concedere il prestito del *Cristo Morto* del Mantegna perché le sue condizioni di conservazione non ne permetterebbero il trasporto. Sciocchezze, quando ero sottosegretario al Ministero dei Beni culturali autorizzai il trasporto dell'opera a Mantova per la mostra "La celeste galleria", che infatti raggiunse la cifra record di 630mila visitatori. Com'è possibile che l'opera si sia deteriorata a tal punto in soli 5 anni?[197]

Egli non credette alle motivazioni del Soprintendente e non volle rinunciare all'opera. Contattò il ministero, sottolineando l'importanza del capolavoro alla mostra, che vedrà protagoniste ben tre città. Quantificò anche il danno: 1 milione e 600mila euro e una perdita di almeno 200mila presenze[198]. Inoltre, fece notare che la mostra vantava di prestiti internazionali: 140 musei avevano concesso le loro opere per questo grande evento e non poteva mancare un capolavoro così importante. Egli sottolineò soprattutto il danno economico derivante da questa negazione adducendo un danneggiamento anche alle casse dello Stato.

Il ministro Francesco Rutelli volle seguire le indicazioni dei funzionari e non fece spedire l'opera, egli non desiderava imporsi sulle valutazioni tecniche come successo in precedenza. Sgarbi non si arrese e pensò di far realizzare una controperizia con il restauratore Gianluigi Colalucci: se l'opera necessitava di un restauro, il comitato nazionale per le celebrazioni avrebbe sostenuto a proprie spese ogni intervento necessario per mettere l'opera in sicurezza conservativa.

Effettivamente nessuno negò la delicatezza della tempera su tela, alcuni pensavano che se si fossero adottate le più avanzate misure di tutela, un clima box sistemato in orizzontale e seguito dai funzionari restauratori, avrebbe potuto viaggiare fino a Mantova e ritornare come era avvenuto precedentemente[199].

197 M. Bravi, *Sgarbi:«Terapia d'urto per salvare Brera»,* in *Il Giornale*, 23 agosto 2006.
198 *Ibidem.*
199 A. C. Quintavalle, *L'arte dei veti: meglio prestare il Mantegna conteso. Cari sovrintendenti liberate il Cristo Morto*, in *Corriere della Sera*, 24 agosto 2006.

Se, al contrario l'opera non avesse presentato problemi di conservazione, allora avrebbero richiesto l'intervento immediato del Ministro per porre fine a questo abuso d'ufficio da parte della Soprintendenza[200].

Un altro prestito venne negato per la mostra: si trattò del *San Sebastiano* [Fig. 46] custodito alla Ca' D'Oro veneziana. La direttrice Adriana Augusti disse che l'opera si trovava in restauro e che ci sarebbero voluti almeno due mesi per decidere come intervenire sulle parti danneggiate. Inoltre, dopo l'ultimo prestito, era stato deciso di non movimentare più l'opera in quanto «il museo senza San Sebastiano è come ferito»[201].
Venne considerato un sacrificio per il museo, privarsi dell'opera. Alcuni discussero proprio questa visione del museo come luogo statico, quando invece viene letto come una stratificazione nel tempo di donazioni, acquisti o sottrazioni e quindi attivo e vitale anche negli spostamenti giustificati. Inoltre alcuni restauratori trovarono inspiegabile un restauro di due mesi per intervenire su una piccola parte dell'opera.

Ritornando alla vicenda del *Cristo morto* [Fig. 40], dopo l'intervento dei restauratori che avevano condotto la controperizia, si scoprì che l'opera si trovava ancora in buone condizioni per viaggiare. il ministro Rutelli :

> La decisione è definitiva: il "Cristo morto" del Mantenga andrà alla mostra di Mantova. Perché nulla è cambiato rispetto al 2002, quando l'opera venne trasportata nella stessa città.[202]

L'ispezione confermò che l'opera poteva essere trasportata, in quanto la situazione era rimasta invariata dall'ultimo spostamento verso Mantova. Sin dal 1999, la tela fu

200 P. Panza, *Sgarbi non si arrende, controperizia sul Mantegna,* in *Corriere della Sera*, 24 agosto 2006.
201 A. Cirillo, *Polemica...*cit.
202 P. Panza, M. Spampani, *Mantegna a Mantova, Leonardo a Tokyo. Via libera di Rutelli che istituisce una commissione prestiti*, in *Corriere della Sera*, 26 agosto 2006.

custodita in una teca a microclima fermo con vetro di protezione che aveva permesso una perfetta conservazione. Non sussistevano perciò motivazione valide per non confermare la richiesta di prestito.

Carla Di Francesco, Direttore regionale per i beni culturali lombardi, aveva commentato la decisione con freddezza, affermando che il Ministro aveva ritenuto che le questioni poste da Vittorio Sgarbi fossero ragionevoli e che l'approfondimento tecnico e le valutazioni sono state ritenute più valide del parere di Brera[203]. Da Brera si difesero: l'autorizzazione per un prestito viene rilasciata tenendo conto della conservazione dei beni e dalle esigenze di fruizione pubblica, l'importanza dell'opera per il museo è fondamentale, non solo per le aspettative del pubblico, ma per il ruolo che l'opera ha all'interno del percorso espositivo, non si posso produrre dei vuoti senza danneggiare il valore educativo del percorso museale[204]. La vicenda non aveva precedenti, fu screditata un'intera comunità scientifica sfavorevole al prestito, mentre altri presero il sopravvento politicamente.

- **Le opere ambasciatrici**

Come visto negli anni precedenti, molte volte capita che le opere d'arte assumano un valore diverso da quello che normalmente viene attribuito. Se ricordiamo l'invio della Gioconda tra gli anni '60 e '70, non si può non pensare al ruolo da ambasciatore che esse assumono come icona simbolo di una cultura o di una nazione.

In anni più recenti si può ritrovare il medesimo status symbol associato a molte opere italiane che sono diventate ambasciatrici della nostra cultura all'estero.

203P. Vagheggi, *Un sì di Rutelli a Mantegna*, in *La Repubblica*, 26 agosto 2006.
204*Screditati e offesi. Da Brera lettera aperta sul Cristo del Mantegna,* in *Il Manifesto*, 1 settembre 2006.

- **Le mostre giapponesi**

Nel 2007 un'altra *Annunciazione* [Fig. 47], quella di Leonardo, sembrò essere destinata a raggiungere altre opere italiane alla mostra "Primavera Italiana 2007" al National Museum of Western Art di Tokyo. Antonio Paolucci considerò conveniente affidare l'opera, con tutte le cautele possibili, al comitato giapponese. Egli fu sostenuto da ministro per i beni culturali, Francesco Rutelli, che considera il prestito «un sacrificio necessario»[205]. Secondo il Ministro l'evento aveva una grande importanza internazionale e un enorme rilevanza che giustificava questi momenti di altruismo. Queste affermazioni non mancarono di replica. Da New York, lo scrittore James Beck, storico dell'arte:

> basta usare l'arte per far soldi. Le opere di questo valore vengono trasportate solo quando inedite o oggetto di nuove scoperte, se è solo per farla conoscere possono venire a Firenze.[206]

Il direttore degli Uffizi, Antonio Natali, fu il primo a non essere interpellato. Egli fu sorpassato dal Soprintendente e dal Ministero, quando l'Ambasciatore italiano in Giappone, Mario Bova, chiamò direttamente il ministro Rutelli per "ordinare" le opere d'arte. L'ingegner Livio Fani promosse una petizione, firmata da intellettuali dal calibro di Franco Zeffirelli e Mina Gregori, contro il metodo che vedeva il politico non esperto prendere decisioni senza tenere conto del parere dei tecnici[207]. Nonostante la raccolta di firme, l'opera prese il volo.

> L´opera è tornata in perfette condizioni ma ha anche dato un grande contributo non solo allo scambio culturale nel mondo ma anche alla nostra economia e al nostro turismo tanto che le prenotazioni dal Giappone per l´Italia e soprattutto la Toscana sono già cresciute del 10 o 15 per cento[208].

205 L. Cini, *L'Annunciazione a Tokyo. Rutelli: «E' giusto»*, in *La Nazione ed. Firenze*, 21 settembre 2006.
206L. Sturlese Tosi, *Prestiti d'arte. I maggiori studiosi di Leonardo si schierano con il direttore degli Uffizi. Annuncizione, scontro aperto «Sit-in contro il viaggio a Tokyo»,* in *Il Firenze*, 1 settembre 2006.
207L. Francescangeli, *Firenze, Leonardo: Una petizione con la scelta del ministro,* in *La Nazione Firenze*, 22 febbraio 2007.
208*L'Annunciazione agli Uffizi a Tokyo l'hanno viata in 800mila*, in *La Repubblica Firenze*, 23 giugno 2007.

Queste furono le parole di Rutelli al ritorno del Leonardo. Egli sottolineò l'importante contributo scientifico che questo prestito aveva portato, come i test sulle condizioni climatiche, temperatura e umidità cui l´opera era stata sottoposta, ma ciò che venne reso di pubblico dominio fu l'ampia capacità politica di sfruttare un bene artistico fragile per promuovere accordi internazionali.

Dopo la partenza del Leonardo, un'altra opera degli Uffizi, partì per Tokyo nel marzo del 2008. Si trattò della *Venere di Urbino* di Tiziano [Fig. 48] che fu il capolavoro di punta della mostra "Mito e immagine di una dea dall'antichità al Rinascimento". Il senso del progetto venne spiegato dalla nuova soprintendente del polo fiorentino, Cristina Acidini. L'iniziativa era stata promossa in merito ad un accordo firmato dall'ambasciatore italiano in Giappone, Umberto Vattani, con il presidente della Fondazione Italia-Giappone e con il responsabile dell'importante quotidiano Yomiuri Shimbun. Accordo che prevedeva scambi culturali ed economici tra le due nazioni, conferenze, convegni e un probabile finanziamento da parte dei giapponesi per il restauro della *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello.

Il prestito fu acconsentito fin da subito, anche se si trattava di un'opera di cui era sconsigliata la movimentazione, ma che si trovava in un ottimo stato di conservazione e aveva già sopportato lunghi viaggi: nel 1935 a Parigi e Venezia, nel 1998 a Cracovia e Varsavia, nel 2000 era presente a Mosca, Madrid e Bruxelles[209].

In opposizione invece il pensiero di Antonio Natali, direttore degli Uffizi, il quale avrebbe preferito che il prestito non ci fosse stato. L'opera, infatti, fa parte tuttora della lista degli inamovibili del museo, consegnata dal Direttore al Ministero nell'autunno del 2007.

209M. Amorevoli, *Va a Tokyo anche la Venere di Tiziano*, in *La Repubblica-Firenze*, 20 ottobre 2007.

Le problematiche sui prestiti di questi anni aveva interessato il Mibac che riformulò le direttive generali per i prestiti lasciando poco arbitrio alle singole Soprintendenze; con l'introduzione delle liste dei non cedibili aveva fissato delle limitazioni, ma queste dovevano essere seguiti da tutti senza eccezioni. Eppure l'eccezione ci fu e la *Venere*, che non avrebbe mai dovuto lasciare gli Uffizi, partì alla volta del Giappone nonostante fosse una delle opere che identificano il museo[210].

Sembra, ancora una volta, che mantenere buoni rapporti con gli altri stati sia un motivo valido per eludere i pareri tecnici dei funzionari, ma, non solo, fu la prospettiva del finanziamento per il restauro che aveva messo in discussione il prestito della *Venere*.

La mostra incentrata sul mito della divinità, non portò nessun tipo d'innovazione a livello scientifico, anzi sembrava una copia della mostra "il Mito di Venere" presentata a Cipro nel 2003[211]. Ciò non aveva disincentivato il prestito di altre opere come la *Venere* di Lorenzo di Credi e la *Venere* di Annibale Carracci; da Palazzo Pitti *Venere che pettina Amore* di Giovanni da San Giovanni e dalle Gallerie dell'Accademia la *Venere* di Pontormo.

Certamente questi due esempi rivestono anche un valore altamente politico e diplomatico. Nel giro di due anni, molte opere importantissime e fondamentali per i musei italiani avevano partecipato a eventi in territorio giapponese, ciò fortificò il legame tra le due nazioni e aprì vie di commercio e di scambi non solo culturali.

A dimostrazione della buona riuscita di questi eventi precedenti, nel 2013, venne organizzata una nuova mostra grazie ai prestiti italiani in sol levante che si lega a questi

210S. Miliani, *E' nella lista delle opere non spostabili, ma la Venere di Urbino è partita lo stesso*, in *L'Unità*, 27 febbraio 2008.

211M. Ferri, *Vola in Giappone anche la Venere di Urbino*, in *Il Giornale della Toscana*, 23 febbraio 2008.

scambi culturali.

La mostra "Raffaello" ospitata al National Museum di Western Art di Tokyo dal marzo del 2013, consisteva in una monografia sull'artista curata da Cristina Acidini, Soprintendente per il Polo fiorentino e dalla Direttrice del Museo degli Argenti di Palazzo Pitti, Maria Sframeli. Il progetto era stato elaborato sin dal 2008 dal museo giapponese e dal quotidiano Yomiuri Shimbun, il quale si era assunto gli oneri dell'esposizione come già nelle occasioni precedenti[212].

Più di una ventina di opere vennero prestate da importanti istituzioni italiane come la Galleria degli Uffizi, la Galleria Palatina, la Fondazione Horne e la Biblioteca Marcelliana di Firenze, il Museo Nazionale di Capodimonte, la Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia, la Pinacoteca dell'Accademia Carrara di Bergamo, la Galleria Nazionale di Urbino, la Pinacoteca e i Musei Vaticani, la Galleria Nazionale di Perugia, il Museo di Belle Arti di Budapest, la Dulwich Picture Gallery di Londra, il Louvre di Parigi, il Prado di Madrid[213]. La mostra iniziò con l'*Autoritratto* degli Uffizi, continuò con la *Madonna del Granduca*, opera simbolo della mostra, con un gruppo di disegni autografi e copie degli affreschi realizzati da Raffaello negli ambienti vaticani[214]. La mostra comportò moltissimi prestiti da tutto il mondo, che garantirono l'importanza dell'esposizione, infatti si chiuse trionfalmente con una presenza di più di 500mila persone[215].

I tecnici dell'Opificio avevano progettato speciali imballaggi per il trasporto delle opere, realizzando casse ad hoc per ogni singolo quadro. Per la protezione dei materiali a contatto con l'opera fu utilizzata una nuova sostanza speciale. Inoltre si sono resi disponibili a prendere contatto con le società che si occuparono del trasporto delle opere

212 *Supermostra a Tokyo. Raffaello da esportazione,* in *La Repubblica*, 1 marzo 2013.
213 Comunicato stampa *Raffaello in mostra a Tokyo. Una rassegna unica nella storia*, in http://met.provincia.fi.it, 28 febbraio 2013.
214 P. Abenavoli, *Raffaello incanta il Giappone*, in *Sole 24 Ore*, 8 marzo 2013.
215 *Visitatori: oltre 500mila per Raffaello a Tokyo*, in *Il Giornale dell'Arte*, 7 giugno 2013.

provenienti dai musei stranieri, per consigliare il miglior modo di conservazione durante il trasporto.

- **La Gioconda di Leonardo**

Nel 2011 la Gioconda fu protagonista, ancora una volta, di alcune vicende che la misero al centro dell'attenzione dei media. Silvano Vinceti, presidente del Comitato nazionale per la valorizzazione dei beni storico culturali e ambientali, in collaborazione con la Provincia di Firenze, intraprese la ricerca delle ossa di Lisa Gherardini del Giocondo sotto il convento di Sant'Orsola. Lo scopo di Vinceti era quello di accertare che la Lisa in questione fosse la stessa donna ritratta da Leonardo nella celebre Gioconda e, fermo nelle sue convinzioni, richiese personalmente al Louvre, l'opera in prestito per una esposizione a Firenze che avrebbe dovuto svolgersi nel 2013.

Il Direttore del dipartimento delle pitture del Louvre, Vincent Pomarede dichiarò che «Monna Lisa è estremamente fragile, perciò il trasporto è inimmaginabile»[216], ma la richiesta del prestito della Gioconda poneva problemi sia di ordine conservativo sia e soprattutto storico sociale.

Ogni museo possiede un gruppo di opere che lo identifica, tale per cui il visitatore è volutamente attirato al museo stesso. Il turista che sta visitando gli Uffizi certamente vorrebbe trovare Giotto, Cimabue o Botticelli; pensare al Rijksmuseum di Amsterdam significa pensare alla *Ronda di notte* di Rembrandt e la National Gallery di Londra è sinonimo del *Ritratto dei Coniugi Arnolfini* [Fig. 8][217]. Ci sono opere imprestabili, perché sono identità stessa del museo e così è la Gioconda per il Louvre, non si può sottrarre ai fruitori del museo francese un'opera che si aspettano di ritrovare.

216 A. C. Quintavalle, *Un simbolo non si sposta*, in *Corriere della Sera*, 25 giugno 2011.
217 S. Smani, *Gioconda porte chiuse a Firenze*, in *L'Unità*, 25 giugno 2011.

Tuttavia il punto fondamentale di questa domanda di prestito è che si dovrebbero richiedere prestiti per costruire una nuova dissertazione storica, non per fare di un opera un manifesto sfociando in un'azione poco scientifica.

Dopo il no francese, il ricercatore aveva istituto una petizione con la quale voleva raccogliere firme per riportare l'opera in Italia. Egli disse:

> Le preoccupazioni possono essere superate, esistono trasporti eccezionali abbinati a rigorose tecniche di conservazione della temperatura, in contenitori speciali, e per l'annullamento delle eventuali vibrazioni nocive[218].

Per quanto la sicurezza possa essere attenta e sicura, il dipinto era protetto da un vetro blindato e conservato a temperatura e umidità costanti in loco, non si poteva avere un controllo preciso sugli sbalzi di clima durante il viaggio, inoltre un viaggio ha sempre delle incognite e rischi troppo alti per prestarlo[219].

L'obiettivo della petizione era di raccogliere 100.000 firme in sei mesi da consegnare poi ai ministri della cultura di Italia e Francia, e al museo del Louvre[220]. Egli aveva movimentato l'intero popolo italiano con banchetti nelle piazze e annunci su internet, ma anche Parigi e gli Stati Uniti avevano cercato delle adesioni.[221] Forse una decisione dovrebbero prenderla gli studiosi della materia e non lasciarla democraticamente alla popolazione. Per ora non sono ancora partire richieste ufficiali da parte del Mibac.

- **La politica siciliana dei prestiti**

Sempre in anni recenti, ci spostiamo nel sud dell'Italia per analizzare la politica siciliana che adottò un approccio particolare riguardo i sui tesori d'arte. Molte delle opere custodite nei musei siciliani subirono viaggi e lunghe permanenza all'estero proprio in

218 *Ibidem.*
219 S. Montefiori, *Il Louvre nega la Gioconda a Firenze*, in *Corriere dalla Sera*, 25 giugno 2011.
220 *Gioconda, al via la petizione per riportarla a Firenze*, in *La Repubblica-Firenze*, 28 luglio 2011.
221 *Gioconda a Firenze*, *Raccolta firme anche a Parigi*, in *La Repubblica-Firenze*, 26 giugno 2011.

onore di questa visione che associa alle opere d'arte il compito di ambasciatrice.

L'*Efebo di Mozia* [Fig. 49] nel 2012 partì per un lungo viaggio che prevedeva diverse tappe per il mondo. In maggio fu visibile al British Museum di Londra come testimonial delle Olimpiadi, a settembre volò al Getty Museum di Los Angeles e in seguito a Cleveland.

Dal 2013 fino a gennaio 2014 contribuirà alla mostra "Sicily: Art and Invention between Greece and Rome" a Cleveland, insieme agli altri reperti provenienti dai musei regionali siciliani[222].

Dopo l'annuncio il soprintendente di Trapani, Sebastiano Tusa, criticò l'operazione, definendola inutile, il cui unico proposito era quello di impoverire sempre di più i musei siciliani. Le opere spesso diventano un marginale completamento di una manifestazione sportiva o un evento politico. Le grandi mostre importanti che hanno una valenza culturale ed economica, derivano da un lungo percorso di studio, di approfondimento scientifico. In altri casi le opere girano il mondo per essere esibite, diventando banali messaggeri di concetti anche errati.

Se prendiamo ad esempio l'E*febo* [Fig. 49], il *Satiro* [Fig. 51], le *metope di Selinunte*, estrapolate dal contesto, rischiano di non essere comprese e contribuiscono ad alimentare una superficiale visione di identità classica[223]. Il pubblico non riesce a distinguere le differenze stilistiche che intercorrono tra una scultura greca e un ritrovamento siciliano, se non viene supportato da un adeguato insegnamento.

Prevale la logica del grande evento, di qualsiasi tipo: l'opera presta la sua immagine senza che al pubblico vengano fornite indicazioni sulla civiltà di cui è portatrice.

Queste operazioni vengono avvalorate dalla motivazione che, in tal modo, si va a promuove la Sicilia, ma l'esperienza ha dimostrato il contrario, l'assenza di tali opere

222 S. Missineo, *Perché all'Isola fa bene far viaggiare i suoi tesori*, in *La Repubblica*, 26 ottobre 2011.
223 S. Tusa, *I prestiti senza vantaggi dei capolavori siciliani*, in *La Repubblica-Palermo*, 18 ottobre 2011.

influirebbe negativamente sui flussi turistici. Non bisogna comunque dimenticare gli inevitabili traumi che, a ogni minimo spostamento, esse subisco. Possono essere spostate solo a due condizioni: la prima è la loro salvaguardia, la valutazione attenta e misurata dei rischi, la seconda è la scientificità certa dell'evento espositivo[224].

Il Decreto della Regione Sicilia, firmato dall'Assessore ai Beni culturali, Nicola Leanza, nel marzo del 2007, elencava 21 opere dei musei siciliani nella lista degli inamovibili per impedire o limitare le movimentazioni solo in caso di certa scientificità e prestigio culturale.

L'*Efebo* [Fig. 49], o auriga, è una statua alta un metro e ottanta, che entrò a far parte della lista e per questo motivo assolutamente inamovibile. L'assessore attuale, Sebastiano Missineo, aveva confermato che «si tratta di una deroga, resa possibile dalla compensazione proposta»[225]. Infatti il Getty Museum si è offerto di restaurare la scultura e dotarla di una innovativa base antisismica in cambio del prestito. La comunità di studiosi non si è trovata d'accordo, sostenendo che in Italia esistono scuole di restauro altrettanto valide, da non giustificare lo spostamento.

Missineo stesso aveva giustificato la sua mossa, sostenendo che i musei siciliani attiravano pochi visitatori:

> 22.000 per l'Accascina di Messina (dove ci sono due Caravaggio e due Antonello), poco più di 30.000 al Museo del Satiro o poco più di 40.000 all'Abatellis.[226]

Era necessaria una politica di valorizzazione basata su una differenziazione dell'offerta, esponendo opere difficili da vedere. L' idea era quella di affiancare opere famose ad altre poco conosciute anche dal pubblico locale. Spedire le opere come testimoni della nostra

224 S. Troisi, *Voza: i prestiti delle opere non portano turismo*, in *La Repubblica*, 22 ottobre 2011.
225 P. Nicita, *L'Assessore: Gli evento sono occasione per esportare la nostra immagine*, in *La Repubblica*, 18 ottobre 2011.
226 S. Missineo, *Perché all'Isola*...cit.

cultura contribuiva a creare una rete di valore culturale alto a livello internazionale per permettere una serie di scambi con altri musei.

Grazie a questi scambi si possono realizzare accordi di collaborazione. Per esempio molte delle opere di proprietà americana esposte a Cleveland, furono esibite in Sicilia, mentre il British Museum spedì l'*Apollo* di Stanford.

La politica siciliana dei prestiti è talmente ampia che nell'anno bilaterale Italia-Russia aveva inviato la *Madonna col Bambino* e il *Trittico dei santi Girolamo, Gregorio e Agostino* di Antonello da Messina, invece nega l'invio dell'*Annunciata* e dell'*Annunciazione* perché non in condizioni di viaggiare. In cambio aveva ottenuto circa 60 opere delle Avanguardie, come Malevic, Kanniskij, Larionov da esporre a Palermo[227].

Nel 2012 la scultura dell'*Efebo* era protagonista della mostra "Bronze" alla Royal Academy of Arts di Londra, insieme all'*Ariete di bronzo* del museo Salinas di Palermo[228]. La mostra s'inseriva nell'ambito di un protocollo d'intesa siglato tra l'assessore regionale dei Beni Culturali, Amleto Trigilio, il sindaco di Mazara del Vallo, Nicola Cristaldi, e il direttore dell'istituzione inglese, Christopher Le Brun[229]. In cambio la Royal fornì una selezione di opere d'arte moderna e contemporanea che furono esposte prima a Mazara e poi a Palermo[230].

Ciò che gli studiosi sembrano contraddire di questa politica dei prestiti che depaupera la Sicilia, è che nel giro di due anni l'isola è rimasta sprovvista delle sue opere più importanti, aggiungendo l'*Efebo* di Selinunte spedito a Shanghai assieme a due opere di

227 P. Nicita, *L'Assessore: Gli evento...*cit.

228 P. De Carolis, *Londra stregata dalla meraviglia pagana del Satiro Danzante*, in *Corriere della Sera*, 17 agosto 2012.

229 *Capolavoro in Trasferta. L'Ariete bronzeo esposto a Londra*, in *La Sicilia*, 8 settembre 2012.

230 *Il satiro in mostra a Londra alla Royal Academy*, in *La Sicilia*, 30 agosto 2012.

Francesco Lojacono provenienti dalla GAM[231], negando così i suoi beni ai propri fruitori.

Nel giugno 2012 l'assessorato regionale ai Beni Culturali emanò il decreto n°1771 che stabilì, da un lato il divieto perentorio di alienazioni temporanee per certi capolavori e dall'altro fissò il tariffario per l'eventuale prestito delle stesse opere. Il decreto ricalcò in parte la circolare del 2007, aggiornando la lista delle opere inamovibili e inserendo un prezzario:

> 300 mila euro per la Annunziata di Antonello, 41 mila per il Satiro di Mazara, 50 mila per l'Auriga di Mozia, 400 mila per i Caravaggio di Messina.[232]

Esso affermava inoltre che il presunto ritorno in termini di flussi turistici in seguito all'esportazione di capolavori, non aveva avuto luogo e che la vera valorizzazione si attuava solo all'interno del contesto d'origine. Inoltre i prestiti accettati erano quasi sempre senza un corrispettivo adeguato.

La lontananza prolungata delle opere rovinava l'offerta culturale siciliana e costituiva anche un fattore di rischio per quanto concerne la loro conservazione; inoltre la valorizzazione dei siti e del territorio rendeva quegli stessi capolavori un fulcro irrinunciabile di una rete di musei come quelli siciliani.

- **Botticelli a Gerusalemme**

Per concludere questo excursus sulla pratica di esposizione di opere d'arte abbiamo un esempio recentissimo di come un affresco sia diventato un'icona del made in Italy, allo scopo di promuove la cultura italiana con una vera e propria operazione di marketing.

Da settembre 2013 fino a gennaio 2014, l'opera l'*Annunciazione di San Martino alla Scala* di

231 P. Nicita, *Musei chiusi, opere all'estero così la Sicilia si nega ai turisti*, in *La Repubblica*, 21 novembre 2012.
232 S. Troisi, *Il Tariffario per il prestito delle opere,* in *La Repubblica*, 5 luglio 2013.

Botticelli [Fig. 50] viene esposta all'Israel Museum di Gerusalemme. Per la prima volta un opera rinascimentale di questo livello raggiunge i territori ebraici, per volontà dello Stato Italiano della Fondazione Italia-Israele che ha imposto questo evento alla Soprintendenza fiorentina.

L'opera in questione è un affresco di grandi dimensioni, strappato nel 1920 dai muri dell'ospedale di San Martino, estremamente delicato proprio perché aveva già subito operazioni invasive. Essa non avrebbe dovuto mai lasciare gli Uffizi soprattutto per partecipare come feticcio in una mostra che mostra non è: presenta un'unica opera senza contestualizzazione storica o una base scientifica forte.

L'evento era stato cercato dal nuovo ministro della cultura, Massimo Bray insieme al presidente della Fondazione Italia-Israele, Piergaetano Marchetti i quali partecipando all'inaugurazione conclusero che questo era «il modo migliore per mostrare la parte migliore del nostro Paese»[233].

All'inizio il governo decise di non far partire più l'opera per via dei numerosi conflitti armati che si erano sviluppati nel territorio ebraico :

> Il ministero dei Beni e delle attività culturali e del turismo Bray, in accordo con il Governo, rende noto che alcune riflessioni consigliano in questo momento di non spostare l'opera.[234]

Ma per Cristina Acidini del polo museale di Firenze, si trattò semplicemente di un rinvio. Essa sostenne che non fu un'operazione commerciale o economica[235], ma uno scambio scientifico che aprirà nuovi contatti e relazioni tra i due paese, un evento unico assolutamente imperdibile.

233 F. Battistini, *Botticelli superstar, un capolavoro a Gerusalemme*, in *Corriere della Sera*, 8 ottobre 2013.
234 L. Cini, *La guerra blocca "L'Annunciazione" di Botticelli: non incanterà i visitatori di Gerusalemme*, in *La Nazione – Firenze,* 25 agosto 2013.
235 L.Cini, *Così La Bella Italia esporta i suoi tesori. L'Annunciazione di Botticelli esposta a Gerusalemme,* in *La Nazione – Firenze*, 19 settembre 2013.

Dopo aver fatto tappa a Innsbruck e a Liegi, l'opera è stata alla fine caricato su un cargo per Tel Aviv. Tramite un innovativo imballaggio, l'affresco è stato affidato ad una scorta armata e ad un team di tecnici che ha seguito tutte le operazioni fino all'arrivo a destinazione in tempo per l'inaugurazione[236].

Ovviamente protetto da un'assicurazione di grosse cifre che il ministero non ha voluto divulgare, l'opera ha impensierito molto la comunità scientifica, soprattutto dopo che si è venuto a sapere che il prestito rappresentava un regalo ad Israele in occasione del 65esimo anniversario della sua nascita[237].

Molti studiosi non erano d'accordo, non erano convinti che un opera-emblema potesse rafforzare le relazioni culturali, senza un adeguato coinvolgimento della comunità scientifica. Essi sostenevano che le opere d'arte venivano mosse solo per ragioni di stato e non erano più considerate testi sui quali fare ricerca[238]. Ciò era molto vicino ad un'operazione di commercializzazione.

- **Le opere d'arte come forma di finanziamento**

Negli anni precedenti si è visto come la maggior parte degli spostamenti di opere d'arte sia stato influenzato da un adeguato rimborso economico promesso in cambio. L'uso di beni artistici come forma di finanziamento è attualmente uno dei motivi che spinge i direttori museali ad accettare le richieste di prestito. Un esborso economico da parte dell'ente richiedente permette di ottimizzare le condizioni di conservazione e valorizzazione dell'opera nella sua sede originale, fornendo un miglioramento per il museo. Quasi come un contratto di affitto, il prestito viene quantificato in termini

236 L. De Micco, *Il primo viaggio di Botticelli in Israele*, in *Il Giornale dell'Arte*, 16 settembre 2013.
237 *Botticelli a Gerusalemme*, in *La Stampa*, 16 settembre 2013.
238 S. Hendler, T. Montanari, *Botticelli e la trasferta bloccata in Israele,* in *Corriere della Sera*, 8 settembre 2013.

monetari, ciò comunque non giustifica lo spostamento di opere con problemi di conservazione.

- **Il Satiro di Mazara del Vallo**

Il caso del *Satiro* [Fig. 51] di Mazara del Vallo rappresenta esaurientemente questa visione dei prestiti. Nel 2005, la scultura venne esposta in Giappone per l'Expo universale di Aichi, nel 2006 è stata testimonial delle Olimpiadi invernali di Torino come effige sportiva e nel 2007 esposta al Louvre[239]. Dal ritorno da Parigi, il satiro fece tappa a Palermo per essere esposto a Palazzo Normanni, sede dell'Assemblea Regionale Siciliana.

Nel 2008 il museo di Mazara del Vallo aveva bisogno di un adeguamento dei locali, ma i finanziamenti statali furono ridotti e non si riuscì a mantenere un corretto livello di condizionamento per la conservazione delle opere[240]. Esisteva un progetto di riqualificazione ma mancavano le sovvenzioni necessarie. L'Assessore alla cultura siciliana trovò una partnership con il Centro Te di Mantova che concedette 400mila euro in cambio dell'esposizione del *Satiro* alla mostra "La Forza del Bello" per un nuovo impianto di condizionamento per l' ex chiesa di Sant'Egidio[241].

La mostra di Palazzo Te voleva mostrare le fortune dell'arte greca nell'Italia antica e raccoglieva opere come lo *Spinario* dei Musei Capitolini posto vicino alla sua copia conservata presso la Galleria Estense di Modena, l'*Apollo* di Piombino e l'*Efebo di Mozia* [Fig. 49], mancava solo la presenza della scultura di Mazara[242].

Il *Satiro danzante* [Fig. 51] costituisce una delle poche opere di grande valore della città dopo il suo ritrovamento nel 1998, è stato sottoposto ad un grande intervento di restauro

239I. Cipollina, *Satiro al Te? Piuttosto barricate*, in *Gazzetta di Mantova*, 28 febbraio 2008.
240C. A. Bucci, *Beni Culturali. Ma quanti rischi per le opere in viaggio,* in *La Repubblica*, 15 ottobre 2008.
241 L. Angelini, *In mostra la forza del bello ma il satiro non ci sarà*, in *Corriere della Sera*, 19 marzo 2008.
242 *La Forza del bello,* catalogo della mostra, a cura di M.L. Catoni, Mantova, 2008, Milano, 2008, p.315.

che ha restituito l'opera solamente nel 2005. Il primo cittadino decise di utilizzare l'ex chiesa di Sant'Egidio come luogo di conservazione della scultura, trasformandola in un museo ad essa dedicata. Durante gli adeguamenti per il museo, la scultura ha partecipato a diverse manifestazioni, ma, nel 2008, il Sindaco di Mazara del Vallo e la comunità scientifica siciliana non vollero più privarsi della propria opera, a nessun costo.

Salvatore Settis e Maria Luisa Catoni, curatori della mostra di Palazzo Tè, si espressero a riguardo:

> Continuo a pensare che le opere debbano essere mosse con grande parsimonia e solo per un progetto culturale importante. Evidentemente il nostro è stato riconosciuto tale perché è arrivato un numero sorprendente di opere da tutto il mondo.[243]

Nonostante capirono i disagi del prestito per la città di Mazara, ritennero comunque importante la presenza dell'opera alla mostra e cercarono un compromesso con il sindaco.

Il sindaco Maccaddino fu fermo nella sua convinzione: egli non vuole danneggiare ulteriormente la città di Mazara, ma cercò un compromesso. Assicurò di spedire sei pezzi molto pregiati, ma non il *Satiro,* in cambio del finanziamento promesso[244].

A queste condizioni, il Centro internazionale d'arte e cultura di Palazzo Te decise di ritirare la richiesta, in quanto ormai la mostra era già incominciata ed attirava parecchi visitatori nonostante mancasse la scultura[245].

- **Il Museo d'Orsay**

Nel dicembre del 2009, il Museo d'Orsay di Parigi dovette chiudere alcune delle sezioni per lavori di ristrutturazione che obbligheranno la maggior parte della opere in

243 F. Bonazzoli, *Il Bello di Mantova*, in *Corriere della Sera*, 23 marzo 2008.
244 S. Scansani, *Satiro per 30 giorni? Palermo media e Mazara non molla,* in *Gazzetta di Mantova*, 6 marzo 2008.
245 L. Angelini, *La "Forza del bello" corre senza l'Auriga*, in *Corriere della Sera*, 4 maggio 2008.

collezione ad un trasloco. Ma invece di portarle in un deposito, il museo decidette di sfruttare l'occasione per far circolare all'estero i propri simboli.

Il presidente Guy Cogeval aveva deciso di organizzare due esposizioni itineranti con opere come *Le Fifre* di Manet, *La Montagne Sainte-Victoire* di Cézanne e la *Notte stellata* di Van Gogh. Ciascuna delle due mostre era stata realizzata allo scopo di trarre dei benefici economici, con una operazione di fund raising precisa: "Da Manet all'Impressionismo" fu esposta a Madrid, San Francisco e Nashville, mentre la seconda "Al di là dell'Impressionismo" fu organizzata a Canberra, Tokyo e San Francisco[246].

Si trattò di prestiti a pagamento che portarono circa 10milioni di euro al museo francese. Somma con la quale coprirono la maggior parte dei costi della ristrutturazione[247]. Questo fu il primo caso in cui si organizzarono delle manifestazione con lo scopo preciso di ricavarne un elevato valore economico. La scientificità dell'operazione certamente venne meno, le esposizioni mancavano di un fondamento didattico, ma riuscirono comunque a raggiungere il livello monetario quantificato, semplicemente perché si trattava di capolavori mai usciti prima dal museo.

- **Scambi d'arte per motivi religiosi**

Succede a volte che i prestiti assumono delle valenze religiose. Le opere d'arte gestite da enti o associazioni religiosi seguono il volere dei loro proprietari e così è successo alla *Madonna di Foligno* di Raffaello [Fig. 52].

Il 24 giugno 2011 l'opera raffaellesca lasciò eccezionalmente i Musei Vaticani per essere trasportata in Germania in occasione della visita apostolica del papa Benedetto XVI. II

246 *I Manet e i Van Gogh in tournée. Così il Museo d'Orsay paga i debiti*, in *Corriere della Sera*, 3 ottobre 2009.
247 A. M. Merlo, *Gare d'Orsay e Louvre opere in tour per soldi e restituzioni all'Egitto*, in *Il Manifesto*, 10 ottobre 2009.

dipinto fu esposto presso i Musei Statali di Dresda, al cospetto della *Madonna Sistina* dello stesso Raffaello custodita nel museo tedesco. Le altre opere, il cui soggetto era sempre la Vergine, comprendono dipinti di Cranach il Vecchio, Matthias Grünewald e Dürer, di altri italiani come Correggio e Garofalo, oltre a disegni, incisioni, libri e numerosi documenti[248].

Un'esplicita propaganda religiosa permea l'evento: il Papa porta in Germania una meravigliosa icona mariana, che viene riunita ad altre analoghe immagini sacre.

La mostra, intitolata "Splendore celeste", voleva rievocare l'evento che vide le due madonna ricongiunte idealmente e materialmente, così come lo furono, probabilmente, nello studio di Raffaello a Roma nel 1511[249]. Fatto che non poteva essere considerato un atto critico sufficiente a motivare il viaggio. Prima di tutto perché la *Madonna di Foligno* [Fig. 52] è una pala d'altare molto grande, trasferita su tela che non gode di una buona conservazione, per questo motivo e per l'importanza storico-artistica dovrebbe essere considerata un'opera inamovibile.

In secondo luogo, l'opera non si spostava per un'evento scientifico o didatticamente importante. La spiegazione di questa movimentazione va ricercata nella nuova gestione del polo vaticano affidata ad Antonio Paolucci, già conosciuto come il «movimentatore massimo»[250] delle opere italiane.

Il 2011 è stato anche l'anno dello scambio culturale tra Mosca e Firenze che ha visto diverse iniziative tra cui un baratto di capolavori d'arte sacra che sottolineassero la

248 D. Lee, *Splendore Mariano*, in *Il Giornale dell'Arte*, n. 312, settembre 2011.
249 *La Madonna di Foligno incontrerà la Madonna Sistina*, in *L' Osservatorio Romano*, 15 giugno 2011.
250 T. Montanari, *Il Papa a Raffaello: «Vieni via con me». Benedetto XVI porterà in Germania la "Madonna di Foligno"*, in *Il Fatto Quotidiano*, 24 giugno 2011.

profondità del legame tra le due nazioni. La proposta aveva bisogno di capolavori eloquenti, per nome e per portata. "In Christo. Uno scambio di capolavori d'arte e della fede tra Mosca e Firenze" venne promosso con l'aiuto della Galleria statale Tretyakov di Mosca e il Presidente dell'Opera del Duomo, Franco Lucchesi, e del responsabile dell'ufficio diocesano di arte sacra, Timothy Verdon. Egli presterà la *Maestà* di San Giorgio alla Costa e il *Polittico di Santa Reparata* attribuito alla cerchia di Giotto. Queste due opere saranno esposte nella sede centrale del museo russo. Dalla Galleria Tretjakov, la Direttrice Irina Lebedeva e la vice Tatiana Gorodkova, decisero di spedire a Firenze tre opere: la *Madre di Dio Odiditria* di Pskov, la *Crocifissione* di Dionisijj e il *Salvatore di Zvenigorod* di Andrej Rublev[251]. Queste icone furono esposte, non in un museo ma nel Battistero fiorentino.

Data l'importanza dei prestiti, da Mosca richiesero anche un Giotto autentico, chiedendo in cambio la *Croce di Ognissanti* di Giotto [Fig. 53]. L'arcivescovo di Firenze, Giuseppe Betori, scrisse una lettera alla Soprintendente Cristina Acidini in cui si interrogava se si potesse spedire in Russia la Croce giottesca. In quella lettera, si sosteneva l'importanza del prestito e il fatto che le più alte cariche dello Stato italiano erano concordi sulla movimentazione. Il progetto aveva incontrato l'entusiasmo delle massime istituzioni dei due stati ma, nonostante le pressioni politiche, è stato fermato dall'Opificio delle Pietre dure che ha certificato l'opera come ad alto rischio e con molti problemi di conservazione, difficilmente risolvibili, tali per cui era da ritenersi impossibile pensare di organizzare un trasporto.

A questo punto, il comitato organizzatore cercò un'altra "croce" che potesse andare bene: la *Croce giottesca* di san Felice in Piazza[252]. Anche stavolta le precauzioni per la

251 A. Melloni, *Bertori, il Battistero e le icone del dialogo*, in *Corriere Fiorentino*, 3 settembre 2011.
252 *Giotto vola a Mosca e qui arrivano le icone russe*, in *La Nazione – Firenze*, 21 dicembre 2011.

conservazione hanno avuto la meglio. Quindi si ripiegò sulla *Croce* di Lippo di Benivieni [Fig. 54]. Il caso ha voluto che, nonostante i quattro metri di altezza, l'opera subì l'alluvione del 1966[253], in seguito la sua pellicola pittorica fu staccata dalle tavole originarie e assicurata a un supporto sicuro perciò trasportabile in sicurezza.

Le opere d'arte furono spostate non per ragioni culturali, ma per ragioni di potere, tanto che una vale l'altra. Difficilmente gli storici dell'arte riesco a impedire questo sfruttamento[254], la maggior parte delle mostre per le quali avvengono le movimentazioni, non hanno a che fare con un progetto culturale che permetta di aumentare e diffondere la conoscenza dell'arte figurativa, ma sono iniziative di auto promozione politica o religiosa[255].

◆ Una politica di scambi

Lo sviluppo culturale e artistico è sempre stato favorito da una serie di scambi reciproci tra nazioni. Soprattutto al giorno d'oggi, dove una politica di emancipazione culturale e di globalizzazione ha permesso di incentivare gli scambi di competenze tecniche ed intellettuali tra quasi tutte le nazioni del mondo. Questo ha favorito lo sviluppo di eventi legati al mondo dell'arte.

Le movimentazioni di opere hanno avuto un grande aumento proprio per sottolineare l'importanza di questo genere di iniziative. Iniziative che non sempre hanno mantenuti i legami con l'arte ma sottolineano, talvolta, fatti legati ad altri settori come quelli politici e di mercato economico.

253 T. Montanari, *Tutti al museo degli scambisti. La delicata Croce di Lippo volerà a Mosca, in cambio di un Rublev,* in *Il Fatto Quotidiano*, 2 settembre 2011.
254 T. Montanari, *A cosa serve Michelangelo?...*cit., p. 90.
255 T. Montanari, *Storia dell'arte umiliata e offesa*, in *Il Fatto Quotidiano*, 9 settembre 2011.

- **Bernini e il Getty Museum**

Capita talvolta che il prestito di un'opera d'arte aiuti a risolvere una controversia tra due stati. Questo è il caso dell'invio del busto della *Costanza Bonarelli* [Fig. 55] di Bernini che andò nel 2008 in mostra al Getty Museum di Los Angeles e in seguito alla National Gallery del Canada, a Ottawa.

Gli americani conobbero la maestria dell'artista, ma l'evento rivestì un significato diverso, di natura diplomatico, tra l'istituto americano e il Mibac. Il ministro Rutelli aveva minacciato di chiudere tutti i prestiti verso l'istituzione se non veniva risolta la disputa sulla restituzione dei 52 beni acquistati illecitamente ad insaputa del museo stesso. Il 31 luglio le due parti si sono accordate per consegnare 40 opere[256] e per consolidare questa alleanza si organizzò la mostra suddetta.

In questo caso l'opera stessa ha assunto l'onere di essere ambasciatrice della buona riuscita di questa contrattazione.

Nel giro di qualche mese, ritornò in Italia il *Vaso di Eufronio* che prese parte ad una grande mostra organizzata al Quirinale dedicata ai capolavori acquistati su mercati illeciti internazionali dal Getty Museum, dal Metropolitan di New York e dal Fine Arts Museum di Boston[257].

L'iniziativa si vela di uno spirito di cooperazione tra le istituzioni per riappacificare i rapporti.

> It's in our interest to work with the Getty, and they with us; we have many things in common.[258]

Queste furono le parole di Angela Negro, Direttrice di Palazzo Barberini che presentò due

256S. Miliani, *Il Bernini volerà a Los Angeles in segno di pace*, in *L'Unità*, 4 marzo 2008.
257P. Conti, *Il Vaso di Eufronio tonra in Italia e il Bernini sbarca al Getty Museum*, in *Corriere della Sera,* , 8 gennaio 2008.
258E. Povoledo, *Italy lends the Getty a Bounty of Berninis*, in *The New York Times,* 2 febbraio 2008.

lavori, il *Ritratto di Urbano VIII* e una scultura dell'artista olandese François Duquesnoy. Contemporaneamente partirono alcuni pezzi prestigiosi per Los Angeles come il *Ritratto di Scipione Borghese* della Galleria Borghese e il *Ritratto di Clemente X* della Galleria nazionale di arte antica a Roma.

Cristina Acidini ha rimarcato l'eccezionalità del prestito della *Costanza* del Bargello:

> In tempi normali non l'avremmo concesso, ma poiché la richiesta è arrivata poco dopo l'accordo con il ministero per i Beni culturali, ci è sembrato naturale dare luce verde[259].

- **L'anno di Caravaggio**

Nel 2010 correva il quarto centenario della morte di Caravaggio. Venne celebrato con una serie di iniziative: ricerche di documenti, pubblicazioni, convegni, mostre a Roma, Firenze, Caravaggio e all'estero. Nonché nuovi volumi sull'artista e la sua cerchia, riedizioni di testi critici o creazione di spettacoli teatrali a tema. Non mancarono le nuove scoperte come le ipotesi sulle ossa di Michelangelo Merisi cercate a Porto Ercole, senza alcuna base scientifica o il ritrovamento un nuovo Caravaggio, il *Martirio di San Lorenzo* della Chiesa del Gesù a Roma, successivamente non confermato per poi essere riaccreditato e smentito nuovamente come autografo[260].

L'idea era di far diventare Caravaggio un'icona da far valere soprattutto all'estero, in modo da portare la cultura italiana in prima pagina sui quotidiani internazionali[261]. Un concetto non particolarmente originale se si ricordano le precedenti mostre su Caravaggio.

Alle Scuderie del Quirinale di Roma, trenta opere, storicamente accreditate, formarono la

259L. Cini, *Dopo la Venere di Urbino a Tokio ora Costanza vola a Los Angeles. Per la mostra di Bernini Capolavori inamovibili?«Non sempre»*, in *La Nazione*, 11 marzo 2008.
260 P. Battista, *La Caravaggio-mania, una corsa alla patacca*, in *Corriere della Sera*, 30 luglio 2010.
261 G. Silvestri, *Caravaggio, tutta Italia se lo contende,* in *La Repubblica,* 19 febbraio 2010.

mostra organizzata dall'Azienda Speciale Palaexpo e Mondomostre, in collaborazione con il Ministero dei Beni Culturali e la Soprintendenza del Polo museale romano. L'allestimento porta a confrontare le tele su una base tematica[262], ma il numero delle opere era ancora incerto fino all'inaugurazione. Rossella Vodret e Francesco Buranelli che hanno curato l'esposizione parlavano di venticinque opere, ma all'ultimo il prestito del *Seppellimento di Santa Lucia* [Fig. 44] venne negato per questioni di conservazione, poiché la tela è tenuta costantemente sotto controllo dall'Istituto Centrale del Restauro di Roma. La mostra raccolse quasi tutti i capolavori di Caravaggio e venne realizzata focalizzandosi sulla tecnica esecutiva e sul processo creativo dell'artista che diede avviò alla rivoluzione nella rappresentazione della natura[263]. L'esposizione si aprì con la *Canestra di frutta* [Fig. 56] della Pinacoteca Ambrosiana messa a confronto con *Il ragazzo con il canestro di frutta*, conservato alla Galleria Borghese di Roma, e con il *Bacco* degli Uffizi. Molti furono i prestiti internazionali come la tela con i *Musici*, proveniente dal Metropolitan di New York, il *Suonatore di liuto* dall'Ermitage di San Pietroburgo e all'*Amore vincitore* [Fig. 19] prestato dalla Gemaldegalerie di Berlino. Fu possibile paragonare le due versioni della *Cena in Emmaus* [Fig. 43], relativamente dalla National Gallery di Londra e dalla Pinacoteca di Brera, e le tre versioni del *San Giovanni Battista* rispettivamente dai Musei Capitolini, dalla Galleria Corsini e dal Nelson-Atkins Museum di Kansas City. Furono presenti anche opere che difficilmente venivano prestate per mostre a carattere temporaneo come la *Deposizione* dai Musei Vaticani e l'*Incoronazione di Spine* dal Kunsthistorisches Museum di Vienna. Per concludere questa rassegna: l'*Annunciazione* dal Museo di Nancy, prestata in cambio di un restauro da parte

262 *Il Caravaggio doc da tutto il mondo in mostra a Roma*, in *L'Arena-Arte*, 14 dicembre 2009.
263 *Caravaggio, in mostra i capolavori del genio*, in *La Repubblica – Roma*, 18 febbraio 2010.

dell'Istituto romano in un progetto congiunto Italia-Francia[264].

Caso eccezionale di prestito fu la *Canestra di frutta* [Fig. 56] della Pinacoteca Ambrosiana, spedito per la prima volta da quattrocento anni. In compenso la Pinacoteca Ambrosiana ricevette una versione digitale dell'opera, in questo modo i visitatori ebbero la possibilità di continuare a vedere il capolavoro in una versione multimediale. Haltadefinizione, marchio della società HAL900, adottò una tecnica innovativa di riproduzione che permise di copiare nel dettaglio il singolo colpo di pennello, senza che l'immagine perdesse nitidezza[265]. Mentre la tela originale fu trasportata a Roma con una cassa dotata dei moderni sistemi di sicurezza e un'assicurazione di diverse decine di milioni di euro.[266]

Mario Resca, Direttore generale per la valorizzazione del patrimonio culturale del Mibac, puntò a utilizzare il Caravaggio come simbolo dell'eccellenza italiana e per questo indirizzò il tutto il marketing possibile sull'organizzazione di eventi in tutto il mondo con opere italiane[267]. Così il *Narciso* [Fig. 57] divenne emblema italiano in Montenegro per celebrare la dichiarazione d'indipendenza della repubblica. Il prestito, proveniente dalla Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini, fu l'opera centrale per la mostra "Narciso alla Fonte" al Museo di Arte Contemporanea di Podgorica "Dvorac Petrovica".

L'importante prestito si inserì nell'ambito delle nuove relazioni diplomatiche, culturali ed economiche tra i due paesi, promosso da Resca in persona, il quale informò che:

> La rilevanza culturale e l'interesse mediatico che questo prestito sta generando in tutto il Montenegro è l'ennesima prova di quanto anche un solo tassello del nostro patrimonio artistico sappia generare interesse ed ammirazione all'estero. La cultura deve sempre di più rappresentare il biglietto da visita dell'Italia, in grado anche di agevolare l'apertura di canali per accordi di cooperazione economici e politici.[268]

264 L. Colonnelli, *Autentico Caravaggio*, in *Corriere della Sera*, 19 febbraio 2010.
265 A. Cirillo, *Così il computer scruta (e copia) i capolavori dell'arte milanese*, in *La Repubblica,* 19 febbraio 2010.
266 P. Foschini, *La Canestra di Caravaggio lascia Milano*, in *Corriere della Sera*, 9 febbraio 2010.
267 G. Silvestri, *Caravaggio, rivincita postuma ora tutti fanno la fila per lui*, in *La Repubblica*, 29 luglio 2010.
268 R. De Simone, *Grande Successo per Caravaggio in Montenegro*, comunicato stampa del Mibac, 3 giugno 2010.

Un'opera è stata simbolo di un accordo tra paesi, così che l'opera d'arte in sé sembra assumere un ruolo diverso da semplice manufatto artistico; egli diventa portatore di un messaggio contrattuale, è l'emblema della buona riuscita di un contratto.

Mario Resca chiarì che l'operazione non sarebbe costata niente all'Italia, ma anzi, gli sponsor, tra cui A2A, azienda italiana del settore energetico che aveva aperto delle attività in Montenegro, avrebbero pagato tutte le spese di trasferta del quadro e versato nelle casse del Polo museale romano circa 40mila euro per restaurare altre opere[269].

Dopo Montenegro, il *Narciso* [Fig. 57] verrà spedito Cuba nel 2011 alla mostra "Caravaggio en Cuba" al Museo Nacional de Bellas Artes di Avana. Il viceministro per la cultura di Cuba, Ferdinando Rojas, si è definito entusiasta. Sin dall'anno precedente, aveva contattato Mario Resca per riuscire ad avere le opere italiane.

L'iniziativa fu sostenuta sia dal Ministero dei Beni Culturali sia dagli Affari Esteri che avevano collaborato insieme per spedire dodici tele caravaggesche, ciò sottolineò l'importanza politica e diplomatica che questo gesto rivestì. Ovviamente non si trattava di un evento isolato, ma faceva parte di una strategia politica nell'ottica di favorire un avvicinamento tra le due nazioni. Ciò aveva permesso di far cadere tutte le spese di trasporto e di assicurazione sulla compagnia Aerea Blue Panorama, che abitualmente lavorava per l'isola cubana.

Ecce Homo di Giovanni Baglione, *San Giovanni Battista* di Tommaso Salini, un *Autoritratto* di Orazio Borgianni, *San Giuseppe legge al lume di candela* di Gherardo delle Notti, *Bacco e un bevitore* di Bartolomeo Manfredi, *San Francesco d'Assisi* di Carlo Saraceni, *L'incoronazione di spine* di Lionello Spada, *Riposo nella fuga in Egitto* di Orazio Gentileschi, *Maddalena svenuta* di un anonimo romano, un *Autoritratto* di Artemisia Gentileschi, *Riposo nella fuga in Egitto*

269 T. Montanari, *A cosa serve Michelangelo?*, Torino, 2011, p.77.

di Angelo Caroselli e *San Girolamo* di Henrick van Somer[270] erano tutte tele provenienti da Roma, la maggior parte prestate da Palazzo Barberini, ma anche dalla Galleria Borghese e dalla Collezione Lampronti.

Rossella Vodret, soprintendente del Polo museale romano, seguiva il pensiero di Mario Resca, considerando il Caravaggio come potente messaggero della cultura italiana nel mondo e aveva organizzato partenze di dipinti caravaggeschi per Ottawa, Mosca, Brasile e Argentina.

Certamente questo avrebbe comportato uno svuotamento dei musei, anche se un'attenta pianificazione della turnazione delle opere aveva permesso di aver minor disagio possibile, rimane comunque un obbligo verso i visitatori che si aspettano di ritrovare alcune determinate opere nella loro sede originaria.

Per alcuni si trattò dell'ennesimo caso di strumentalizzazione politica del patrimonio artistico. Molti hanno espresso le loro perplessità sul progetto scientifico alla base dell'esposizione, essi vedevano questi eventi come frutto di una strategia di commercializzazione e promozione adottata in questi anni dal Mibac, e dal suo direttore, convinto che le opere d'arte debbano spostarsi per incoraggiare i visitatori e non al contrario cercare di rivalutare l'opera in loco portando le persone al museo che la custodisce.

"Caravaggio en Cuba" è una mostra che venne presentata alla stampa prima che l'iter amministrativo per le autorizzazioni fosse compiuto. Infatti, con già gli imballaggi pronti, il Comitato tecnico scientifico aveva espresso un parere negativo sui prestiti, in parte per il ritardo con cui la pratica era arrivata, ma sopratutto perché l'esposizione avrebbe svuotato le sale di Palazzo Barberini, di recente riapertura[271]. Non solo Palazzo

270 P. Conti, *Caravaggio ambasciatore a Cuba*, in *Corriere della Sera*, 15 settembre 2011.
271 T. Montanari, *Cuba Caravaggio Export*, in *Il Fatto Quotidiano*, 16 settembre 2011.

Barberini venne spogliato, ma anche Palazzo Venezia subì l'ondata dei trasporti cubani. Il *Bacco* di Bartolomeo Manfredi era stato sostituito con un cartello che informava i visitatori della mancanza dell'opera, causa trasferimento temporaneo a Cuba, in cambio le poche tele seicentesche di Palazzo Barberini furono spostate in Piazza Venezia. Sempre su progetto della Vodret. Altre opere vennero strappate dagli altari delle chiese per essere esibiti in Palazzo Venezia per un'altra rassegna caravaggesca, su finti altari di marmo. Ella aveva anche autorizzato il prelevamento delle tele della Cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo e la spedizione a Mosca della *Conversione di Paolo* [Fig. 58], un atto che distrusse uno dei pochi ambienti artistici seicenteschi arrivato a noi ancora intatto[272].

- **Italia-Cina**

Dopo un patto d'intesa tra Italia e la Cina, siglato nel 2010, nel 2012 ebbe luogo una grande rassegna di opere italiane rinascimentali in piazza Tienanmen. Al contempo una sala di Palazzo Venezia a Roma ospitò analoghe mostre storiche e artistiche della cultura cinese. Il ministro Ornaghi aveva commentato così l'evento:

> una testimonianza di grande, reciproca amicizia tra i nostri due Paesi che parte da antiche ragioni culturali per abbracciare l'economia e la politica[273].

Tra i capolavori prestati ci furono la *Scapigliata* di Leonardo [Fig. 59], *Autoritratto* di Raffaello, *Adorazione dei Magi* e la *Venere* di Botticelli, *Annunciazione* di Filippo Lippi. Opere uniche, spedite con trepidazione ma, sempre il ministro ammise che:

> bisogna lanciare operazioni di questo genere, anche correndo qualche rischio, altrimenti si paralizza la diffusione della cultura italiana oltre i confini nazionali[274].

L'appello di Italia Nostra per impedire l'embargo di tutti questi capolavori, firmato da

272 T. Montanari, *Roma e Caravaggio, scopriamo gli altarini*, in *Il Fatto Quotidiano*, 2 dicembre 2011.
273 S. Paolo, *Un Venere di Botticelli a Tienanmen*, in *Corriere della Sera,* 7 luglio 2012.
274 *Ibidem*

Salvatore Settis, Tomaso Montanari, Alessandro Nova, Francesco Caglioti, puntò al fatto che organizzare scambi di opere d'arte anche per mostre dal profilo diplomatico, commerciale o propagandistico meriti comunque un vero progetto scientifico, che abbia l'intento di aumentare la conoscenza e con un rischio nullo per le opere.

Italia Nostra pose l'accentò sullo spreco economico che segue questo tipo di eventi per esempio i viaggi di tutti gli accompagnatori delle opere, i trasporti e le costosissime assicurazioni, nonché tutti i servizi accessori che nascono come i cataloghi illustrati[275].

Le mostre d'arte antiche stavano diventando operazioni di marketing che strumentalizzavano le opere, ignorando le ricerche e promuovendo una ricezione passiva da parte del visitatore.

Le iniziative temporanee si svolgevano solo in un ambito di auto promozione di amministratori, fondazioni bancarie, politici, imprese fino all'interesse per uno sponsor. Se il ministro autorizzava un'opera ed essa veniva distrutta, l'unico a perderci era il cittadino, inoltre sembra essere un arretramento puntare solo sulle opere antiche per promuovere il prestigio nazionale, ripresentando sempre gli stessi nomi, senza pensare a valorizzare all'estero il contemporaneo.

- **Italia-Serbia**

Il 2013 si aprì come l'anno culturale dei rapporti tra l'Italia e la Serbia. A Novi Sad fu inaugurata la mostra "Umanesimo e Rinascimento nell'Appennino centrale – Paralleli". Un evento che vide molti prestiti del Rinascimento italiano custoditi in Umbria, Marche, Toscana ed Emilia Romagna. Opere che entrarono in contatto con i tesori conservati nella galleria Matica Srpska di Novi Sad, diretta da Tijana Palkovljevic[276].

275 *Appello di Italia Nostra sui trasferimenti di opere d'arte,* in www.italianostra.org, 16 luglio 2012.
276 *Anche lo studiolo di Federico da Montefeltro all'evento di Novi Sad*, in *Quotidiano dell'Umbria*, 22 aprile 2013.

Ciò fu permesso grazie ad un protocollo d'intesa tra il Ministero Italiano dello Sviluppo Economico, la regione autonoma serba della Vojvodina, la galleria Matica e il direttore del Patto territoriale dell'Appennino centrale, Ilias Tasias.

Tra le opere spedite, figurarono il *Gonfalone bifacciale processionale del Corpus Domini* attribuito a Raffaello Sanzio, il *Badalone* intarsiato [Fig. 60] della Chiesa di San Domenico a Gubbio, la riproduzione fotografica, a grandezza naturale, dello *studiolo di Federico da Montefeltro* costruito per il Palazzo Ducale di Gubbio e ora conservato al Metropolitan Museum di New York, le ceramiche di Urbino e Calsteldurante, i testi *De Divina Proportione* e *De Prospectiva pingendi* di Luca Pacioli e Piero della Francesca.

Il progetto nasceva dalla constatazione della presenza di due realtà, quella serba e quella d'Italia centrale, con molti punti in comune con i quali interagire in una futura contaminazione. Il fine dell'esposizione non fu solo mostrare, ma anche mettere in comune saperi e conoscenze infatti, furono previste attività di studio e di scambio di competenza. La mostra fornì anche l'opportunità di conoscere le tecniche di conservazione e restauro e i metodi scientifici più innovativi utilizzati nella manutenzione di queste opere. Nell'accordo furono stipulati anche workshop e convegni su i temi della museologia e sulla conservazione dei beni librari[277].

Nel corso dell'inaugurazione della mostra venne girato un video, presentato sul sito del Sole 24 Ore, durante il quale si può vedere un incauto visitatore che si appoggia notevolmente al *Badalone* [Fig. 60] del coro della chiesa di San Domenico a Gubbio, un'opera di fine quattrocento completamente intarsiata[278]. Ciò che è da evidenziare è la mancanza di sicurezza per queste opere, anche se è pretesa dalle procedure per l'accettazione della richiesta di prestito.

277 F. Bene, *Il Rinascimento umbro conquista la Serbia*, in *Il Giornale dell'Umbria*, 16 giugno 2013.
278 *La Serbia si apre al Rinascimento italiano*, in *www.video.ilsole24ore.com*, 26 aprile 2013.

◆ Ultimi fatti di cronaca

Nell'anno appena passato ci sono stati degli avvenimenti riguardanti le movimentazioni di opere d'arte che hanno riacceso il dibattito sulla validità degli spostamenti. Si tratta di alcune azioni che hanno portato alla perdita del bene artistico sia in termini letterali sia in termini di proprietà legittima.

▪ Vicenza – Prato

Nel 2010 la Banca Popolare di Vicenza di Gianni Zonin acquistò la vecchia Cassa di risparmio pratese, ereditandone il patrimonio artistico, compresi tre capolavori: il *Crocifisso con cimitero ebraico* di Giovanni Bellini [Fig. 61], la *Madonna col bambino* di Filippo Lippi [Fig. 62] e la *Incoronazione di spine* di Caravaggio [Fig. 63]. Le opere vengono in seguito prestate per la mostra "Lippi, Bronzino, Caravaggio. Capolavori sacri e profani della Collezione Toscana della Banca Popolare di Vicenza" che si tenne al Palazzo Thiene di Vicenza.

Finita la mostra nel febbraio 2013, i dipinti sarebbero dovuti tornare a Prato, ma in realtà non vennero più spediti. La contesa incominciò quando il sindaco di Prato, Roberto Cenni, il presidente della Provincia, Lamberto Gestri e il presidente degli industriali, Andrea Cavicchi si riunirono per riuscire a far tornare le opere al Palazzo degli Alberti di Prato[279]. Tramite un primo contatto con Vicenza vennero a sapere che i dipinti erano diventati di proprietà della banca vicentina e che fosse compito degli amministratori bancari decidere come usufruirne, senza dover tenere conto delle istituzioni di Prato[280].

Da Prato si cercò di aprire un dialogo con il presidente Zonin, si voleva proporre di

279 L. Gestri, *Prato contro la Banca: "Ridateci Caravaggio"*, in *La Repubblica – Firenze*, 22 luglio 2013.
280 D. Di Vico, *I capolavori non restituiti che fanno infuriare Prato*, in *Corriere della Sera*, 22 luglio 2013.

riportare a Prato almeno quella parte della collezione di Palazzo Alberti che ha peculiarità più territoriali come il Lippi, il gruppo di sculture di Lorenzo Bartolini e le opere del Seicento fiorentino[281]. Inoltre è stato interpellato il sottosegretario del Mibac, Ilaria Borletti Buitoni, per valutare la legittimità e la normativa sui beni culturali[282].

Il prestito per una mostra ha causato la perdita per l'ambiente pratese delle proprie opere territoriali, sembra che le motivazioni culturali vengano meno alle logiche burocratiche. Formalmente i dipinti appartengono alla Bpv avuti con un contratto legalmente valido ed è loro compito deciderne le sorti, ma non trovo giusto sfruttare l'occasione di una mostra per sottrarre delle opere ad un territorio così fortemente legato ad esse.

In conclusione avvenne un incontro tra i protagonisti che presero la decisione di non rimandare più le opere a Prato in formula stabile, ma ritorneranno in occasione di eventi e mostre temporanee. La Bpv ha intenzione di utilizzare le opere come ambasciatori della banca in iniziative culturali in tutta Italia, inoltre la Banca stessa sarà sponsor di Palazzo Alberti per valorizzare il sito culturale tramite eventi e mostre per rendere vivo lo spazio e allacciare relazioni tra il Veneto e la Toscana[283].

- **L'Uccisione di Priamo di Canova**

Il 2 agosto 2013 *L'Uccisione di Priamo* di Antonio Canova [Fig. 64], bassorilievo in gesso, è stato staccato dal muro dell'Accademia d'Arte di Perugia per essere spedito a una mostra ad Assisi intitolata "Canova", ritenuta dai più marginale[284].

L'incidente è avvenuto mentre gli addetti al lavoro stavano spostando il gesso per

281 *Quadri contesi, incontro Prato-Vicenza*, in *Corriere della Sera*, 26 settembre 2013.
282 *Quadri contesi, incontro a Vicenza: "A Prato opere legate alla città"*, in *La Nazione-Prato*, 26 settembre 2013.
283 *Banca Popolare di Vicenza, i quadri non torneranno più stabilmente*, in *La Nazione – Prato*, 28 settembre 2013.
284 T. Montanari, *Capolavoro di Canova distrutto per sempre. A causa di una mostra inutile,* in *Il Fatto Quotidiano*, 10 settembre 2013.

imballarlo. Cadendo, si è spaccato completamente. L'opera è irrecuperabile e l'assicurazione dovrebbe ripagare 700.000 euro ma questi soldi assolvono la perdita di un'opera? Anche se l'opera in questione era un calco e ne esistono altre diverse versioni, ciò non credo giustifichi la perdita del bene.

Il bassorilievo era uno dei pochi esemplari noti dell'*Uccisione di Priamo* canoviano [Fig. 64], episodio omerico che era stato donato all'Accademia dagli eredi dello stesso Canova.

L'opera sarà sostituita da una gigantografia, mentre l'altro gesso, il Pastorello di Thorvaldsen, che doveva andare in prestito fu ricollocato al suo posto d'origine[285].

All'Accademia di Belle Arti di Perugia si è svolto il sopralluogo degli ispettori della compagnia assicuratrice nello spazio della gipsoteca, dove è avvenuto l'incidente che ha causato il danneggiamento del bassorilievo. I funzionari hanno potuto visionare le riprese delle telecamere di sorveglianza che fornirono agli esperti utili indicazioni sulla dinamica degli eventi e in particolare su quanto successo durante la movimentazione dell'opera da parte della ditta che avrebbe dovuto trasportarla alla mostra di Assisi. Sembrerebbe che il personale addetto alla movimentazione e all'imballaggio dell'opera abbia staccato il bassorilievo dal muro e che lo stesso abbia ceduto tra le mani degli stessi. Forse a causa del caldo o una qualche debolezza nel calco in gesso che ha quasi 200 anni.

L'Accademia ha subito precisato che tutto era stato svolto nel miglior modo possibile, seguendo le indicazioni della Soprintendenza, ma purtroppo l'opera non è recuperabile. Da qui l'annuncio della stessa Accademia che:

> esperirà tutte le opportune azioni volte ad ottenere il risarcimento della perdita dell'opera in base alla polizza assicurativa stipulata, che prevede un indennizzo di 700.000 euro, stabilito d'intesa con la Soprintendenza ed accettato dalla compagnia assicuratrice.[286]

285 *Canova distrutto durante il trasloco sarà sostituito con una foto*, in *Il Messaggero,* 2 agosto 2013.
286 *Il gesso di Canova caduto a terra «è artisticamente irrecuperabile»,* in *Il Giornale dell'Umbria*, 5 agosto 2013.

Il primo ad aver pubblicato la notizia della vicenda è stato lo storico dell'arte Francesco Federico Mancini, mentre il Mibac non ha riportato la notizia, su nessun mezzo d'informazione, come a voler nascondere le vicende[287].

287 C. Franza, *Un capolavoro di Canova distrutto a Perugia*, in *Il Giornale*, 15 settembre 2013.

Opere Contemporanee

Le opere d'arte contemporanea sembrano partecipare in misura minore al mercato delle mostre temporanee o dei grandi eventi. Generalmente una mostra-evento vuole riuscire ad avere un adeguato introito economico, per cui si decide di puntare su nomi famosi di artisti ormai storicizzati. Ma ciò non vuol dire che non esistano mostre sull'arte contemporanea, anzi molti eventi raggiungono anche un gran numero di visitatori, come ad esempio la Biennale di Venezia o Documenta di Kassel che oramai si configurano come una vera concorrenza alle esposizioni e vengono definite da alcuni curatori dei veri e propri musei temporanei. Ad ogni mostra corrisponde anche un adeguata organizzazione per i prestiti.

Uno dei problemi principali per il prestito di opere contemporanee riguarda proprio la conservazione e la tutela di questi lavori durante le operazioni di imballaggio e di disallestimento. Questo perché le opere moderne hanno la caratteristica di essere realizzate con materiali diversi dal consueto e innovatiti, materiali anche difficili da trattare infatti gli studi sulla conservazione e restauro sono relativamente recenti.

L'arte del ventesimo secolo ha cambiato, in maniera significativa, i modi di espressione degli artisti che furono influenzati dalle scoperte e dalle innovazioni prodotte dalla sviluppo industriale. I cambiamenti portati in pittura e scultura dalla grande rivoluzione dell'arte del Novecento, hanno prodotto opere caratterizzate da un sempre maggior sperimentalismo non soltanto formale, ma soprattutto nella materia e nelle tecniche. Come sottolinea Althofer: «É il materiale che si fa' arte»[288] non più dunque un mezzo per esprimerla, arte e materia giungono a coincidere.

Le nuove avanguardie portano un rinnovamento completo delle opere, che volendo

288 H. Althofer, *Il restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee* , Firenze, 1991, p.6.

rappresentare situazioni multiple, necessitano di nuove procedure, nuove sostanze, policromia e assemblaggi, grazie all'introduzione di tecniche inibite e materiali estranei[289].

Se già i futuristi, nel caso specifico Enrico Prampolini, avevano iniziato ad inserire elementi estranei nelle loro opere, la prima rivoluzione formale e tecnica avvenne nel 1912 con la *Natura morta con sedia impagliata* di Picasso [Fig. 65] considerato il primo collage della storia, una tela ovale con un pezzo di cerata stampato a motivo di canneté di una sedia ed intorno una corda come cornice. La natura dei stessi materiali e l'utilizzo in associazione tra loro ha portato ad una nuova concezione dei procedimenti tecnici che compiono un opera d'arte, ma anche ad una nuova idea sulla durabilità di questi lavori che mostrano già dei segni di deperimento[290].

A partire dal Cubismo, che ha dichiarato la materia stessa "opera d'arte", e soprattutto con la successiva esperienza Dada, che ha utilizzato materiali consunti dal tempo e oggetti trovati per i cosiddetti ready-made, la conservazione e tutela delle opere d'arte contemporanea si configura come un problema nuovo, grave e irrisolto che non può seguire gli standard conservativi delle opere antiche[291].

L'ingresso nel mondo dell'arte delle materie plastiche, cioè i nuovi materiali sintetici industriali è dovuto ad una volontà di sperimentazione di alcuni personaggi artistici. La rivoluzione dei colori sintetici ebbe sull'arte contemporanea una portata simile a quella dell'introduzione della pittura ad olio nel XV sec. Smalti e acrilici diventarono il nuovo messo che permise agli artisti di ottenere nuovi effetti estetici e nuovi modi di fare arte.

Lo stesso Picasso usò per primo la vernice Ripolin, una delle prime vernici artificiali per

289 *M. Pugliese, Tecnica Mista. Materiali e procedimenti nell'arte del XX secolo*, Torino, 2009, p.13.
290 *Arte Contemporanea. Conservazione e Restauro*, a cura di S. Angelucci, Fiesole (FI), 1994, p.13.
291 E. Di Martino, *Il restauro dell'arte contemporanea: un grande e irrisolto problema internazionale,* in *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, a cura di E. Di Martino, Torino, 2005, p.11.

uso industriale, dunque non un materiale della tradizione, che crea interferenze conservative.

L'uso di materiali anomali, facilmente deperibili permette una discorso diverso sulla durabilità dell'opera[292]. Si va dall'impiego di materiali di cui non si conosce la durata e il comportamento quali plastiche, vinilici, acrilici, neon, metalli, all'uso di materiali industriali, residui, sostanze inorganiche e organiche[293].

La conservazione del patrimonio artistico contemporaneo diventa, a questo punto, sempre più complessa, l'arte contemporanea presenta problemi difficili perché l'utilizzo di materiali deperibili produce dei lavori estremamente fragili al punto da richiedere frequenti interventi di restauro[294].

Gran parte delle attività di conservazione preventiva e di manutenzione che viene svolta dagli istituti di ricerca è collegata ai prestiti delle opere in caso di viaggi per mostre.

I problemi posti dalla gestione dei trasporti dipinti sono stati analizzati con precisione dalle maggiori istituzioni americani, canadesi e britanniche. Essi hanno portato a formulare delle linee guida e delle raccomandazioni da seguire per la prevenzione dei rischi connessi al viaggio[295].

I danni che più frequentemente si possono produrre sono quelli che scaturiscono dai cambiamenti di temperatura, soprattutto quando questa tende ad essere troppo bassa, dal mancato controllo dell'umidità negli imballaggi di protezione e in ultimo dalle vibrazioni anche leggere ma, prolungate nel tempo, che inevitabilmente si creano durante la movimentazione.

292 M.Pugliese, *Tecnica...*cit., p.15.

293 S. Bordini, *Storia e restauro dell'arte contemporanea: ipotesi per la costituzione di un archivio*, in *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, a cura di E. Di Martino, Torino, 2005, p.40.

294 O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea*, Martellago (VE), 2005, p.61.

295 *Ivi*, p.188.

Non solo questo tipo di opere ha problemi durante il trasporto effettiva, ma la maggior parte dei danni viene riscontrata al momento delle operazioni di imballaggio all'interno del museo o durante gli spostamenti verso il laboratorio di restauro, o nel ritorno alla sala di esposizione, questo perché, durante questi interventi le opere si trovano fuori da imballaggi protettivi e prive di sistemi di monitoraggio.

- **Casi di Mobilitazione**
    - **Robert Rauschenberg**

Nel 1962 durante il trasporto dalle stanze del conte Giuseppe Panza di Biumo alla galleria di Leo Castelli a Venezia, l'opera *Coca Cola plan* [Fig. 66] subì un forte urto tale per cui una delle tre bottiglie di coca cola cadde a terrà e si ruppe.

Le opere di Robert Rauschenberg univano la pratica dell'assemblaggio alla gestualità pittorica, l'artista realizzava assemblaggi con quadri in tela dipinti con smalti o acrilici nei quali inseriva oggetti presi nella quotidianità.

La centralità del problema di questo danno consiste in realtà nel legittimare chi potesse avere l'autorità scientifica per decide come intervenire[296]. Infatti l'artista teneva molto alle proprie opere, tale per cui promuoveva interventi di ridipintura o rifacimento se fosse necessario[297], ma soltanto sotto il suo controllo.

L'unico modo per riparare il danno di *Coca Cola plan* [Fig. 66] consisteva nel trovare una nuova bottiglia da sostituire, ma ciò avrebbe potuto causare delle problematiche di invalidazione dell'opera d'arte. Dal ready made duchampiano abbiamo imparato quanto fosse importante il gesto svolto dall'artista, quello che si chiesero i restauratori è se

296T. Toniato, *Tematiche del restauro contemporaneo*, in *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, a cura di E. Di Martino, Torino, 2005, p.37.
297M.Pugliese, *Tecnica...*cit., p.40.

sostituire una parte dell'opera potesse creare un cambiamento di significato nell'opera stessa.

Inoltre essi ebbero un grande problema nel trovare una bottiglia di Coca Cola uguale, infatti il noto marchio aveva smesso di produrre industrialmente quel modello di preciso qualche anno precedente.

I restauratori e il conte Panza di Biumo decisero di contattare personalmente Rauschenberg per capire come muoversi. L'artista stesso decise di sostituire la bottiglia con una di dimensioni uguali ma facente parte della produzione europea[298].

Questo è un caso in cui ci fu la possibilità di ascoltare il parere dell'artista, ma non sempre ciò è possibile.

Due anni dopo Rauschenberg partecipò alla Biennale di Venezia, vincendo il primo premio, ma il trasporto delle sue opere dall'ex Consolato Americano alla sede dei Giardini divenne un emblema della fragilità e pericolosità dei trasporti di opere[299] nonostante non ci furono problemi o danni considerevoli.

- **La Porta di Duchamp**

Nel 1978 alcuni operai che stavano finendo di dipingere i padiglioni della Biennale d'Arte, trovando una vecchia porta rovinata appoggiata ad un muro, decisero di riverniciarla.

In realtà aveva dipinto una delle opere di Marcel Duchamp che doveva partecipare all'esposizione artistica.

L'opera *Porta, 11 rue Larrey* [Fig.67], nota anche come *Porta che apre e allo stesso tempo chiude*, era un famoso ready-made: una porta che Duchamp stesso aveva fatto realizzare per separare due ambienti della piccola casa parigina in qui aveva abitato. Quando l'artista

298C. Tomkins, *Off the Wall: A Portrait of Robert Rauschenberg*, Picador USA, 2005.
299D.M., *Oggi si apre la Biennale*, in *L'Unità*, 20 giugno 1960.

trasloco da rue Larrey decise di presentare l'oggetto come opera d'arte.

Il comitato organizzatore della Biennale del 1978, composto da Achille Bonito Oliva, Antonio del Guercio, Filiberto Menna e Jean Christophe Amman, aveva deciso di esporre due opere di Duchamp, uno scolabottiglie e la porta, la quale era stata posizionata in un angolo del padiglione Italia in una curiosa relazione con la porta reale che conduceva al padiglione. Probabilmente fu talmente realistica l'ambientazione che i due imbianchini scambiarono l'opera per una vera porta, malridotta e sporca e decisero che avesse bisogno di una riverniciata.

Il collezionista romano Fabio Sargentini, proprietario dell'opera, ha ovviamente fatto causa alla Biennale, la quale, dopo nove anni di processo, ha dovuto ripagare il titolare con un risarcimento di 400 milioni di lire [300], il giudice ha giustamente ritenuto in colpa gli organizzatori dell'esposizione per leggerezza e la mancanza di diligenza nella direzione dei lavori, nonché la mancata sicurezza dovuta all'opera d'arte [301].

L'installazione è stata sottoposta ad un restauro che ha comportato la parziale abrasione della firma e della data e la perdita della patina originale, ciò costituisce un consistente perdita di valore per l'opera. Infatti siamo di fronte ad un vecchio oggetto mitizzato e sacralizzato che ha un senso artistico solo in quanto un tempo era stata utilizzata da Duchamp che l'ha firmata e datata, dandole da quel momento in poi un valore quasi sacrale.

Le norme per i prestiti prevedono un adeguato controllo e una sicurezza che deve essere garantita prima ancora che il trasporto avvenga, è una condizione fondamentale che deve essere rispettata dall'ente richiedente, altrimenti viene meno il rapporto di fiducia che si viene a creare tra i prestatori e l'istituzione richiedente.

300P. Merlini, *Danneggiato l'Orinatorio di Duchamp*, in *La Nuova*, 6 gennaio 2006.
301R. Bianchin, *Verniciarono un Duchamp. 'Era una semplice porta'*, in *La Repubblica*, 13 febbraio 1987

- **Claudio Parmiggiani**

Nell'autunno del 1987 i musei di Strasburgo hanno presentato una mostra monografica sull'artista Claudio Parmiggiani. Durante l'allestimento della mostra una delle opere, *Pan* del 1986, subì un lieve danno. L'opera è un'installazione composta da una testa di gesso dipinta di blu e parzialmente incavata, sormontata da un bonsai. La cassa di imballaggio che conteneva solo la testa ha subito uno sobbalzo nel corso del trasporto. Di conseguenza, si era formata un'incrinatura nella parte arrotondata della testa la quale ha subito anche una perdita del colore blu.

In questo caso fu l'artista stesso a decidere come comportarsi per il restauro, egli era presente al momento dell'arrivo delle opere e della scoperta della frattura. Parmiggiani temeva che l'opera dovesse venire ricreata completamente, ma interpellando la restauratrice Francois Péquignot, si decise di riempire la frattura con un collante e ridipingere completamente la testa in modo da mascherare la rottura[302].

La maggior parte dei lavori di restauro che si intende svolgere su questo tipo di opere, consiste nel seguire il principio di intervento minimo che permette di colmare la lacuna e riportare l'opera alla sua integrità sia fisica che concettuale.

Avere delle indicazioni su come procedere dall'artista stesso alleggerisce sicuramente la responsabilità della decisione del restauratore, infatti molti artisti contemporanei tendono a lasciare informazioni su come procedere in caso di rottura oppure tengono da parte pezzi di ricambio per le installazioni più complicate.

302 M. Lavallée, *Alcune esperienze del Musée d'Art Moderne di Strasburgo*, in *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, a cura di E. Di Martino, Torino, 2005, p. 50.

- **Louise Bourgeois**

L'esposizione di Louise Bourgeois al Centro Andaluz de Arte Contemporaneo di Siviglia del 1996 comprendeva opere provenienti dal Museo de Arte Contemporáeo di Monterrey, cittadina del Messico.

Le operazioni di trasporto furono curate con particolare attenzione dei funzionari di entrambi gli istituti, ma al disimballaggio *Nature Study*, una figura di cane, realizzata in cera rossa, appoggiata su un piedistallo, presentava una crepa nella base.

La statua era stata realizzata tutta in cera rossa, un materiale molto fragile a cui basta una semplice vibrazione per creare delle crepe. Forse un' opera con queste caratteristiche non avrebbe dovuto spostarsi dal museo d'origine, data la delicatezza e la cagionevolezza del materiale di cui è costituita, ma un opinione generalizzata considerare i lavori contemporanei superficialmente, senza porre l'attenzione necessaria come per l'arte del passato. Una credenza certamente sbagliata, infatti, come abbiamo potuto notare, i materiali di cui sono costituite rendono le opere stesse estremamente fragili.

La causa della frattura è stata riscontrata nell'imballaggio inadeguato, l'opera era stata assicurata ad alcune travi di legno, imbastite con alcuni pezzi di feltro, che avrebbero dovuto immobilizzare tutto. Ma non si è tenuto conto della natura strutturale della statua, essa è una figura leggermente inclinata in avanti che, probabilmente, cedette al proprio peso provocando così la ferita.

Il restauratore decise di intervenire con una specie di mastice dello stesso colore, egli chiamò l'officina di fusione di New York, dove era stata finita la scultura, la quale inviò

un pezzo di cera rossa e le istruzioni per compiere l'intervento provvisorio[303].

- **Untitled and Lemure**

L'opera di Rudolf Stingel e Franz West, *Untitled and Lemure*, è un'istallazione composta da un chiosco di colore bianco sulla cui sommità è collocata una scultura in alluminio verniciato di Franz West. Il chiosco internamente è illuminato da un lampadario in stile rococò ed è rivestito da pannelli in celotex sul quale il pubblico poteva intervenire con incisioni e graffiti.

La prima versione [Fig. 68] venne allestita a Salisburgo nel 2002 al Museum der Moderne Rupertinum. L'opera comporta un interazione con il pubblico, un requisito necessario affinché essa assuma significato, senza i visitatori e la loro comunicazione con il lavoro artistico, essa non ha valore. Ciò modifica l'idea di sicurezza che accompagna l'esposizione, inevitabilmente il gesto del visitatore incide sulla struttura dell'installazione che viene modificata man man che il tempo passa; a conclusione della mostra l'opera non sarà più quella presentata in origine[304].

Nella seconda versione del 2006 a Bolzano, il chiosco è stato sopraelevato su una struttura di ferro, al di sotto della quale, sostava un venditore ambulante di wurstel con il suo carretto. In questo caso non ci fu la possibilità di intervenire sulle pareti, ma da un certo punto di vista, il pubblico poteva intervenire con l'opera utilizzandola come punto di ristoro dove comprare mangiare.

Si può notare come l'allestimento di queste installazioni può cambiare in base all'ambiente in cui viene inserito. Ciò modifica il concetto stesso di prestito dell'opera

303 L. Lopez, *Conservazione e restauro al Museo de Arte Contemporaneo di Siviglia,* in *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, a cura di E. Di Martino, Torino, 2005, p. 58.

304 B. Ferriani, M. Pugliese, *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle* installazioni, Verona, 2009, p.243.

d'arte, infatti ci chiediamo cosa andiamo a prestare, quali strutture fanno parte dell'installazione, quali pezzi necessitano un'assicurazione cautelativa. Opere di questo tipo sono molto complicate, avere la fortuna di parlare con l'artista stesso risolve molte delle difficoltà, ma non sempre ciò è possibile.

Nel 2007 l'installazione venne presentata a Venezia a Palazzo Grassi per la mostra "Sequence 1" [Fig. 69]. In questo caso venne previsto che la struttura fosse posta nell'acqua della laguna ma a causa della difficoltà di ottenere i permessi necessari, l'opera è stata collocata nel campo davanti al palazzo[305].

Venne eliminato il carretto di wurstel, mentre l'intero box venne sopraelevato grazie ad una struttura di acciaio. Il passaggio di sotto del chiosco stato lasciato libero e illuminato costantemente dal lampadario. Esso ha mantenuto il contatto con il pubblico diventando un luogo di incontro e di riparo in attesa del vaporetto.

In seguito all'acquisizione da parte della Fondazione Pinault, l'istallazione è stata depositata presso uno spedizioniere, provvista solo di un disegno di progetto e di una lista sommaria dei componenti.

Sino a quel momento l'opera era sempre stata allestita direttamente dai collaboratori di Stingel, per rendere possibile il montaggio anche in loro assenza, si è accordato con Palazzo Grassi e con gli artisti di documentare dettagliatamente l'allestimento di tutti i singoli componenti, inventariati e misurati, e ne è stata descritta la sequenza di montaggio. Ciò ha permesso di redigere un vero libretto di istruzioni corredato da registrazioni video riprese fotografiche che documentano ogni fase di allestimento[306].

Si tratta di un'opera estremamente dinamica, avere una documentazione scritta che permetta di ricostruire l'installazione esattamente come voleva l'artista, è una

305 *Ivi*, p.250.
306 *Ivi*, p.256.

dichiarazione di autenticità dell'opera. In caso di prestito o movimentazione la lista di componenti faciliterà le operazioni di imballaggio e assicurerà la presenza di tutti i pezzi necessari al montaggio della struttura.

- **Lara Favaretto**

Nel 2009 la città di Trento volle festeggiare il ventennale della Galleria Civica con la mostra "Civica 1989-2009: Celebration Institution Critique". Per l'occasione venne prestata un'installazione di Lara Favaretto, *A Momentary Monument* [Fig. 70].

Essa consiste in una sorta di muro, realizzato con sacchi di sabbia intorno alla monumento di Dante della piazza omonima.

A causa di un atto vandalico ci fu un cedimento su di un lato che rovesciò completamente l'opera. La Fondazione della Galleria Civica attribuisce l'atto al clima ostile che si è andato a creare nei confronti dell'inserimento dell'opera alla mostra.

L'opera comunque non ha subito dei danni strutturali irreversibili, essa venne rimontata, con alcune modifiche rispetto al progetto iniziale, tali modifiche non intaccarono il senso generale dell'opera[307].

Di nuove le norme di sicurezza non vennero rispettate dai funzionari del museo ospitante, certamente un'opera site specific comporta l'interazione con l'ambiente circostante e le misure di protezione possono essere complicate o inefficaci.

◆ La Voce agli Artisti

Abbiamo visto, quanto sia importante la presenza dell'artista in caso di movimentazioni problematiche, non solo, ma anche una documentazione scritta che permetta di risalire

307 *Vandali a Trento, danni all'opera di Lara Favaretto*, in www.exibart.com, martedì 7 ottobre 2009.

alle sue volontà, sono elementi fondamentali per la buona riuscita di un trasporto.

Per alcuni artisti, il danno che una loro opera potrebbe subire, non è così importante. Per esempio Giulio Paolini, durante un'intervista, a dichiarato che :

> se un quadro è danneggiato, ma ancora parlante, mi sento tranquillo di sottoporlo al restauro, nel senso più tradizionale del termine, e dunque con prudenza, con una scelta attenta delle operazioni da svolgere, senza mai strafare[308].

Al contrario se invece un quadro è danneggiato ed ha perso il suo significato, preferisce cancellarlo o distruggerlo completamente. Questa è una presa di posizione che funzionerà fin tanto che l'artista sarà presente. Nel momento in cui ci saranno solo i restauratori a decidere come intervenire, certamente la soluzione non sarà di distruggere l'opera d'arte ma si cercherà un intervento poco invasivo.

Oltre a lasciare indicazioni sulle proprie opere d'arte, alcuni artisti hanno ritenuto necessario e doveroso conservare del materiale di ricambio, nell'eventualità che un'opera subisse danneggiamenti o semplicemente il passare del tempo degradasse alcune sostanze.

L'artista italiana Dadamaino, in un'intervista con i restauratori delle proprie opere Ovidio e Claudia Canesi, raccontò che le fosse capitato di conservare del materiale in eccesso. Soprattutto per gli *Oggetti ottico-dinamici,* le lamelle di allumino avevano la tendenza a rovinarsi per cui l'artista decise di tenerne una buona scorta per restaurare le opere rovinate. Riteneva ammissibile la sostituzione di parti, dove era impossibile un ripristino dei fili rotti e li sostituiva con fili più solidi.

Ma anch'essa, di solito, decideva di intervenire soltanto nel momento in cui le opere perdevano di significato. Quando si presentavano danni che potevano compromettere il

308 *Arte contemporanea. Conservazione e Restauro*, a cura di S. Angelucci, Fiesole (FI), 1994, p.247.

senso dell'opera stessa[309].

Per ciò l'artista è in grado di precisare il suo atteggiamento nei confronti di possibili rotture o danneggiamenti, ma soprattutto è la trasmissione di significato ad essere importante. La forma fisica, in queste opere concettuali, perde un po' di senso, ma gli artisti stessi ammettono che senza di essa, non possono comunicare al futuro la propria forza espressiva[310].

309V. Molon, *Intervista a Ovidio e Claudia Canesi,* 2004, in M.Pugliese, *Tecnica...*cit., p. 192-193.
310O. Chiantore, A. Rava, *Conservare...*cit., p.48.

Iter Amministrativo

Questa sezione della tesi di laurea ha avuto origine da un incontro avuto con la Dott.ssa Ilaria Bruno della Soprintendenza dei Beni Culturali della regione Lombardia che gentilmente si è prestata a raccontarmi l'iter necessario per l'esportazione di opere d'arte da me rielaborato in queste pagine.

L'iter amministrativo per la gestione dei prestiti è una procedura scritta che elabora gli aspetti dalla salvaguardia alla protezione delle collezioni, per mezzo dell'acquisizione di una serie di informazioni che forniscono una valutazione oggettiva.
Il direttore museale deve decide se concedere o negare il prestito dopo aver valutato una serie di condizioni:
- L'idoneità dell'opera al trasporto e alla permanenza in un ambiente diverso.
- Gli effetti della sua assenza temporanea nel museo.
- L'adeguatezza della sede espositiva.
- La validità del progetto scientifico.
- La politica di prestito del museo e la reciprocità.

In Italia i beni culturali sono sottoposti a vincolo di tutela da parte del controllo statale, anche per gli enti privati, in base all'art. 65 comma 3, lettera a, del Codice dei beni culturali, si sottolinea che l'uscita dal territorio dalla Repubblica «delle cose, a chiunque appartenenti, che presentino interesse culturale...»[311]. Per essere accolta una qualsiasi richiesta è per cui necessaria l'autorizzazione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

311 D. Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, in materia di *Codice dei beni culturali e del paesaggio.*

Certamente non tutte le richieste arrivano direttamente al ministero, l'organo della Soprintendenza regionale realizza una sorta di servizio terzo, esso ha il compito di filtrare e controllare le richieste. Se, dopo tutti i controlli, la richiesta risulta essere in regola, sarò compito della Soprintendenza mandare le pratiche al funzionario di zona del Mibac, con una lettera di accompagnamento in cui si esprime un parere sull'ammissibilità del prestito. Egli invia diverse schede tecniche in cui vengono segnalati i dati identificativi del bene, la sua condizione giuridica, lo stato di conservazione e le condizioni climatiche ideali, la valutazione ai fini assicurativi e la documentazione fotografica.

- **Procedimento gestionale**

Una richiesta di prestito deve pervenire al possibile ente prestatore almeno quattro mesi prima dell'inizio della mostra, quest'ultimo invierà la documentazione alla relativa Soprintendenza. La Pinacoteca di Brera, in quanto ospita gli uffici della Soprintendenza Lombarda, non necessita di questo passaggio. Una richiesta di prestito deve essere corredata da alcuni documenti che aiutano a giudicare se la richiesta è valida:

- Lettera di richiesta

  E' il primo documento che perviene, una lettera in cui viene esplicitato il titolo della mostra, l'arco temporale del prestito e sopratutto l'opera che si cerca di ottenere. Questo documento è necessario che venga redatto da una figura di responsabilità che può essere il direttore del museo richiedente o il curatore della mostra. Il prestatore deve valutare, preliminarmente, se il progetto mostra ha

validità culturale e controllare che la richiesta di prestito di particolari beni, non sia concomitante con altre mostre o restauri programmati per gli stessi beni.

- Facility report

Un modulo standard [Doc. 1] che ha origine americane. Consiste in un modello in cui si inseriscono le caratteristiche della sede espositiva in cui si vorrebbe esporre l'opera richiesta. Indicazioni quali notizie storiche sull'edificio, sul tipo di sistemi di controllo (climatizzazione, riscaldamento, controllo umidità), sull'impianto elettrico e sui sistemi di sicurezza. Inoltre si aggiungono gli indici relativi agli incendi e indicazioni specifiche di protezione antincendio e sicurezza anticrimine relative alla mostra (personale in sala, presenza di barriere a protezione). Alcuni enti inseriscono anche indicazioni sull'allestimento e sugli elementi che potrebbero contribuire ai fattori di rischio, come ad esempio la capienza della sala e una previsione di quante persone saranno contemporaneamente in mostra, ed indicazioni sul personale quale il curatore o il restauratore responsabile. Questo documento non sempre viene spedito, in quanto se già pervenuto con una richiesta precedente, la Soprintendenza ne possederà già una copia.
Esso rappresenta una sorta di ipoteca che l'ente prestatore richiede come garanzia precauzionale affinché lo spostamento temporaneo avvenga in condizioni sicure.

- Piano scientifico della mostra

Il piano scientifico della mostra è il documento nel quale si danno le motivazioni necessarie alla realizzazione della mostra e soprattutto si chiarisce perché, la presenza del quadro richiesto è fondamentale per la riuscita. Esso deve essere

firmato dal responsabile scientifico. Il nome del curatore o di uno specialista può aiutare a stimare la professionalità dell'evento. Generalmente si considera una mostra interessante se essa porta un punto di vista innovativo e aggiunge qualcosa agli studi di settore.

- Elenco di opere richieste ad altri musei

E' un elenco delle opere che il curatore della mostra vorrebbe richiedere ad altri musei. Esso serve a valutare lo spessore scientifico della mostra. Non è un documento che certifica una garanzia, ma aiuta ha capire come si intende allestire ed organizzare la mostra. Inoltre permette di valutare la gestione dei prestiti in un'ottica di scambio tra musei.

Con questi documenti si crea una pratica che verrà spedita al Ministero insieme ad una lettera di accompagnamento con il giudizio della soprintendenza. A ciò si aggiunge un ulteriore documento:

- Scheda conservativa [Doc. 3]

Essa fornisce informazioni specifiche su materiali costitutivi dell'opera, conoscenze tecnico-scientifiche, procedimenti esecutivi e stato di conservazione. Viene realizzata da un restauratore del museo in cui il bene si trova, in certe occasioni esce direttamente il funzionario ministeriale a valutare l'opera. Vengono sottolineati gli elementi di criticità e se l'opera è in grado si sopportare eventuali spostamenti. Si aggiungono anche delle note sulle condizioni in cui l'opera deve viaggiare, per esempio se necessità di un clima box o se conviene togliere la cornice

durante il viaggio e si inseriscono indicazioni precise sulla cassa.

Durante tutto l'iter, una delle cose più importanti da decidere riguarda proprio lo stato di conservazione dell'opera. Ci sono alcuni beni che non possono lasciare le proprie collocazioni originali come i dipinti su tavola che sono estremamente fragili o le tele di grandissime dimensioni che possono incontrare problemi legati alla grandezza del telaio. Qualche dipinto potrebbero essere in condizione di viaggiare solo dopo alcuni piccoli interventi come una pulitura, una revisione della vernice o devono essere ritensionati. Per venire incontro alle richieste, si fa presente all'ente richiedente della necessità di qualche restauro. Si richiedono tre preventivi a diverse società di restauri esterne oppure, se sono lavori piccoli, potrebbe occuparsene il restauratore del museo stesso. I preventivi vengono sottoposti all'ente richiedente come condizione di prestito e sta ad esso accettare o meno.

- **Opere Imprestabili**

Alcune opere che non hanno particolari problemi di conservazione, non possono essere richieste in quanto facenti parte della categorie degli imprestabili. Si tratta di una lista di opere che per questioni di identità culturale non possono lasciare i musei di origine. La percezione della sua indispensabilità è un elemento chiaro per rientrare in questa categoria di beni protetti. Un visitatore non può andare alla Pinacoteca di Brera o alla Galleria Borghese senza trovare le sue opere di punta.

Il museo non si deve spogliare, anche nel caso in cui l'opera richiesta sia appena tornata da un precedente prestito, si può rifiutare, in quanto i musei non possono rimanere vuoti. I visitatori si sentono defraudati da qualcosa e il ritorno di immagine non sarebbe

favorevole.

Nel 2008 il Ministero per i Beni e le Attività Culturali ha forzato le Soprintendenze italiane a fornire l'elenco delle opere indisponibili, con ciò venne riconosciuto per legge, il rifiuto a prestare un'opera indipendentemente dalle sue condizioni conservative.

L'art. 66 del Codice dei Beni Culturali indica chiaramente che non possono uscire

> beni che costituiscono il fondo principale di una determinata ed organica sezione di un museo, pinacoteca, galleria, archivio o biblioteca o di una collezione artistica o bibliografica.[312]

Ciò permette anche legalmente di negare una richiesta nel caso non ci siano motivi di tutela conservativa.

In questi casi si possono fare delle proposte alternative di quadri, le opere in deposito possono essere un valido sostituito perché si tratta di opere non ancora viste. Nei depositi vengono studiate opere ancora sconosciute e in essi si fanno spesso scoperte sensazionali, opere che vengono rivalutate. Possono essere prestate senza impoverire il percorso museale.

Certe volte le opere d'arte hanno il compito di essere il simbolo di un'unione tra Nazioni, svolgono il ruolo di pacificatori tra gli stati, rapporti di amici e rapporti commerciali. Ciò sottolinea un valore intrinseco dell'opera d'arte. Nel 2013 la *Cena di Emmaus* di Caravaggio [Fig. 43] delle Pinacoteca di Brera, è stato emblema di un rapporto d'amicizia tra Italia e Croazia. L'opera è stata esposta al Museo per le arti e l'artigianato di Zagabria, come segno di benvenuto per l'ingresso nell'Unione Europea, è stato promosso dalla Farnesina e dall'ambasciata italiani in Croazia.

312 D.lgs. 42/2004.

- **Autorizzazione delle richieste**

Con questi documenti il ministero (controfirmati e accettati dall'ente richiedente) può procedere all'autorizzazione oppure no, è comunque lo stato che decide, l'autorizzazione può arrivare un paio di mesi prima o una settimana prima.

La direzione generale per il patrimonio storico-artistico autorizza o meno il prestito e si pronuncia sulla congruità del valore assicurativo. La licenza viene concessa a condizione che la movimentazione delle opere non comporti alcun rischio di danno e che venga assicurata la pubblica fruizione.

Una volta avuta l'autorizzazione si invia una lettera di risposta all'ente organizzatore con allegato la scheda di prestito.

- scheda di prestito

  La scheda consiste in un documento tecnico con tutte le indicazioni sull'opera, sulla sede dell'opera, il nome di un referente, si ribadiscono indicazioni sulla cassa per il trasporto e si inserisce il valore assicurativo.

    - **Valore assicurativo**

Il valore assicurativo è un prezzo indicativo, generalmente le opere delle collezioni pubbliche sono fuori mercato, hanno un valore economico inestimabile. Nelle schede di prestito si inserisce una stima che viene modellata sul valore commerciale di opere simili sul mercato. Per opere simili, si guarda all'autore, allo stile pittorico, alla datazione. Alcuni dipinti hanno un valore simbolico talmente alto, che nessuna assicurazione può coprire, ma ciò serve ad assicurarsi per un eventuale danno.

Il museo richiedente è tenuto a stipulare la polizza assicurativa che copra l'intero tragitto di andata e ritorno dalla collocazione originaria. Bisogna stare attenti alle indicazioni sulla copertura, alcune volte può capitare che i musei non vogliono inserire nella polizza, la copertura da danni causati da eventi naturali o da atti di terrorismo, perché hanno un costo molto elevato, ma essi devono essere presenti al fine del prestito, soprattutto se l'opera deve andare in paesi soggetti a questo tipo di eventi.

- **Contratto di prestito**

Una copia della pratica deve tornare controfirmata, devono essere ribadite le richieste e le informazioni sul luogo di esposizione (umidità, illuminazione, ect...). Questa documentazione ha già valore legale. Molti musei, stranieri soprattutto, fanno un vero contratto di prestito con inserite anche le relative responsabilità specifiche.
A ciò esistono altri due documenti da allegare, per formalizzare l'operazione a livello di legge:

- la garanzia di restituzione del bene

  Questo documento è usato solo per le mostre all'estero. Egli risolve molte questioni doganali di esportazione. La legge sui trasferimenti internazionali richiede la concessione della garanzia volta a promuovere lo scambio tra musei. Con il tempo sta assumendo sempre più importanza. Molte istituzioni prima di mettere a disposizione un'opera richiedono questo documento come garanzia per l'espatrio. L'organizzatore della mostra ha l'obbligo di denunciare all'ufficio esportazione i beni che intendono uscire dal paese, indicando per ciascuno il valore venale e il

responsabile per la custodia[313]. L'ufficio valuta la congruità dell'operazione e rilascia l'attestato di circolazione temporanea.

- Immunity from seizure

La garanzia di non sequestro giudiziario viene emessa da un ente governativo che certifica che il bene sarà considerato in zona franca, per cui nessuno potrà rivalersi legalmente sull'opera finché sarà in mostra. E' un documento relativamente recente, che necessità di migliorie, per esempio per essere funzionale la maggior parte delle legislazioni internazionali devono approvarlo e ciò non è ancora possibile.

Un esempio dell'utilità di questo documento può essere il caso del dipinto del Romanino, il *Cristo portacroce trascinato da un manigoldo* [Fig. 71], fu prestato dalla Pinacoteca di Brera al Mary Brogan Museum of art and Science di Tallahassee in Florida, alla mostra "Baroque painting in lombardy from the Pinacoteca di Brera" conclusasi in 4 settembre 2011.

Tutte le opere prestate sono rientrate a Milano tranne il Romanino, questo perché il procuratore degli Stati Uniti del distretto della Florida settentrionale, Pamela Marsh, ha comunicato alla direttrice del museo, il sospetto che il dipinto potesse rientrare tra le opere d'arte che il governo nazista di Vichy aveva sequestrato, illegalmente, alla famiglia Gentili e venduto durante la guerra.

L'opera fu acquistata in buona fede dalla Pinacoteca di Brera nel 1988, ma se ci fosse stato l'Immunity from seizure per il prestito, nessuno avrebbe potuto rivalersi sull'opera.

313 D. Lgs. 42/2004, art. 68, comma 1

- Dichiarazione dello stato giuridico del bene

  Esso viene richiesto dall'ente organizzatore della mostra e fornisce informazioni sui proprietari giuridici del bene. Non è un documento obbligatorio.

La pratica così completa si spedisce al museo o all'organizzatore della mostra, ribadendo le indicazioni particolari sul trasporto, in seguito possono patire le operazioni di esportazione.

- **Imballaggio e Accompagnamento**

L'imballaggio e il trasporto dell'opera vengono seguite dal responsabile del museo di origini che accompagna l'opera fino alla collocazione in mostra. Durante tutta la movimentazione compila il condition report.

- Condition Report

  Un documento [Doc. 2] che attesta lo stato di conservazione di un'opera in occasione di una movimentazione. Registra in quel determinato momento tutti i dati dell'opera e consente un monitoraggio per valutare le condizioni. Pone l'attenzione su determinati aspetti per l'allestimento, controlla le criticità e se si sono verificate delle differenze causate dal trasporto. Esso deve contenere dati relativi alla materia, ai processi creativi, ma fornisce anche dati amministrativi e tecnici. Esso viene redatto prima e dopo il viaggio. Costituisce un importante documento ai fini assicurativi in quanto può annullare le possibili controversie sulle responsabilità in

caso di danneggiamento dell'opera.

Diverse figure professionali possono redigere il condition report: restauratori, registrar, direttori delle collezioni e storici dell'arte. Questo documento viene compilato anche per il viaggio di ritorno.

L'accompagnamento delle opere deve essere svolto da funzionari tecnici o restauratori. La prassi vuole che siano diversi funzionari ad accompagnare l'opera per formare l'esperienza o perché interessanti personalmente ai nuovi studi esteri. Essi devono essere informati sulle condizioni dell'opera e assistere a tutte le fasi di imballaggio e allestimento. Essi hanno anche il compito di conferma dal vivo il facility report, controllando la sede. Non sempre i funzionari assistono l'opera durante tutto il trasporto, per esempio la soprintendenza fiorentina preferisce che il controllore monitorizzi tutto il trasporto, mentre in altri si presentano direttamente alla mostra. Certe volte è il direttore museale che accompagna più per motivi istituzionali che per veri motivi scientifici.

- **Gesmo**

Il sistema Gesmo è un software che permette di gestire il procedimento di autorizzazione ai prestiti per le opere d'arte[314]. Il sistema prevede che tutti gli utenti, interni o esterni all'Amministrazione, possano collaborare. L'ente organizzatore definisce la mostra ed individua le opere da sottoporre a movimentazione, al fine di procedere alla richiesta di prestito. E' un sistema che fornisce dati e informazioni sul numero delle mostre e sulla loro localizzazione, sulle opere movimentate e su numero di spostamenti, nonché sulle

314 Dal sito del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo

condizioni conservative.

La Soprintendenza verifica i dati inseriti e procede all'accertamento dello stato di conservazione dell'opera per poi compilare la scheda conservativa.

Infine la Direzione generale del Ministero analizza i documenti prodotti all'interno del sistema e, dopo il parere di un gruppo tecnico, autorizza il prestito.

Attualmente il programma gestisce le mostre nella realtà italiana, ma l'utilizzato ad un livello internazionale permetterà di potenziare anche la banca dati e grazie alla sua relazione con il Sistema Generale Catalogo (SIGEC) e con il Sistema informativo degli Uffici Esportazione (SUE) di scambiare informazioni in maniera più elastica.

Caso-studio: La mostra di Louis Dorigny a Verona

Dal 28 giugno al 2 novembre 2003, il museo di Castelvecchio propose una mostra dedicata a "Louis Dorigny (1654-1742) un pittore della corte francese a Verona" a cura di Giorgio Martini e Paola Marini nella Sala Boggian del Museo di Castelvecchio.
Grazie alla disponibilità della Dott.ssa Marini e del Dott. Napione ho potuto visionare la documentazione riguardante i prestiti avvenuti per l'esposizione e verificare sul campo le procedure adottate e le eventuali problematiche che si sono venute a creare.

La mostra è stata un occasione nata dalla necessità di trasferire temporaneamente i dipinti e gli arredi dalla cappella dei Notai a causa dell'inizio del restauro dell'antico palazzo del comune di Verona. Si è così intrapreso il restauro del più importante ciclo pittorico veronese di Louis Dorigny, un pittore di origine francese, nipote del più celebre Simon Vouet, che operò nel Veneto, principalmente nella città di Verona, dal 1671.
In concomitanza si è voluto organizzare la prima esposizione che racchiuse la maggior parte delle opere dell'artista legate alla città di Verona. Si è cercato di accostare l'intero gruppo dei disegni posseduti dal Museo di Castelvecchio alle opere dei compagni di Dorigny quali Antonio Balestra, Simone Brentana, Giuseppe Lonardi, Alessandro Marchesini, Paolo Pagani, Odoardo Perini[315].
Inizialmente la mostra doveva concludersi il 28 settembre, ma visto la grande affluenza di pubblico, il comitato veronese aveva deciso di prorogarla fino al 2 novembre del 2003.

Le richieste di prestito iniziarono a partire dal gennaio 2003, arrivarono richieste sia ad enti museali sia a collezionisti privati. L'organizzazione partì con alcuni contatti

315 *Louis Dorigny 1654-1742 Un pittore della corte francese a Verona*, catalogo della mostra, a cura di G. Martini, P. Marini, Verona, 2003, Venezia, 2007.

telefonici o via mail di natura informale per capire se ci fosse la possibilità di prestito. In seguito, la situazione venne ufficializzata con la spedizione delle richieste corredate già dal modulo della scheda di prestito.

Con i collezionisti privati si ha una semplificazione dell'iter amministrativo. Nella lettera di presentazione della mostra si cerca di evidenziare l'importanza dell'evento, si sottolinea il fatto che la mostra richiamerà numerosi visitatori e specialisti.

Per la mostra si volle richiedere il prestito del *Ratto di Orizia* di L. Dorigny [Fig. 72]. L'opera, un disegno preparatorio per gli affreschi del palazzo viennese di Eugenio di Savoia, realizzato a penna e inchiostro con tracce di sanguigna, appartiene al Prof. Bernard Aikema che lo custodiva nella propria casa ad Hilversum in Olanda. Il disegno voleva essere messo a confronto con l'opera *Decorazione di soffitto con Orizia rapita da Borea* appartenente alla collezione di Castelvecchio. Il proprietario stesso, sentito dell'iniziativa, si era reso subito disponibile a prestare l'opera proprio per l'importanza del progetto[316].

Ovviamente vengono garantite tutte le condizioni di imballaggio, assicurazione, trasporto, accompagnamento, sicurezza, e di controllo climatico necessarie alla spedizione.

Analizzando la scheda di prestito il proprietario di un' opera è tenuto a segnalare alcune notizie fondamentali sul disegno: lo stato di conservazione, le precedenti esposizioni, indicazioni particolari sull'allestimento, il valore assicurativo a carico dell'ente richiedente e le particolari condizioni di trasporto. Il disegno in questo caso necessita di

316 Prot. 673 - C/10, Direzione Musei D'Arte Monumenti-Musei di Castelvecchio al Prof. Aikema, Verona 19 marzo 2003.

un imballo di sicurezza standard delle stesse dimensioni dell'opera, 240x418 mm[317].

Avuta la conferma di concessione del prestito, l'opera è stata assicurata presso la Generali Assicurazioni – agenzia di Verona per 10.000 euro dal giorno 9 giugno 2003 fino al 30 novembre con la classica formula "da chiodo a chiodo" utilizzata in questi casi[318].

In seguito il giorno 9 giugno l'opera venne accompagnata presso il museo di Castelvecchio.

La proroga della mostra a fatto si che fosse necessario allungare il periodo di prestito fino alla nuova conclusione in novembre. Venne spedita una lettera al Prof. Aikema, in settembre, a dieci giorni dalla chiusura iniziale, nella quale si faceva leva sull'ampio successo ottenuto e l'interesse suscitato nel pubblico per richiedere una proroga, certamente garantendo tutte le corrette condizioni climatiche e la copertura assicurativa che fu implementata[319].

Il Professore concesse la proroga del prestito e l'opera venne poi ritirata, a conclusione della mostra[320].

Questa è la procedura adottata dalla direzione dei Musei di Castelvecchio per i collezionisti privati, abbiamo anche altri esempi:

- Simone Brentana, *Venere allo specchio* [Fig. 73], un dipinto ad olio su tela, prestato dal Sig. Pietro Contro, collezionista veronese e assicurato per un valore di 100.000,00 euro[321].
- Louis Dorigny, *Venere e Cupido* [Fig. 74], olio su tela appartenente al Sig. Luigi Berto assicurato per 90.000,00 euro. Dipinto da stanza di rara attestazione in un corpus

317 Scheda di prestito per l'opera *Ratto di Orizia*.
318 Certificato di assicurazione, polizza n° 233008516 del 3 giugno 2003.
319 Prot. 2232-C/10, Direzione Musei D'Arte Monumenti-Musei di Castelvecchio al Prof. Aikema, Verona 17 settembre 2003.
320 Prot. 2648 pos C/10
321 Prot. 126 C/10 14 genna

nel quale è preponderante la pittura ad affresco su scala monumentale ha l'interesse aggiuntivo di testimoniare precocemente il linguaggio stilistico del maestro francese. p.98

- Louis Dorigny, *Sansone e i filistei* [Fig. 75], olio su tela prestato dai Sigg. Giorgio Muraro, Alberto Muraro e Biancamaria Prosdocimi. Assicurato 260.000,00[322]
- Louis Dorigny (att.), *Natura morta con fiori e frutti* [Fig. 76], olio su tela della Sig.ra Annamaria Conforti Calcagni. Assicurato per 180.000.00[323]

  singolare attribuzione in quanto il pittore è noto soprattutto per i cicli di affreschi
- Odoardo Perini, *Tancredi davanti al cadavere di Clorinda* [Fig. 77], dipinto ad olio su tela appartenente alla collezione della Fondazione cassa di risparmio di Verona-Vicenza-Belluno, la quale ne entrò in possesso nel 1996, tramite acquisizione su mercato antiquario[324].

Nel caso del prestito avuto dal Dott. Giuliano Martin, Vicenza, furono presi prima dei contatti telefonici e in seguito fu promossa una visita in loco, per valutare se le opere potessero essere inserite nel percorso della mostra. Accertata la presenza di opere interessanti, partì la richiesta di prestito per cinque dipinti[325]:

-Louis Dorigny, *Bacco* [Fig. 78], olio su tela.

-Giuseppe Lonardi detto lo Zangara, *Polifemo* [Fig. 79], olio su tela.

-Louis Dorigny, *Marte* [Fig. 80], olio su tela.

322 Prot. 470 pos. C/10 19 febbraio 2003
323 Prot. 1911 pos C/10 30 maggio 2003
324 Prot. 94 pos. C/10 10 gennaio
325 Prot. 63I – C/10, Direzione Musei D'Arte Monumenti-Musei di Castelvecchio al Dott. Martin, Verona 10 gennaio 2003.

-Alessandro Marchesini, *Flora* [Fig.81], olio su tela.

-Simone Brentana, *Geometria* [Fig.82], olio su tavola.

Queste opere vennero poi assicurate per 80.000,00 euro ognuno e poterono partire per Verona.

I due dipinti Bacco e Marte facevano parte del vasto ciclo di tema storico mitologico che decorava la camera degli stucchi della residenza vicentina di Giovanni Leoni Montanari fatta decorare tra il nono e l'ultimo decennio del Seicento. La stanza articolata su due registri esibiva alle pareti quattro dipinti dipinti: Dorigny, Simone Brentana, Antonio Bellucci e Antonio Arrigoni. Tutti i quadri facevano parte del ciclo pittorico realizzato sotto la guida di Louis Dorigny, in mostra si voleva riproporre l'intero ambiente decorativo.

L'Ing. Luciano Castellani di Sermeti venne contattato dalla direzione museali in quanto proprietario di due opere di Dorigny: il *Rapimento di Dejanira* [Fig. 83] e il *Ratto di Europa* [Fig. 84]. Si ipotizzò che la coppia di rapimenti facesse parte, in origine, di un ciclo pittorico più vasto, ma non ci furono prove certe.

L'Ingegnere era proprietario anche di due opere, a tema mitologico, di Antonio Balestra: *Orfeo ed Euridice* [Fig. 85] e *Giunone e Argo* [Fig. 86]. Le due opere appartengono a una collezione formatesi durante la seconda metà dell'Ottocento ed accrebbero notevolmente l'importanza delle mostre.

Il calibro delle opere fece si che venne inviata la richiesta di prestito con annesse le schede di autorizzazione[326]. L' ingegnere accettò la richiesta, ma le due opere del Balestra necessitavano di un restauro per essere mostrate nell'esposizione.

326 Prot. 93-C/10, Direzione Musei D'Arte Monumenti-Musei di Castelvecchio al Civico Museo d'Arte Medioevale e Moderna di Padova, Verona 10 gennaio 2003.

Furono richiesti dei preventivi a diversi laboratori di restauro. La restauratrice Stefania Stevanato descrisse nel preventivo dedicato all'opera *Orfeo ed Euridice* [Fig. 85], lo stato di conservazione dell'opera alquanto discreto, ma necessitava di un rinfodero della tela, della sutura dei tagli, un ritensionamento e della velinatura della pellicola. Venne preventivato un lavoro da 2.700 euro più 670 per la foderatura.

L'opera *Argo e Giunone* [Fig. 86] presentava dei distacchi di materia, delle abrasioni e dei ritocchi alterati e necessitava di una pulitura, della rimozione della vecchia tela di rifodero e stuccatura. Tutto ciò al costo di 2.900 euro più 670 per l'intervento di foderatura[327].

L'ingegnere decise di provvedere lui stesso al restauro del dipinto *Giunone e Argo* [Fig. 86], mentre il museo di Castelvecchio si occupò di finanziare il restauro dell'altro dipinto, *Orfeo ed Euridice* [Fig. 85][328].

In seguito al restauro, le opere vennero spedite alla mostra.

La procedura per richiedere opere presso musei statali o privati, prevedeva il passaggio in più presso la soprintendenza regionale per avere l'autorizzazione statale.

Venne inviata la lettera di richiesta e le schede di prestito al Dottor. Banzato del Civico Museo d'Arte Medioevale e Moderna di Padova per richiedere il prestito «della seguente opera, di grande importanza nell'ambito del nostro progetto di mostra: Louis Dorigny, *Coppia di Ore volanti* [Fig. 87], disegno a matita rossa e lumeggiature a biacca, mm 325x225»[329].

Da Padova, il museo garantì che l'opera si trovava in perfette condizione e che era

327 Preventivo Stefania Stevanato, 10 febbraio 2003.
328 Documento del 26 febbraio dell'Ing. Castellani alla Direzione dei musei Civici di Verona.
329 Prot. 98-C/10 Direzione Musei D'Arte Monumenti-Musei di Castelvecchio all'Ing. Castellani di Sermeti, Verona 10 gennaio 2003.

favorevole al prestito. Essi avvertirono che era necessaria l'autorizzazione da parte della giunta comunale per procede[330].

A parere positivo da parte del Comune, venne richiesto a Verona di provvedere a contattare direttamente la Soprintendenza per il patrimonio del Veneto[331] al fine di avere l'autorizzazione ufficiale per legge.

Fu accordata un'assicurazione sull'opera, a carico dei veronesi, per una cifra di 5.000,00 euro[332] e una volta giunta l'autorizzazione si provvedette al l'invio dell'opera.

Successivamente pervennero le documentazioni riguardanti la proroga del prestito con annessa la conferma di prestito da parete della Soprintendenza veneta[333].

Lo stesso procedimento avvenne senza intoppi per la richiesta di opere al Museo Civico Palazzo Chiericati di Vicenza. Venne chiesta la *Galatea* di Louis Dorigny, un affresco staccato e applicato a tela, assicurato per 259.000,00 euro. Fu inviata alla Soprintendenza la richiesta direttamente dal museo vicentino, la quale venne confermata e successivamente approvò anche la proroga per il prestito[334].

All'Accademia Nazionale di San Luca venne richiesto l'acquarello con biacca, *Alessandro Magno dona Campaspe ad Apelle* [Fig. 88], un prova di concorso di pittura a cui Dorigny aveva partecipato presso l'accademia romana nel 1673, con la quale vinse il quarto premio.

Da Roma accettarono il prestito con un ritardo di tre mesi, causando così un

330 Prot. 714 fasc. 513/8, Civico Museo d'Arte Medioevale e Moderna di Padova a Direzione Musei D'Arte Monumenti-Musei di Castelvecchio, Padova, 30 gennaio 2003.
331 Prot. 37950 fasc. 514/8, Civico Museo d'Arte Medioevale e Moderna di Padova a Direzione Musei D'Arte Monumenti-Musei di Castelvecchio, Padova, 5 marzo 2003.
332 Polizza n° 233008516 del 3 giugno 2003.
333 Prot. 0194130, Civico Museo d'Arte Medioevale e Moderna di Padova a Direzione Musei D'Arte Monumenti-Musei di Castelvecchio, Padova, 29 settembre 2003.
334 Prot. 857, Museo Civico Palazzo Chiericati a Direzione Musei D'Arte Monumenti-Musei di Castelvecchio, Vicenza, 1 ottobre 2003.

rallentamento nella consegna delle pratiche burocratiche, mettendo a rischi l'autorizzazione stessa.

L'Accademia di San Luca pregò Verona di prendere i contatti con la Soprintendenza romana per le autorizzazioni e di occuparsi della copertura assicurativa, specificata nella lettera "da chiodo a chiodo", inoltre viene richiesto agli organizzatori la copertura economica dei costi relativi ai viaggi e soggiorni di un accompagnatore dell'Accademia che sovrintenda le operazioni di apertura dell'imballo, collocazione e chiusura a termine della mostra[335].

Le Raccolte Bertarelli di Milano vennero contattate per il prestito di alcune acqueforti.

La prima racchiudeva in un foglio diviso in sei riquadri: *In medio consistis Virtus, Naturam Minerva percifit, Virtutis Sapientia comes, Virtutis Gloria, Virtus inconcussa, Virtus immortalis.* Questa stampa deriva da dei disegni preparatori, custoditi nel reparto di arti grafiche del Museo del Louvre, richiesti anch'essi per la mostra, in modo da poter riavvicinare la matrice e alla sua copia.

L'altra opera richiesta rappresentava l'*Arena di Verona* [Fig. 89]. Si tratta della prima, e per quanto si conosce, dell'unica incisione autografa che Dorigny aveva realizzato durante il periodo veronese.

L'incisione dell'anfiteatro non si trovava in condizione ottimale per viaggiare, venne fatto realizzare un preventivo alla restauratrice Elena Allodi che riscontrò tracce di polvere, toppe di vecchi interventi, strappi e lacune. Per essere esposta, l'opera necessitava di un intervento di restauro e montaggio dal costo totale 192,00 euro[336].

335 Prot. 143-IX-2, Accademia Nazionale di San Luca alla Direzione Musei D'Arte Monumenti-Musei di Castelvecchio, Roma, 24 marzo 2003.

336 Preventivo a opera di Elena Allodi, Brescia, 6 febbraio 2003.

Le Raccolte Bertarelli risposero alla richiesta, confermando la volontà di spedire le opere anche da parte della Soprintendenza lombarda, soltanto a condizione che il comitato veronese si assumesse l'onere dei costi di restauro. Inoltre fu segnalato che le opere avrebbero dovuto essere collocate in appositi passe-partout e cornici prima di essere imballate per il trasporto[337].

Dopo l'accettazione da parte di Verona delle condizioni, le opere vengono restaurate e spedite a Castelvecchio.

In data 17 marzo si decise che la mostra necessitava di un'altra opera della Raccolta Bertarelli, *Sei emblemi orazioni* di Dorigny, incisi all'acquaforte e montati su un foglio unico[338]. L'opera non presentava problemi di conservazione e fu concessa tramite la procedura standard.

Il 17 settembre partì l'ormai consueta domanda per la proroga dei prestiti, ma ci furono dei problemi.

Da Milano risposero che furono impossibilitati ad accogliere la richiesta di proroga del prestito temporaneo delle incisioni in quanto lo statuto relativo al prestito di materiali bibliografico delle Raccolte Bertarelli non consente un prestito superiore ai 90 giorni[339].

Il prestito dell'*Apollo* [Fig. 90], un disegno a matita rosa su carta, delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, mi ha permesso di osservare una scheda di conservazione [Doc. 3] che generalmente si allega alla richiesta di prestito.

La scheda presenta i dati anagrafici dell'opera e il relativo stato di conservazione.

337 Prot. M/218 - CS/1a, Civica raccolta delle stampe Achille Bertarelli alla Direzione Musei D'Arte Monumenti-Musei di Castelvecchio, Milano 17 febbraio 2003

338 Prot. 66Z – C/10, Direzione Musei D'Arte Monumenti-Musei di Castelvecchio alla Civica raccolta delle stampe Achille Bertarelli, Verona, 17 marzo 2003.

339 Prot. M/218 - CS/1a, Civica raccolta delle stampe Achille Bertarelli alla Direzione Musei D'Arte Monumenti-Musei di Castelvecchio, Milano, 23 settembre 2003.

Vengono sottolineate le peculiarità del disegno, come il sollevamento della carta dovuto al plexiglas di protezione, le macchie e le abrasioni derivanti dal degrado naturale della carta e dalle sue imperfezioni. Ciò è accompagnato da una foto del disegno con evidenziati i danni.

Vengono date indicazioni sulla cassa di trasporto che doveva essere di misura precisa, in modo da non permettere al disegno di muoversi, e che necessitava delle maniglie di sollevamento per essere trasportata.

Sulla scheda di conservazione si può leggere che fu redatta il 13 giugno 2003 e che al ritiro dell'opera, il 20 settembre dello stesso anno, si riconfermano i dati precedenti senza alcuna nota aggiuntiva[340], ciò sta a significare che durante l'esposizione i disegni non subirono alcun danno.

Un altro tipo di scheda conservativa è pervenuta a Verona dalle Collezioni Provinciali d'Arte del Castello del Buonconsiglio di Trento.

Il Dott. Franco Marzatico ha concesso il prestito di quattro disegni a seppia e tempera:

Scena biblica (Sacrificio a Dio da parte di un re d'Israele) [Fig. 91], *Scena sacrificale* (Sacrificio di Saul), *Scena di banchetto*(Ester ed Assuero) [Fig. 92], *Scena biblica* (Salomone incontra la regina di Saba) [Fig. 93][341].

La scheda conservativa che accompagnava i disegni, era un semplice foglio redatto dal Castello del Buonconsiglio che affermava che lo stato di conservazione delle opere era discreto e segnalava per ognuna di esse le alterazioni e le lacune già presenti prima dell'invio in mostra[342].

340 Scheda di Conservazione n°1542 emessa dal Gabinetto dei disegni e stampe, Gallerie dell'Accademia, Venezia, 13 giugno 2003, controfirma, 20 settembre 2003.

341 Prot. 95 – C/10, Direzione Musei D'Arte Monumenti-Musei di Castelvecchio alle Collezioni Provinciali d'Arte del Castello del Buonconsiglio, Verona, 10 gennaio 2003.

342 Scheda tecnico conservativa, Castello del Buonconsiglio, Trento, 19 giugno 2003.

Nella scheda di prestito vennero segnalate inoltre le indicazioni particolari di allestimento quali: un'illuminazione di 50 lux più gli adeguati filtri e un'umidità relativa tra 50-65 %.

Nel gennaio 2003 iniziarono anche i preparativi per richiedere delle opere dal Dipartimento d'Arti Grafiche del Louvre. Prima di ufficializzare il prestito, avvennero molti interventi telefonici ed incontri tra la direttrice di Castelvecchio, Paola Marini e il responsabile del Pavillion Mollien del Louvre, Herni Loyiette.

In seguito, il 10 aprile, partì la richiesta ufficiale nella quale si richiedeva il prestito dei disegni di Dorigny: *La lavanda dei piedi* [Fig. 94], l'*Apparizione della Vergine e il Bambini e Sant'Osvaldo* [Fig. 95], l'*Adorazione dell'eucarestia*, lo *Sposalizio della Vergine* e *Gesù tra i dottori.*

I disegni vennero fortemente voluti per l'occasione, poiché la mostra voleva essere la prima esposizione a raccogliere una buona parte dell'opera di Louis Dorigny[343].

La conservatrice generale del dipartimento di arti grafiche, Francoise Viatte, accordò il prestito delle opere e iniziò le operazioni per il trasporto.

A seguito di una visita del prof. Sergio Marinelli presso il dipartimento del Louvre, la Dott.ssa Paola Marini decise di rinunciare al prestito di alcune opere in cambio di altre che si sarebbero unificate meglio con il percorso espositivo[344].

Ella richiese ai francesi se fosse possibile sostituire l'*Adorazione dell'eucarestia*, lo *Sposalizio della Vergine* e *Gesù tra i dottori* con altri disegni: *In medio consistit Virtus, Virtus immortalis, Virtutis sapentia comes* [Fig. 96].

I tre disegni, giunti al Louvre nel 1779, corrispondono agli originali delle acqueforti della

343 Domanda di prestito 2003/62/A del 10 aprile 2003, dal direttore del Pavillon Mollien del Louvre Herni Loyiette.

344 Prot. n° 1125-C/10, Direzione Musei D'Arte Monumenti-Musei di Castelvecchio al Dipartimento Arti Grafiche del Louvre, Verona 2 maggio 2003.

Collezione Bertarelli di Milano[345]. La mostra vuole così essere un occasione per ricongiungere le due opere gemelle.

In mancanza della documentazione conclusiva di questo passaggio di opere, si può comunque capire che il museo francese abbia accettato questo scambio.

La lista delle opere provenienti dal Museo del Louvre è così conclusa:

- Louis, Dorigny, *La Lavanda dei piedi* [Fig. 94], disegno di grandi dimensioni che entra in rapporto con il disegno di *Alessandro Magno* proveniente dall'Accademia di San Luca..
- Louis Dorigny, *Apparizione della Vergine con Bambino e Sant'Osvaldo* [Fig. 95].
- Louis Dorigny, *Assunzione della Vergine,* disegno composto da tre stampe a soggetto religioso.
- Louis Dorigny, *In medio consistit Virtus, Virtus immortalis, Virtutis sapentia comes* [Fig. 96], disegno composito con un legame con le acqueforti Bertarelli[346].

345 *Louis Dorigny*...cit., p.137.
346 Lista delle opere dal Musee du Louvre per la mostra Louis Dorigny, 12 giugno 2003.

Conclusioni

Questo progetto di tesi ha lo scopo di portare alla luce le cause e i problemi legati alla movimentazione delle opere d'arte.

Durante lo svolgimento del progetto ho incontro molte difficoltà nella ricerca bibliografica poiché non esistono a oggi dei testi in letteratura che hanno analizzato il problema dal punto di vista delle opere d'arte.

Un'altra grande difficoltà è stata riscontrata nel ricercare un'istituzione museale che mi permettesse di analizzare la gestione attuale dei prestiti. Molti musei hanno avuto delle ristrettezze e limitazioni infatti, per una questione di privacy e sicurezza interna, non hanno potuto espormi la documentazione necessaria. Per dare al mio lavoro un senso di completezza non poteva mancare un'analisi delle pratiche amministrative e gestionali, perciò, sebbene non abbia avuto i permessi per visionare l'archivio, la Dott.ssa Bruno, della Soprintendenza della regione Lombardia, gentilmente si è prestata a raccontarmi in un intervista la prassi amministrativa. In seguito, grazie ai contatti con la Dott.ssa Marini di Verona, sono riuscita a visionare la documentazione inerente la piccola mostra di Castelvecchio permettendo così di portare un esempio pratico di organizzazione dei prestiti.

Grazie alla ricerca storica ho potuto constatare come il legame tra prestiti e mostre si è rafforzato con il tempo fino a portare ad un'evoluzione del concetto di movimentazione e esposizione d'arte.

Le motivazioni che spingono i possessori di beni artistici ad esporre le proprie opere pubblicamente sono molto varie, generalmente si ricerca sempre un ritorno economico o di visibilità sociale, molto più rara è la partecipazione con l'unico scopo di contribuire ad

un progetto educativo o culturale.

L'attenzione rivolta alla tutela delle opere incomincia ad essere menzionata solamente dall'Ottocento in poi. La nascita delle associazioni artistiche e dei club ha portato alla creazione di un modello abbastanza standardizzato di gestione delle movimentazioni. Il prestito è diventato uno strumento attraverso il quale promuovere una nuova idea di cultura: lo sviluppo di mostre, con un attento piano scientifico, ha permesso di aumentare la conoscenza e la cultura delle civiltà.

Successivamente assistiamo all'ingresso della politica e dei governi nelle questioni artistiche. L'arte incomincia ad essere intesa come bene culturale, in quanto tale di proprietà statale e adibita ad una fruizione pubblica, per quanto riguarda la legislazione italiana. Ciò ha portato alla creazione di un nuovo significato per le movimentazione. Esse hanno assunto una valenza diplomatica e politica nel rapporto con gli altri stati. Gli scambi culturali diventato la maggior parte delle volte delle cortesie tra nazioni, una tattica che permette di allacciare o appianare delle divergenze governative.

Questa prassi è andata sempre più a svilupparsi, tuttora lo sfruttamento intensivo dei prestiti d'arte ha favorito principalmente le trattative tra nazioni e le operazioni di marketing. Le mostre blockbuster fanno dimenticare le occasioni di vero valore scientifico, ma movimentano opere d'arte spedendole in giro per il mondo, dimenticandosi che si tratta di un bene altamente fragili e sopratutto unico.

Negli ultimi anni si è visto come il governo ha sfruttato i beni culturali senza tenere conto del parere degli studiosi e degli storici dell'arte. Si è andata a creare una divisione netta tra gli intellettuali che hanno preso posizione e richiedono una gestione selettiva e sopratutto giustificata per gli spostamenti.

Quello che risulta è che manca un adeguato controllo sulla concessione dei prestiti. L'esistenza di una legge di tutela e di gestione non è sufficiente a disciplinare l'amministrazione delle movimentazioni. Nei casi analizzati mi sono imbattuta troppe volte in eccezioni e anomalie, ciò rischia di creare confusione. Le Soprintendenze hanno un certo potere decisionale, ma poi arriva il ministro in carica che oltrepassa il parere degli storici dell'arte e dei funzionari. La scelta non può essere così arbitraria ma necessità di un controllo efficacie, altrimenti la salvaguardia delle nostre opere d'arte potrebbe essere in pericolo.

Il lavoro realizzato vuole essere un spunto per un eventuale approfondimento sia da un punto di vista storico che gestionale. La tesi ha voluto portare all'evidenza i tratti salienti che caratterizzano la gestione dei prestiti, da questo si può partire per fare un ragionamento meticoloso sul futuro degli spostamenti di opere d'arte.

Illustrazioni

Fig. 1 Leonardo, *Dama con l'Ermellino*
1488-1490, Czartoryski Muzeum, Cracovia

Fig.2 Pier Francesco Mola,
Riposo nella fuga in Egitto
1630-1635, National Gallery,
Londra

Fig. 3 Salvator Rosa, *Giasone e il drago*
1663 circa, Museum of Art, Montreal, Canada

Fig. 4 Tiziano, *Bacco e Arianna* 1520-1523, National Gallery, Londra

Fig. 5 Antoon Van Dyck, *Carlo I a cavallo* 1636, National Gallery, Londra

Fig. 6 Rembrandt, *Dama con il ventaglio*, 1632, National Gallery, Washington

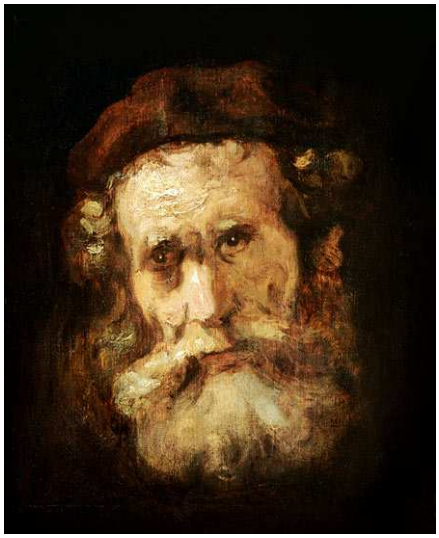


Fig. 7 Rembrandt, *Testa di Rabbino*
1657, Museé Bonnat, Bayonne

Fig. 8 Jan Van Eyck, *Coniugi Arnolfini*
1434, National Gallery, Londra

Fig. 9 Lorenzo Lotto,
Ritratto di gentildonna in vesti di Lucrezia
1533, National Gallery, Londra

Fig. 10 Giovan Battista Moroni
Ritratto di Giovanni Bressani
1562, National Galleries of Scotland, Edimburgo

Fig. 11 Sebastiano del Piombo
Giudizio di Salomone
1509, collezione privata

Fig. 11 Claude Lorrain
Il Castello Incantato
1664, National Gallery
Londra

Fig. 13 Raffaello, *Tre Grazie*
1503-1504, National Gallery, Londra

Fig. 14 Botticelli, *Natività Mistica*
1501, National Gallery, Londra

Fig. 15 Michelangelo, *Madonna di Manchester*
1495, National Gallery, Londra

Fig. 16 Giovanni Bellini
Orazione nell'orto
1465-1470
National Gallery
Londra

Fig. 17 Francisco de Goya, *L'Altalena*
1787, Museo del Prado, Madrid

Fig. 18 Diego Velázquez, *Autoritratto*
1650, Museo delle Bellas Artes, Valencia

Fig. 19 Caravaggio, *L'Amor vincitore*
1602-1603, Staatliche Museen

Fig. 20 Caravaggio, *La morte della Vergine*
1604, Museo del Louvre, Parigi

Fig. 21 Orazio Gentileschi
Lot e le sue figlie
1624, National Gallery of Canada
Ottawa

Fig. 22 Jan Vermeer, *La Lattaia*
1659, Rijksmuseum, Amsterdam

Fig. 23 Raffaello, *Ritratto di Agnolo Doni*
1506, Galleria Palatina, Firenze

Fig. 24 Masolino da Panicale, *Fondazione di S. Maria Maggiore*
1423, Museo di Capodimonte, Napoli

Fig. 25 Domenico Veneziano
Pala di Santa Lucia de' Magnoli
1445, Galleria degli Uffizi, Firenze

Fig. 26 Francesco del Cossa, *San Vincenzo Ferrer*
1472-1473, National Gallery, Londra

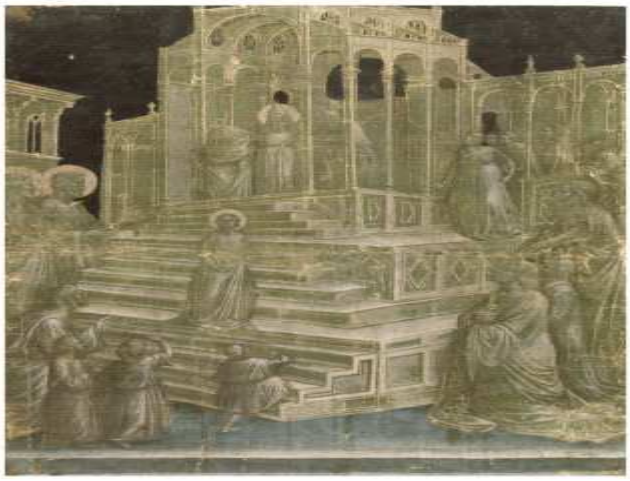


Fig. 27 Taddeo Gaddi
Presentazione di Maria al tempio
1328, Museo del Louvre, Parigi

Fig. 28 Palma il vecchio
Sacra Conversazione
1525, Gallerie dell'Accademia
Venezia

Fig. 29 Andrea Mantegna, *San Giorgio*
1460, Gallerie dell'Accademia, Venezia

Fig. 30 Raffaello, *Madonna della Seggiola*
1513-1514, Galleria Palatina, Firenze

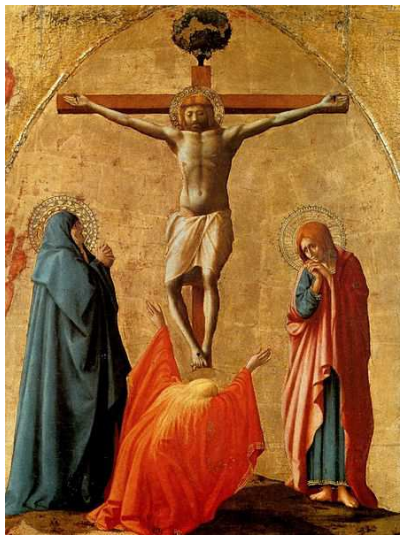


Fig. 31 Masaccio, *Crocifissione*
1426, Museo di Capodimonte, Napoli

Fig. 32 Caravaggio
Giuditta e Oloferne
1599, Galleria nazionale d'arte antica
Roma

Fig. 33 Guido Reni, *Ratto d'Europa*
1630-1640, Collezione Mahon, Londra

Fig. 34 La *Gioconda* di Leonardo in esposizione a Washington nel 1962

Fig. 35 *Statua di Augusto*
8 a.C., Musei Vaticani, Vaticano

Fig. 36 Leonardo, *San Girolamo*
1480, Musei Vaticani, Vaticano

Fig. 37 Piero della Francesca,
Madonna del Parto
1455-1465, Cappella di S. Maria di Momentana
Monterchi

Fig. 38 *Bronzi di Riace*
V sec. a.C., Museo Nazionale della Magna Grecia
Reggio Calabria

Fig. 39 Andrea Mantegna
Giulio Cesare sul carro trionfale,
I Trionfi di Cesare
1485-1505, Hampton Court, Londra

Fig. 40 Andrea Mantegna
Cristo Morto
1475-1478, Pinacoteca di Brera
Milano

Fig. 41 Andrea Mantegna, *Madonna col Bambino*
1490-1500, Accademia Carrara, Bergamo

Fig. 42 Henri Matisse
La Danse
1909, Moma, New York

Fig. 43 Caravaggio, *Cena in Emmaus*
1606, Pinacoteca di Brera, Milano

Fig. 44 Caravaggio, *Seppellimento di Santa Lucia*
1608, Chiesa di Santa Lucia alla Badia, Siracusa

Fig. 45 Caravaggio, *Madonna dei Pellegrini*
1604-1606, Chiesa di Sant'Agostino, Roma

Fig. 46 Andrea Mantegna, *San Sebastiano*
1506, Ca' d'Oro, Venezia

Fig. 47 Leonardo, *Annunciazione*, 1472-1475, Galleria degli Uffizi, Firenze

Fig. 48 Tiziano, *Venere di Urbino*
1538, Galleria degli Uffizi
Firenze

Fig. 49 *Efebo di Mozia*
450 a.C. - 440 a.C., Museo Whithaker
Mozia, Marsala

Fig. 50 Botticelli, *Annunciazione* in esposizione all'Israel Museum con il Ministro per i Beni Culturali e il Turismo Massimo Bray

Fig. 51 *Satiro Danzante*
IV-II sec., Museo del Satiro Danzante
Mazara del Vallo

Fig. 52 Raffaello, *Madonna di Foligno*
1511-1512, Pinacoteca Vaticana, Vaticano

Fig. 53 Giotto, *Crocifisso di Ognissanti*
1315, Chiesa di Ognissanti, Firenze

Fig. 54 Lippo di Benivieni, *Crocifisso*
1300-1310, Museo dell'opera di Santa Croce, Firenze

Fig. 55 Gian Lorenzo Bernini, *Costanza Bomarelli*
1636-1638, Museo del Bargello, Firenze

Fig. 56 Caravaggio, *Canestra di Frutta*
1599, Pinacoteca Ambrosiana
Milano

Fig. 57 Caravaggio, *Narciso alla fonte*
1597-1599, Galleria nazionale d'arte antica, Roma

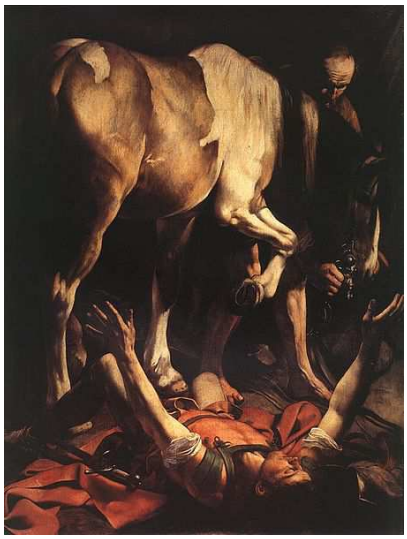


Fig. 58 Caravaggio, *Conversione di San Paolo*
1600-1601, Chiesa di Santa Maria del Popolo, Roma

Fig. 59 Leonardo, *Testa di Fanciulla,* detta *La scapigliata*
1508, Galleria nazionale, Parma

Fig. 60 *Badalone intarsiano* della chiesa di San Domenico a Gubbio in esposizione a Novi Sad nel 2013

Fig. 61 Giovanni Bellini, *Crocifisso con cimitero ebraico*
1501-1503, Collezione Banca popolare Vicentina

Fig. 62 Filippo Lippi, *Madonna con il Bambino*
1436, Collezione Banca popolare Vicentina

Fig. 63 Caravaggio, *Incoronazione di Spine*
1602-1603, Collezione Banca popolare Vicentina

Fig. 64 Antonio Canova, *Uccisione di Priamo*, 1787-1792, copia in gesso, Accademia d'Arte di Perugia.

Fig. 65 Picasso
Natura morta con sedia impagliata
1912, Museo nazionale Picasso
Parigi

Fig. 66 Robert Rauschenberg, *Coca Cola Plan*
1958, Museum of Contemporary Art, Los Angels

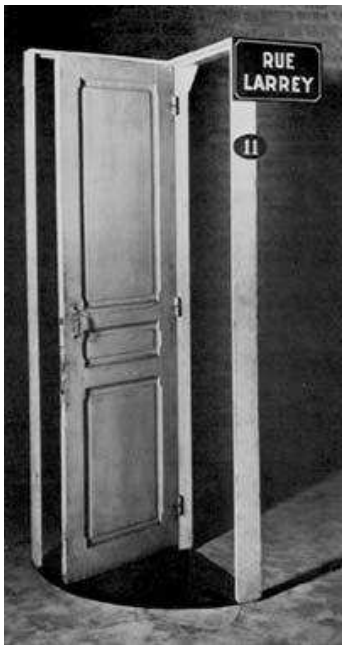


Fig. 67 Marcel Duchamp, *Porta, 11 rue Larrey*
1927-1964, Israel Museum

Fig. 68 Rudolf Stingel e Franz West, *Untitled and Lemure*
2002, Museum d'Arte Moderna Rupertinum, Salisburgo

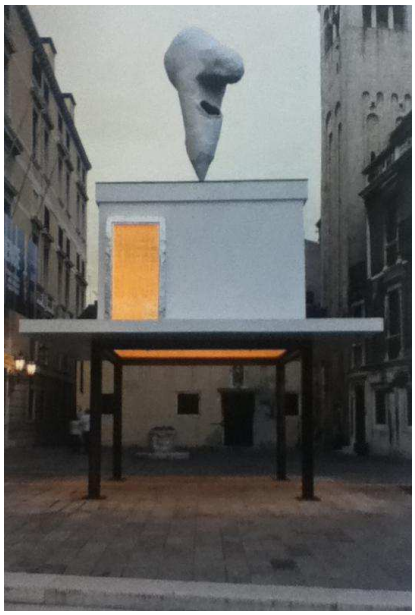


Fig. 69 Rudolf Stingel e Franz West, *Untitled and Lemure*
2007, Palazzo Grassi, Venezia

Fig. 70 Lara Favaretto, *A momentary monument,* 2009, piazza Dante, Trento

Fig. 71 Gerolamo Romanino
Cristo portacroce trascinato da un manigoldo
1538, Collezione privata

Fig. 72 Louis Dorigny, *Ratto di Orizia*
1711 circa, Collezione privata

Fig. 73 Simone Brentana
Venere allo specchio
Collezione privata

Fig. 74 Louis Dorigny, *Venere e Cupido*
Collezione privata

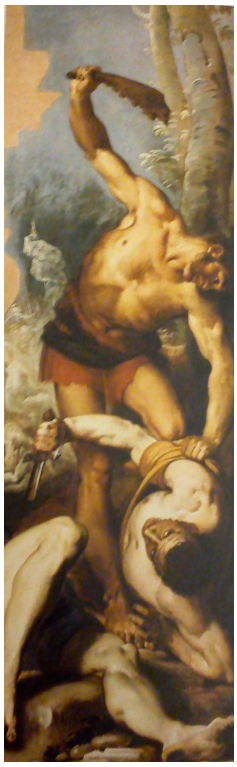


Fig. 75 Louis Dorigny, *Sansone distrugge i filistei*
1712 circa, Palazzo Conti, Padova

Fig. 76 Louis Dorigny, *Natura morta con fiori*
Collezione privata

Fig. 77 Odoardo Perini, *Tancredi piange la morte di Clorinda*
Collezione della Fondazione Cariverona, VErona

Fig. 78 Louis Dorigny, *Dioniso*
1692-1694, Collezione privata, Brendola

Fig. 79 Louis Dorigny, *Polifemo*
1692-1694, Collezione privata, Brendola

Fig. 80 Louis Dorigny, *Marte*
1692-1694, Collezione privata, Brendola

Fig. 81 Louis Dorigny, *Flora*
1692-1694, Collezione privata, Brendola

Fig. 82 Simone Brentana, *Allegoria della Geometria* 1692-1694, Collezione privata, Brendola

Fig. 83 Louis Dorigny, *Il Rapimento di Dejanira* Collezione privata

Fig. 84 Louis Dorigny, *Il rapimento di Europa* Collezione privata

Fig. 85 Antonio Balestra
Orfeo ed Euridice
Collezione privata

Fig. 86 Antonio Balestra
Giunone e Argo
Collezione privata

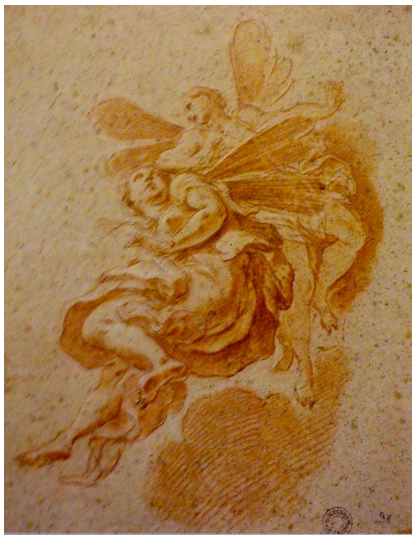


Fig. 87 Louis Dorigny, *Coppia di Ore volanti*
Museo Civico, Padova

Fig. 88 Louis Dorigny
Alessandro Magno dona Campaspe ad Apelle
Accademia Nazionale di San Luca, Roma

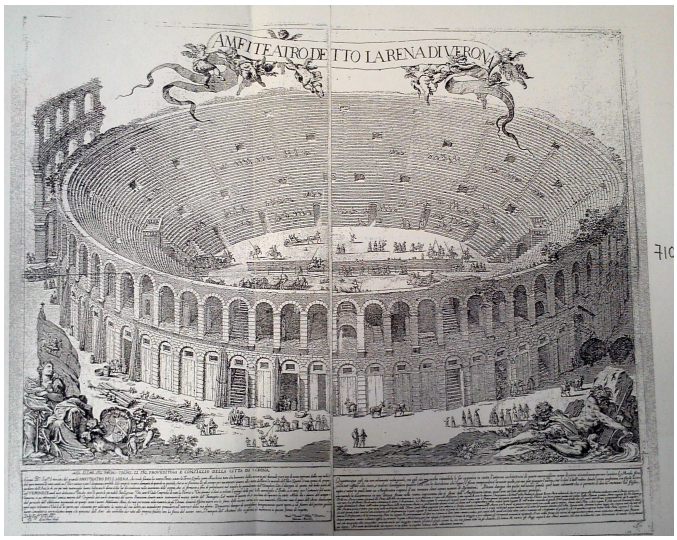


Fig. 89 Louis Dorigny, *Arena di Verona*
Raccolte Bertarelli, Milano

Fig. 90 Louis Dorigny, *Apollo*
Gabinetto dei disegni delle Gallerie dell'Accademia Venezia

Fig. 91 Louis Dorigny
Salomone adora gli idoli
Castello del Buonconsiglio, Trento

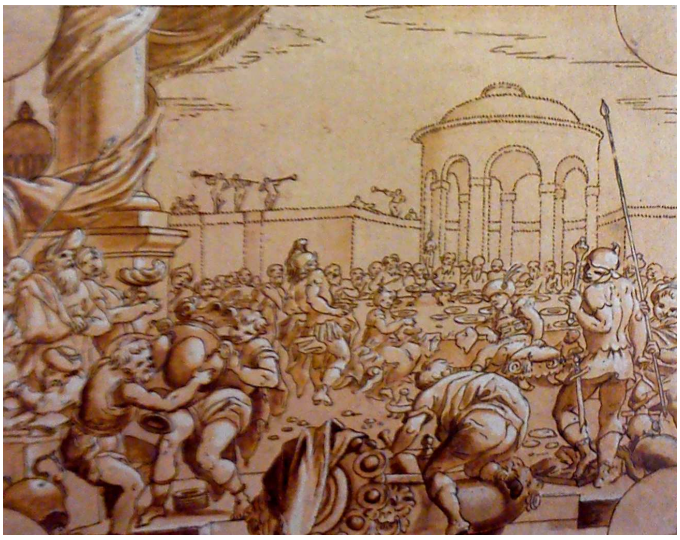


Fig. 92 Louis Dorigny
Scena di Banchetto
Castello del Buonconsiglio, Trento

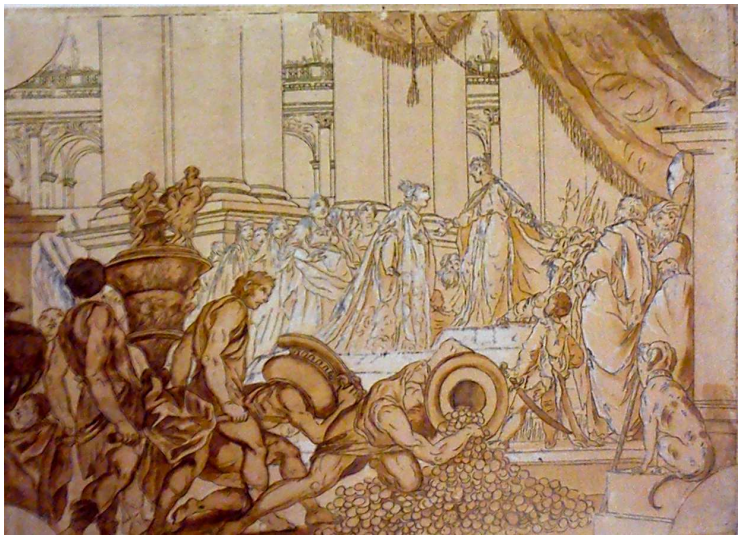


Fig. 93 Louis Dorigny
Salomone incontra la regina di Saba
Castello del Buonconsiglio
Trento

Fig. 94 Louis Dorigny, *La Lavanda dei piedi*
1684 circa, Dipartimento delle arti grafiche
Museo del Louvre, Parigi

Fig. 95 Louis Dorigny, *La Madonna appare a Sant'Osvaldo*
Dipartimento delle arti grafiche, Museo del Louvre, Parigi

Fig. 96 Louis Dorigny, *In medio consistit virtus*
Virtus immortalis, Virtutis Sapientia comes
Dipartimento delle arti grafiche
Museo del Louvre, Parigi

Documenti

Doc. 1 Facilities Report, modello inglese

UK Registrars Group
Standard Facilities Report

Confidential

UKRG

This Facilities Report was devised by the United Kingdom Registrars' Group (UKRG) in consultation with the Museums, Libraries and Archives Council.

The form will enable lenders to assess the practicalities involved in making loans. It is intended to help both borrowers and lenders identify potential problems and reach agreement on how these can be resolved.

It should therefore be completed and returned as quickly as possible.

The form is intended for use in all kinds of museums and galleries, irrespective of type of collection or size. For this reason not all questions will be relevant to every borrower. However as a standard form it can be filled in once and updated for use with any future loan requests. Please complete the form therefore as fully and accurately as possible, adding any other information which you feel may be relevant. You should retain a copy for future use.

Lending Institution	
Address	
Contact	
Position	
Telephone	
Fax	
Email	
Lending Institution's Reference Code	
Loan Venue	
Address	
Contact	
Position	
Telephone	
Fax	
Email	
Purpose of Loan/Title of Exhibition	
Dates at this Venue	
Date Form Completed	

UKRegistrarsGroup www.ukregistrarsgroup.org

[A] Building

This section aims to create a picture of the type of building in which loans would be housed, as well as covering potential dangers such as building work and infestation by pests. It would be helpful if a photograph or postcard could be included.

Please note parts of this section are replicated in the UKGR Standard Facilities Report Security Supplement.

1.1 Are your premises purpose-built galleries / museums / other? 1.2 If "**OTHER**" please supply details	
2. When were your premises completed?	
3.1 What type of building materials are used in the construction of the building?	

	Brick	Concrete	Glass	Safety Glass	Steel	Stone	Wood	Other*
Exterior Walls								
Interior Walls								
Ceilings								
Structural Supports								

*If ***other*** please provide details

4.1 Do you have any construction or refurbishment work in progress or planned within the next 3 years?	**YES/NO**

UKRegistrarsGroup www.ukregistrarsgroup.org

5.1 Have your premises ever been assessed by the UK Museums Security Adviser based at MLA?	**YES/NO**
5.2 If **YES,** please supply details	
6. Does your institution have a procedure in place to deal with emergencies? (e.g. a disaster plan) If **YES** please supply a copy	**YES/NO**
7. In the event of an emergency who would be authorised to remove items from danger?	
8.1 Is smoking permitted anywhere in the building?	**YES/NO**
8.2 If **YES,** please state where and how this is controlled	
9.1 Do you make routine inspections for rodent, insect and micro-organism problems?	**YES/NO**
9.2 If **YES,** please supply details	

[B] Exhibition area

The information requested in this section will help lenders and borrowers decide which is the safest way of displaying a loan, as well as consider the practicalities of lending/borrowing physically problematic objects.

UKRegistrarsGroup www.ukregistrarsgroup.org

When was the exhibition area to be used opened or last refurbished?	
2. What methods are used to secure loans to walls, partitions, plinths etc.? Please describe your usual method **Please refer to the attached display case questionnaire**	
3. How do you regulate the number of visitors in exhibition areas?	
4. Is the consumption of food or drink ever permitted, or are events (concerts, receptions, dance etc.) ever permitted in exhibition areas?	**YES/NO**
5.1 Do you use barriers or other methods of physical protection for material on display?	**YES/NO**
5.2 If **YES,** please supply details	
6. Please supply details of how the exhibition area is routinely managed during an exhibition with regard to:- • lamp replacement • cleaning of floors & display cases • cleaning of items on open	

UKRegistrarsGroup www.ukregistrarsgroup.org

displays etc. • checking of equipment	

[C] Access

The information requested in this section allows borrowers and lenders to think in terms of the problems that may be encountered (stairs, awkward corners etc.) when moving large or heavy objects and plan necessary precautions.

1.1 Are there any restrictions to vehicle access to your premises (low archways, tight corners, size/weight restrictions etc.)?	**YES/NO**
1.2 If **YES,** please supply details	
2.1 Do you have a covered loading bay?	**YES/NO**
2.2 If **NO**, where do you take a delivery of loans?	
3.1 Do you have a goods lift?	**YES/NO**
3.2 If **YES**, what are its interior dimensions/load capacity?	
3.3 If **NO**, how do you move loans between differing floor levels?	
4. What is the maximum size of object/packing case that can be brought into the exhibition space by the normal route?	

[D] Handling

The information requested here allows borrowers and lenders to agree on the most appropriate handling method/procedures for particular loans.

1.1 Who carries out the packing/handling of loans?	
1.2. What training etc. have they received?	
2. Where do you unpack/repack loans prior to and after display?	
3. Where are cases, packing materials etc. stored?	
4. Who is responsible for completing incoming /outgoing condition reports?	
5.1 Are regular checks made for dust and damage?	
5.2 If **YES**, by whom and how often?	
6. Who dusts etc. loans on open display?	

UKRegistrarsGroup www.ukregistrarsgroup.org

This section is intended to assess the prevailing environmental conditions at a loan venue and identify any potential problems so that workable solutions can be agreed.

Please note that this section covers both the exhibition area as a whole and the possible use of display cases.

Please attach copies of readings for temperature and relative humidity for the areas in which you propose to display loans. The readings should be continuous and cover the period of the previous year equivalent to that of the loan period. They should clearly show the rate of change on the most regular basis available.

If these are not available please provide as much information as you are able.

(a) Temperature and Humidity

1. Do you monitor temperature and relative humidity on a regular basis:	
1.1. In the exhibition area?	**YES/NO**
1.2. In display cases?	**YES/NO**
1.3 If **YES,** please supply details (method or equipment used, frequency of calibration or service)	
2. What ranges of temperature and relative humidity are maintained over the year?	
3. How is temperature and relative humidity controlled:	
3.1 In the exhibition area?	
3.2 In display cases?	

UKRegistrarsGroup www.ukregistrarsgroup.org

4. Are these control methods in operation 24 hours per day:	
4.1 In the exhibition area?	**YES/NO**
4.2 In display cases?	**YES/NO**
5.1 Do you maintain the same environmental conditions in your storage, unpacking or packing areas as are maintained in exhibition areas?	**YES/NO**
5.2 If **NO**, please supply details of conditions and controls	
6.1 Do you have the means of controlling atmospheric pollutants (e.g. dust filters)?	**YES/NO**
6.2 If **YES,** please supply details of method used	

(b) Lighting

1. How are exhibition areas lit overall?	
2. What type of light is used to illuminate individual loans:	
2.1 in exhibition areas?	

UKRegistrarsGroup www.ukregistrarsgroup.org

2.2. inside display cases?	
3. Do you monitor light on a regular basis throughout exhibition periods?	**YES/NO**
4. Do you monitor light on a regular basis when installing and dismantling exhibitions?	**YES/NO**
5. What range of visible and UV light can be maintained in exhibition areas?	
6. Are you able to limit the levels of visible and UV light falling on sensitive objects?	
7. How many hours per week will the items be exposed to light? (include hours when closed to the public)	
8. How do you control daylight?	
9. Please supply construction details of display cases to be used (construction materials, display materials, types of seal etc.) ***Please note. You may be asked to supply more detail of the display cases you propose to use by completing a UKRG Standard Facilities Report Display Case supplement.***	

UKRegistrarsGroup www.ukregistrarsgroup.org

Signed:_____ **Name**: _____

Position: _____ **Date**: _____

When returning this facilities form please include:-
(Tick as appropriate)

- ☐ Floor plans of each of the exhibition spaces to be used clearly indicating the position of the relevant display case(s).
- ☐ Case manufacturer's information or specifications
- ☐ Lock manufacturer's information or specification
- ☐ Any other information which you feel might be helpful

Copyright Notice

These guidelines have been prepared by UKRG. They may be freely reproduced and distributed within the museums, galleries, archives, library and information professions provided that the source is acknowledged.

© 2008 UKRG

UKRegistrarsGroup www.ukregistrarsgroup.org

Doc. 2 Condition Report

YOUR HISTORICAL SOCIETY

CONDITION REPORT FOR COSTUME DISPLAY

Reported by: _____ _____ Catalog #/Accession #/ Loan #

Date: _____ _____ Storage Location

Object Type: _____

Place of Origin: _____

Date/Time Period: _____

General Dimensions (inches):

Overall Height: _____ Other: _____

Overall Width: _____ Other: _____

Overall Length: _____ Other: _____

Individual Components (buttons, ribbons, lace, etc.) be specific:

1. _____ 4. _____ 7. _____
2. _____ 5. _____ 8. _____
3. _____ 6. _____ 9. _____

General Condition:
___ Excellent
___ Good
___ Fair
___ Poor

Stability:
___ Stable
___ Unstable

Storage:
___ hanging
___ boxed
___ rolled
___ other

Recommendation:
___ One-time display
___ Occasional display
___ Do not display

Additional Condition Remarks:

© 2008 Museum Textile Services (Original source unknown)

Rough sketch:

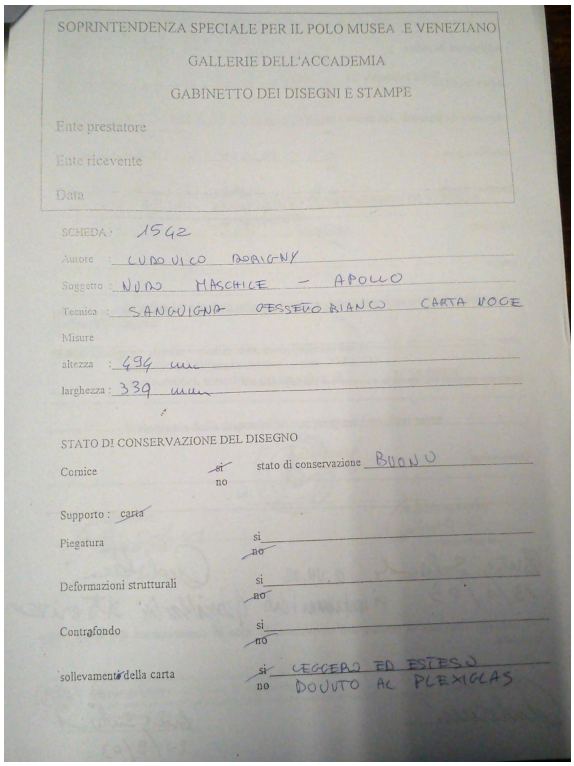
Description:

Post-Display Comments:

Future Display Recommended: _____ Yes _____ No

© 2008 Museum Textile Services (Original source unknown)

Doc. 3 Esempio di Scheda conservativa delle Gallerie dell'Accademia di Venezia



SOPRINTENDENZA SPECIALE PER IL POLO MUSEA E VENEZIANO

GALLERIE DELL'ACCADEMIA

GABINETTO DEI DISEGNI E STAMPE

Ente prestatore

Ente ricevente

Data

SCHEDA: 1542

Autore: LUDOVICO DORIGNY

Soggetto: NUDO MASCHILE - APOLLO

Tecnica: SANGUIGNA GESSETTO BIANCO CARTA VOGE

Misure

altezza: 494 mm

larghezza: 339 mm

STATO DI CONSERVAZIONE DEL DISEGNO

Cornice si / no — stato di conservazione BUONO

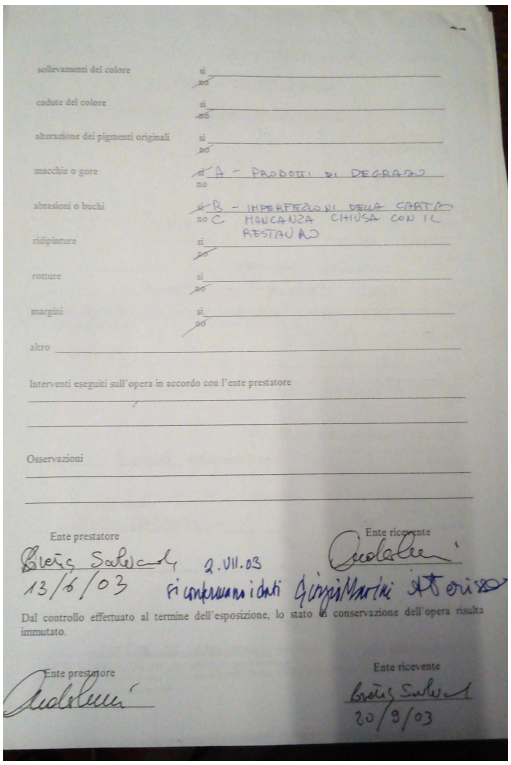
Supporto: carta

Piegatura si / no

Deformazioni strutturali si / no

Controfondo si / no

sollevamento della carta si / no — LEGGERO ED ESTESO DOVUTO AL PLEXIGLAS



sollevamenti del colore si / no

cadute del colore si / no

alterazione dei pigmenti originali si / no

macchie o gore si / no — A - PRODOTTI DI DEGRADO

abrasioni o buchi si / no — B - INTERFERENZE DELLA CARTA C MANCANZA CHIUSA CON IL RESTAURO

ridipinture si / no

rotture si / no

margini si / no

altro

Interventi eseguiti sull'opera in accordo con l'ente prestatore

Osservazioni

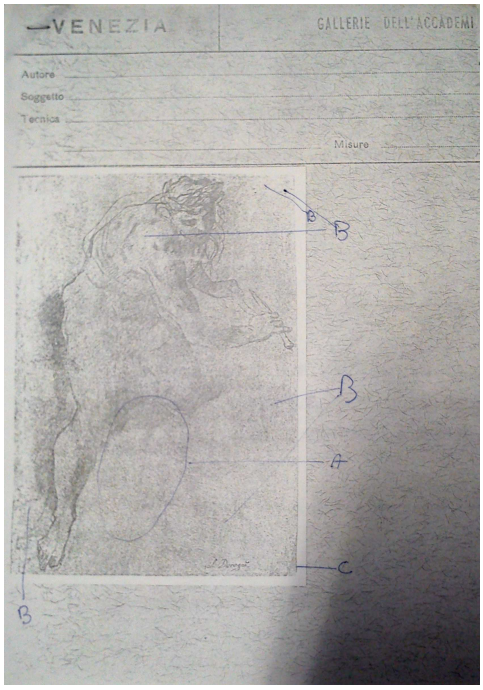
Ente prestatore — 13/6/03 — 2.VII.03 si conservano i dati

Ente ricevente

Dal controllo effettuato al termine dell'esposizione, lo stato di conservazione dell'opera risulta immutato.

Ente prestatore

Ente ricevente — 20/9/03



VENEZIA — GALLERIE DELL'ACCADEMI

Autore

Soggetto

Tecnica

Misure

B

B

A

C

B

Bibliografia

- *Catalogue of pictures by italian, spanish, flemish, dutch, and english masters*, a cura di W. Barnard, Londra, 1831.
- A. Woltmann, *Holbein and his time*, London, 1872.
- *L. Ombrosi, Vita di Cosimo III, vita del principe Francesco Maria, vita del gran principe Ferdinando di Toscana*, Bologna, 1887.
- A. L. Baldry, *Sir Joshua Reynolds*, London, 1903.
- Lettera di Isabella d'Este a Cecilia Bergamini, 1498 26 aprile, in *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci*, a cura di L. Beltrami, 1919.
- C. Gamba, *The Seicento and Settecento exhibition in Florence,* in *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 41, n° 233, 1922.
- J. A. Rusconi, *La mostra di pittura italiana del 600 e 700*, in *Emporium,* n.329, 1922.
- T. Borenius, *Il contributo dell'Inghilterra alla mostra di Palazzo Pitti*, in *Dedalo*, v. 1, 1922-1923.
- R. Fry, *At the Dutch exhibitio*n, in *The Burlington Magazine*, vol. 54, n° 311, febbraio 1929.
- *Exhibition of Italian Art 1200-1900*, catalogo della mostra, London, Burlington House, 1930, London, 1930.
- F. Sapori, *L'arte e il Duce*, Milano, 1932.
- L. Venturi, *Botticelli*, London, 1937.
- G. C. Argan, C. Brandi, *Le Mostre degli antichi capolavori italiani a Chicago e New York*, in *Le Arti*, a. II, fase. IV, aprile-maggio 1940.
- R. Pallucchini, *Sebastiano Viniziano*, Fra Sebastiano del Piombo, Milano, 1944.

- *Exhibition of works by Holbein & other masters of the 16th and 17th centuries*, catalogo della mostra, Londra, Royal Academy of Arts, 1950-1951, London, 1950.
- A. Podestà, *La mostra di Caravaggio*, in *Emporium*, maggio 1951.
- *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi,* catalogo della mostra, a cura di A. Marazza, R. Longhi, Milano, 1951, Firenze, 1951.
- L. Baldass, *Jan Van Eyck*, London, 1952.
- E. Lavagnino, *Trésors d'art du Moyen Âge en Italie*, catalogo della mostra, a cura di F. Zeri, Parigi, 1952.
- K.T. Parker, *Holbein*, London, 1954.
- *Mostra di Guido Reni*, catalogo della mostra, a cura di G. C. Cavalli, A. Emiliani, L. Puglioli Mandelli, Bologna, 1954, Bologna, 1954.
- G. Robertson, *Vincenzo Catena*, Edinburgh, 1954.
- G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di A. Marucchi, Roma, 1956.
- F. Rossi, *Le gallerie Uffizi e Pitti*, Torino, 1957.
- A. Neppi, *Francesco del Cossa,* Milano, 1958.
- A. Piolanti, *Il Cardinal Gasparri*, Roma, 1960.
- R. Longhi, *Note in margine al catalogo della mostra sei-settecentesca del 1922*, in *Scritti Giovanili* 1912-1922, Firenze, 1961.
- B. Molajoli, *Il Museo di Capodimonte*, Napoli, 1961.
- M. Röthlisberger, *Claude Lorrain, The Paintin Critical Catalogue*, Hartford, Connecticut, 1961.
- L. Salerno, *Salvator Rosa*, Milano, 1963.
- M. Bacci, *Domenico Veneziano*, Milano, 1964.

- R. Pallucchini, *Tiziano*, Firenze, 1969.
- M. Cable, *El Escorial*, New York, 1971.
- A. Mariuz, *Giandomenico Tiepolo*, Venezia, 1971.
- C. A. MacNaughton, *The book of Kings: a royal genealogy,* London, 1973.
- M. Gregori, *Giovan Battista Moroni,* Bergamo, 1975.
- P. Cooney, *Annibale Carracci*, Milano, 1976.
- *All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam*, a cura the Departement of Paintings of the Rijksmuseum, Amsterdam, 1976.
- E. Harris, *The Golden Age of Spanish paintings at the Royal Academy*, in *The Burlington Magazine*, n° 875, vol. 118, febbraio, 1976.
- D. Robertson, *Sir Charles Eastlake and the Victorian art world*, Princeton, 1978.
- L. Galletti, *L'assicurazione delle opere d'arte concesse in prestito per mostre o esposizioni*, in *Donazioni e prestiti di opere d'arte*, a cura di V. Pannuccio, Milano, 1981.
- F. D'Ostilio, *La tutela delle opere d'arte e dei beni culturali nella legislazione della chiesa*, in *Convegni internazionali per la difesa delle opere d'arte appartenenti alle nazioni e alle religioni*, a cura di R. Siviero, Firenze 1971 e 1975, Firenze, 1981.
- A. Mottola Molfino, *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, in *Musei e Gallerie di Milano*, a cura di C. Pirovano, Milano, 1982.
- R.Longhi, *Mostre e Musei (un avvertimento del 1959)*, in *Critica d'arte e buongoverno 1938-1969*, a cura di M.L. Strocchi, Firenze, 1985.
- G. De Marchi, *Mostre di quadri a S. Salvatore in Lauro (1682-1725), note e appunti di Giuseppe Ghezzi*, Roma, 1987.
- Z. Waźbiński, *L'accademia medicea del disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e*

istituzione, Firenze, 1987.

- A. Conti, R. Longhi, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano, 1988.
- F. Owen, *Sir George Beaumont and the National Gallery*, in “Noble and patriotic”. The Beaumont Gift 1828, Londra, 1988.
- *Pier Francesco Mola*. 1612-1666, catalogo della mostra, Lugano, 1989, Milano, 1989.
- *The painter's eye: Notes and Essays on the pictorial arts*, a cura di J.L. Sweeney e S.M. Griffin, Madison (Wisconsin), 1989.
- H. Althofer, *Il restauro delle opere d’arte moderne e contemporanee*, Firenze, 1991.
- D.L. Sparti, *Le collezioni dal Pozzo. Storia di una famiglia e del suo museo nella Roma seicentesca*, Modena, 1992.
- *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra, a cura di J. Martineau, London, New York, 1992, Milano, 1992.
- G. A. Dell'Acqua, *Arte in mostra*, Milano, 1993.
- A. Moir, *Anthony Van Dick*, New York, 1994.
- *Arte Contemporanea. Conservazione e Restauro*, a cura di S. Angelucci, Fiesole (FI), 1994.
- A. Negri, A. Piva, A. Rudi, *Musei in formazione, un'indagine in Lombardia, Trentino-Alto Adige, Veneto e Friuli-Venezia Giulia sulle collezioni d'arte contemporanea e i loro spazi*, Venezia, 1994.
- *Giandomenico Tiepolo*, a cura di A. M. Gealt, G. Knox, Milano, 1996.
- *Cézanne,* catalogo della mostra, a cura di F. Cachin, J.J. Rishel, Paris, 1995, London, Philadelphia, 1996, Paris, 1995.

- *Leonardo. La dama con l'ermellino*, catalogo mostra, a cura di B. Fabjan, P.C. Marani, Roma, Milano, Firenze, 1998-1999, Milano, 1998.
- *Picasso 1937-1953. Gli anni dell'apogeo in Italia*, catalogo della mostra, a cura di B. Mantura, A. Mattirolo, A. Villari, Roma, 1998-1999, Torino, 1998.
- R.Lamb, *Mussolini e gli inglesi*, Milano, 1998.
- A. Bettagno, C. Brown, F. Calvo Serraller, F. Haskell, A.E. Pérez Sánchez, *I dipinti del Prado*, Udine, 1998.
- *Sebastiano e Giuseppe Ghezzi protagonisti del barocco*, catalogo della mostra, Comunanza, 1999, a cura di G. De Marchi, Venezia, 1999.
- A. Negro, *La Collezione Rospigliosi*, Roma, 1999.
- L. Spezzaferro, *Problemi del collezionismo a Roma nel XVII secolo*, in *Geografia del collezionismo: Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, atti delle giornate di studio (Roma 19-21 settembre 1996), a cura di O. Bonfait, M. Hochmann, L. Spezzaferro, B. Toscano, Roma École Française de Rome, 2001.
- F. Haskell, *Antichi maestri in tournée. Le esposizioni d'arte e il loro significato*, Milano, 2001.
- P. Pacini, *Le sedi dell'accademia del disegno, al "cestello" e alla "crocetta"*, Città di Castello, 2001.
- S. Brevaglieri, *Palazzo Verospi al Corso*, Milano, 2001.
- C. Brandi, *Il problema delle esposizioni*, in *Il patrimonio insidiato*, a cura di M. Capati, Roma, 2001.
- *La Fondazione Giorgio Cini*, a cura di U. Agnati, Venezia, 2001.
- *Orazio e Artemisia Gentileschi*, catalogo della mostra, a cura di K. Christiansen, J. W.

Mann, Roma, New York, Saint Louis, 2002, Milano, 2001.

- *Botticelli. De Laurent le Magnifique à Savonarole*, catalogo della mostra, Parigi, 2003-2004, Firenze, 2004, Milano, 2003.
- *Louis Dorigny 1654-1742 Un pittore della corte francese a Verona*, catalogo della mostra, a cura di G. Martini, P. Marini, Verona, 2003, Venezia, 2003.
- G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti, critico d'arte*, Firenze, 2004.
- C. Fabi, *Mostre d'arte antica e salvaguardia del patrimonio artistico*, in *Predella*, n°16, dicembre, 2005.
- C. Tomkins, *Off the Wall: A Portrait of Robert Rauschenberg*, Picador USA, 2005.
- *Caravaggio e* l'Europa, catalogo della mostra, Milano, 2005, Vienna, 2006, Milano, 2005.
- *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, a cura di E. Di Martino, Torino, 2005.
- *Mantegna a Mantova 1460*-1506, catalogo della mostra, a cura di M. Lucco, Mantova, 2006-2007, Milano, 2006.
- A. Monciatti, *La mostra giottesca del 1937 a Firenze*, in *Medioevo/Medioevi: un secolo di esposizioni d'arte medioevale*, a cura di E. Castelnuovo, A. Monciatti, atti del convegno (Pisa 15-16 ottobre 2004), Pisa, 2008.
- F. Haskell, *La nascita delle mostre, I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Milano, 2008.
- *La Forza del bello,* catalogo della mostra, a cura di M.L. Catoni, Mantova, 2008, Milano, 2008.
- M.C. Cola, *Gli inventari della collezione Ruspoli: la nascita della quadreria settecentesca e l'allestimento nel palazzo all'Aracoeli*, in *Collezionisti, disegnatori e teorici dal Barocco al*

Neoclassico, I, a cura di E. Debenedetti, Roma, 2009.

- B. Ferriani, M. Pugliese, *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle* installazioni, Verona, 2009.
- *M. Pugliese, Tecnica Mista. Materiali e procedimenti nell'arte del XX secolo*, Torino, 2009.
- A. M. Gáldy, *Medici Collections of dynastic ambition: arms, armor and antiquities*, in S. Bracken, A. M. Gáldy, A. Turpin, *Collecting and dynastic ambition*, Newcastle upon Tyne, 2009.
- P. Coen, *Il mercato dei quadri a Roma nel diociottesimo secolo*, Città di Castello, 2010
- R. Spear, P. Sohm, *Painting for profit, the economic lives pf seventeenth-century italian painters*, London, 2010.
- A. Monciatti, *Alle origini dell'arte nostra. La mostra giottesca del 1937 a Firenze*, Milano, 2010.
- F. Pirani, *Che cos'è una mostra d'arte*, Roma, 2010.
- A. Pacia, *Carissimo Ettore, carissimo Gino. Il carteggio Modigliani-Fogolari e il restauro della pala di Giorgione di Castelfranco Veneto (1931-1935)*, Padova, 2010.
- M. Passini, *Ragghianti e le mostre. Strategie per l'arte italiana nel sistema internazionale delle esposizioni*, in *Predella*, n°28, dicembre 2010.
- I. Calloud, *Ugo Ojetti e le esposizioni: un'anagrafe digitale dal fondo della biblioteca nazionale centrale di firenze,* in *Studi di Memofonte*, n.6, 2011.
- E. Miraglio, *Seicento, Settecento, Ottocento e via dicendo: Ojetti e l'arte figurativa italiana*, in *Studi di Memofonte*, n.6, 2011.
- L. Cataldo, M. Paraventi, *Il museo oggi, linee guida per una museologia contemporanea*,

Milano, 2011.

- T. Montanari, *A cosa serve Michelangelo?*, Torino, 2011.
- *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici, collezionista e mecenate*, catalogo della mostra, Firenze, 2013, Firenze, 2013.

Rassegna Stampa

- A. Venturi, *L'arte emiliana (al Burlington Fine-Arts Club di Londra)*, in *Archivio Storico dell'arte*, anno VII, fasc. II, Roma, 1894.
- C. J. Holmes, *Spanish paintings at Burlington House,* in *The Burlington Magazine*, n° 213, vol. 37, dicembre, 1920.
- *Una mostra dei tesori d'arte ricuperati a Vienna*, in *Corriera della Sera*, 6 dicembre 1921.
- V. B., *Gli oggetti d'arte recuperati dall'Austria di passaggio a Milano*, in *Corriere della Sera*, 6 gennaio 1922.
- *La mostra di capolavori italiani s'inaugura il 25 a Nuova York*, in *Corriere della Sera*, 18 gennaio 1940.
- P. Saporiti, *Ventotto capolavori dell'arte italiana alla mostra di New York*, in *Giornale dell'Italia*, 10 marzo 1940.
- L. Pistoi, *Caravaggio*, un ribelle, in *L'Unità*, 19 aprile 1951.
- L. Borgese, *Il Caravaggio*, in *Corriere della Sera*, 21 aprile 1951.
- C. Maltese, *Caravaggio dipinse popolani in veste di santi*, in *L'Unità*, 26 aprile 1951.
- *Un altro Caravaggio scoperto a Roma*, in *Corriere della Sera*, 4 luglio 1951.
- C. De Cugis, *La mostra del Caravaggio ha battuto tutti i primati*, in *L'Unità*, 8 luglio 1951.
- *Le opere di Guido Reni,* in *L'Unità*, 28 agosto 1954.
- *Inaugurata a Bologna la mostra di Guido Reni*, in *L'Unità*, 2 settembre 1954.
- L. Borgese, *L'arte di Guido Reni torna a commuovere*, in *Corriere della Sera*, 3 settembre 1954.
- U. Barbaro, *Che fai, Guido, che fai?*, in *L'Unità,* 25 settembre 1954.
- G. B. De Siati, *La polemica per l'inamovibilità dei capolavori italiani*, in *Cenobio,* ottobre

1956.

- *Metropolitan to show major italian art in '57: Renaissance works on loan due here*, in *The New York Times*, 8 ottobre 1956.
- C. Laurenzi, *I fiorentini sono in allarme per una migrazione di capolavori*, in *Corriere della Sera*, 17 ottobre 1956.
- R. Gazzaniga, *Probabile a Firenze una denuncia contro il prestito delle opere d'arte*, in *Giornale d'Italia*, 17 ottobre 1956.
- D.M., *I ministeri si rifiutano di fornire l'elenco dei capolavori in partenza per l'America*, in *L'Unità*, venerdì 19 ottobre 1956.
- *I capolavori dell'arte italiana saranno esaminati uno per uno*, in *L'Unità*, 27 ottobre 1956.
- B. Molajoli, *L'arte italiana del Rinascimento ben rappresentata nei musei americani*, in *Giornale d'Italia*, 7 novembre 1956.
- D.M., *Oggi si apre la Biennale*, in *L'Unità*, 20 giugno 1960.
- L. Bocchi, *La Gioconda di Leonardo per qualche tempo in America*, in *Corriere della Sera*, 29 novembre 1962.
- *Vernice rossa contro la Gioconda a Tokyo: intatto il quadro*, in *Corriere della Sera*, 21 aprile 1974.
- C. Brandi, *Clinica speculazione sull'opera immortale*, in *Corriere della Sera*, 21 aprile 1974.
- G. Licata, *Libro e compasso alla corte dei Medici*, in *Corriere della Sera*, 17 marzo 1980.
- *Si parla ancora dei Medici. Prorogate le mostre toscane*, in *L'Unità*, 5 ottobre 1980.
- L. Ambasciata, *A Filadelfia la mostra medicea*, in *L'Unit*à, 7 dicembre 1980.

- C. Brandi, *Non facciamo viaggiare le opere d'arte*, in *Corriere della sera*, 23 novembre 1981.
- N. Forti Grazzini, *Per S. Girolamo temo l'umidità, ma sopratutto la parata di regime*, in *L'Unità*, 16 novembre 1982
- *Il Vaticano assicura: è incolume a Nuova York la statua di Augusto*, in *Corriere della Sera*, 29 dicembre 1982.
- C. Brandi, *Ora con quale animo spediremo il Leonardo?*, in *Corriere della Sera*, 29 dicembre 1982.
- F.S., *Dopo lo spavento per l'Augusto, ancora polemiche*, in *Il Messaggero*, 30 dicembre 1982.
- M. Bellachioma, *Affitasi Piero della Francesca*, in *La Repubblica*, 11 maggio 1983.
- C. Brandi, *Piero della Francesca non deve trasferirsi a New York*, in *Corriere della sera*, 12 maggio 1983.
- D. Pallotteli, *Passata la buriana la Madonna ritorna a buio*, in *Il Secolo XIX*, 27 maggio 1983.
- C. Brandi, *Il patrimonio artistico non è « da esportazione»*, in *Corriere della sera*, 8 gennaio 1984.
- R. Bianchin, *Verniciarono un Duchamp. 'Era una semplice porta'*, in *La Repubblica*, 13 febbraio 1987.
- G. C. Argan, *Attenzione a qui prestiti interminabili*, in *L'Unità*, 12 novembre 1991.
- S. Miliani, *Intervista alla storica Mina Gregori contraria alla proposta di Covatta*, in *L'Unità*, 28 novembre 1991.
- L. Covatta, *Covatta: «Ecco le ragione per la mia riforma per i beni culturali*, in *L'Unità*, 11

dicembre 1991.

- *L'omaggio a Mantegna*, in *La Repubblica*, 11 dicembre 1991.
- *Mega-Mostra su Mantegna*, in *La Repubblica*, 16 gennaio 1992.
- *Il Cristo morto ancora nella bufera*, in *Corriere della Sera*, 16 gennaio 1992.
- M. Lops, *Noi in DC*, in *Corriere della Sera*, 17 gennaio 1992.
- P. F. Della Torre, *Mantegna conquista Londra*, in *La Repubblica*, 17 gennaio 1992.
- E. Rosaspina, *Fumata bianca da Brera*, in *Corriere della Sera*, 18 gennaio 1992.
- F. Battistini, *Rissa d'arte Bergamo, Firenze sul Mantegna "abbiamo perso un super restauro gratis"*, in *Corriere della Sera*, 19 gennaio 1992.
- L. Dubini, *New York è già in fila per Matisse formato kolossal*, in *Corriere della Sera*, 21 settembre 1992.
- A. Ottani Cavina, *Matisse non è solo una cravatta*, in *La Repubblica*, 15 ottobre 1992.
- L. W. Boasberg, *Matisse In Barnes Tour Is Damaged, Court Told An Expert Testifying For Opponents Of The Tour Couldn't Say When Harm Occurred*, in *The Inquirer*, 30 dicembre 1993.
- F. Minervino, *Cezanne, la rivoluzione di un paesaggio*, in *Corriere della Sera*, 27 settembre 1995.
- *Opinioni dal mondo*, in *La Repubblica*, 1 ottobre 1995.
- *In mostra a Roma gli anni italiani di Pablo Picasso*, in *Corriere della Sera*, 8 dicembre 1998.
- P. Brogi, *E Picasso mette alla prova la Gnam*, in *Corriere della Sera*, 10 dicembre 1998.
- M. Amorevoli, *Parigi, grande festa per Botticelli*, in *La Repubblica*, 9 settembre 2003.
- L. Wanda, *Botticelli a Parigi. Una trasferta divide gli esperti*, in *Corriere della sera*, 14

settembre 2003.

- *Botticelli parte per Parigi. Con qualche malumore*, in *Il Giornale*, 19 settembre 2003.
- M. Amorevoli, *Botticelli incanta Parigi*, in *La Repubblica*, 29 settembre 2003.
- G. Caverai, *Troppi prestiti e troppo spettacolo. Così i musei vanno in malora*, in *L'Unità*, 27 novembre 2004.
- A. Besio, *Chi ha ragione sul Caravaggio negato a Sgarbi*, in *La Repubblica*, 16 ottobre 2005.
- B. Schwarz, *Sgarbi a Caravaggio*, in *Il Manifesto,* 20 ottobre 2005.
- V. Sgarbi, *Non solo Caravaggio*, in *Il Giornale*, 7 novembre 2005.
- *Un Caravaggio in più per Sgarbi*, in *La Repubblica*, 6 dicembre 2005.
- P. Merlini, *Danneggiato l'ordinatorio di Duchamp*, in *La Nuova*, 6 gennaio 2006.
- P. L. Panza, *Record e polemiche per il «Caravaggio»*, in *Vivimilano*, 5 febbraio 2006.
- R. Frignani, *Un buco (e un cerotto) sul Caravaggio «Il danno a Milano, a Palazzo Reale»*, in *Corriere della Sera*, 20 febbraio 2006.
- A. Cirillo, *Polemica sul Caravaggio ferito*, in *La Repubblica*, 21 febbraio 2006.
- R. Querzè, *Il Caravaggio sfregiato? Roma mente quereliamo*, in *Corriere della Sera*, 21 febbraio 2006.
- G. Ambrogio, *Il Caravaggio torna e l'Antonello da Messina va*, in *La Sicilia*, 10 marzo 2006.
- M. Giannattasio, M. Spampani, *I Mantegna contesi. Polemica alla vigilia della celebrazioni per i 500 anni dalla scomparsa dell'artista*, in *Corriere della Sera*, 23 agosto 2006.
- M. Bravi, *Sgarbi:«Terapia d'urto per salvare Brera»*, in *Il Giornale*, 23 agosto 2006.

- A. C. Quintavalle, *L'arte dei veti: meglio prestare il Mantegna conteso. Cari sovrintendenti liberate il Cristo Morto*, in *Corriere della Sera*, 24 agosto 2006.
- P. Panza, *Sgarbi non si arrende, controperizia sul Mantegna*, in *Corriere della Sera*, 24 agosto 2006.
- P. Panza, M. Spampani, *Mantegna a Mantova, Leonardo a Tokyo. Via libera di Rutelli che istituisce una commissione prestiti*, in *Corriere della Sera*, 26 agosto 2006.
- P. Vagheggi, *Un sì di Rutelli a Mantegna*, in *La Repubblica*, 26 agosto 2006.
- *Screditati e offesi. Da Brera lettera aperta sul Cristo del Mantegna*, in *Il Manifesto*, 1 settembre 2006.
- L. Sturlese Tosi, *Prestiti d'arte. I maggiori studiosi di Leonardo si schierano con il direttore degli Uffizi. Annuncizione, scontro aperto «Sit-in contro il viaggio a Tokyo»*, in *Il Firenze*, 1 settembre 2006.
- M. Ferri, *Acidini e Annunciazione, i casi finiscono in Senato. Interrogazioni di Amato*, in *Il Giornale della Toscana*, 8 settembre 2006.
- L. Cini, *L'Annunciazione a Tokyo. Rutelli: «E' giusto»*, in *La Nazione - Firenze*, 21 settembre 2006.
- L. Francescangeli, *Firenze, Leonardo: Una petizione con la scelta del ministro*, in *La Nazione - Firenze*, 22 febbraio 2007.
- *L'Annunciazione agli Uffizi a Tokyo l'hanno viata in 800mila*, in *La Repubblica - Firenze*, 23 giugno 2007.
- M. Amorevoli, *Va a Tokyo anche la Venere di Tiziano*, in *La Repubblica - Firenze*, 20 ottobre 2007.
- P. Conti, *Il Vaso di Eufronio tonra in Italia e il Bernini sbarca al Getty Museum*, in

Corriere della Sera, , 8 gennaio 2008.

- E. Povoledo, *Italy lends the Getty a Bounty of Berninis*, in *The New York Times*, 2 febbraio 2008.
- M. Ferri, *Vola in Giappone anche la Venere di Urbino*, in *Il Giornale della Toscana*, 23 febbraio 2008.
- S. Miliani, *E' nella lista delle opere non spostabili, ma la Venere di Urbino è partita lo stesso*, in *L'Unità*, 27 febbraio 2008.
- I. Cipollina, *Satiro al Te? Piuttosto barricate*, in *Gazzetta di Mantova*, 28 febbraio 2008.
- S. Miliani, *Il Bernini volerà a Los Angeles in segno di pace*, in *L'Unità*, 4 marzo 2008.
- S. Scansani, *Satiro per 30 giorni? Palermo media e Mazara non molla*, in *Gazzetta di Mantova*, 6 marzo 2008.
- L. Cini, *Dopo la Venere di Urbino a Tokio ora Costanza vola a Los Angeles. Per la mostra di Bernini Capolavori inamovibili?«Non sempre»*, in *La Nazione*, 11 marzo 2008.
- L. Angelini, *In mostra la forza del bello ma il satiro non ci sarà*, in *Corriere della Sera*, 19 marzo 2008.
- F. Bonazzoli, *Il Bello di Mantova*, in *Corriere della Sera*, 23 marzo 2008.
- L. Angelini, *La "Forza del bello" corre senza l'Auriga*, in *Corriere della Sera*, 4 maggio 2008.
- C. A. Bucci, *Beni Culturali. Ma quanti rischi per le opere in viaggio*, in *La Repubblica*, 15 ottobre 2008.
- M. Di Gregorio, S. Settis, *Arte in affitto? Meglio di no*, in *Sole 24 Ore*, 3 maggio 2009.
- *I Manet e i Van Gogh in tournée. Così il Museo d'Orsay paga i debiti*, in *Corriere della Sera*, 3 ottobre 2009.

- *Vandali a Trento, danni all'opera di Lara Favaretto*, in www.exibart.com, martedì 7 ottobre 2009.
- A. M. Merlo, *Gare d'Orsay e Louvre opere in tour per soldi e restituzioni all'Egitto*, in *Il Manifesto*, 10 ottobre 2009.
- *Il Caravaggio doc da tutto il mondo in mostra a Roma*, in *L'Arena-Arte*, 14 dicembre 2009.
- G. Silvestri, *Caravaggio, tutta Italia se lo contende*, in *La Repubblica*, 19 febbraio 2010.
- P. Foschini, *La Canestra di Caravaggio lascia Milano*, in *Corriere della Sera*, 9 febbraio 2010.
- *Caravaggio, in mostra i capolavori del genio*, in *La Repubblica – Roma*, 18 febbraio 2010.
- L. Colonnelli, *Autentico Caravaggio*, in *Corriere della Sera*, 19 febbraio 2010.
- A. Cirillo, *Così il computer scruta (e copia) i capolavori dell'arte milanese*, in *La Repubblica*, 19 febbraio 2010.
- R. De Simone, *Grande Successo per Caravaggio in Montenegro*, comunicato stampa del Mibac, 3 giugno 2010.
- G. Silvestri, *Caravaggio, rivincita postuma ora tutti fanno la fila per lui*, in *La Repubblica*, 29 luglio 2010.
- P. Battista, *La Caravaggio-mania, una corsa alla patacca*, in *Corriere della Sera*, 30 luglio 2010.
- *D. Pappalardo, Dai tesori egizi a Caravaggio il boom dei capolavori in tournée,* in *La Repubblica*, 4 agosto 2010.
- A. Negri, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Milano, 2011.
- B.C. Borghi, *Una"significant form" svelata L'allestimento della mostra" Italian Art" alla*

Royal Academy nella Londra del 1930, in *Altra modernità*, n°6, 2011.

- *La Madonna di Foligno incontrerà la Madonna Sistina*, in *L'Osservatore Romano*, 15 giugno 2011.
- T. Montanari, *Il Papa a Raffaello: «Vieni via con me». Benedetto XVI porterà in Germania la "Madonna di Foligno"*, in *Il Fatto Quotidiano*, 24 giugno 2011.
- A. C. Quintavalle, *Un simbolo non si sposta*, in *Corriere della Sera*, 25 giugno 2011.
- S. Smani, *Gioconda porte chiuse a Firenze*, in *L'Unità*, 25 giugno 2011.
- S. Montefiori, *Il Louvre nega la Gioconda a Firenze*, in *Corriere dalla Sera*, 25 giugno 2011.
- *Gioconda a Firenze, Raccolta firme anche a Parigi*, in *La Repubblica-Firenze*, 26 giugno 2011.
- *Gioconda, al via la petizione per riporatarla a Firenze*, in *La Repubblica-Firenze*, 28 luglio 2011.
- D. Lee, *Splendore Mariano*, in *Il Giornale dell'Arte*, n. 312, settembre 2011.
- T. Montanari, *Tutti al museo degli scambisti. La delicata Croce di Lippo volerà a Mosca, in cambio di un Rublev*, in *Il Fatto Quotidiano*, 2 settembre 2011.
- A. Melloni, *Bertori, il Battistero e le icone del dialogo*, in *Corriere Fiorentino*, 3 settembre 2011.
- T. Montanari, *Storia dell'arte umiliata e offesa*, in *Il Fatto Quotidiano*, 9 settembre 2011.
- P. Conti, *Caravaggio ambasciatore a Cuba*, in *Corriere della Sera*, 15 settembre 2011.
- T. Montanari, *Cuba Caravaggio Export*, in *Il Fatto Quotidiano*, 16 settembre 2011.
- *Quadro di Brera bloccato in Florida. Era stato rubato dai nazisti a una famiglia ebrea*, in

Sole 24 Ore, 22 settembre 2011.

- A.Stella, *Il giallo del quadro di Brera sequestrato in Florida*, in *Corriere della Sera*, 23 settembre 2011.
- S. Tusa, *I prestiti senza vantaggi dei capolavori siciliani*, in *La Repubblica-Palermo*, 18 ottobre 2011.
- S. Troisi, *Voza: i prestiti delle opere non portano turismo*, in *La Repubblica*, 22 ottobre 2011.
- P. Nicita, *L'Assessore: Gli evento sono occasione per esportare la nostra immagine*, in *La Repubblica*, 18 ottobre 2011.
- S. Missineo, *Perchè all'Isola fa bene far viaggiare i suoi tesori*, in *La Repubblica*, 26 ottobre 2011.
- T. Montanari, *Roma e Caravaggio, scopriamo gli altarini*, in *Il Fatto Quotidiano*, 2 dicembre 2011.
- *Giotto vola a Mosca e qui arrivano le icone russe*, in *La Nazione – Firenze*, 21 dicembre 2011.
- S. Paolo, *Un Venere di Botticelli a Tienanmen*, in *Corriere della Sera*, 7 luglio 2012.
- *Appello di Italia Nostra sui trasferimenti di opere d'arte*, in www.italianostra.org, 16 luglio 2012.
- P. De Carolis, *Londra stregata dalla meraviglia pagana del Satiro Danzante*, in *Corriere della Sera*, 17 agosto 2012.
- *Il satiro in mostra a Londra alla Royal Academy*, in *La Sicilia*, 30 agosto 2012.
- *Capolavoro in Trasferta. L'Ariete bronzeo esposto a Londra*, in *La Sicilia*, 8 settembre 2012.

- P. Nicita, *Musei chiusi, opere all'estero così la Sicilia si nega ai turisti*, in *La Repubblica*, 21 novembre 2012.
- S. Troisi, *Quando la politica gioca con la cultura*, in *La Repubblica*, 9 dicembre 2012.
- *Comunicato stampa Raffaello in mostra a Tokyo. Una rassegna unica nella storia*, in http://met.provincia.fi.it, 28 febbraio 2013.
- *Supermostra a Tokyo. Raffaello da esportazione*, in *La Repubblica*, 1 marzo 2013.
- P. Abenavoli, *Raffaello incanta il Giappone*, in *Sole 24 Ore*, 8 marzo 2013.
- *Anche lo studiolo di Federico da Montefeltro all'evento di Novi Sad*, in *Quotidiano dell'Umbria*, 22 aprile 2013.
- *La Serbia si apre al Rinascimento italiano*, in www.video.ilsole24ore.com, 26 aprile 2013.
- N. Speltra, *Caravaggio dà il benvenuto alla Croazia*, in *La Stampa*, 22 maggio 2013.
- *Visitatori: oltre 500mila per Raffaello a Tokyo*, in *Il Giornale dell'Arte*, 7 giugno 2013.
- F. Bene, *Il Rinascimento umbro conquista la Serbia*, in *Il Giornale dell'Umbria*, 16 giugno 2013.
- S. Troisi, *Il Tariffario per il prestito delle opere*, in *La Repubblica*, 5 luglio 2013.
- L. Gestri, *Prato contro la Banca: "Ridateci Caravaggio"*, in *La Repubblica – Firenze*, 22 luglio 2013.
- D. Di Vico, *I capolavori non restituiti che fanno infuriare Prato*, in *Corriere della Sera*, 22 luglio 2013.
- *L'International Council of Museums dice no alla proposta del Governo che riguarda i prestiti di beni culturali a pagamento*, www.fondoambiente.it, 02 agosto 2013.
- *Canova distrutto durante il trasloco sarà sostituito con una foto*, in *Il Messaggero*, 2

agosto 2013.

- *Il gesso di Canova caduto a terra «è artisticamente irrecuperabile»*, in *Il Giornale dell'Umbria*, 5 agosto 2013.
- L. Cini, *La guerra blocca "L'Annunciazione" di Botticelli: non incanterà i visitatori di Gerusalemme*, in *La Nazione – Firenze,* 25 agosto 2013.
- S. Hendler, T. Montanari, *Botticelli e la trasferta bloccata in Israele*, in *Corriere della Sera*, 8 settembre 2013.
- T. Montanari, *Capolavoro di Canova distrutto per sempre. A causa di una mostra inutile*, in *Il Fatto Quotidiano*, 10 settembre 2013.
- C. Franza, *Un capolavoro di Canova distrutto a Perugia*, in *Il Giornale*, 15 settembre 2013.
- L. De Micco, *Il primo viaggio di Botticelli in Israele*, in *Il Giornale dell'Arte*, 16 settembre 2013.
- *Botticelli a Gerusalemme*, in *La Stampa*, 16 settembre 2013.
- L.Cini, *Così La Bella Italia esporta i suoi tesori. L'Annunciazione di Botticelli esposta a Gerusalemme*, in *La Nazione – Firenze*, 19 settembre 2013.
- *Quadri contesi, incontro Prato-Vicenza*, in *Corriere della Sera*, 26 settembre 2013.
- *Quadri contesi, incontro a Vicenza: "A Prato opere legate all città"*, in *La Nazione-Prato*, 26 settembre 2013.
- *Banca Popolare di Vicenza, i quadri non torneranno più stabilmente*, in *La Nazione – Prato*, 28 settembre 2013.
- F. Battistini, *Botticelli superstar, un capolavoro a Gerusalemme*, in *Corriere della Sera*, 8 ottobre 2013.