Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale

in

Economia e Gestione delle
Arti e delle Attività Culturali

Tesi di Laurea

STORIA DI UNA MOSTRA:

Raffaello - Perugino:
mimesi o alunnato

Relatore
Ch. Prof. ssa Daniela Ferretti

Correlatore
Ch. Prof. ssa Francesca Boni
Ch. Prof. Giovanni Maria Fara

Laureando
Nisida- Isabella Martinelli
Matricola 851684

Anno Accademico
2016 / 2017

INDICE

ABSTRACT *Pag*. 11

CAPITOLO PRIMO

1.1 Introduzione *Pag*. 13

1.2 Incoronazione di San Nicola da Tolentino *Pag*. 20
1.2.1 Descrizione dell'opera *Pag*. 20
1.2.2 Analisi dell'opera *Pag*. 22

1.3 Trinità con i Santi Sebastiano e Rocco; Creazione di Eva *Pag*. 29
1.3.1 Descrizione dell'opera *Pag*. 29
1.3.2 Analisi dell'opera *Pag*. 30

1.4 Crocefissione con la Madonna, i Santi Girolamo, Maddalena, Giovanni Evangelista e due Angeli *Pag*. 36
1.4.1 Descrizione dell'opera *Pag*. 36
1.4.2 Analisi dell'opera *Pag*. 37

1.5 Resurrezione di Cristo *Pag*. 45
1.5.1 Descrizione dell'opera *Pag*. 45
1.5.2 Analisi dell'opera *Pag*. 46

1.6 San Sebastiano *Pag*. 54
1.6.1 Descrizione dell'opera *Pag*. 54
1.6.2 Analisi dell'opera *Pag*. 54

1.7 Incoronazione della Vergine _____ *Pag*. 57
1.7.1 Descrizione dell'opera _____ *Pag*. 57
1.7.2 Analisi dell'opera _____ *Pag*. 58

1.8 Sposalizio della Vergine _____ *Pag*. 63
1.8.1 Descrizione dell'opera _____ *Pag*. 63
1.8.2 Analisi dell'opera _____ *Pag*. 64

CAPITOLO SECONDO

2.1 Introduzione _____ *Pag*. 68

2.2 Idea: approvazione e sviluppo _____ *Pag*. 69
2.2.1 Parte generale _____ *Pag*. 69
2.2.2 Focus sulla mostra _____ *Pag*. 71

2.3 Preparazione del budget _____ *Pag*. 75
2.3.1 Parte generale _____ *Pag*. 75
2.3.2 Focus sulla mostra _____ *Pag*. 76

2.4 Scelta della sede espositiva e del periodo _____ *Pag*. 79
2.4.1 Parte generale _____ *Pag*. 79
2.4.2 Focus sulla mostra _____ *Pag*. 81

2.5 Scelta dei materiali e progetto _____ *Pag*. 89
2.5.1 Parte generale _____ *Pag*. 89
2.5. 2 Focus sulla mostra _____ *Pag*. 91

2.6 Prestito delle opere _____ *Pag*. 98

2.6.1 Parte generale _____ *Pag*. 98

2.6.2 Focus sulla mostra _____ *Pag*. 99

2.7 Gare di appalto _____ *Pag*. 121

2.7.1 Parte generale _____ *Pag*. 121

2.7.2 Focus sulla mostra _____ *Pag*. 123

2.8 Gesmo _____ *Pag*. 124

2.9 Controllo delle condizioni ambientali _____ *Pag*. 125

2.9.1 Parte generale _____ *Pag*. 125

2.9.2 Focus sulla mostra _____ *Pag*. 126

2.10 Comunicazione e sue fasi _____ *Pag*. 129

2.10.1 Parte generale _____ *Pag*. 129

2.10.2 Focus sulla mostra _____ *Pag*. 131

2.11 Allestimento _____ *Pag*. 138

2.11.1 Parte generale _____ *Pag*. 138

2.11.2 Focus sulla mostra _____ *Pag*. 140

12.2 Inaugurazione _____ *Pag*. 180

2.12.1 Parte generale _____ *Pag*. 180

2.12.2 Focus sulla mostra _____ *Pag*. 180

2.13 Manutenzione _____ *Pag*. 184

2.13.1 Parte generale _____ *Pag*. 184

2.13.2 Focus sulla mostra _____ *Pag*. 184

2.14 Eventi collaterali _____ *Pag*. 186

2.14.1 Parte generale _____ *Pag*. 186

2.14.2 Focus sulla mostra _____ *Pag*. 186

2.15 Disallestimento e riconsegna delle opere _____ *Pag*. 189

2.15.1 Parte generale _____ *Pag*. 189

2.15.2 Focus sulla mostra _____ *Pag*. 189

CONSIDERAZIONI FINALI _____ *Pag*. 192

BIBLIOGRAFIA

Primo capitolo _____ *Pag*. 195

Secondo capitolo _____ *Pag*. 195

SITOGRAFIA

Primo capitolo _____ *Pag*. 198

Secondo capitolo _____ *Pag*. 199

INDICE DEI DOCUMENTI

Documento 1 : Secondo testamento di Giovanni Santi, 29 luglio 1494 ___ *Pag*. 16
Documento 2 : Atto che certifica la presenza di Raffaello Sanzio dinanzi al podestà di Urbino ___ *Pag*. 17
Documento 3 : Raffaello Sanzio: *Testa di uomo* (*verso*), particolare, Lille, Musée des Beaxu – Arts, inv. PL 47 ___ *Pag*. 18

INDICE DELLE OPERE

Opera 1 : Raffaello Sanzio, parti dell'Incoronazione di San Nicola da Tolentino (*Vergine*, *Eterno*, *Angeli*) ___ *Pag*. 24
Opera 2 : Raffaello Sanzio, *Disegno preparatorio per la pala dell'Incoronazione del Beato Niccolò da Tolentino*, recto (a) / verso (b) ___ *Pag*. 26-27
Opera 3 : Giovanni Santi, *Pala Buffi* ___ *Pag*. 28
Opera 4 : Raffaello Sanzio, *Trinità e SS Rocco e Sebastiano; Creazione di Eva* *Pag*. 32
Opera 5 : Giovanni Santi, *La musa Clio* ___ *Pag*. 33
Opera 6 : Giovanni Santi, *Cristo morto tra due angeli* ___ *Pag*. 34
Opera 7 : Raffaello Sanzio, *Nudo maschile visto di spalle; panneggio di figura inginocchiata* ___ *Pag*. 35
Opera 8 : Raffaello Sanzio, *Crocefissione Mond* ___ *Pag*. 40
Opera 9 : Raffaello Sanzio, *Il miracolo di S. Eusebio di Cremona* ___ *Pag*. 40
Opera 10: Raffaello Sanzio, *S. Gerolamo salva il Silvano e punisce l'eretico Sabiniano* ___ *Pag*. 40
Opera 11: Pietro Perugino, *Pala Terzi* ___ *Pag*. 41
Opera 12: Albrecht Dürer, *La Grande Crocefissione* ___ *Pag*. 42
Opera 13: Luca Signorelli, *Martirio di San Sebastiano* ___ *Pag*. 43
Opera 14: Pietro Perugino, *Resurrezione* ___ *Pag*. 44
Opera 15: Raffaello Sanzio, *Resurrezione di Cristo* ___ *Pag*. 49
Opera 16: Pietro Perugino, *Resurrezione di Cristo* ___ *Pag*. 50

Opera 17: Filippo Lippi, *Pala degli Otto* ____ *Pag*. 51
Opera 18: Raffaello Sanzio, *Due guardie per la Resurrezione* ____ *Pag*. 52
Opera 19: Raffaello Sanzio, *Un angelo e una guardia per la Resurrezione* ____ *Pag*. 52
Opera 20: Raffaello Sanzio, *Studi per Cristo risorto* recto (a) / verso (b) ____ *Pag*. 53
Opera 21: Raffaello Sanzio, *San Sebastiano* ____ *Pag*. 55
Opera 22: Pietro Perugino, *Santa Maria Maddalena* ____ *Pag*. 56
Opera 23: Raffaello Sanzio, *Incoronazione della Vergine* ____ *Pag*. 60
Opera 24: Raffaello Sanzio, *Annunciazione* ____ *Pag*. 60
Opera 25: Raffaello Sanzio, *Adorazione dei Magi* ____ *Pag*. 60
Opera 26: Raffaello Sanzio, *Presentazione al Tempio* ____ *Pag*. 60
Opera 27: Raffaello Sanzio, *Studio per la testa di San Tommaso* ____ *Pag*. 61
Opera 28: Pietro Perugino, *Studi per l'Arcangelo Raffaele con Tobiolo* ____ *Pag*. 62
Opera 29: Raffaello Sanzio, *Sposalizio della Vergine* ____ *Pag*. 66
Opera 30: Pietro Perugino, *Sposalizio della Vergine* ____ *Pag*. 67

INDICE DELLE FIGURE

Figura 1 : David Ace, ricostruzione delle parti perdute della Pala di S. Nicolò da Tolentino ____ *Pag*. 25
Figura 2 : Percorso a piedi ____ *Pag*. 85
Figura 3 : Pianta dell'Appartamento del Doge di Palazzo Ducale di Venezia *Pag*. 86
Figura 4 : Esempio di alzato ____ *Pag*. 91
Figura 5 : Esempio di teca a tavolo sospesa ____ *Pag*. 92
Figura 6 : Esempio di teca a tavolo ____ *Pag*. 93
Figura 7 : Esempio di teca retrocornice ____ *Pag*. 94
Figura 8 : Esempio di teca con apertura ad anta ____ *Pag*. 96
Figura 9 : Esempio di pannello multimediale ____ *Pag*. 97
Figura 10: Condizioni ambientali- Andamenti mensili ____ *Pag*. 127- 128
Figura 11: Esempio Fronte – Retro del volantino ____ *Pag*. 132
Figura 12: Esempio didascalia opera ____ *Pag*. 134
Figura 13: Esempio pannello esplicativo ____ *Pag*. 134

Figura 14 : Fascicolo Fonti antiche. Dettagli: copertina, fascicolo aperto — *Pag*. 135
Figura 15 : Fascicolo Catalogo opere. Dettagli: copertina, fascicolo aperto – *Pag*. 136
Figura 16 : Fascicolo Biografie Artisti. Dettagli: copertina, fascicolo aperto – *Pag*. 136
Figura 17 : Fascicolo Palazzo Ducale – L'Appartamento del Doge -. Dettagli: copertina, fascicolo aperto — *Pag*. 137
Figura 18 : Pianta dell'Appartamento del Doge di Palazzo Ducale di Venezia *Pag*. 141
Figura 19 : Sala degli Scarlatti: pianta e alzati — *Pag*. 142
Figura 20 : Pianta Sala degli Scarlatti — *Pag*. 143
Figura 21 : Alzato parete B — *Pag*. 144
Figura 22 : Alzato parete D — *Pag*. 144
Figura 23 : Corridoio di passaggio tra Sala degli Scarlatti e Sala Grimani: pianta e alzato — *Pag*. 145
Figura 24 : Pianta corridoio di passaggio tra Sala degli Scarlatti e Sala Grimani *Pag*. 146
Figura 25 : Alzato parete C — *Pag*. 146
Figura 26 : Sala Grimani: pianta e alzati — *Pag*. 147
Figura 27 : Pianta Sala Grimani — *Pag*. 148
Figura 28 : Alzato parete B — *Pag*. 148
Figura 29 : Alzato parete C — *Pag*. 149
Figura 30 : Alzato parete D — *Pag*. 149
Figura 31 : Sala Erizzo: pianta e alzati — *Pag*. 150
Figura 32 : Pianta Sala Erizzo — *Pag*. 151
Figura 33 : Alzato parete D — *Pag*. 152
Figura 34 : Verso e recto teca perpendicolare alla parete B — *Pag*. 152
Figura 35 : Alzato parete C — *Pag*. 152
Figura 36 : Sala degli Stucchi: pianta e alzati — *Pag*. 153
Figura 37 : Pianta Sala degli Stucchi — *Pag*. 154
Figura 38 : Alzato parete A — *Pag*. 154
Figura 39 : Alzato parete C — *Pag*. 155
Figura 40 : Alzato parete D — *Pag*. 155
Figura 41 : Sala delle Volte: pianta e alzati — *Pag*. 156
Figura 42 : Pianta Sala delle Volte — *Pag*. 157
Figura 43 : Alzato parete C — *Pag*. 158

Figura 44 : Alzato parete B *Pag*. 158
Figura 45 : Alzato parete D *Pag*. 158
Figura 46 : Sala dei Leoni: pianta e alzati *Pag*. 159
Figura 47 : Pianta Sala dei Leoni *Pag*. 160
Figura 48 : Alzato parete A *Pag*. 160
Figura 49 : Alzato parete C *Pag*. 161
Figura 50 : Sala dei Filosi: pianta e alzati *Pag*. 162
Figura 51 : Pianta Sala dei Filosofi *Pag*. 163
Figura 52 : Alzati trittico *Pag*. 164
Figura 53 : Alzato parete B *Pag*. 164
Figura 54 : Sala Pinacoteca: pianta e alzato *Pag*. 165
Figura 55 : Pianta Sala Pinacoteca *Pag*. 166
Figura 56 : Alzato parete C *Pag*. 166
Figura 57 : Pianta Sala delle Mappe *Pag*. 167
Figura 58 : Pianta Sala degli Scudieri *Pag*.174
Figura 59 : Prove di colore, da sinistra a destra: grigio, verde, giallo, blu *Pag*. 175
Figura 60 : Esempio di allestimento *Pag*. 176
Figura 61 : Esempio posizionamento fonti di luce *Pag*. 177
Figura 62 : Esempio cono di luce *Pag*. 177
Figura 63 : Esempio illuminazione pannello *Pag*. 178
Figura 64 : Esempio cono di luce su teca *Pag*. 178
Figura 65 : Esempio cruciverba *Pag*. 188

INDICE DEI DIAGRAMMI

Diagramma 1 : Diagramma mensile dell'anno 2014 del flusso turistico presso centro storico della Città di Venezia *Pag*. 87
Diagramma 2 : Diagramma mensile dell'anno 2014 del flusso turistico presso Palazzo Ducale di Venezia *Pag*. 88

INDICE DELLE TABELLE

Tabella 1 : Swot analysis _____ *Pag*. 72
Tabella 2 : Cronogramma mostra _____ *Pag*. 74
Tabella 3 : Costi _____ *Pag*. 76-77
Tabella 4 : Tariffe biglietti _____ *Pag*. 77
Tabella 5 : Ricavi biglietteria _____ *Pag*. 78
Tabella 6 : Ricavi Bookshop _____ *Pag*. 78
Tabella 7 : Indicazioni stradali _____ *Pag*. 83-85
Tabella 8 : Classificazione sintetica dei pannelli maggiormente impiegati nell'allestimento e relative dimensioni abituali delle lastre "madre" *Pag*.89-90
Tabella 9 : Elenco opere, collocazione e dimensione _____ *Pag*.94-95
Tabella 10 : Condizioni ambientali - Valori stagionali _____ *Pag*. 127
Tabella 11 : Dipinti e disegni: durata di esposizione ed intensità della luce _____ *Pag*. 179

A B S T R A C T

Una mostra si può definire un processo comunicativo che lega il concetto del mostrare con quello del far conoscere. Tale intento si raggiunge attraverso la valorizzazione degli oggetti esposti che consiste nel creare, nel progetto di allestimento, un equilibrio tra quanto esposto e le soluzioni scenografiche ideate. L'obiettivo della tesi è la realizzazione di un'ipotetica mostra che abbia come tema una nuova concezione del rapporto di alunnato tra Raffaello e Perugino.

L'elaborato si compone di due parti, una dedicata al contenuto della mostra, che si articola a sua volta in due sezioni: la prima illustra come si è giunti alla revisione della visione vasariana della relazione tra i due artisti, la seconda avvalora, tramite l'analisi ed il confronto di alcune opere giovanili del Sanzio con opere di altri artisti, la tesi della prima sezione. La seconda parte dello scritto tratta, dal generale al particolare, i processi creativi di una mostra. In dettaglio le fasi esaminate sono: idea, approvazione e sviluppo, preparazione del budget, scelta sede espositiva e periodo, scelta dei materiali e progetto, prestito delle opere, gare di appalto, controllo delle condizioni ambientali, comunicazione e le sue componenti, allestimento, inaugurazione, manutenzione, eventi collaterali, disallestimento e riconsegna delle opere.

Capitolo 1

TEMA DELLA MOSTRA

1.1 INTRODUZIONE

Lo scritto di questa sezione riguarda il tema della mostra, il cui scopo è quello di proporre una riconsiderazione della visione vasariana, consolidata nell'immaginario comune, secondo cui Raffaello (1483 – 1520) sia stato allievo del Perugino (1450? – 1523), trascorrendo un ininterrotto periodo di tempo presso la sua bottega in Perugia, quando era poco più di un bambino. Per sostenere tale argomento si è diviso lo scritto in due parti: la prima illustrerà come si è giunti alla revisione e ad una più chiara contestualizzazione della vecchia visione vasariana riguardante la relazione tra i due artisti, la seconda riguarderà l'analisi di alcune opere giovanili del Sanzio per avvalorare la tesi della prima parte. Per giungere alla stesura della prima parte si è compiuto inizialmente uno studio approfondito delle biografie dei due artisti, de *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* del Vasari, e di libri di documentazione riportanti fonti storiche quali *Raphael in Early Modern Sources, 1483-1602* dello Shearman. Inoltre si è proceduto ad un approfondimento e discussione di tali fonti con l'ausilio e lo studio di più recenti documenti quali quelli riportati alle luce, da Anna Falcioni e Vincenzo Mosconi, custoditi nell'Archivio di Stato di Urbino e degli scritti da Vincenzo Farinella. Per quanto riguarda la seconda parte, di indispensabile supporto è stata la lettura di numerosi saggi dei più conosciuti e riconosciuti studiosi, esperti e critici di Raffaello dai più lontani nel tempo, Roberto Longhi, fino a giungere a Tom Henry, Carol Plazzotta, Sylvia Ferino-Pagden, Maria Rosaria Valazzi, Fausta Gualdi e Lorenza Mochi Onori. Molti dei loro più recenti saggi in merito all'argomento sono riuniti nei cataloghi di due importantissime mostre svoltesi ad Urbino (*Raffaello e Urbino: la formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, Urbino, 4 aprile – 12 luglio 2009) e a Londra (*Raffaello: da Urbino a Roma*, London, National Gallery, 20 ottobre 2014 – 16 gennaio 2015).

In merito al "rapporto di alunnato" tra Raffaello e il Perugino, il Vasari parlando di Giovanni Santi, padre di Raffaello, dice:

"In ultimo, conoscendo questo buono ed amorevole padre (Giovan Santi) che poco poteva appresso di sé acquistare il figliuolo, modo che seppe, gli disse il desiderio si dispose di porlo con Pietro Perugino; il quale, secondo che gli veniva detto, teneva in quel tempo tra i pittori il primo luogo. Perché andato a Perugia, non vi trovando Pietro, si mise, per più comodamente poterlo aspettare, a lavorare in S. Francesco alcune cose. Ma tornato Pietro da Roma, Giovanni, che persona costumata era gentile, fece seco amicizia; e quando gli parve tempo, col più acconcio modo che seppe, gli disse il desiderio suo. E così Pietro, che era cortese molto ed amator dei belli ingegni, accettò Raffaello. Onde Giovanni, andatosene tutto lieto a Urbino e preso il putto, non senza molte lacrime della madre che teneramente l'amava, lo menò a Perugia, là dove Pietro veduto la maniera del disegnare di Raffaello, le belle maniere e costumi, ne fè giudizio che poi il tempo dimostrò verissimo cogli effetti."[1]

Leggendo queste parole la critica, come per esempio l'Oberhuber[2], ha affermato che la narrazione sia poco verosimile, in quanto sappiamo che la madre e il padre morirono quando Raffaello era giovane (la madre nel 1491 e il padre nel 1494); entrambi erano ancora in vita quando il pittore aveva otto anni, ma è impossibile che il padre, essendo egli stesso pittore, lasciasse il figlio così piccolo presso un artista così distante da casa. Inoltre il Perugino, in questi anni, non si era ancora fermato stabilmente in Perugia a causa dei suoi molteplici impegni, fatto che non gli avrebbe permesso di poter badare all'insegnamento del giovane: è quindi possibile che il padre si sia occupato, in prima persona, dell'educazione del figlio finché abbia potuto.

Inoltre ricordiamo che nella seconda metà del Quattrocento la città di Urbino, tramite il mecenatismo artistico di Federico da Montefeltro, era una delle Signorie e dei centri culturali più importanti del Rinascimento italiano. Il legame di Giovanni Santi, padre di Raffaello, con la corte di Urbino era dovuto sia alla sua attività letteraria (ricordiamo la *Cronica rimata – La vita e le gesta di Federico da Montefeltro duca di Urbino*), alla sua pratica teatrale (ricordiamo che nel 1474 si curò dei festeggiamenti per il passaggio ad Urbino del principe Ferdinando d'Aragona e nel 1488 organizzò i festeggiamenti per le

[1] G. Vasari, *Le Vite* (…) nelle redazioni del 1550 e del 1568, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze 1966-87, vol. IV, pp. 157-158.
[2] K. Oberhuber, *Raffaello, l'opera pittorica*, Electa, Milano, 1999.

nozze di Guidobaldo da Montefeltro ed Elisabetta Gonzaga), ma anche alla sua attività pittorica. Egli eseguì opere per le chiese e la corte di Urbino, oltre che per Cagli, Fano e Montefiorentino. Nel suo poema dedicato ai Duchi di Urbino sono contenuti i versi della "Disputa de la Pictura" in cui vengono descritti dal Santi trentotto tra pittori e scultori a dimostrazione di una conoscenza diretta di artisti e opere. È logico pensare dunque che il padre, letterato, cortigiano e pittore si sia occupato personalmente dell'istruzione del figlio e sarebbe altrettanto inverosimile pensare che Raffaello, vivendo in un ambiente così intellettualmente stimolante, ne sia stato allontanato. Tanto più che nel periodo in cui Vasari ci fa immaginare Raffaello presso la bottega del Vannucci, questi risiedeva a Firenze, dove si era sposato ed aveva aperto bottega. A rafforzare ulteriormente l'ipotesi del non allontanamento è il fatto che il nome di Raffaello non appaia mai tra quelli degli allievi del Perugino. Non dobbiamo inoltre assolutamente dimenticare che Giovanni Santi aveva ad Urbino, in Pian di Mercato, una avviatissima bottega, motivo ulteriore perché Raffaello la frequentasse fin da bambino, ricevesse direttamente dal padre i primi insegnamenti e fosse da lui avviato, oltre che allo studio delle lettere di cui ne sono testimoni alcuni sonetti, al disegno e alla pittura. Per tali motivi si può affermare che Raffaello passò la sua prima giovinezza presso il padre senza dover essere posto a bottega del Perugino in quanto egli era in grado di fornirgli gli insegnamenti di base di cui necessitava. Dal punto di vista strettamente pittorico possiamo riconoscere una medesima impronta ed una continuità di stile tra padre e figlio comparando, nei dipinti dell'uno e dell'altro, ad esempio, l'incarnato delle figure. Si può infatti riscontrare "nei dipinti su tavola di Santi e nei frammenti rimasti della prima pala del figlio l'uso relativamente ampio della biacca, non solo per le lumeggiature ma anche per i mezzi toni e le ombre."[3] Nel medesimo dipinto, l'*Incoronazione di S. Nicola da Tolentino*, le corone raffigurate dal Sanzio richiamano dei suppellettili presenti nella bottega del padre.

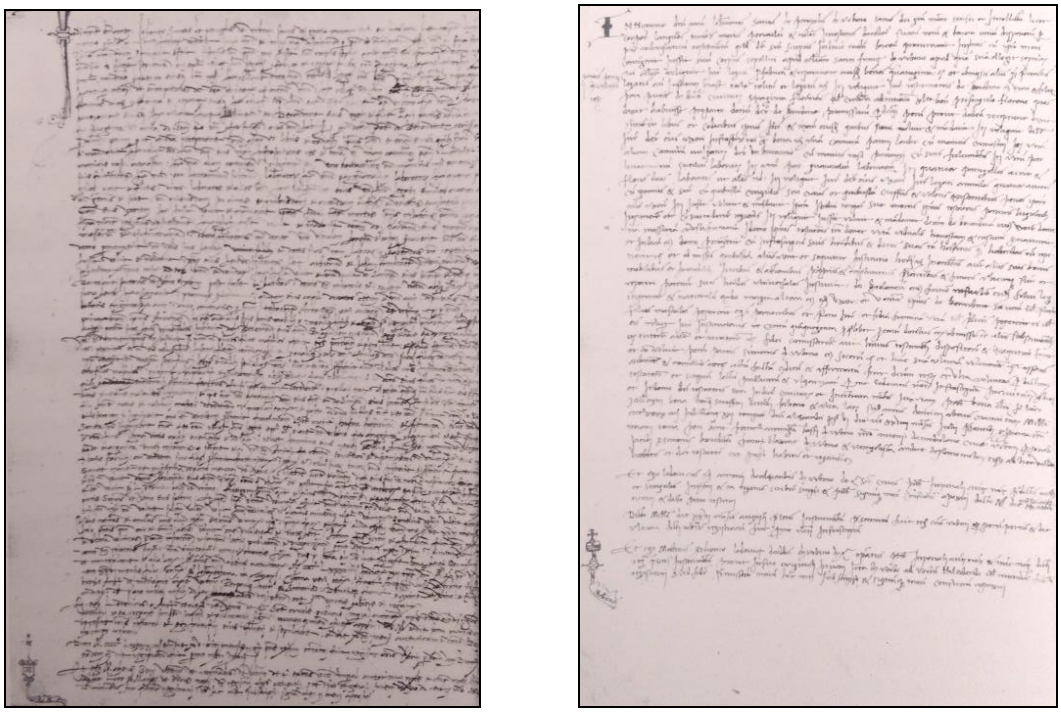
In aggiunta si sa che, come riporta il Canuti[4] e come avvalorato dalle recenti scoperte di Anna Falcioni[5], per volontà testamentaria del padre, Raffaello undicenne, alla morte del

[3] Tom Henry e Carol Plazzotta, *Raffaello: da Urbino a Roma* in *Raffaello: da Urbino a Roma*, catalogo della mostra a cura di Hugo Chapman, Tom Henry e Carol Plazzotta (Londra, National Gallery 20 Ottobre 2004 - 16 Gennaio 2005), Milano, 5 Continents, 2004, p. 18.

[4] Canuti, *Il Perugino*, La Diana, Siena, 1931-39.

[5] Anna Falcioni, *Documenti urbinati sulla famiglia santi* in *Raffaello e Urbino: la formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, catalogo della mostra a cura di Lorenza Mochi Onori (Urbino, Palazzo Ducale 4 Aprile - 12 Luglio 2009), Milano, Electa, 2009, p. 275.

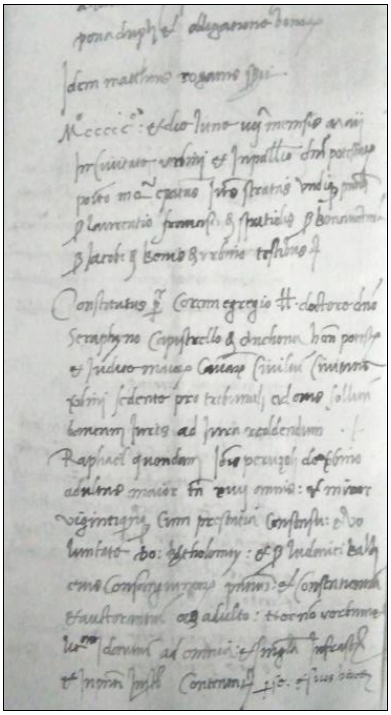
genitore avvenuta nel 1494, ereditò, assieme allo zio Don Bartolomeo, un cospicuo patrimonio, ma soprattutto una bottega in attività come testimonia il secondo testamento del padre datato 29 luglio 1494 (il Santi morirà il 1° agosto). A Raffaello ed ai fratellastri, figli della seconda moglie del padre, verrà lasciato l'usufrutto della casa in cui abitavano ad Urbino. Per lui, quindi, non era indispensabile recarsi come allievo presso una bottega esterna.



Documento 1: Secondo testamento di Giovanni Santi, 29 luglio 1494.

Questa eredità fu anche motivo, a causa della riluttanza di Don Bartolomeo a concedere alla seconda moglie del fratello i beni spettanti di diritto, di una lunga battaglia legale. Tale questione che può sembrare di poca rilevanza per l'argomento qui trattato, risulta invece determinante in quanto i documenti notarili riguardanti tale diatriba famigliare attestano la presenza, il 4 maggio 1500, del giovane Raffaello davanti al giudice e podestà del tribunale di Urbino, Serafino Capistrello di Ancona, e ne confermano quindi la presenza ad Urbino (figura 2). Il notaio Matteo Oddi incaricato di stendere il rogito

"[…] qualificava Raffaello come "illustris""[6], elemento che sottolinea la "stima e considerazione già pienamente riconosciute al pittore in terra natia."[7]

 [8]

Documento 2: Atto che certifica la presenza di Raffaello Sanzio dinanzi al podestà di Urbino.

Un altro elemento fondamentale che testimonia sia la presenza del Sanzio a Urbino che il suo grado di *status* artistico, è il contratto in cui si commissiona la Pala di *San Nicola da Tolentino*, per una chiesa di Città di Castello, conosciuta anche come Pala Baronci e oggi in gran parte distrutta. Nel documento, datato 13 settembre 1501, che attesta l'avvenuto pagamento del lavoro, Raffaello viene citato come *magister*: appellativo che non gli sarebbe stato riconosciuto se fosse stato un semplice allievo presso la bottega del Perugino. "Inoltre l'assenza nel contratto di un riferimento a Perugia suggerisce che

[6] Anna Falcioni, *Documenti urbinati sulla famiglia santi* in *Raffaello e Urbino: la formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, catalogo della mostra a cura di Lorenza Mochi Onori (Urbino, Palazzo Ducale 4 Aprile - 12 Luglio 2009), Milano, Electa, 2009, p. 277.
[7] Anna Falcioni, *Documenti urbinati sulla famiglia santi* in *Raffaello e Urbino: la formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, catalogo della mostra a cura di Lorenza Mochi Onori (Urbino, Palazzo Ducale 4 Aprile - 12 Luglio 2009), Milano, Electa, 2009, p. 277.
[8] Tale documento recita: Costituitosi personalmente dinanzi a Serafino Capistrello da Ancona, podestà di Urbino, Raffaele Sanzio, msggiore di 14 anni e minore di 25, alla presenza e con il consenso dello zio don Bartolomeo e di Lodovico di Baldo, suoi consanguinei, ratifica l'obbligazione assunta dal detto Bartolomeo con Piero di Parte, stipulante a nome della figlia Berardina

Raffaello abbia eseguito la pala Baronci prima di qualsiasi contatto prolungato con quella città o con lo stesso Perugino."[9] Sempre per quanto riguarda quest'opera, anche il disegno preparatorio avvalora ulteriormente l'idea che Raffaello non sia presente a Perugia, ma ad Urbino. Tale disegno preparatorio presenta sul *verso* "lo schizzo di un particolare del cortile del Palazzo Ducale di Urbino con varianti"[10].

Documento 3: Raffaello Sanzio, *Testa di uomo (verso)*, particolare,
Lille, Musée des Beaux-Arts, inv. PL 475

Ad ulteriore sostegno di quanto finora affermato esiste un documento, datato 4 ottobre 1511, in cui Papa Giulio II cita, nella prima riga, "Dilecto filio Raphaeli, Johannis de Urbino scolari."[11] Il testo del documento in cui figura tale frase è contenuto, in lingua originale (latino), all'interno del libro *Raphael in Early Modern Sources 1483-1602* dello Shearman. Lo stesso Shearman nel commentare questa parte del documento sottolinea come le parole del Papa costituiscano il primissimo ed unico riferimento,

[9] Tom Henry e Carol Plazzotta, *Raffaello: da Urbino a Roma* in *Raffaello: da Urbino a Roma*, catalogo della mostra a cura di Hugo Chapman, Tom Henry e Carol Plazzotta (Londra, National Gallery 20 Ottobre 2004 - 16 Gennaio 2005), Milano, 5 Continents, 2004, p. 16.

[10] Lorenza Mochi Onori, *La cultura della corte di Urbino e il giovane Raffaello: l'influsso della memoria* in *Raffaello e Urbino: la formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, catalogo della mostra a cura di Lorenza Mochi Onori (Urbino, Palazzo Ducale 4 Aprile - 12 Luglio 2009), Milano, Electa, 2009, p. 23.

[11] John Shearman, *Raphael in Early Modern Sources 1483-1602*, New Haven, London, Yale University press, 2003, p. 150.

nell'arco della vita di Raffaello, alla sua formazione artistica e quanto siano state trascurate nonostante la loro importanza. Ci fa inoltre notare come rivesta rilevante e particolare significato il fatto che Perugino, che aveva lavorato alle Stanze Vaticane fino a poco tempo prima, non venga citato come maestro del Sanzio.[12]

Nonostante quanto finora riportato, non si vuole qui negare un contatto diretto tra il Sanzio e il Vannucci, avvenuto quasi certamente tramite il Santi, ma lo si posticipa a quando Raffaello aveva acquisito, seppure in giovanissima età, una certa maturità artistica. Se vi fosse stato un vero e proprio alunnato, nel periodo ipotizzato da Vasari e condiviso da molti critici, si sarebbe dovuto trovare traccia del nome del Sanzio tra gli allievi che frequentavano la bottega del Perugino, ma così non è: le opere più peruginesce del giovane Raffaello, quali la *Crocefissione Mond* e, soprattutto, lo *Sposalizio della Vergine*, risalgono al 1502/1503 e 1504. Nell'ultima opera citata, lo *Sposalizio della Vergine*, è riportata anche la firma autografa dell'artista "Raphael Urbinas", elemento che avvalora il suo legame con Urbino.

La seconda parte di questo scritto, che riguarda il confronto tra le opere giovanili di Raffaello e quelle di altri maestri, ci permetterà di motivare e giustificare che la formazione artistica di Raffello, come afferma Farinella, fu un "percorso, tutt'altro che lineare, libero dalla tutela esclusiva di un grande ed ingombrante maestro, ma dominato da un'onnivora curiosità intellettuale e dalla capacità, già evidente a queste date, di […] assimilare senza traumi apparenti, anzi con una straordinaria naturalezza"[13] tutti gli stimoli che gli derivavano dai diversi artisti con cui veniva in contatto.

[12] John Shearman, *Raphael in Early Modern Sources 1483-1602*, New Haven, London, Yale University press, 2003, "*Johannis de Urbino Scolari*: the earliest comment on Raphael's training, and the such comment in his lifetime; it's to be taken entirely seriously, and his always overlooked. It's especially significant that in this palatine contest Raphael is not describe as the disciple of Perugino, who had worked there so recently." p. 151.

[13] Vincenzo Farinella, *Raffaello*, Milano, 5 Continents, 2004, p. 13.

1.2 INCORONAZIONE DI SAN NICOLA DA TOLENTINO [14]

(Pala Baronci) 1500-1501

1.2.1 DESCRIZIONE DELL'OPERA

La *Pala di S. Nicolò da Tolentino*, originariamente conservata presso la cappella Baronci nella chiesa di Sant'Agostino a Città di Castello, fu smembrata a causa di un terremoto avvenuto nel 1789 e in parte perduta a partire dal 1849. Oggi se ne conservano solamente quattro frammenti: due, quelli della *Vergine* e dell'*Eterno*, a Napoli presso il Museo di Capodimonte, un *Angelo* a Brescia nella Pinacoteca Tosio Martinengo e un ulteriore *Angelo* al Louvre di Parigi. Il *Padre Eterno* e la *Vergine*, collocati nella parte superiore della Pala, reggono entrambi una corona, facente parte delle 'suppellettili' presenti nella bottega del Santi, e presentano la classica doppia aureola tipica delle opere del Raffaello giovane. L'artista come cromia per le vesti, impreziosite da ricami d'oro, utilizza il classico verde e rosso per il Padre Eterno, mentre per la Vergine l'azzurro per il velo e il rosso per la veste. L'*Angelo* conservato a Brescia, prima che la Pala fosse smembrata, ne occupava sicuramente la parte sinistra, per esattezza era collocato vicino al Santo; tale certezza deriva dalla porzione del libro retto da quest'ultimo che si può notare in altro a sinistra. I danni subiti a causa del terremoto si possono riscontrare nelle "varie lacune nell'area compresa tra la spalla sinistra e i capelli"[15] e nelle decorazioni dorate della veste. Anche questo *Angelo*, come quello conservato al Louvre, doveva avere posta sul capo una doppia aureola, qui ormai sparita, e doveva reggere un cartiglio, che non si può più apprezzare causa la mancanza della parte inferiore. Il frammento in esame non è sempre stato presentato nella sua vera veste in quanto, per un periodo, fu lasciato visibile solo il volto dell'Angelo, mentre il resto venne coperto da uno strato di vernice. Questa tavola è, comunque, l'unica delle quattro rimaste "che ha le maggiori probabilità di essere opera di Raffello. La sua mano è riconoscibile nella splendida resa dei boccoli fluenti, nella sottigliezza e nell'accuratezza della stesura dei colori *cangianti* della sciarpa al collo dell'angelo e

[14] Si veda p. 24.
[15] Tom Henry, *Busto di Angelo* in *Raffaello e Urbino: la formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, catalogo della mostra a cura di Lorenza Mochi Onori (Urbino, Palazzo Ducale 4 Aprile - 12 Luglio 2009), Milano, Electa, p. 160.

nella delicatezza del suo orlo bianco increspato. Anche i lineamenti del volto sono caratteristici di Raffaello."[16] Il *Busto di Angelo*, conservato nel museo del Louvre a Parigi, originariamente collocato sul lato sinistro della Pala, a differenze degli altri tre frammenti superstiti, è l'unico che "si torva ancora sul pannello di legno originale (i pannelli di Napoli sono stati dotati di una palchettatura e l'*Angelo* è stato trasferito su tela)"[17]. In questa opera appaiono alcuni dei tratti tipici del primo Raffaello, ovvero: "le doppie aureole, il collo taurino, il ciglio che spunta a metà della palpebra."[18] A cingere le spalle dell'Angelo si può notare una pergamena srotolata della quale si legge solamente nella parte finale "[VIRG]O A DEO ELECTVS", mentre nella parte iniziale "NICOLA [VS] VER [VS] CHRISTI PA [VPER]". Come detto in precedenza, non tutta l'opera è da ritenersi di Raffaello, come si può dedurre dal contratto di allocazione che riporta "Magister Rafael Iohannis Santi de Urbino et Vangelista Andree de Plano Meleto pictores"[19]. Secondo Farinella si possono ritenere della mano del Sanzio i due angioletti, mentre le due tavole conservate a Napoli non si considerano ancora pienamente raffaellesche[20]. Un'idea di come dovesse essere la Pala un tempo ci viene fornita da una ricostruzione realizzata da Davide Ace[21] e da un studio dello stesso Raffaello (Lille, Musée des Beaux Arts, inv. PL 474[22]). Anche in questa Pala, come in diverse altre pale d'altare, si può notare una divisione orizzontale dell'opera: nella fascia superiore, dedicata all'allocazione dei personaggi facenti parte della sfera celeste, si sarebbero dovuti trovare al centro l'Eterno, inserito all'interno di una mandorla affiancato a destra da Sant'Agostino, mentre a sinistra, come si può dedurre dal frammento a noi giunto, si doveva trovare la Vergine, anch'essa come il Santo e l'Eterno reggente una corona. Nella parte inferiore, riferita alla sfera terrena, al centro,

[16] Tom Henry, *Busto di angelo* in *Raffaello e Urbino: la formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, catalogo della mostra a cura di Lorenza Mochi Onori (Urbino, Palazzo Ducale 4 Aprile - 12 Luglio 2009), Milano, Electa, p. 160.
[17] Tom Henry, *Busto di un angelo* in *Raffaello e Urbino: la formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, catalogo della mostra a cura di Lorenza Mochi Onori (Urbino, Palazzo Ducale 4 Aprile - 12 Luglio 2009), Milano, Electa, 2009, p. 162.
[18] Tom Henry, *Busto di un angelo* in *Raffaello e Urbino: la formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, catalogo della mostra a cura di Lorenza Mochi Onori (Urbino, Palazzo Ducale 4 Aprile - 12 Luglio 2009), Milano, Electa, 2009, p. 162.
[19] John Shearman, *Raphael in Early Modern Sources 1483-1602*, New Haven, London, Yale University press, 2003, p. 73.
[20] *www.uccellacci.it/esercizi_e_dispense/storia_arte/Dispensa_Raffaello.pdf* , Lezione 8 (22-10- 2003), Vincenzo Farinella, p. 11.
[21] Si veda p. 25.
[22] Si vedano pp. 26-27.

posto in asse sotto alla figura dell'Eterno, si sarebbe dovuto collocare San Nicola da Tolentino che sostiene un Crocifisso nella mano destra e la Bibbia nella mano sinistra. Il Santo era probabilmente circondato da angeli: tale deduzione deriva dal fatto che i due frammenti a noi giunti sono di due angeli collocabili in posizioni opposte, mentre coricato supino con la testa rivolta a destra doveva esserci il Diavolo, intento a tirare la corda che cinge il fianco del Santo. Tutta la scena è inserita all'interno di una struttura architettonica aperta posteriormente e recante sulla sommità volte con motivi alla grottesca.

1.2.2 ANALISI DELL'OPERA

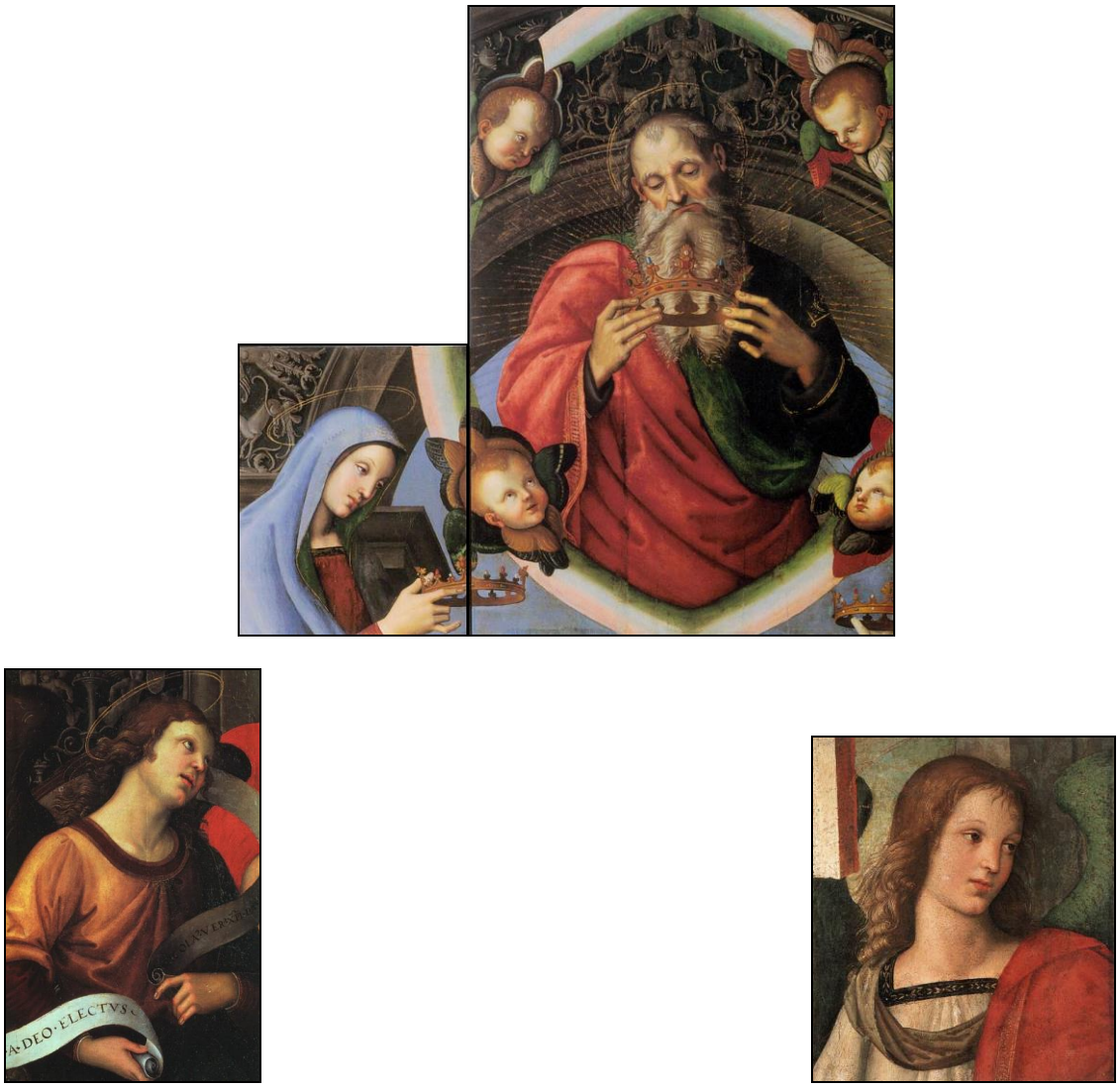
Nelle parti dell'ancona salvatesi e fatte ricondurre alla mano di Raffaello sono evidenti elementi di raccordo con lo stile del padre, come sostenuto da Tom Henry nel catalogo della mostra londinese del 2004 intitolata *Raffaello: da Urbino a Roma*, piuttosto che con quello di Perugino, di cui manca la raffinatezza. "Particolarmente eloquente è l'uso di verdi e rossi brillanti, tipico del Santi e raro nel Perugino. È inoltre evidente che Raffaello aveva accesso alle "suppellettili" della bottega del padre, in particolare una corona di gemme che appare per ben tre volte in queste tavole […] e in alcune opere di Santi."[23] In questa opera si può ravvisare un impatto dello stile del Signorelli, soprattutto nella figura del Padre Eterno paragonabile con il *Compianto*, anch'esso impregnato di tocchi densi di materia e pieni di carattere. Un ulteriore elemento che sottolinea il fatto che Raffaello non si limitasse all'assorbimento di un unico stile, ma che prendesse spunto da più fonti possibili è sostenuto, oltre ad essere confermato dai raffronti sopracitati, dalla presenza di grottesche, riscontrabili nell'arco posto di spalle alle figure, elemento in uso presso Pinturicchio, Perugino, Signorelli. Dal primo, inoltre, sembra riprendere la forma allungata del viso dell'angelo e il capo coperto della Vergine.

Oltre allo studio dell'opera, di fondamentale aiuto per capire la formazione di Raffaello è l'analisi dei suoi disegni preparatori e di uno studio che ha prodotto prima della

[23] Tom Henry, *Eterno con cherubini; Vergine Maria* in *Raffaello: da Urbino a Roma*, catalogo della mostra a cura di Hugo Chapman, Tom Henry e Carol Plazzotta (Londra, National Gallery 20 Ottobre 2004 - 16 Gennaio 2005), Milano, 5 Continents, 2004, p. 98.

realizzazione dell'opera. Se si analizza lo *Studio compositivo per l'Incoronazione di San Nicola da Tolentino*, conservato a Lille al Musée des Beaux Arts, si può notare che l'attenzione posta dall'artista nel progettare tale Pala e la sensazione di tridimensionalità, non è tipica di nessuno dei presunti maestri a lui fatti ricondurre, ovvero Santi, Viti o Perugino. Comunque sia non si può di certo dire che il Sanzio se ne discosti totalmente, infatti "molti dei tipi di figure, delle pose e caratterizzazioni sono in debito con i […] lavori tardi"[24] del Vannucci. La tecnica utilizzata dall'artista, il gessetto nero, è la stessa che il Viti utilizzava nella produzione dei suoi schizzi, ma la resa è decisamente differente. Se si prende in considerazione invece il verso del medesimo foglio, *Testa di uomo e altri disegni*, si può avvertire nello studio dal vero del volto l'assenza dell'influsso del Perugino in quanto il volto non è stereotipato, non è il classico volto dalla pelle liscia priva di segni, tipica del Vannucci.

[24] Paul Joannides, *Studio compositivo per l'Incoronazione di san Nicola di Tolentino (recto);Testa di uomo e altri disegni (verso)* in *Raffaello e Urbino: la formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, catalogo della mostra a cura di Lorenza Mochi Onori (Urbino, Palazzo Ducale 4 Aprile - 12 Luglio 2009), Milano, Electa, 2009, p. 212.



Opera 1: Raffaello Sanzio, parti dell'*Incoronazione di San Nicola da Tolentino* (*Vergine*, *Eterno*, *Angeli*)

RAFFAELLO SANZIO:

Parti dell'*Incoronazione di San Nicola da Tolentino*

Vergine,
tavola, 51 x 41 cm,
Museo di Capodimonte, Napoli

Eterno,
tavola, 112 x 75 cm,
Museo di Capodimonte, Napoli

Angelo,
tavola 57 x 36 cm,
Louvre, Parigi

Angelo,
tavola, 31 x 27 cm,
Pinacoteca Tosio Martinengo, Brescia

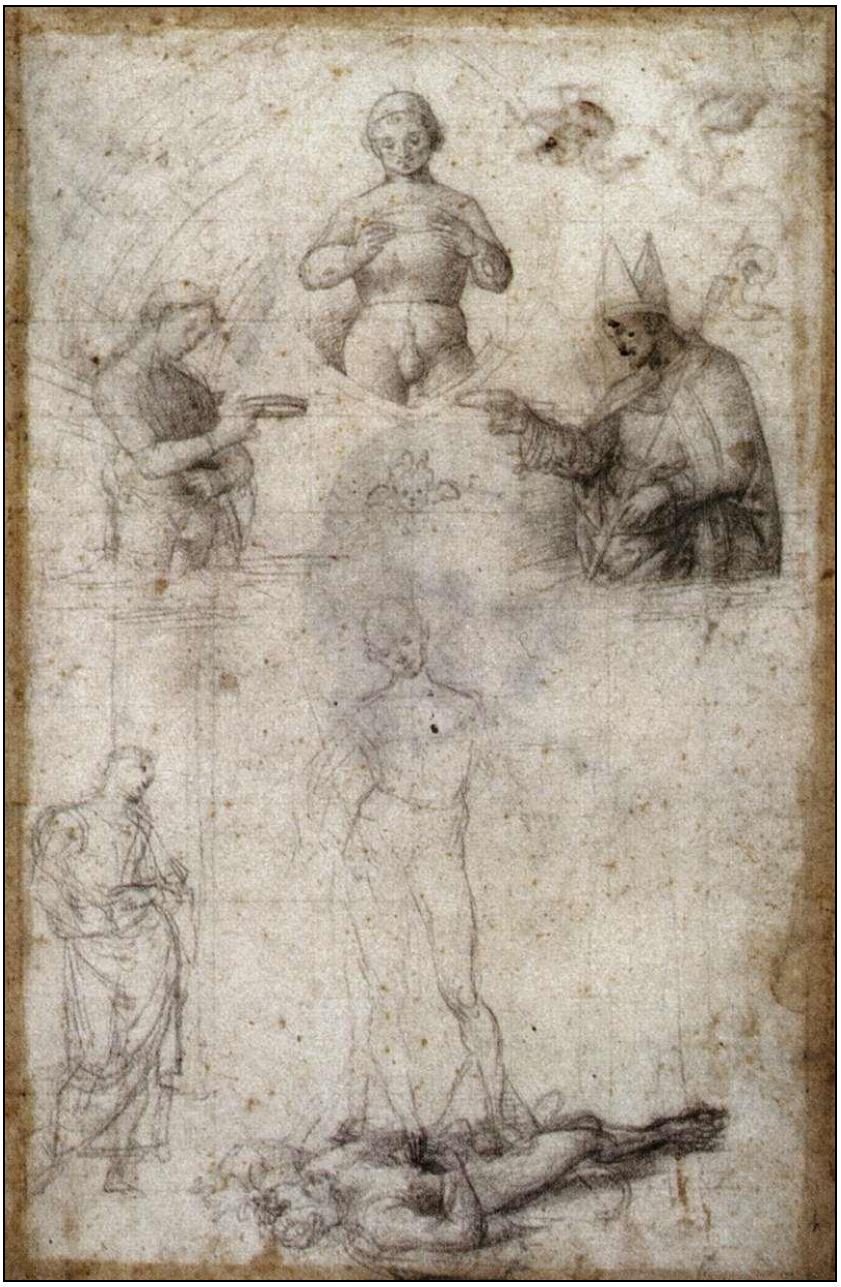
Fonte: *Raffaello: da Urbino a Roma*, catalogo della mostra a cura di Hugo Chapman, Tom Henry e Carol Plazzotta (Londra, National Gallery 20 Ottobre 2004 - 16 Gennaio 2005), Milano, 5 Continents, pp. 17, 99, 103.

Figura 1: David Ace, ricostruzione delle parti perdute della Pala di S. Nicolò da Tolentino

DAVID ACE:

ricostruzione delle parti perdute della Pala di S. Nicolò da Tolentino, per la chiesa di Sant'Agostino, Città di Castello con sovrapposizione dei frammenti sopravvissuti di Raffaello.

Fonte: *Raffaello: da Urbino a Roma*, catalogo della mostra a cura di Hugo Chapman, Tom Henry e Carol Plazzotta (Londra, National Gallery 20 Ottobre 2004 - 16 Gennaio 2005), Milano, 5 Continents, p. 100.



Opera 2: Raffaello Sanzio, *Disegno preparatorio per la pala dell'Incoronazione del Beato Niccolò da Tolentino*, recto (a)

RAFFAELLO SANZIO:

Disegno preparatorio per la pala dell'Incoronazione del Beato Niccolò da Tolentino,

matita nera e biacca, 39.5 x 25 cm,

Musée des Beaux-Arts, Lille, inv. PL 474 (recto)

Fonte: *Raffaello: da Urbino a Roma*, catalogo della mostra a cura di Hugo Chapman, Tom Henry e Carol Plazzotta (Londra, National Gallery 20 Ottobre 2004 - 16 Gennaio 2005), Milano, 5 Continents, p. 101.

Opera 2: Raffaello Sanzio, *Disegno preparatorio per la pala dell'Incoronazione del Beato Niccolò da Tolentino*, verso (b)

RAFFAELLO SANZIO:

Disegno preparatorio per la pala dell'Incoronazione del Beato Niccolò da Tolentino,

matita nera e biacca, 39.5 x 25 cm,

Musée des Beaux-Arts, Lille, inv. PL 475 (verso)

Fonte: *Raffaello: da Urbino a Roma*, catalogo della mostra a cura di Hugo Chapman, Tom Henry e Carol Plazzotta (Londra, National Gallery 20 Ottobre 2004 - 16 Gennaio 2005), Milano, 5 Continents, 2004, p. 101.

Opera 3: Giovanni Santi, *Pala Buffi*

GIOVANNI SANTI

Pala Buffi

1489

Tempera su tavola (centinata), 330 x 221 cm

Galleria Nazionale delle Marche, Urbino, INV. 1990 D 64

Fonte:http://www.movio.beniculturali.it/pmmar/eccellenzegallerianazionaledellemarche/it/58/selezione-di-opere

1.3 TRINITÀ CON I SANTI SEBASTIANO E ROCCO; CREAZIONE DI EVA [25] 1500-1502 ca.

1.3.1 DESCRIZIONE DELL'OPERA

Lo stendardo della Trinità, custodito nella Pinacoteca Comunale di Città di Castello, presenta sul recto la *Trinità e SS Rocco e Sebastiano* mentre, sul verso, la *Creazione di Eva*. Anche se su lati opposti, "entrambe le scene sono illuminate da sinistra e sono ambientate in un paesaggio verdeggiante"[26] e sono bordate da un motivo dorato alla greca. La rappresentazione del recto può essere giustificata dal fatto che durante le epidemie venissero invocati sia San Rocco che San Sebastiano, mentre "non è del tutto chiaro il motivo della scelta della Creazione di Eva […] ma si potrebbe supporre che il soggetto fosse iconograficamente in rapporto con le scene della *Creazione* e della *Cacciata dal Paradiso* dipinte sulle pareti della chiesa (distrutte nel 1695)."[27] Purtroppo il gonfalone attualmente versa in condizioni disastrose, infatti "sono sfigurati i volti dell'Eterno, di Cristo e dei due angeli mentre ancora possibile gustare pienamente l'ampio modulazione cromatica […] della natura, […] degli abiti, […] dell'incarnato di Adamo."[28] Probabilmente lo stato attuale dell'opera è dovuto al fatto che lo stendardo, realizzato "per la Confraternita della Santissima Trinità a Città di Castello"[29], venisse portato in processione, che fu smembrato nel 1632 e che subì diversi restauri e rilegature.

Quest'opera può essere accostata stilisticamente ad altre eseguite da Raffaello, sia alla *Crocefissione con la Madonna, i Santi Girolamo, Maddalena Giovanni Evangelista e due angeli* che all'*Incoronazione di San Nicola da Tolentino* per quanto riguarda l'*Eterno* e l'*Angelo* di Brescia. È per questo motivo che "negli ultimi anni, si tende a

[25] Si veda p. 32.
[26] Tom Henry, *Trinità con i Santi Sebastiano e Rocco; Creazione di Eva* in *Raffaello: da Urbino a Roma*, catalogo della mostra a cura di Hugo Chapman, Tom Henry e Carol Plazzotta (Londra, National Gallery 20 Ottobre 2004 - 16 Gennaio 2005), Milano, 5 Continents, 2004, p. 104.
[27] Tom Henry, *Trinità con i Santi Sebastiano e Rocco; Creazione di Eva* in *Raffaello: da Urbino a Roma*, catalogo della mostra a cura di Hugo Chapman, Tom Henry e Carol Plazzotta (Londra, National Gallery 20 Ottobre 2004 - 16 Gennaio 2005), Milano, 5 Continents, 2004, p. 104.
[28] S. Ferino Pagden, M. A. Zancan, *Raffaello, Catalogo completo*, Cantini, Firenze, 1989, p. 12
[29] Tom Henry, *Trinità con i Santi Sebastiano e Rocco; Creazione di Eva* in *Raffaello: da Urbino a Roma*, catalogo della mostra a cura di Hugo Chapman, Tom Henry e Carol Plazzotta (Londra, National Gallery 20 Ottobre 2004 - 16 Gennaio 2005), Milano, 5 Continents, 2004, p. 104.

fissare la data di esecuzione dello stendardo tra l'*Incoronazione di san Nicola da Tolentino* (1500-1501) e la *Crocefissione con santi* (1502-1503)."[30]

1.3.2 ANALISI DELL'OPERA

Gli elementi stilistici che si credevano di raccordo tra questo lavoro di Raffaello e Perugino, sono, prendendo in considerazione il verso, la *Creazione di Eva*, gli angeli che svolazzano in cielo e che delicatamente poggiano sulle nuvole; ma, a posteriori, si è potuto notare che "gli angeli di Raffaello sono più variati e più chiaramente definiti di quelli di Perugino a queste date"[31] e più simili a quelli paterni[32]. Un ulteriore debito verso il genitore si può riscontrare nel particolare della testa di Adamo che si può paragonare a quella del *Cristo morto sorretto da angeli*[33], conservato nella Galleria Nazionale delle Marche a Urbino.

In conclusione si può affermare che questo stendardo, tradizionalmente utilizzato quale esempio dell'alunnato di Raffaello presso Perugino, secondo il racconto vasariano, ad un'analisi stilistica più stringente riveli, invece, come l'unico sia preponderante l'influsso riconducibile al padre. Se l'opera mostra debiti nei confronti dello stile paterno, i disegni preparatori[34] realizzati da Raffaello richiamano un altro artista, il Signorelli, del quale riprende sia la tecnica della matita nera, che alcuni personaggi: nello specifico "uno dei balestrieri del *Martirio di san Sebastiano*, dipinto dal Signorelli nel 1498."[35] In particolare è stata ritratta solo la gamba sinistra del balestriere tralasciando quella destra e il torso perché Raffaello forse fu "attratto dall'esagerato

[30] Tom Henry, *Trinità con i Santi Sebastiano e Rocco; Creazione di Eva* in *Raffaello e Urbino: la formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, catalogo della mostra a cura di Lorenza Mochi Onori (Urbino, Palazzo Ducale 4 Aprile - 12 Luglio 2009), Milano, Electa, 2009, p. 166.
[31] Tom Henry, *Trinità con i Santi Sebastiano e Rocco; Creazione di Eva* in *Raffaello: da Urbino a Roma*, catalogo della mostra a cura di Hugo Chapman, Tom Henry e Carol Plazzotta (Londra, National Gallery 20 Ottobre 2004 - 16 Gennaio 2005), Milano, 5 Continents, 2004, p. 104.
[32] Si veda *La musa Clio* di Giovanni Santi, 1485-90, olio su tavola, 82x39 cm, Galleria Corsini, Firenze. – Si veda p. 33.
[33] Si veda p. 34.
[34] Si veda p. 35.
[35] Tom Henry, *Trinità con i Santi Sebastiano e Rocco; Creazione di Eva* in *Raffaello e Urbino: la formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, catalogo della mostra a cura di Lorenza Mochi Onori (Urbino, Palazzo Ducale 4 Aprile - 12 Luglio 2009), Milano, Electa, 2009, p. 166.

déhanchement dell'arciere."[36] Tali riferimenti supportano l'ipotesi che Raffaello catturasse influssi eterogenei.

[36] Tom Henry, *Trinità con i Santi Sebastiano e Rocco; Creazione di Eva* in *Raffaello: da Urbino a Roma*, catalogo della mostra a cura di Hugo Chapman, Tom Henry e Carol Plazzotta (Londra, National Gallery 20 Ottobre 2004 - 16 Gennaio 2005), Milano, 5 Continents, 2004, p. 104.

Opera 4: Raffaello Sanzio, *Trinità e SS Rocco e Sebastiano; Creazione di Eva*

Olio su tela, 167 x 94 cm (ciascuno)

Le due facce del gonfalone furono separate nel 1632 e sono state rintelate e restaurate in diverse occasioni

Iscrizione in cima alla croce della *Trinità*: "INRI"

Alcune lettere frammentarie, tra cui una "R" in preminenza, sull'orlo del manto dell'Eterno nella Creazione

Pinacoteca Comunale, Città di Castello

Fonte: *Raffaello: da Urbino a Roma*, catalogo della mostra a cura di Hugo Chapman, Tom Henry e Carol Plazzotta (Londra, National Gallery 20 Ottobre 2004 - 16 Gennaio 2005), Milano, 5 Continents, p. 150.

Opera 5: Giovanni Santi, *La musa Clio*

GIOVANNI SANTI:

La musa Clio

1485-90

Olio su tavola, 82 x 39 cm

Galleria Corsini, Firenze, INV. 53506

Fonte:http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=F&id=49147&titolo=Brogi%2c+Firenze.+Galleria+Corsini.+Musa+Clio%3b+Giovanni+Santi.

Opera 6: Giovanni Santi, *Cristo morto tra due angeli*

GIOVANNI SANTI

Cristo morto tra due angeli

1480-1485 circa

Tempera su tavola, 35x23,5 cm

Galleria Nazionale delle Marche, Urbino, INV. 1990 D 59

Fonte:http://www.movio.beniculturali.it/pmmar/eccellenzegallerianazionaledellemarche/it/60/giovanni-santi-cristo-morto-tra-due-angeli

Opera 7: Raffaello Sanzio, *Nudo maschile visto di spalle; panneggio di figura inginocchiata*

RAFFAELLO SANZIO

Nudo maschile visto di spalle; panneggio di figura inginocchiata

1500-1502

Penna e inchiostro e matita nera, 25,4 x 21,6 cm

Ashmolean Museum,Oxford P II 501

Fonte: *Raffaello: da Urbino a Roma*, catalogo della mostra a cura di Hugo Chapman, Tom Henry e Carol Plazzotta (Londra, National Gallery 20 Ottobre 2004 - 16 Gennaio 2005), Milano, 5 Continents, p.107.

1.4 CROCEFISSIONE CON LA MADONNA, I SANTI GIROLAMO, MADDALENA, GIOVANNI EVANGELISTA E DUE ANGELI [37]

(Crocefissione Mond) 1502-1503 ca.

1.4.1 DESCRIZIONE DELL'OPERA

La *Crocifissione con due angeli la Vergine e tre Santi*, "seconda di tre pale d'altare che Raffaello dipinse per Città di Castello negli anni 1500-1504"[38] è ora di proprietà della National Gallery di Londra. Nel 1503 era collocata come scritto nell'incisione "HOC OPVS FECIT DNICVS/ THOME DEGAVARIS MDIII"[39], sull'altare della Cappella Gavari in San Domenico a Città di Castello. Il dipinto, che rappresenta la Crocifissione, aveva come scopo quello di ispirazione per la contemplazione e la preghiera per cui è scarno di riferimenti simbolici tradizionali generalmente usati per la Crocifissione, se si esclude la rappresentazione in contemporanea del Sole e della Luna. L'opera presenta due fulcri centrali a semicerchio: uno comprende i tre Santi e la Vergine, mentre il secondo è formato da Cristo e gli Angeli. Il primo, in cui le quattro figure rappresentate sono divise a gruppi di due su ogni lato della croce, è ulteriormente suddiviso in fasce: la prima in cui i personaggi in primo piano, San Girolamo e Maria Maddalena, sono rappresentati penitenti e la seconda, posteriore, in cui appaiono la Vergine, vestita a lutto, e San Giovanni entrambi rivolti non al Cristo, come gli altri personaggi, ma verso chi osserva il quadro. Dietro questo gruppo di figure si trova un paesaggio scarno, "- forse la Val Tiberina con Città di Castello in lontananza - in cui è stato inserito il Golgota."[40] Scorrendo in alto con lo sguardo si giunge alla rappresentazione della Crocefissione nella quale "la differenza di dimensione tra le figure segue ancora la

[37] Si veda p. 40.
[38] Carol Plazzotta, *Crocefissione con la Madonna, i Santi Girolamo, Maddalena, Giovanni Evangelista e due angeli (Crocefissione Mond)* in *Raffaello: da Urbino a Roma*, catalogo della mostra a cura di Hugo Chapman, Tom Henry e Carol Plazzotta (Londra, National Gallery 20 Ottobre 2004 - 16 Gennaio 2005), Milano, 5 Continents, 2004, p. 120.
[39] Traduzione: Domenico di Tommaso Gavari fece fare quest'opera 1503
[40] Carol Plazzotta, *Crocefissione con la Madonna, i Santi Girolamo, Maddalena, Giovanni Evangelista e due angeli (Crocefissione Mond)* in *Raffaello: da Urbino a Roma*, catalogo della mostra a cura di Hugo Chapman, Tom Henry e Carol Plazzotta (Londra, National Gallery 20 Ottobre 2004 - 16 Gennaio 2005), Milano, 5 Continents, 2004, p. 120.

tradizione medievale della prospettiva di importanza."[41] Della *Crocefissione* fanno parte anche due predelle: *Eusebio da Cremona resuscita tre uomini con il mantello di San Girolamo*[42] (Lisbona, Museum Nacional de Arte Antiga) e *San Giovanni salva il vescovo Silvano e punisce l'eretico Sabiniano*[43] (Raleigh, North Carolina Museum of Art). Entrambe furono "separate dal pannello principale nel corso dello stesso secolo XVII"[44] e ambedue raccontano episodi miracolosi, avvenuti dopo la mostre di San Girolamo, "tratti dalla lettera apocrifa di San Cirillo a Sant'Agostino e […] divulgati dallo *Hieronymianum*, un breve testo scritto da Giovanni d'Andrea di Bologna."[45] Le due tavole sono illuminate da un fascio di luce proveniente da sinistra e sono legate una all'altra dalla continuazione del paesaggio, anche se proprio questo richiamo del paesaggio può lasciar spazio all'idea che ci dovesse essere una terza predella, ora perduta, situata tra le due (si ipotizza addirittura una quarta predella). Con tutta probabilità le parti mancanti di questa serie di predelle trattavano di episodi miracolosi avvenuti tra questi raffigurati nelle tavole superstiti.

1.4.2 ANALISI DELL'OPERA

Anche in quest'opera, come nelle altre analizzate, si possono riscontrare diverse fonti da cui Raffaello ha tratto ispirazione: Signorelli, Santi, Dürer e Perugino. Da uno stendardo[46] eseguito dal Signorelli per una confraternita di Urbino, Raffaello ha tratto la sagoma e l'anatomia del Cristo e "l'accentuazione dei contorni, la cura per i particolari della struttura ossea e muscolare, resi attraverso un uso delicato della lumeggiatura."[47]

---

[41] K. Oberhuber, *Raffaello, l'opera pittorica*, Electa, Milano, 1999, p. 26.
[42] "Questa, raffigurante una resurrezione, si sarebbe trovata direttamente sotto il Cristo in croce della tavola principale – oppure sotto e leggermente sulla destra – forse per rinvigorire il centrale tema cristiano del trionfo sulla morte." Maria Giannatiempo Lòpez, *Annunciazione* in *Raffaello e Urbino: la formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, catalogo della mostra a cura di Lorenza Mochi Onori (Urbino, Palazzo Ducale 4 Aprile - 12 Luglio 2009), Milano, Electa, 2009, p. 126. – Si veda p. 40.
[43] Si veda p. 40.
[44] Maria Rosaria Valazzi, *Eusebio da Cremona resuscita tre uomini con il mantello di San Girolamo; San Girolamo salva il vescovo Silvano e punisce l'eretico Sabiniano* in *Raffaello e Urbino: la formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, catalogo della mostra a cura di Lorenza Mochi Onori (Urbino, Palazzo Ducale 4 Aprile - 12 Luglio 2009), Milano, Electa, 2009, p. 172.
[45] Maria Giannatiempo Lòpez, *Annunciazione* in *Raffaello e Urbino: la formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, catalogo della mostra a cura di Lorenza Mochi Onori (Urbino, Palazzo Ducale 4 Aprile - 12 Luglio 2009), Milano, Electa, 2009, p. 126.
[46] *Crocefissione*, 1494 ca. Urbino, Galleria Nazionale della Marche.
[47] Tom Henry, *Crocefissione; Discesa dello Spirito Santo* in *Raffaello e Urbino: la formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, catalogo della mostra a cura di Lorenza Mochi Onori (Urbino, Palazzo

Mentre dal padre, prendendo a ispirazione le muse disegnate da quest'ultimo, ha ripreso "il panneggio e la posa gli angeli danzanti, insieme ai visi a forma di cuore e ai colori"[48], e infine sembrerebbero derivare da una xilografia[49] di Dürer gli angeli che raccolgono il sangue che zampilla da Cristo. Tali influssi, anche se riconducibili a diversi artisti, comunque non lo avevano "distolto dai principi di simmetria, chiarezza e armonia in parte appresi da Perugino, anzi il suo dipinto è un manifesto virtuale di quei particolari aspetti della maniera del suo mentore, in notevole contrasto con gli scorci e l'asimmetrica disposizione delle numerose figure nella pala del Signorelli."[50] "Il dipinto è in effetti molto peruginesco e l'emulazione del Perugino si coglie"[51] dal fatto che possano essere citate come fonti d'ispirazione altre opere di quest'ultimo: la *Pala Terzi*[52], diverse versioni del Cristo composte tra il fine anni '80 inizio anni'90 e il *San Sebastiano*. Tale dipendenza di stile fa sì che Vasari scriva "se non vi fusse il suo nome scritto, nessuno la crederebbe opera di Raffaello, ma sì bene di Pietro."[53] Il commento di Vasari, in questo caso, si può considerare ben giustificato dal fatto che alcuni accorgimenti utilizzati nella creazione dell'opera siano di palese matrice peruginesca: "lo scorcio delle teste ovoidali dei Santi […], la minuzia dei lineamenti, le ciglia che emergono dal centro delle palpebre, i gesti stilizzati della mani e la forma dei piedi, […]."[54] Si può dunque affermare che la *Crocefissione Mond* sia da considerarsi l'opera più peruginesca di tutta l'attività di Raffaello.

Anche le predelle, come l'opera principale, non sono prive di riferimenti al Vannucci e al Signorelli. Prendendo in esame *Eusebio di Cremona resuscita tre morti con la veste*

Ducale 4 Aprile - 12 Luglio 2009), Milano, Electa, 2009, p. 115.

[48] Carol Plazzotta, *Crocefissione con la Madonna, i Santi Girolamo, Maddalena, Giovanni Evangelista e due angeli (Crocefissione Mond)* in *Raffaello: da Urbino a Roma*, catalogo della mostra a cura di Hugo Chapman, Tom Henry e Carol Plazzotta (Londra, National Gallery 20 Ottobre 2004 - 16 Gennaio 2005), Milano, 5 Continents, 2004, p. 124.

[49] Si veda p. 42.

[50] Carol Plazzotta, *Crocefissione con la Madonna, i Santi Girolamo, Maddalena, Giovanni Evangelista e due angeli (Crocefissione Mond)* in *Raffaello: da Urbino a Roma*, catalogo della mostra a cura di Hugo Chapman, Tom Henry e Carol Plazzotta (Londra, National Gallery 20 Ottobre 2004 - 16 Gennaio 2005), Milano, 5 Continents, 2004, p. 123.

[51] http://www.uccellacci.it/html_dispense_storia_arte/Raffaello.html Dispensa su Raffaello Sanzio del Prof. Vincenzo Farinella dell'Università di Pisa, lezione numero VI, p. 8.

[52] Si veda p. 41.

[53] G. Vasari, *Le Vite* (…) nelle redazioni del 1550 e del 1568, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze 1966-87, vol. IV, p. 158.

[54] Carol Plazzotta, *Crocefissione con la Madonna, i Santi Girolamo, Maddalena, Giovanni Evangelista e due angeli (Crocefissione Mond)* in *Raffaello: da Urbino a Roma*, catalogo della mostra a cura di Hugo Chapman, Tom Henry e Carol Plazzotta (Londra, National Gallery 20 Ottobre 2004 - 16 Gennaio 2005), Milano, 5 Continents, 2004, p. 124.

di San Girolamo, "le figure in piedi possono essere paragonate a quelle delle predelle del Perugino, mentre lo scorcio dei corpi resuscitati ricorda l'opera di Signorelli […]."[55] Un altro elemento che può essere annoverato tra i diversi influssi che Raffaello faceva propri, è la figura, all'estrema destra, del giovane morto riconducibile sia alla *Resurrezione* della Cappella Tiranni a Cagli, dipinta dal padre Santi, che a quella del Perugino[56], oggi al Musée des Beaux Arts a Rouen. Nella seconda predella, *San Girolamo salva Silvano e punisce l'eretico Sabiniano*, gli accostamenti di stile tra quest'opera di Raffaello e quelle di Perugino e Signorelli si possono scorgere nella figura che fugge con lo sguardo rivolto al Santo per quanto riguarda il Perugino e nella figura che regge lo scudo, che rievoca uno degli arcieri del *Martirio di San Sebastiano*[57], per quanto concerne il Signorelli. Inoltre di derivazione signorelliana è anche lo "sperimentalismo più fresco, volto a individuare effetti di narratività e di movimento."[58] Questa caratteristica, riconducibile anche allo stile pinturicchiesco, è comunque apprezzabile anche nella prima predella.

[55] Tom Henry, *Eusebio di Cremona resuscita tre morti con la veste di San Girolamo* in *Raffaello: da Urbino a Roma*, catalogo della mostra a cura di Hugo Chapman, Tom Henry e Carol Plazzotta (Londra, National Gallery 20 Ottobre 2004 - 16 Gennaio 2005), Milano, 5 Continents, 2004, p. 126.
[56] Si veda p. 44.
[57] Si veda p. 43.
[58] Maria Rosaria Valazzi, *Eusebio da Cremona resuscita tre uomini con il mantello di San Girolamo; San Girolamo salva il vescovo Silvano e punisce l'eretico Sabiniano* in *Raffaello e Urbino: la formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, catalogo della mostra a cura di Lorenza Mochi Onori (Urbino, Palazzo Ducale 4 Aprile - 12 Luglio 2009), Milano, Electa, 2009, p. 172.

Opera 8: Raffaello Sanzio, *Crocefissione Mond*

Olio su tavola, 283,3x167,3 cm

Firma in foglia d'argento ai piedi della croce: "RAPHAEL / VRBIN / AS / P [INXIT]"

Iscrizione in foglia d'oro sul cartello sopra la croce: "I.N.R.I."

The National Gallery, Londra, NG3943

Fonte: https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/raphael-the-mond-crucifixion

Predelle Crocefissione con la Madonna, i Santi Girolamo, Maddalena, Giovanni Evangelista e due angeli

Opera 9: Raffaello Sanzio, *Il miracolo di S. Eusebio di Cremona*

Il miracolo di S. Eusebio di Cremona

Olio su tavola di pioppo, 25.6 x 43.9 cm

Museu de Arte Antiga Nacional, Lisbona, Inv. 568

Fonte:http://www.museudearteantiga.pt/collections/european-painting/the-miracle-of-st-eusebius-of-cremona

Opera 10: Raffaello Sanzio, *S. Gerolamo salva il Silvano e punisce l'eretico Sabiniano*

S. Gerolamo salva il Silvano e punisce l'eretico Sabiniano

Olio su tavola di pioppo, 24.8 x 42 cm

Tagliato lungo tuti e quattro i margini. Iscrizione in basso a destra con numero d'inventario (213)

Sigillo in ceralacca rosso sul retro.

North Carolina Museum of Art, Raleigh, G.65.21.1
Fonte:http://ncartmuseum.org/art/detail/st._jerome_saving_sylvanus_and_punishing_the_heretic_sabinianus

Opera 11: Pietro Perugino, *Pala Terzi*

PIETRO PERUGINO

Pala Terzi

1500 ca.

Olio su tavola, 182 x 158 cm

Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia

Fonte: https://it.pinterest.com/pin/326229566738251519/

Opera 12: Albrecht Dürer, *La Grande Crocefissione*

ALBRECHT DÜRER

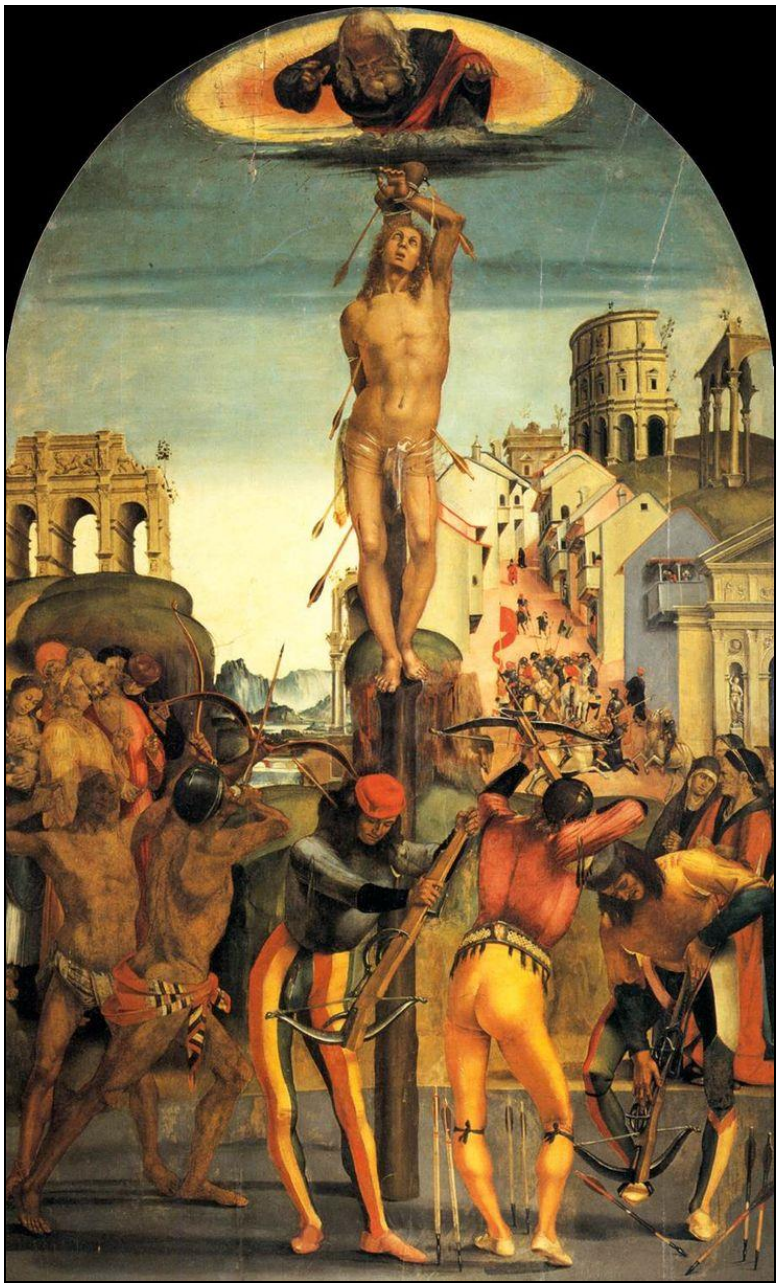
La Grande Crocifissione

1498 ca.

Xilografia, 39 x 28 cm

Albertina, Vienna

Fonte:https://it.wikipedia.org/wiki/Grande_Passione#/media/File:Durer,_la_grande_passione_06.jpg



Opera 13: Luca Signorelli, *Martirio di San Sebastiano*

LUCA SIGNORELLI

Martirio di San Sebastiano

1498 ca.

Olio su tavola, 288 x 175 cm

Pinacoteca Comunale, Città di Castello

Fonte: https://it.pinterest.com/pin/425519864768585839/

Opera 14: Piero Perugino, *Resurrezione*

PIETRO PERUGINO

Resurrezione

1496-1500

Olio su tavola, 32x59 cm

Musée des Beaux-Arts, Rouen

Fonte:http://www.artribune.com/2014/10/il-perugino-a-parigi-raccontato-da-vittoria-garibaldi/perugino-la-resurrezione-polittico-di-san-pietro-1496-1500-musee-des-beaux-arts-rouen-c-lancien-c-loisel-musees-de-la-ville-de-rouen/

1.5 RESURREZIONE DI CRISTO [59] 1501-1502

1.5.1 DESCRIZIONE DELL'OPERA

La *Resurrezione di Cristo*, conservata al Museu de Arte de São Paulo (MASP) in Brasile, appartiene alle prime opere del Sanzio del quale non si è sempre ritenuta autografa. Tuttavia, se si analizza il dipinto e lo si paragona con alcuni studi preparatori per altre sue opere o lo si accosta a lavori dello stesso periodo, si possono notare elementi che ne riconducono la paternità all'artista. Ad esempio una Maria, raffigurata in secondo piano, richiamerebbe la Vergine della *Pala di San Nicola da Tolentino* ed inoltre alcuni schizzi, realizzati nel disegno preparatorio di quest'ultima opera, si potrebbero ricondurre agli studi per il panneggio del Cristo e al collo del cigno presenti nella *Resurrezione*. A sostegno dell'ipotesi che sia stato il Sanzio a creare l'opera si possono anche osservare i due disegni (inv. P. 505 e P. 506) [60] conservati all'Ashmolean Museum di Oxford, che si rifarebbero ad uno studio preliminare per quest'opera e non, come si credeva un tempo, alla *Resurrezione* dipinta da Perugino in Vaticano (opera presa come spunto da Raffaello) e un disegno conservato a Pesaro, nella Collezione Antaldi[61]. La struttura del dipinto richiama la classica rappresentazione che si dà a questo episodio storico, "come raccontano le Scritture, la scena ha luogo in un giardino vicino al Golgota all'alba del terzo giorno dopo la morte di Cristo. Le guardie di Pilato, sorprese e impaurite, fuggono alla vista del Cristo risorto che si libra sopra la tomba in cui era stato sepolto, fiancheggiato da due angeli che indicano in alto verso il paradiso. In secondo piano le pie donne si avvicinano portando gli "aromi e profumi" che avevano preparato per ungere il corpo di Cristo, ignare del fatto che troveranno il sepolcro vuoto."[62] Nel dipinto il coperchio è stato rappresentato in diagonale rispetto al sepolcro in modo da dare il senso di profodità allo spazio e, come in ogni opera giovanile di Raffaello, si può notare la sua attenzione meticolosa ai dettagli: i fiori dipinti minuziosamente e gli animali. Alcuni di questi elementi portano con sè richiami

[59] Si veda p. 49.
[60] Si veda p. 52.
[61] Si veda p. 53.
[62] Carol Plazzotta, *La Resurrezione di Cristo* in *Raffaello: da Urbino a Roma*, catalogo della mostra a cura di Hugo Chapman, Tom Henry e Carol Plazzotta (Londra, National Gallery 20 Ottobre 2004 - 16 Gennaio 2005), Milano, 5 Continents, 2004, p. 108.

simbolici: ad esempio, per quanto concerne gli animali, la cicogna posta a sinistra, vicino allo scudo del soldato in piedi, starebbe a simboleggiare la pietà filiale, la chiocciola, visibile vicino al margine in basso a destra, ricondurrebbe a chi nasce senza peccato, e il serpente posto a sinistra ricondurrebbe alla Cacciata del Paradiso. Per quanto riguarda le piante il giglio, che si trova nei pressi di una fonte d'acqua, è simbolo della purezza, mentre il dente di leone allude al dolore cristiano. Altra scelta stilistica dettata da richiami simbolici è l'utilizzo di animali antropomorfi e delfini simbolo della fede cristiana e perciò ricollegabili alla Resurrezione.

1.5.2 ANALISI DELL'OPERA

Le influenze che si possono riscontrare in questo lavoro giovanile del Sanzio sono varie e, come riporta Farinella, questo dipinto non si può ritenere "marcatamente peruginesco"[63] poiché, sebbene l'influsso del Perugino sia presente, non è così predominante come dovrebbe essere se l'opera fosse di un suo allievo. L'osservazione delle opere del Lippi e l'assorbimento di determinati aspetti della sua tecnica si possono riscontrare negli angeli sospesi. Questi ultimi inoltre "si avvicinano a prototipi di Giovanni Santi, particolarmente nel calligrafico panneggio a cerchi intorno alle spalle e nella scelta dei colori, malva e verde pallidi."[64] Un esempio che Raffello utilizza, e che non si può definire di certo coevo, è l'impiego dell'antico, tale fonte di ispirazione è stata sfruttata per lo studio di tre soldati su quattro. Il soldato sulla sinistra in seconda fila, porta alla mente il *Domatore di cavalli* (Dioscuri) presente nella piazza del Quirinale a Roma; di questo riprende la posa, che per quanto riguarda la parte superiore, consiste in un braccio teso verso l'alto e l'altro piegato vicino al petto, mentre, per quanto riguarda le gambe, una è tesa verso destra mentre quella di sinistra è piegata. Sullo stesso lato, invece, il soldato in prima fila si può ricondurre al *Galata in atto di cadere indietro*, del Museo Correr di Venezia, anch'esso piegato con un braccio portato all'altezza del volto, quasi a protezione, e l'altro adoperato invece come sostegno per il

[63] *www.uccellacci.it/esercizi_e_dispense/storia_arte/Dispensa_Raffaello.pdf*, Lezione 4 (14-10- 2003), Vincenzo Farinella, p. 6.
[64] Carol Plazzotta, *La Resurrezione di Cristo* in *Raffaello: da Urbino a Roma*, catalogo della mostra a cura di Hugo Chapman, Tom Henry e Carol Plazzotta (Londra, National Gallery 20 Ottobre 2004 - 16 Gennaio 2005), Milano, 5 Continents, 2004, p. 111.

corpo. Stessa posa e stessa opera, ma utilizzata nella sua versione posteriore, è stata impiegata per la creazione del soldato a destra più vicino allo spettatore. Questo richiamo dell'antico è dovuto sia a un contatto diretto, avvenuto probabilmente durante un viaggio verso la seconda metà dell'anno 1500 a Roma e sia attraverso le opere letterarie del Santi. Per la tomba si possono notare gli influssi di numerose fonti: per quanto riguarda la forma svasata del coperchio si ha un richiamo a quella creata dal padre per la tomba di Battista Tiranni a Cagli nella Chiesa di San Domenico. I delfini risalirebbero invece ad un'influenza letteraria, *Amore al tribunale della pudicizia*, opera forse del padre, nella quale si citano dei delfini d'oro posti sopra una tomba. Anche Piero della Francesca fece da punto di riferimento per il giovane artista, Raffaello dall'anziano artista riprese la "soluzione cromatica con delle lastre marmoree intervallate da lesene con capitelli."[65] Dal Verrocchio, per quanto rigurada la tomba, riprese soprattutto l'architettura, nello specifico gli ornamenti dorati. Infine, come fonti di stile abbiamo il Pinturicchio e gli artisti nordici: da questi utimi riprende il paesaggio, mentre dal primo "le filettature auree nelle armature dei soldati"[66] e l'"accentuazione decorativa di armature, cartigli e sarcofago."[67] A tal proposito riportando le parole del Farinella si può dire che: "la *Resurrezione* diventa […] importantissima per capire come Raffaello abbia sentito il bisogno, nei primissimi anni del secolo, di andare a cercare nel repertorio ornamentale di Pinturicchio un arricchimento decorativo che incrina le serene armonie peruginesche."[68]

Oltre che nell'analisi dell'opera, i diversi influssi che hanno segnato lo stile di Raffaello si possono rintracciare nei due disegni preparatori per questa tavola, ovvero quello recante gli *Studi per Cristo risorto* e quello che, sul recto, raffigura *Due guardie per la Resurrezione* e sul verso *Un angelo e una guardia per la Resurrezione*.

Il verso del foglio recante lo *Studio per Cristo morto*, richiama indubbiamente il Signorelli, il cui ascendente lo si può notare nella muscolatura vistosa e negli esagerati

[65] Fausta Gualdi, *Per il "primo" Raffaello e per la cappella Tiranni di Giovanni Santi in San Domenico di Cagli* in *Raffaello e Urbino: la formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, catalogo della mostra a cura di Lorenza Mochi Onori (Urbino, Palazzo Ducale 4 Aprile - 12 Luglio 2009), Milano, Electa, 2009, p. 67.

[66] Fausta Gualdi, *Per il "primo" Raffaello e per la cappella Tiranni di Giovanni Santi in San Domenico di Cagli* in *Raffaello e Urbino: la formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, catalogo della mostra a cura di Lorenza Mochi Onori (Urbino, Palazzo Ducale 4 Aprile - 12 Luglio 2009), Milano, Electa, 2009, p. 67.

[67] S. Ferino Pagden, M. A. Zancan, *Raffaello, Catalogo completo*, Cantini, Firenze, 1989, p. 14.

[68] Vincenzo Farinella, *Raffaello*, Milano, 5 continents, 2004, p. 14.

contorni delle gambe, tracciati con un segno molto libero e movimentato. Oltre che influssi signorelliani si possono trovare anche richiami perugineschi che traspaiono "dalla semplicità della testa ovoidale, dal delicato scorcio delle mani e soprattutto dal 'contrapposto' della posa, tra le preferite del suo repertorio."[69] Il recto del medesimo foglio, nel quale l'attenzione di Raffaello era sicuramente convogliata nello studio del panneggio, si può notare che "i lembi del panneggio terminanti a gancio, manierismo diffuso in Umbria e probabilmente assimilato attraverso Perugino, compaiono anche nel disegno preparatorio sulla tavola della *Resurrezione*."[70]

Per quanto riguarda il secondo disegno, nello specifico il recto, Raffaello "ha prestato particolare attenzione ai contorni della figura in piedi (nella quale il disegno della gamba destra può essere messo in rapporto con la sensibilità per l'arte del Signorelli)."[71] Ed inoltre nel medesimo lato "la figura seduta del primo foglio è particolarmente peruginesca (e può essere paragonata alla *Resurrezione* di Perugino in Vaticano)."[72]

[69] Carol Plazzotta, *Studi per la Resurrezione di Cristo* in *Raffaello: da Urbino a Roma*, catalogo della mostra a cura di Hugo Chapman, Tom Henry e Carol Plazzotta (Londra, National Gallery 20 Ottobre 2004 - 16 Gennaio 2005), Milano, 5 Continents, 2004, p. 112.
[70] Carol Plazzotta, *Studi per la Resurrezione di Cristo* in *Raffaello: da Urbino a Roma*, catalogo della mostra a cura di Hugo Chapman, Tom Henry e Carol Plazzotta (Londra, National Gallery 20 Ottobre 2004 - 16 Gennaio 2005), Milano, 5 Continents, 2004, p. 112.
[71] Carol Plazzotta, *Studi per la Resurrezione di Cristo* in *Raffaello: da Urbino a Roma*, catalogo della mostra a cura di Hugo Chapman, Tom Henry e Carol Plazzotta (Londra, National Gallery 20 Ottobre 2004 - 16 Gennaio 2005), Milano, 5 Continents, 2004, p. 112.
[72] Carol Plazzotta, *Studi per la Resurrezione di Cristo* in *Raffaello: da Urbino a Roma*, catalogo della mostra a cura di Hugo Chapman, Tom Henry e Carol Plazzotta (Londra, National Gallery 20 Ottobre 2004 - 16 Gennaio 2005), Milano, 5 Continents, 2004, p. 112.

Opera 15: Raffaello Sanzio, *Resurrezione di Cristo*

1501-1502

Olio su tavola, 52 x 44 cm

Non vi sono lacune di rilievo a parte sotto il mento di Cristo e sopra la punta dell'ala dell'angelo sulla destra.

Iscrizione sul recto: "Museo", "B.R. Museo", "Restato al Sig. Conte" e, a inchiostro nero, un'iscrizion molto più antica, forse del XVI secolo, con le iniziali "J (…) M (…)"

Museu de Arte de São Paulo, San Paolo del Brasile, 17 P

Fonte: http://masp.art.br/masp2010/acervo_detalheobra.php?id=66

Opera 16: Pietro Perugino, *Resurrezione di Cristo*

PIETRO PERUGINO

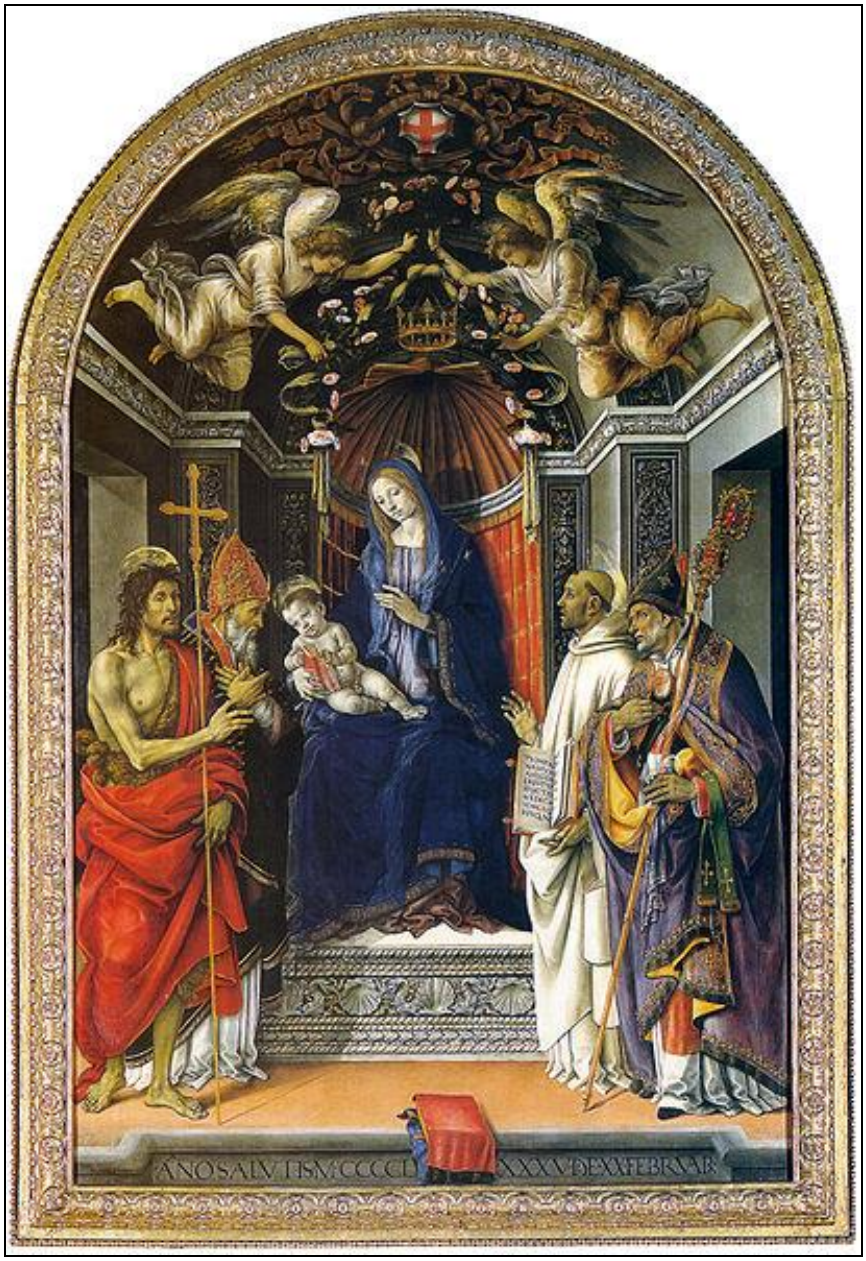
Resurrezione di Cristo

1499

Olio su tavola, 233 x 165 cm

Musei Vaticani, Città del Vaticano, 318

Fonte: https://in.pinterest.com/pin/446208275562816831/



Opera 17: Filippo Lippi, *Pala degli Otto*

FILIPPINO LIPPI

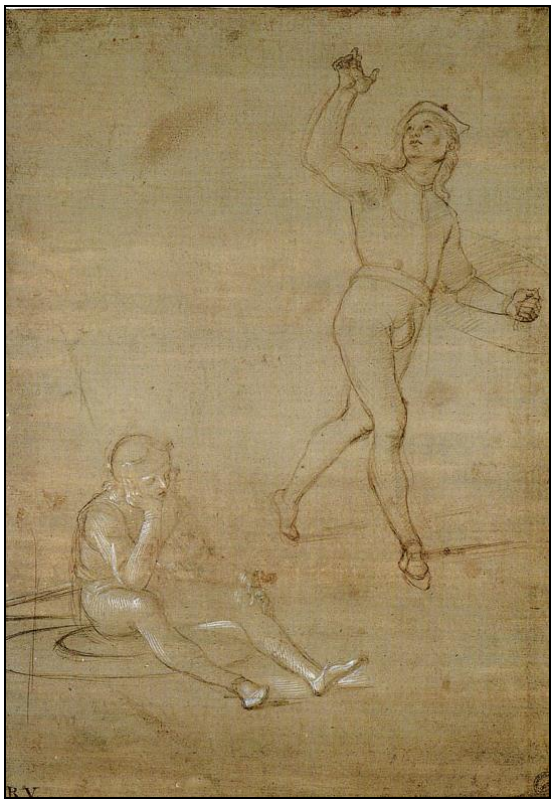
Pala degli Otto

1486

Tempera su tavola di quercia, 355 x 255 cm

Galleria degli Uffizi, Firenze

Fonte: http://www.frammentiarte.it/2016/19-pala-degli-otto/



Opera 18: Raffaello Sanzio, *Due guardie per la Resurrezione*

RAFFAELLO SANZIO:

Due guardie per la Resurrezione

1501-1502

Punta metallica rialzata a biacca su carta preparata grigia, 32 x 22 cm

Iscrizione a inchiostro, in basso a sinistra: "R.V."

Ashmolean Museum, Oxford, P II 505

Fonte: *Raffaello: da Urbino a Roma*, catalogo della mostra a cura di Hugo Chapman, Tom Henry e Carol Plazzotta (Londra, National Gallery 20 Ottobre 2004 - 16 Gennaio 2005), Milano, 5 Continents, 2004, p. 115.

Opera 19: Raffaello Sanzio, *Un angelo e una guardia per la Resurrezione*

RAFFAELLO SANZIO

Un angelo e una guardia per la Resurrezione

1501-1052

Punta metallica realizzata a biacca su carta preparata grigia, 32,7 x 23,6 cm

Iscrizione a inchiostro, in basso a sinistra: "R.V."

Ashmolean Museum, Oxford, P II 506

Fonte: *Raffaello: da Urbino a Roma*, catalogo della mostra a cura di Hugo Chapman, Tom Henry e Carol Plazzotta (Londra, National Gallery 20 Ottobre 2004 - 16 Gennaio 2005), Milano, 5 Continents, 2004, p. 115.

a

b

Opera 20: Raffaello Sanzio, *Studi per Cristo risorto* recto (a) / verso (b)

RAFFAELLO SANZIO

Studi per Cristo risorto

1051-1502

Matita nera con lumeggiature a matita bianca, 21,6 x 10,4 cm

Biblioteca Oliveriana, Collezione Antaldi, Pesaro, (recto/verso) 185

Fonte: *Raffaello: da Urbino a Roma*, catalogo della mostra a cura di Hugo Chapman, Tom Henry e Carol Plazzotta (Londra, National Gallery 20 Ottobre 2004 - 16 Gennaio 2005), Milano, 5 Continents, 2004, p. 112.

Fonte:http://www.oliveriana.pu.it/index.php?id=32&L=2&tx_ttnews%5BpS%5D=1265654852&tx_ttnews%5Btt_news%5D=5591&tx_ttnews%5BbackPid%5D=34&cHash=e8f92b4df5&MP=31-1451

1.6 SAN SEBASTIANO [73] 1501-1502 ca.

1.6.1 DESCRIZIONE DELL'OPERA

Il *San Sebastiano*, custodito a Bergamo presso l'Accademia Carrara, è un'opera realizzata per fini di devozione privata, date le piccole dimensioni (45,1 x 36,5cm). Il soggetto qui dipinto dal Sanzio diverge dall'iconografia classica con cui generalmente si ritrae il Santo. Se di consueto viene raffigurato in piedi seminudo, con le mani legate a un tronco, con il corpo cosparso di frecce crocefisse e con un'espressione di dolore sul volto, qui Sebastiano, soldato romano convertitosi al cristianesimo e per questo martirizzato, è raffigurato a mezzo busto, sullo sfondo di un paesaggio, vestito e con un un'espressione di beatitudine sul volto. Come simbolo del suo martirio abbiamo solo una freccia, tenuta delicatamente tra le mani con una impugnatura scalare delle dita, la cui inclinazione conferisce un senso di profondità al dipinto. Nella parte sinistra dell'opera, all'altezza della spalle destra del Santo è possibile notare un rimaneggiamento dei capelli, originariamente più corti.

1.6.2 ANALISI DELL'OPERA

Nel dipinto in esame dove, come di consueto possiamo rintracciare spunti derivanti da diversi artisti, a differenza dei precedenti in cui erano stati erroneamente osservati degli accostamenti di stile con Perugino, le similitudini con il Vannucci sono presenti. Anche se l'iconografia utilizzata da Perugino per rappresentare il Santo era dissimile da questa di Raffaello, si possono riscontrare del suo stile "l'ovale pieno e roseo del viso, la posa manierata della mano con la freccia del martirio […]."[74] A confermare la ripresa del volto si può citare il Vasari che scrive: "in pochi mesi […] studiando Raffaello la maniera di Pietro […] lo imitava [...] che i suoi ritratti non si conoscevano dagli originali."[75] Oltre al Perugino, del quale come dipinto di raffronto si può citare la *Santa Maria Maddalena*[76], l'opera risente dell'influsso del Pinturicchio. Di quest'ultimo si può notare l'ascendente nei giochi sinuosi dei ricami che bordano le vesti del Santo, elemento in linea con il fatto che l'opera sia stata concepita ed eseguita in ambito umbro.

[73] Si veda p.55.
[74] S. Ferino Pagden, M. A. Zancan, *Raffaello, Catalogo completo*, Cantini, Firenze, 1989, p. 18.
[75] G. Vasari, *Le Vite* (…) nelle redazioni del 1550 e del 1568, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze 1966-87, vol. IV, p. 158.
[76] Si veda p. 56.

Opera 21: Raffaello Sanzio, *San Sebastiano*

1501-1502 circa

olio su tavola, 45,1 x 36,5 cm

Accademia Carrara, Bergamo, Inv. 81LC00207

Fonte: http://www.lacarrara.it/catalogo/81lc00207/

Opera 22: Pietro Perugino, *Santa Maria Maddalena*

PIETRO PERUGINO

Santa Maria Maddalena

1501-1502

Dipinto, 47 x 35 cm

Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Firenze, n. 42

Fonte: http://www.uffizi.firenze.it/catalogo/scheda.asp

1.7 INCORONAZIONE DELLA VERGINE[77] (Pala Oddi) 1503-1504

1.7.1 DESCRIZIONE DELL'OPERA

L'*Incoronazione della Vergine*, opera corredata da tre predelle conservata a Roma nella Pinacoteca Vaticana, e nota anche come *Pala Oddi*, era stata realizzata originariamente per essere collocata presso la cappella funeraria della famiglia Oddi in San Francesco al Prato a Perugia. La datazione dell'opera non è certa, ma la si fa a risalire al 1503. La tavola, come si può notare ad un primo sguardo, presenta una divisione orizzontale in due registri: la parte superiore, quella celeste, raffigura l'Incoronazione della Vergine per mano di Gesù alla presenza di angeli musicanti e teste di cherubini, mentre quella inferiore, la parte terrena con il paesaggio collinare sullo sfondo, propone il sepolcro vuoto dove era stata sepolta provvisoriamente la Vergine Maria mentre gli Apostoli e i discepoli assistono, in una disposizione semicircolare, a tale miracolo. Dal sarcofago, disposto in tralice, escono fiori tradizionalmente offerti alla Vergine: gigli bianchi e rose. La divisione in due parti dell'opera avviene attraverso una nuvola, parallela al suolo, su cui poggiano delicatamente i protagonisti della scena superiore, caratterizzata rispetto a quella sottostante anche da una certa compostezza dei personaggi. La diversa ambientazione non è l'unica differenza che si riscontra con la fascia sottostante, infatti ad accentuare la divisione in due parti dell'opera contribuisce anche l'uso del colore: nella scena dell'Incoronazione troviamo un gioco tra il rosso e l'azzurro molto pacato, mentre di contro, nella parte inferiore, si può notare un utilizzo di colori più accesi e brillanti. Questa seconda parte presenta ben due elementi innovativi: il sarcofago posto con lo spigolo vivo verso chi guarda ed i tratti eterogenei dei Santi, la maggior parte dei quali rivolge il proprio sguardo verso il miracolo; quest'ultimo viene richiamato attraverso la simbologia dei fiori e della cintola sorretta da San Tommaso.

Le tre predelle che corredano la tela sono suddivise da pilastrini e rappresentano rispettivamente: l'*Annunciazione*[78] collocata all'estrema sinistra, l'*Adorazione dei Magi*[79] situata al centro e infine la *Presentazione al Tempio*[80] a destra. Di queste tavole solamente la prima e l'ultima rappresentano una scena all'interno di una struttura

[77] Si veda p. 60.
[78] Si veda p. 60.
[79] Si veda p. 60.
[80] Si veda p. 60.

architettonica, quella centrale, infatti, è ambientata in un paesaggio che presenta sullo sfondo solo una capanna diroccata. La prima predella a sinistra, l'*Annunciazione,* è molto semplice: vengono rappresentati solo i personaggi principali e l'occhio di chi guarda l'opera viene fatto scorrere verso il fondo che si apre su un paesaggio, effetto dovuto alla pavimentazione e all'infilata di colonne. La seconda, l'*Adorazione dei Magi,* è ben strutturata in quanto, anche se in un primo momento la scena troppo affollata sembra far perdere il fulcro dell'opera, l'occhio è portato a cadere invece verso il Bambino, la Vergine e i tre Magi. Questo effetto è possibile grazie al fatto che il corteo viene fatto scemare verso il fulcro della scena. Infine la terza, la *Presentazione al Tempio*: lo spazio architettonico, alleggerito dalla presenza sui lati del paesaggio, è studiato in modo che la scena venga suddivisa in tre fasce verticali nelle quali, in quella centrale, avviene per l'appunto la presentazione di Cristo, scena più importante della predella.

1.7.2 ANALISI DELL'OPERA

L'*Incoronazione della Vergine* è un opera che parla molto del carattere di Raffaello, come se, dice Farinella, "l'ansia di sperimentare sempre nuove soluzioni lo spingesse a superare i propri stessi risultati, anche in opere non ancora compiute: la cesura stilistica che sembra evidente tra la porzione superiore […] e la sezione inferiore […] è stata motivata ipotizzando una realizzazione scalata nel tempo e portando alla conclusione dell'opera al 1504, quando il confronto con le novità fiorentine diventa per Raffaello sempre più pressante."[81]

L'opera porta con sé echi perugineschi, infatti "l'impianto compositivo gerarchico e simmetrico delle pale d'altare del Perugino, inserendo Cristo e la Vergine, circondati da angeli musicanti, in un campo semicircolare e collocando il gruppo su un tappeto di nuvole quasi piatto sul fondo della tavola"[82] si possono ritrovare anche in questa opera.

Ulteriori riferimenti a Perugino si possono riscontrare nei disegni preparatori realizzati da Raffaello, il quale "dedicò cura particolare alla preparazione della prestigiosa commissione […] eseguendo numerosi disegni […],"[83] "tra cui cartoni dettagliati per le

[81] Vincenzo Farinella, *Raffaello*, Milano, 5 Continents, 2004, p. 16.
[82] K. Oberhuber, *Raffaello, l'opera pittorica*, Electa, Milano, 1999, p. 24.
[83] Tom Henry e Carol Plazzotta, *Raffaello: da Urbino a Roma*, in *Raffaello: da Urbino a Roma*, catalogo della mostra a cura di Hugo Chapman, Tom Henry e Carol Plazzotta (Londra, National Gallery 20 Ottobre

teste e cartoni complessivi per la predella."[84] A tal proposito si possono infatti porre a confronto l'*Arcangelo Raffaele con Tobiolo*[85] del Vannucci e lo *Studio per la testa di San Tommaso*[86] del Sanzio. Entrambi gli studi fanno trasparire l'attenzione che i due artisti prestano alla posizione delle mani, dove un elemento che li collega è la posizione del mignolo. Si può notare infatti come sia nella mano destra di San Tommaso di Raffaello che nello studio delle mani, posto sopra il ragazzo nel disegno di Perugino, l'inclinazione del mignolo sia uguale. Oltre a questa affinità stilistica il disegno mostra come il Sanzio dall'anziano artista non abbia solamente appreso la finezza tecnica nella realizzazione dell'opera, ma ne abbia inoltre assorbito la tecnica della fase preparatoria. Infatti, se si paragonano i disegni preparatori dei due artisti, si può notare che in entrambi, per la realizzazione delle figure, ci si basa su un'osservazione dal vivo dei modelli, che al centro del foglio generalmente viene collocato l'elemento principale dello studio, mentre in prossimità dei margini si trovano sempre i dettagli ingranditi e isolati di parti del soggetto centrale. Nonostante questa vicinanza, si può osservare come "il disegno di Raffello è molto più libero rispetto a quello del suo mentore e la qualità dei tratti danzanti con cui descrive i boccoli cadenti di Tommaso sono esclusivamente suoi."[87]

Come riportato nella descrizione dell'opera fanno parte anche tre predelle: l'*Annunciazione*, l'*Adorazione dei Magi* e la *Presentazione al Tempio*. La prima e l'ultima sono comparabili a scene peruginesche compiute a Fano, mentre per quanto riguarda l'*Adorazione dei Magi*, pur rifacendosi anch'essa ad un'opera del Vannucci, non c'è possibilità di confronto a causa della perdita dell'opera del Perugino.

2004 - 16 Gennaio 2005), Milano, 5 Continents, 2004, p. 31.

[84] Tom Henry e Carol Plazzotta, *Raffaello: da Urbino a Roma*, in *Raffaello: da Urbino a Roma*, catalogo della mostra a cura di Hugo Chapman, Tom Henry e Carol Plazzotta (Londra, National Gallery 20 Ottobre 2004 - 16 Gennaio 2005), Milano, 5 Continents, 2004, p. 31.

[85] Si veda p. 62.

[86] Si veda p. 61.

[87] Tom Henry e Carol Plazzotta, *Raffaello: da Urbino a Roma*, in *Raffaello: da Urbino a Roma*, catalogo della mostra a cura di Hugo Chapman, Tom Henry e Carol Plazzotta (Londra, National Gallery 20 Ottobre 2004 - 16 Gennaio 2005), Milano, 5 Continents, 2004, p. 31.

Opera 23: Raffaello Sanzio, *Incoronazione della Vergine*

Olio su tavola (trasportato su tela), 267 x 163 cm

Musei Vaticani, Città del Vaticano, 334

Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/File:PalaOddiRaffaello.jpg

Predelle Incoronazione della Vergine

Opera 24: Raffaello Sanzio, *Annunciazione*

Opera 25: Raffaello Sanzio, *Adorazione dei Magi*

Opera 26: Raffaello Sanzio, *Presentazione al Tempio*

1502-1504
tempera grassa su tavola
cm. 39 x 190 ca.
Musei Vaticani, Città del Vaticano, Inv. 40335
Fonte: http://www.museivaticani.va/2_IT/pages/PIN/PIN_Sala08_02.html

Opera 27: Raffaello Sanzio, *Studio per la testa di San Tommaso*

RAFFAELLO SANZIO

Studio per la testa di San Tommaso

1503-1504

Punta metallica su carta preparata bianca, 26,8 x 19,6 cm

Musée des Beaux Arts, Lille, inv. 441

Fonte: https://it.pinterest.com/pin/297589487853635563/

Opera 28: Pietro Perugino, *Studi per l'Arcangelo Raffaele con Tobiolo*

PIETRO PERUGINO

Studi per l'Arcangelo Raffaele con Tobiolo

1499-1500 ca.

Punta metallica realizzata a biacca su carta preparata avana, 23,8 x 18,3 cm

Macchie sparse; angolo superiore sinistro reintegrato

Ashmolean Museum, Oxford, P II 27

Fonte: *Raffaello: da Urbino a Roma*, catalogo della mostra a cura di Hugo Chapman, Tom Henry e Carol Plazzotta (Londra, National Gallery 20 Ottobre 2004 - 16 Gennaio 2005), Milano, 5 Continents, p. 93.

1.8 SPOSALIZIO DELLA VERGINE [88] 1504

1.8.1 DESCRIZIONE DELL'OPERA

Lo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello, ora conservato alla Pinacoteca di Brera a Milano, è un olio su tavola di forma arcuata nella parte superiore. Dopo lo Stendardo della Santissima Trinità, la Pala Baronci e la Crocefissione Gavari questa opera era per l'artista la "quarta commissione per Città di Castello […] il committente fu Filippo Albizzini, la cui cappella nella chiesa di San Francesco era dedicata a San Giuseppe e al Santissimo Nome di Gesù."[89] La tavola è divisa in senso orizzontale in due fasce: la prima vede svolgersi l'atto dello sposalizio della Vergine, la seconda, invece, è lo sfondo della scena. La parte inferiore che rappresenta l'azione principale dell'opera, ossia lo sposalizio di Maria e Giuseppe, avviene in primo piano ed è composta dagli sposi con al centro un sacerdote che, tenendo le mani di entrambi, officia la funzione. Ai lati dalle tre figure centrali si raggruppano, sul lato sinistro, cinque donne e, a destra, quattro uomini, più un giovane intento a spezzare un ramo non fiorito, segno della sua esclusione dai pretendenti di Maria. La disposizione dei personaggi, i cui volti sono accomunati da una vaga espressione malinconica, non è allineata e crea un emiciclo che equilibra la forma convessa dell'architettura di sfondo. Lo sfondo è occupato da una piazza lastricata a grandi riquadri al termine della quale una gradinata conduce ad un edificio a pianta centrale che domina la scena. Alcuni gruppetti di figure popolano la piazza per dare un tocco di quotidianità e scandire, con le loro dimensioni volutamente scalate, la profondità spaziale. Il tempio sopraelevato ha sedici lati ed è circondato, al piano terra, da un porticato con colonne ioniche e archi a tutto sesto. Sull'architrave, al centro del portico, è riportata la scritta "RAPHAEL URBINAS MDIIII". In alto il portico è raccordato al corpo centrale da una serie di volute ed il piano superiore è scandito da finestre rettangolari, con un cornicione su cui si innesta la cupola con lanterna. Il portale centrale, con timpano triangolare, è aperto e allineato a un'apertura gemella sull'altro lato, pure aperta, permettendo di mostrare il cielo e conferendo ariosità all'opera. Ai lati del tempio il paesaggio è completato da colline digradanti.

[88] Si veda p. 66.
[89] Tom Henry e Carol Plazzotta, *Raffaello: da Urbino a Roma*, in *Raffaello: da Urbino a Roma*, catalogo della mostra a cura di Hugo Chapman, Tom Henry e Carol Plazzotta (Londra, National Gallery 20 Ottobre 2004 - 16 Gennaio 2005), Milano, 5 Continents, 2004, p. 28.

1.8.2 ANALISI DELL'OPERA

Lo Sposalizio segna il momento in cui Raffaello, ventenne, chiude il periodo giovanile e inizia la fase della maturità artistica. Il confronto tra Lo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello, paragonato alla *Consegna delle chiavi* della Cappella Sistina e allo *Sposalizio della Vergine*[90] per la cappella del Sacro Anello del Duomo di Perugia del Vannucci, costituisce l'esempio più celebre di paragone tra i due artisti. Nessuno dei due pittori, comunque, si è inventato questo impianto dell'opera, infatti analoga struttura era già presente sia in un opera di Andrea del Castagno[91], che in uno *Sposalizio della Vergine* per l'altare di San Giuseppe nel Duomo di S. Ciriaco ad Ancona di Piero della Francesca, dipinti entrambi scomparsi. Le analogie tra i due dipinti sono numerose, entrambi: sono stati realizzati con tecnica ad olio su tavola, hanno forma arcuata nella parte superiore, presentano in primo piano i personaggi, al centro collocano gli sposi con il sacerdote e, a lato, vengono posizionati specularmente gli uomini e le donne, mentre sullo sfondo, su una scalinata, si innalza un tempio con la porta aperta. Se analizziamo invece le differenze notiamo che, oltre alle diverse dimensioni delle due opere (174 x 121cm quella di Raffaello; 234 x 186cm quella di Perugino), la più evidente riguarda il Tempio. L'edificio, nell'opera del Perugino, è di forma ottagonale, presenta una cupola a spicchi e protiri, mentre quello di Raffaello è composto da sedici lati, possiede una cupola liscia e una corona di arcate la circonda nella parte inferiore. Diversa è anche l'imponenza delle gradinate che fanno risaltare maggiormente l'edificio di Raffaello, probabilmente ispiratosi al Tempietto di San Pietro in Montorio del Bramante, rispetto a quello di Perugino. Se per il Vannucci il Tempio è semplicemente uno sfondo, per Raffaello costituisce il centro ottico, il fulcro di tutto lo spazio il cui effetto è dovuto sia alla forma, sia alla presenza del portico che allo sviluppo quasi integrale dell'edificio, non tagliato dalla centina. Un'altra differenza molto evidente è quella tra i personaggi che abitano la scena: in Perugino "le figure sono rigide e, per quanto assumono atteggiamenti aggraziati, finiscono per tradire una certa macchinosità nei movimenti"[92] mentre in Raffaello "le figure tradiscono un'ascendenza peruginesca

[90] Si veda p. 67.
[91] Vasari nella Vita di Andrea del Castagno: "vi si vede anco tirato in prospettiva, in mezzo d'una piazza, un tempio a otto facce isolato e pieno di pilastri e nicchie, e nella faccia dinanzi benissimo adornato di figure finte di marmo […]".
[92] J. Stoppa, *Storia dell'arte, dal Quattrocento al Settecento*, Atlas, Bergamo, 2008, p. 279.

nei volti e nelle eleganti anatomie allungate, ma presentano posizioni naturali proprio perché verificate direttamente con il modello dal vero"[93]. Nella tavola di Perugino, dunque, i personaggi sono schierati su una linea e si affollano, mentre Raffaello, pur ripetendo il medesimo schema, li dispone secondo una linea curva, costruita dai piedi dei personaggi stessi, distribuendoli più liberamente e con maggiore naturalezza creando un raccordo visivo con l'edificio rialzato del tempio. Anche il sacerdote del Perugino, perfettamente diritto e in linea con l'asse centrale del dipinto, appare fermo e rigido a differenza di quello del Sanzio che, sbilanciato verso destra, con la testa ed il busto piegati, appare più sciolto e dinamico. La prospettiva è dissimile nelle due tavole pur essendo realizzata, in entrambe, dalla pavimentazione bicolore a disegno geometrico, meno decisa in Perugino e più marcata in Raffaello. In quest'ultimo le linee prospettiche, che coincidono con gli spigoli della scalinata, creano una sensazione di circolarità, l'occhio corre fino in fondo alla tela e la scena è molto più ariosa. Nell'artista più anziano domina, invece, la sensazione di bidimensionalità. Un'ultima differenza fra le due opere è la collocazione del punto di vista, posto all'altezza degli occhi dei personaggi nel dipinto del Perugino, leggermente spostato più in alto, a livello del pavimento del tempio, in quello di Raffaello: soluzione quest'ultima più moderna e efficace. "Per il Vasari questo è il quadro in cui Raffaello supera chiaramente il maestro, anche se gli elementi fondamentali della composizione derivano da un disegno del Perugino"[94]. A tal proposito il Farinella nel suo libro sottolinea tale superamento dicendo: "in questo caso il confronto con due celebri composizioni peruginesche, […], rivela che l'intenzione di Raffaello non è più quella di rendere omaggio all'artista che, nella sua adolescenza, aveva maggiormente ammirato, ma di sfidarlo sul suo terreno, prendendo a modello una sua invenzione, liberandola dai 'difetti' quattrocenteschi e trasformandola in una scena moderna, spaziosa, coinvolgente."[95] Come sostiene lo stesso scritto si può dire che per il Sanzio il "debito era stato definitivamente saldato e che si sentiva ormai pronto per nuove, ben più avventurose, sperimentazioni formali."[96]

[93] J. Stoppa, *Storia dell'arte, dal Quattrocento al Settecento*, Atlas, Bergamo, 2008, p. 280.
[94] K. Oberhuber, *Raffaello, l'opera pittorica*, Electa, Milano, 1999, p. 27.
[95] Vincenzo Farinella, *Raffaello*, Milano, 5 Continents, 2004, p. 17.
[96] Vincenzo Farinella, *Raffaello*, Milano, 5 Continents, 2004, p. 17.

Opera 29: Raffaello Sanzio, *Sposalizio della Vergine*

Olio su tavola, 170 x 118 cm

Firmato e datato sopra l'arcata centrale del tempietto: "RAPHAEL URBINAS MDIIII"

Pinacoteca di Brera, Milano, 472

Fonte: http://www.geometriefluide.com/pagina.asp?cat=raffaello&prod=raf-sposalizio

Opera 30: Pietro Perugino, *Sposalizio della Vergine*

PIETRO PERUGINO

Sposalizio della Vergine

1499-1504

Olio su tavola, 235 x 186 cm

Musée des Beaux Arts, Caen, 171

Fonte: http://www.frammentiarte.it/2016/23-sposalizio-della-vergine/

Capitolo 2

ORGANIZZAZIONE E PRODUZIONE DI UNA MOSTRA

2.1 INTRODUZIONE

"La mostra è il momento in cui rendiamo manifesti i risultati di ricerche storiche approfondite, di autentiche scoperte, di fertili revisioni critiche, di importanti restauri, divulgati attraverso la presentazione di opere e materiali, che, se ben attuata, può senz'altro contribuire a rendere ancora più efficace il processo comunicativo."[97]

"Si comprende immediatamente il legame che intercorre tra il concetto di mostrare e quello di far conoscere, poiché è implicito nell'operazione di presentazione di un qualcosa a qualcuno, il concetto di appropriazione di una conoscenza da parte di chi guarda."[98]

Queste frasi introduttive seppur brevi, ma accurate nella scelta dei termini, delineano con puntualità e chiarezza il significato e lo scopo di una mostra. Proseguendo la lettura all'interno di questa prima sezione, scopriamo come l'organizzazione e la produzione di una mostra si concretizzino attraverso la realizzazione di numerose fasi successive tra loro concatenate:1. Idea: approvazione e sviluppo 2. Preparazione del budget 3. Scelta della sede espositiva e del periodo 4. Scelta dei materiali e progetto 5. Prestito delle opere 6. Gare di appalto: assicurazione, trasporto, allestimento e catalogo 7. Gesmo 8. Controllo delle condizioni ambientali 9. Comunicazione e le sue fasi 10. Allestimento 11. Inaugurazione 12. Manutenzione 13. Eventi collaterali 14. Disallestimento e riconsegna delle opere.

Di seguito è riportata, per ciascuno dei punti precedenti, una breve disamina cercando di offrirne, seppure in forma generale, un quadro complessivo il più completo possibile.

Inoltre ogni punto sarà corredato da un *focus* specifico che spiegherà come il tema sia stato affrontato durante la realizzazione della mostra.

---

[97] Alba Di Lieto e Filippo Bricolo, *Allestire nel museo: trenta mostre a Castelvecchio*, Venezia, Marsilio, 2010, p. 7.

[98] Massimo Malagugini; prefazione di Luciano Grossi Bianchi, *Allestire per comunicare: spazi divulgativi e spazi persuasivi*, Milano, F. Angeli, 2008, p. 55.

2.2 IDEA: APPROVAZIONE E SVILUPPO

2.2.1 PARTE GENERALE

Questa fase, come le altre che andremo ad analizzare, mette in evidenza come l'organizzazione e la produzione di una mostra siano da considerarsi un'operazione complessa. Per ognuna di queste il responsabile è il Capo Progetto, ruolo che può essere rivestito dal Direttore e/o dal Responsabile di Sede. Questo stadio, frutto di numerose e fattive riunioni, si raggiunge attraverso il lavoro sinergico di numerosi professionisti (componenti il comitato scientifico, direttore museale, *manager* culturale, curatore, progettista ed allestitore) ognuno esperto e specializzato nel proprio campo e con una specifica mansione all'interno del progetto.

Questo primo gradino della lungo iter che ci porterà alla realizzazione dell'evento, è il più importante, in quanto sarà sia alla base di tutto il lavoro che si svolgerà da questo momento in poi, sia perché quest'idea attirerà e farà ricordare qualcosa al visitatore[99].

Quindi: "Quale messaggio vogliamo trasmettere? Qual è il modo migliore per farlo? Quali sono i requisiti tecnici per la messa in scena dei prodotti che vogliamo esibire?"[100] da queste domande deve iniziare il cammino della macchina progettuale.

Il messaggio che si vuole trasmettere può essere di natura differente, ovvero culturale, scientifica, divulgativa; a proporlo possono essere sia figure professionali facenti parte dell'organico del museo, quali il Comitato Scientifico o il Direttore stesso del museo, il quale ha anche il compito di valutare e approvare la richiesta se questa viene avanzata da terzi, sia da agenti esterni al museo quali: colleghi di altri enti, altre istituzioni, *freelance* o curatori, questi ultimi non necessariamente sono legati a realtà museali.

Il Comitato Scientifico, come enunciato nel Decreto Ministeriale che riguarda l'"Organizzazione e funzionamento dei Musei Statali", ha diverse funzioni quali: "consultiva del direttore sulle questioni di carattere scientifico nell'ambito di attività

[99] "IDEA – la chiave dei miei progetti è quella di avere un'idea importante, che io cerco sempre di tirar fuori, rendere evidente. Serve per attirare l'attenzione e far ricordare qualcosa al visitatore, […]." Marco Vaudetti, Simona Canepa, Stefania Musso, *Esporre allestire vendere: exhibit e retail design*, Milanofiori Assago, Wolters Kluwer, 2014, p. 114.

[100] "What message do you want to get across? How best to do it? And what are the technical requirements for staging the products you want to exhibit?" John Allwood, Bryan Montgomery, *Exhibition planning and design: a guide for exhibitors, designers and contractors*, Londra, B. T. Batsford, 1989, p. 26.

dell'istituto; formulare proposte al Direttore e al Comitato di amministrazione; supporta il Direttore, sotto il profilo scientifico, nella predisposizione del programma annuale e pluriennale di attività del museo; verifica e approva, d'intesa con il Consiglio di amministrazione, le politiche di prestito e pianificazione delle mostre; valuta e approva i progetti editoriali del museo; si esprime sullo statuto del museo e sulle modifiche statutarie, nonché su ogni altra questione gli venga sottoposta dal direttore del museo."[101] Oltre a queste attività appena elencate, il Comitato Scientifico ha l'incarico di diffondere i risultati conseguiti nelle attività di ricerca scientifica e di svolgere la funzione di rappresentanza finalizzata alla valorizzazione dell'immagine dell'Istituto.

Una volta definito il *fil rouge* della mostra, sarà compito del curatore definire "il punto di vista col quale si intendono presentare le opere, nonché le connessioni ed i rapporti che si ipotizzano fra queste. In altre parole è il curatore a porre gli obiettivi concettuali che dovranno essere raggiunti con la mostra, attraverso l'indicazione e la scelta dei contenuti."[102]

Una volta completata questa fase, entrano in gioco altre due figure professionali che a volte possono coincidere: quella del progettista e quella dell'allestitore. Il primo ha essenzialmente due compiti da espletare: tradurre le idee del curatore e far in modo che l'argomento scelto per l'esposizione giunga in modo chiaro al visitatore, lavoro che prevede un rapporto costante con il curatore. Per raggiungere questo obiettivo grande importanza verrà attribuita alla "componente percettivo-intuitiva […] mediante l'adozione di cromatismi, immagini suggestive, ambientazioni che rimandano al significato di quanto esposto, fino al supporto di testi adeguati alla ricerca di efficacia comunicativa, nell'ovvio rispetto della correttezza delle informazioni."[103] Non solo questi elementi ci permettono di trasmettere in modo efficace ed efficiente il messaggio della mostra, ma anche l'illuminazione e la struttura del percorso giocano un ruolo notevole.

Il secondo, l'allestitore, darà formalmente vita a tutto il lavoro fin qui progettato, avvalendosi della cooperazione del progettista.

---

[101] DM 23/12/2014, "Organizzazione e funzionamento dei Musei Statali", articolo 12 "Comitato scientifico".

[102] Massimo Malagugini; prefazione di Luciano Grossi Bianchi, *Allestire per comunicare: spazi divulgativi e spazi persuasivi*, Milano, F. Angeli, 2008, p. 78.

[103] Massimo Malagugini; prefazione di Luciano Grossi Bianchi, *Allestire per comunicare: spazi divulgativi e spazi persuasivi*, Milano, F. Angeli, 2008, p. 55.

L'allestimento, dunque, sarà "l'articolazione ultima del processo produttivo di una mostra, quello in cui tutte le diverse componenti linguistiche dell'esposizione devono trovare una sintesi spaziale, e quindi come la sua forma sia determinata dal tema, dall'ordinamento, dalle caratteristiche della sede, dal tempo, dal budget, da quella che si propone come immagine globale della mostra e all'interno di tutto questo in ultimo, ma non con minore rilievo, dalle scelte progettuali."[104]

In conclusione si può affermare che "il valore scientifico e innovativo dell'iniziativa"[105] gioca un ruolo fondamentale in quanto, senza di esso "le mostre possono risultare negative quando vengono allestite senza alcun principio ispiratore o programmate esclusivamente in funzione del potenziale successo di pubblico […]."[106]

2.2.2 FOCUS SULLA MOSTRA

L'idea di questa mostra, a carattere artistico divulgativo, era nata dall'intenzione di rendere manifesti ad un vasto pubblico, attraverso documenti e confronti tra opere, i recenti studi che hanno coinvolto il rapporto tra due grandi artisti, Raffaello e Perugino.

Lo scopo era quello di valorizzare i continui studi che si effettuano nel mondo dell'arte, rendere omaggio a due grandi artisti del rinascimento italiano e offrire ai visitatori l'occasione di poter fruire molte opere di diversa provenienza, sia nazionale che internazionale, in un'unica sede.

I risultati che si auspicavano per questa mostra erano:

- Raggiungere una risonanza mediatica tale da rendere la mostra itinerante,
- Richiamare un grande afflusso di visitatori,
- Creare collaborazioni internazionali con enti esterni coinvolti per garantire ulteriori cooperazioni nell'ottica anche di esposizioni future.

Di questo progetto si era anche presentata un'analisi SWOT, per mostrare che i punti di debolezze (***W**eaknesses*) e le minacce (***T**hreats*), qualità dannose all'ottenimento degli obiettivi, erano minori rispetto ai punti di forza (***S**trengths*) e alle opportunità (***O**pportunities*), qualità utili al raggiungimento degli obiettivi.

[104] Achille Castiglioni ... [et al.], prefazione Fredi Drugman, a cura di Mario Mastropietro, *Progettare mostre: dieci lezioni di allestimento*, Milano, Edizioni Lybra Immagine, 1993, pp. 106-107.
[105] Federica Pirani, *Che cos'è una mostra d'arte*, Roma, Carocci, 2010, p. 67.
[106] Federica Pirani, *Che cos'è una mostra d'arte*, Roma, Carocci, 2010, p. 41.

PUNTI DI FORZA	**PUNTI DI DEBOLEZZA**
- Poter vedere opere generalmente esposte in musei non nazionali - Poter arricchire le proprie conoscenze su un artista che ha segnato la storia del rinascimento italiano - Il periodo scelto per l'esposizione e la sede scelta fanno sì che: - ci sia una buon afflusso in quanto i mesi che vanno da marzo a luglio offrono una condizione climatica che porta sul suolo veneziano una grande presenza di turisti - la sede, di grande fama e facilmente raggiungibile, favorisca un grande richiamo visitatori.	- Il costo elevato della sua realizzazione - Richiesta di opere da numerosi musei
OPPORTUNITÀ	**MINACCIA**
- Essere all'interno di una circuito museale, per cui molti aspetti procedurali non sono da predisporre.	- La mostra è rivolta ad un pubblico abbastanza selezionato. - Presenza sul suolo di mostre che possono attrarre i visitatori in maniera maggiore.

Tabella 1: Swot Analysis

Tale mostra oltre ad avere tutte le caratteristiche per essere un'esposizione di successo, avrebbe comportato anche un grande indotto per la Città di Venezia. Per quanto riguarda gli spostamenti per raggiungere la sede museale, il grande numero dei visitatori, infatti, avrebbe usufruito dei mezzi dell'azienda ACTV, si sarebbe servita dei locali di ristorazione per potersi rifocillare, avrebbe compiuto acquisti presso le attività commerciali, di artigianato e non, presenti nell'area circostante la mostra, e la vicinanza

della Basilica di San Marco e del Museo Correr, visitabili con un biglietto cumulativo dell'Area Marciana, avrebbe comportato una probabile visita anche a questi luoghi di interesse.

Per poter analizzare e discutere sullo sviluppo del tema e la creazione del materiale scientifico dell'intero percorso espositivo erano stati contattati i maggiori esperti in questo campo. Gli studiosi che hanno fornito il maggior contributo sono stati Anna Falcioni e Vicenzo Mosconi per quanto riguarda l'introduzione fornita nella prima sala della mostra, mentre per la sezione dedicata all'analisi delle opere hanno collaborato: Lorenza Monchi Onori, Vincenzo Farinella, Tom Henry, Fausta Gualdi, Sylvia Ferino-Pagden, Carol Plazzotta e Maria Rosaria Vallazzi.

Una volta consolidate le basi scientifiche e ottenuta l'approvazione del Direttore, anche in questa occasione, come accade generalmente, prima di decidere con precisione quali opere sarebbero state collocate all'interno dell'esposizione, era stata creata una rosa di possibili dipinti in modo da garantire una certa libertà di scelta e poter ovviare ad eventuali problemi quali, per esempio, la negazione improvvisa di un prestito.

Una volta redatta questa lista, e prima della scelta definitiva, era stato compito del Direttore e del Curatore visionare le opere nella loro collocazione abituale. Così facendo sì era potuto constatare in modo oggettivo il loro stato di conservazione e la loro resa se collocate all'interno di una mostra. Questa occasione oltre a dare la possibilità di esaminare *in situ* le opere prima della cernita conclusiva, aveva fornito l'opportunità di creare già i primi contatti tra il direttore del museo prestatore e l'eventuale direttore del museo ospitante.

Successivamente a questa fase di selezione si era deciso il percorso espositivo e come le opere dovessero essere collocate al suo interno.

Considerata quindi la molteplicità delle fasi inerenti la programmazione, l'organizzazione e la realizzazione di una mostra, è necessaria e opportuna una organizzazione del lavoro a scansione temporale affinché il progetto assuma una forma definitiva. Si è quindi proceduto alla stesura di un cronogramma che rappresentasse la collocazione temporale delle varie fasi di realizzazione.

L'esposizione, che ha avuto luogo presso l'Appartamento del Doge a Palazzo Ducale, prevedeva all'inizio una sala dedicata all'introduzione dell'argomento: tale ambiente forniva al visitatore una descrizione del tema della mostra ed inoltre esponeva i

documenti che avevano reso possibile la revisione del rapporto di alunnato tra il Sanzio e il Vannucci. Successivamente, alla conclusione della visione di una proiezione video di approfondimento del tema, il fruitore ha avuto la possibilità di poter osservare alcune opere giovanili del Sanzio confrontate con quelle di altri artisti, tra i quali Perugino, in modo da comprendere pienamente quanto enunciato nella prima sezione. Conclusosi il percorso espositivo, al visitatore era lasciata l'opportunità di poter visionare il catalogo della mostra, all'interno della Sala delle Mappe, in modo da poter approfondire e sedimentare quanto letto e poter in caso rivedere le sezioni meno comprese. L'ultima sala era infine adibita a spazio commerciale in cui si poteva acquistare il *merchandising* della mostra.

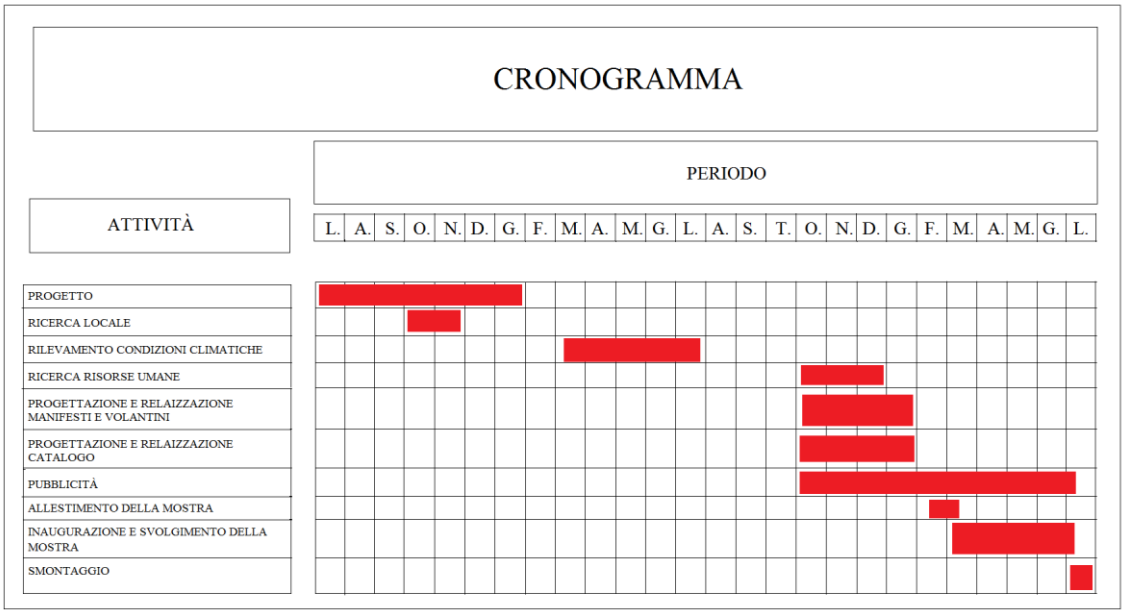


Tabella 2: Cronogramma mostra

2.3 PREPARAZIONE DEL BUDGET

2.3.1 PARTE GENERALE

Successivamente alla prima fase è fondamentale trattare il tema delle risorse economiche. Argomento questo che negli anni è diventato sempre più delicato, soprattutto per quanto riguarda gli enti pubblici poiché, con il trascorrere del tempo si è andati incontro ad un assottigliamento costante delle risorse erogate dallo Stato per la progettazione e la produzione di eventi culturali. Si comprende quindi come l'ente che si prepara alla redazione del budget debba, primariamente, tenere conto di questa limitazione e per tale motivo adoperarsi per trovare sostegno economico da diverse fonti quali: sponsorizzazioni, donazioni, coproduzioni.[107] Conclusa questa prima fase in cui si delinea la consistenza dell'ammontare della cifra a disposizione, il *manager* culturale, figura professionale alla quale l'ente organizzatore si appoggia, dovrà innanzitutto stilare una lista di attività da intraprendere e successivamente decidere per ognuna di queste l'ammontare da assegnargli.

Le risorse si possono dividere in quattro principali categorie che a loro volta si possono suddividere ulteriormente in sottocategorie; generalmente i costi più cospicui sono da attribuire ai problemi gestionali dell'evento stesso (affitto dei locali, spese per il personale ed i servizi).

I quattro insiemi ed i sottoinsiemi in cui si suddividono i costi riguardano: il primo le spese dirette e si scompone in: a) costo dello spazio b) affitto dell'attrezzatura mobile c) servizi aggiunti d) assicurazione e) pulizia f) onorari professionali g) imprevisti; il secondo concerne il materiale per le esposizione, di cui fanno parte: a) l'acquisto di prodotti standard o la realizzazione di strutture su misura b) il montaggio c) la conservazione d) il trasporto e gli apparecchi di sollevamento e) i testi; il terzo insieme verte sugli elementi di promozione al visitatore: a) la pubblicità b) il catalogo o la guida c) gli inviti *ad personam* d) le fotografie e infine la quarta categoria riguarda il costo

[107] Per maggiori informazioni a riguardo delle donazioni si legga l'Art. 1 "ART-BONUS-Credito di imposta per favorire le erogazioni liberali a sostegno della cultura" del D. Lgs 31 maggio 2014, n. 83. Per quanto concerne le sponsorizzazioni si faccia riferimento al D. Lgs 48/2004 l'Art. 120 "*Sponsorizzazione di beni culturali*".

dello staff: a) lo staff temporaneo b) lo staff permanente c) il corso di formazione d) la sicurezza e) gli interpreti f) i pass, i distintivi, le uniformi.
In questa fase della progettazione si cercherà di fare una stima che sia il più vicino possibile alle reali disponibilità economiche accantonando da quest'ultime, se possibile, una piccola quota in modo da poter fronteggiare eventuali imprevisti.

2.3.2 FOCUS SULLA MOSTRA

Di seguito sono riportate le tabelle con i costi che si sono affrontati per la realizzazione di questa mostra ed i ricavi.

ORGANIZZAZIONE	€
Costi inerenti la progettazione scientifica dell'esposizione	15.000
Ospitalità, rimborsi spese viaggi e visite (2)	10.000
Assicurazioni (1)	120.000
Totale trasporti	450.000
Allestimenti	65.000
Progettazione e realizzazione della grafica	5.000
Affitto vetrine e pannellature (3)	70.000
Progettazione e realizzazione degli impianti illuminotecnici	10.000
Personale servizi di mostra	110.000
Personale di custodia straordinario	5.000
Ricerca iconografica, campagna fotografica e diritti di riproduzione	25.000
Traduzioni	10.000
Progettazione grafica e stampa del catalogo	35.000
Acquisto copie del catalogo	8.000
Promozione	50.000
Stampa e spedizione inviti	10.000

Distribuzione dépliant	1.500
Organizzazione evento inaugurale	26.000
Pubblicità dinamica (autobus fianco e retro, locandine e vetture metropolitana e autobus)	10.000
Affissioni (spazi protetti e metropolitana)	0
Pubblicità radiofonica e televisiva	5.000
Pubblicità sui mensili, periodici e quotidiani	15.00
TOTALE GENERALE	1.055.500

Tabella 3: Costi[108]

RICAVI BIGLIETTERIA

Nel periodo di apertura della mostra, ovvero dal 19 Marzo al 6 Luglio 2016, in totale si è registrato un afflusso di visitatori pari a 150.000 persone.

Le tariffe dei biglietti per visitare la mostra erano i seguenti:

Intero	12,00 €
Ridotto	10,00 €
MUVE Friend Card	7,00 €
Ridotto scuole	5,00 €
"I Musei di Piazza San Marco".	2,00 €

Tabella 4: Tariffe biglietti

[108] NOTE ESPLICATIVE ALLO SCHEMA DI BUDGET

(1) Spetta all'organizzatore della mostra sostenere gli oneri di assicurazione delle opere prestate. La gara di selezione del broker o della compagnia assicurativa viene normalmente svolta dagli uffici amministrativi, mentre il capitolato di gara dovrà essere predisposto dagli uffici che organizzano la mostra utilizzando i dati relativi ai valori assicurativi delle opere e alle compagnie assicuratrici eventualmente richieste dai prestatori. Queste informazioni dovranno essere acquisite tramite la scheda di prestito.

(2) Per quanto riguarda i viaggi degli accompagnatori delle opere d'arte è prassi consolidata prevedere i seguenti trattamenti:

- 1 notte e 2 giorni per trasferte nel territorio nazionale
- 2 notti e 3 giorni per trasferte in paesi europei
- 3 notti e 4 giorni per trasferte intercontinentali

E un rimborso giornaliero (diaria) il cui ammontare, secondo gli standard in vigore, non dovrebbe essere inferiore a € 80 in Italia, € 100 in Europa e € 120 in paesi extraeuropei.

(3) relativamente alla costruzione delle vetrine si deve tenere presente che il costo della realizzazione può variare sensibilmente a seconda che queste siano allarmate, climatizzate, con chiusura di sicurezza, con vetro antisfondamento.

Cene (66 partecipanti)	13,200 €
Visite serali (150 partecipanti)	12,000 €
Biglietti interi (90.000)	1,080,000 €
Biglietti ridotti (49.928 totale)	499,280 €
MUVE Friend Card (9.000)	63,000 €
Ridotto scuole (800)	4,000 €
I musei di Piazza San Marco (56)	112 €
TOTALE	**1,671,592 €**

Tabella 5: Ricavi biglietteria

RICAVI DAL BOOKSHOP

BOOKSHOP	30.000 €
TOTALE	**30.000 €**

Tabella 6: Ricavi Bookshop

In totale il ricavo derivante dalla vendita dei biglietti e del bookshop era stato di € 1.701.592, cifra che ha coperto la spesa affrontata dal museo per realizzare la mostra, pari a € 1.055.500.

I restanti € 646,092 erano stati accantonati come fondo da destinare o per la progettazione e realizzazione di mostre future o per la manutenzione ed il restauro di opere.

2.4 SCELTA DELLA SEDE ESPOSITIVA E DEL PERIODO

2.4.1 PARTE GENERALE

"A questo punto, dopo aver definito le linee guida del progetto (*briefing*), si procederà all'analisi e conoscenza dell'ambiente nel quale si dovrà allestire la mostra temporanea. Questo processo di conoscenza può essere definito "*lettura ambientale*", il termine "lettura" implica oltre ad un processo di pura analisi tecnica del contesto, anche uno studio di tipo percettivo dello spazio."[109]

La scelta della sede espositiva non sempre ricade su un edificio chiuso quale ad esempio un museo, infatti, negli ultimi anni, si è osservato un utilizzo di spazi per così dire non convenzionali, aperti.

Qualora la scelta ricada su sedi al chiuso, si tratta per lo più di musei, di esposizioni fieristiche o di palazzi antichi.

L'allestimento di una mostra in un museo può avvenire sia al suo interno, sospendendo la normale esposizione della collezione permanente o in contemporanea occupando solo alcune sale, o in un ambiente separato del museo costruito appositamente per accogliere questo tipo di eventi. "Non si potrà, però, prescindere, […], dalla valutazione della coerenza della proposta espositiva con la missione culturale della sede ospitante."[110]

"Gli edifici destinati a manifestazioni fieristiche possono essere descritti come contenitori disponibili, per programma, ad accogliere qualsivoglia soluzione spaziale. Privi di una caratterizzazione, essi offrono un guscio che pone solo vincoli dimensionali; tutti gli altri parametri del progetto di allestimento sono esterni allo spazio che lo conterrà."[111]

Accanto a questi luoghi abbiamo i palazzi storici che, a differenza degli spazi fieristici, racchiudono in sé una storia e spesso hanno una struttura architettonica preponderante. Nel progettare la mostra in questa sede, l'allestitore si troverà di fronte a due possibili scelte: inserire i materiali dell'esposizione all'interno del palazzo in modo che questi si integrino con le caratteristiche del luogo o invece cercare di celare le pareti, il soffitto e

[109] Marco Vaudetti, Simona Canepa, Stefania Musso, *Esporre allestire vendere: exhibit e retail design*, Milanofiori Assago, Wolters Kluwer, 2014, p. 113.
[110] Federica Pirani, *Che cos'è una mostra d'arte*, Roma, Carocci, 2010, p. 68
[111] Giorgio Di Giorgio, *Introduzione all'allestimento*, Roma, Aracne, 2006, p. 19.

qualsiasi altro elemento per creare un luogo altro.

Per quanto concerne gli allestimenti in luoghi aperti, essi sono principalmente localizzati in piazze, strade, siti archeologici e giardini storici.

Nella loro realizzazione deve essere rivolta particolare cura ai fattori legati al campo visivo, la cui assenza di delimitazione distrae l'osservatore dal focalizzare l'attenzione sull'opera esposta. Resta però indubbio che l'utilizzo di spazi aperti presenti elementi positivi, quali: maggior afflusso di spettatori, più ampia visibilità, oltre che fornire al visitatore un grande senso di libertà. Nonostante il possibile impiego di queste sedi alternative, generalmente la scelta ricade, il più delle volte, su ambienti chiusi, in quanto, a differenza degli altri, garantiscono una collocazione più sicura delle opere perché protette da agenti atmosferici[112] e da altri pericoli quali atti di vandalismo e furti.

Comunque, qualunque sia la scelta effettuata, l'elemento comune ad entrambe le alternative è che, con ogni luogo con cui si rapporti, l'allestimento ne ridisegna in qualche modo lo spazio e che "il vasto complesso degli aspetti tattili, materici, delle impressioni cromatiche, delle sensazioni di luce e delle vibrazioni acustiche, rappresenta un'interfaccia che incide sulla valutazione delle qualità ambientali in misura talora più rilevante degli stessi aspetti compositivi e formali."[113]

Oltre alla decisione della sede espositiva, anche la scelta del periodo dello svolgimento della mostra è un fattore importante. Questi due elementi sono tra loro interconnessi, infatti "l'analisi del contesto, dai competitor diretti alle altre proposte sostitutive dell'esperienza culturale, deve essere attentamente valutata tanto da risultare propedeutica alla scelta temporale […]."[114]

Sempre per quanto concerne il tempo, non si può prescindere dall'analisi del periodo dell'anno in cui si vuole far svolgere la mostra e dalla sua durata. Infatti in determinate stagioni si avrà un afflusso maggiore di visitatori a differenza di altre e, per quanto riguarda l'arco temporale di apertura, la scelta dovrà ricadere su un periodo medio, ovvero né troppo breve, il che non garantirebbe un adeguato ritorno economico, né troppo lungo, che potrebbe rendere vano il lavoro di comunicazione attuato prima della mostra.

---

[112] Come vedremo in uno dei paragrafi successivi le condizioni ambientali in cui risiedono le opere è un fattore da non sottovalutare.

[113] Achille Castiglioni ... [et al.], prefazione Fredi Drugman, a cura di Mario Mastropietro, *Progettare mostre: dieci lezioni di allestimento*, Milano, Edizioni Lybra Immagine, 1993, p. 74.

[114] Federica Pirani, *Che cos'è una mostra d'arte*, Roma, Carocci, 2010, p. 71.

2.4.2 FOCUS SULLA MOSTRA

Nella lista delle possibili sedi espositive erano state inserite numerose città italiane, tutte ricche di storia e destinazioni molto frequentate dal turismo italiano e straniero: Roma, Firenze, Urbino, Milano e Venezia, erano, nell'ordine, le mete più visitate, ognuna con le proprie caratteristiche distintive.

Roma, indubbiamente città Eterna, non fu scelta per motivi logistici non essendoci nessuna sede adatta e disponibile per il periodo da noi scelto. La città era comunque molto caotica e la ricchezza e molteplicità dei monumenti e luoghi storici da poter visitare avrebbe forse influito sul numero dei visitatori in senso non positivo.

Per quanto riguarda Firenze avevamo valutato soprattutto la non sempre facile raggiungibilità e la difficoltà della viabilità cittadina.

Infine Urbino, città natale di Raffaello, sarebbe stata una sede ideale, ma in quel luogo si era già svolta, nel 2009, una mostra che sottolineava il forte legame tra il Sanzio e la sua città e si era avvalsa, tra l'altro, di documenti allora appena riscoperti e da noi presentati a sostegno della nostra tesi. Sarebbe quindi nata una parziale sovrapposizione che ci fece escludere questa sede da quelle considerate. Restavano come possibili sedi Milano e Venezia. Milano, alla fine, fu scartata sia per il periodo scelto, giudicato dai dati di presenza non ottimale, sia per le caratteristiche di dinamismo e gusto culturale più spesso orientato verso l'arte contemporanea.

Alla fine, dunque, la scelta ricadde su Venezia, in quanto la città era facilmente raggiungibile in treno, con una comodissima stazione ferroviaria, aveva un frequentatissimo e vicino aeroporto internazionale, era approdo di navi da crociera e la posizione geografica, in una regione confinante o non lontana da altri Paesi europei, favoriva certamente l'afflusso turistico straniero. Non trascurabile sarebbe stata anche la presenza di visitatori italiani; città come Padova, Vicenza, Verona, Treviso, Bologna, Mantova, che erano sedi universitarie ed ospitavano numerose scuole, non erano molto lontane così come non lo era il bacino termale euganeo sempre molto frequentato dal turismo internazionale.

Rimaneva ora da affrontare la scelta della sede veneziana della mostra.

Prima di compiere la decisione finale in merito alla scelta della sede espositiva, furono presi in considerazioni differenti luoghi dove poter allestire la mostra. Di questa rosa di

sedi, tutte situate nelle zone più frequentate della Città di Venezia, facevano parte: Palazzo dei Leoni, che ospita la Collezione Peggy Guggenheim, Palazzo Fortuny, Palazzo Franchetti ed infine Palazzo Ducale. Per ognuna di queste si era effettuato un sopralluogo preventivo in modo da poter verificare le caratteristiche strutturali ed espositive e valutare se tali peculiarità fossero in sintonia con le prerogative dell'esposizione.

Della prima sede nominata, Palazzo dei Leoni, fu vagliata l'ala dedicata alle mostre. Tale sede, distaccata dalla parte museale, nonostante la collocazione delle sale fosse ottimale per la presentazione dell'argomento trattato in questa mostra, fu scartata in quanto ritenuta troppo asettica per l'esposizione di opere di tale impatto visivo e perché non offriva una metratura adeguata al contenimento di alcune opere presenti in mostra. Anche Palazzo Fortuny, altra sede presa in considerazione quale possibile *location* per l'esposizione della mostra, sebbene sia un palazzo storico affascinante, ha una disposizione interna delle sale che fu ritenuta non efficace per il percorso espositivo progettato in quanto non permetteva al visitatore di comparare al meglio le opere. Un altro palazzo storico preso in esame era stato Palazzo Franchetti: in tale luogo la disposizione delle sale e lo spazio esiguo hanno fatto sì che venisse scartata come sede. Infine si è valutato Palazzo Ducale, nello specifico la sezione dell'Appartamento del Doge. Tale sede si era rivelata la più consona all'allestimento della mostra, in quanto facilmente isolabile dal resto delle sale espositive, la sua conformazione si prestava molto all'esposizione delle opere e le caratteristiche architettoniche dell'intero ambiente erano in sintonia con i dipinti che si sarebbero esposti.

Conclusasi questa prima analisi delle varie sedi espositive, è avvenuta la scelta definitiva la quale è ricaduta sull'Appartamento del Doge, all'interno del Palazzo Ducale di Venezia, situato in Piazza San Marco. Successivamente a tale decisione, si è provveduto a realizzare un ulteriore sopralluogo per studiare l'ambiente in ogni sua caratteristica e verificare se effettivamente potesse rispondere alle necessità contingenti. La valutazione preliminare che si è effettuata è, quindi, consistita nell'osservare se: lo spazio a disposizione fosse sufficiente, esistessero elementi strutturali immobili che potessero ostacolare la fruizione e l'allestimento, ci fosse la possibilità di inserire pannelli architettonici per l'esposizione del materiale che costituiva la mostra, la struttura rispondesse alle norme di sicurezza e la fruizione da parte del visitatore potesse

avvenire al meglio.

L'Appartamento del Doge ha risposto positivamente a tale valutazione e questo elemento, unito ad altri fattori di seguito elencati, ha fatto sì che tale sede sia stata decretata la migliore. Le altre circostanze che hanno confermato questo ambiente come il più consono a tale mostra erano: l'affinità stilistica che si potesse creare tra gli oggetti in mostra e la sede, per questo motivo alcuni elementi facenti parte della struttura del palazzo storico non erano stati nascosti, ma integrati o lasciati a vista e il fatto che il posto, oltre ad essere uno dei luoghi più visitati della Città di Venezia, fosse anche facilmente raggiungibile, sia attraverso la via d'acqua che da terraferma. La facilità di arrivo in questo luogo non era stata considerata solo a vantaggio dei visitatori, ma si era anche tenuto presente che tale opportunità era un elemento da non trascurare sia nel momento in cui bisognava far approdare e scaricare le opere d'arte, sia nel momento del disallestimento della mostra.

Per quanto riguarda il raggiungimento della sede via acqua, il visitatore ha potuto raggiungere Palazzo Ducale, situato in San Marco n·1, usufruendo del servizio di numerose linee di vaporetto partendo da Piazzale Roma (Linea 1 fermata Vallaresso o San Zaccaria; Linea 2 fermata Giardinetti; Linea 5.1 o Linea 4.1, fermata San Zaccaria), o dalla Stazione Ferroviaria di Venezia Santa Lucia (Linea 1 fermata Vallaresso o San Zaccaria; Linea 2 fermata Giardinetti; Linea 5.1 o Linea 4.1, fermata San Zaccaria) o infine dal Lido di Venezia (Linea 1 fermata Vallaresso o San Zaccaria; Linea 5.2, fermata San Zaccaria).[115] Un'alternativa era l'utilizzo del servizio taxi o delle caratteristiche gondole.

Qualora il visitatore avesse deciso di raggiungere la sede espositiva attraverso la terraferma, la via da percorrere dalla stazione ferroviaria sarebbe stata la seguente, con tempo stimato di 31 minuti.

Stazione di Venezia Santa Lucia	Partenza
Procedi in direzione nordest verso Calle Carmelitani	51 m

[115] http://palazzoducale.visitmuve.it/it/pianifica-la-tua-visita/come-arrivare/

Continua su Rio Terà Lista di Spagna	300 m
Svolta a sinistra per rimanere su Rio Terà Lista di Spagna	110 m
Svolta a destra e prendi Fondamenta Cannaregio/Fondamenta de Canaregio	230 m
Svolta a destra e prendi Rio Terà de la Maddalena	270 m
Continua su Str. Nova	500 m
Svolta a destra verso Calle Dolfin	37 m
Svolta a sinistra in Calle Bianco Leon	16 m
Svolta a destra e prendi Calle Dolfin	64 m
Svolta a destra e prendi Salizada S. Giovanni Grisostomo	120 m
Continua su Salizzada del Fontego dei Tedeschi	68 m
Salizzada del Fontego dei Tedeschi svolta leggermente a sinistra e diventa Campo S. Bortolomio	75 m
Svolta a sinistra e prendi Calle dei Stagneri O de la Fava	51 m
Svolta a sinistra e prendi Calle delle Acque/Merceria S. Salvador	15 m
Svolta a destra e prendi Merceria del Capitello	94 m
Merceria del Capitello svolta leggermente a sinistra e diventa Merceria S. Zulian	96 m

Svolta a destra in Spadaria	22 m
Svolta a sinistra e prendi Merceria Orologio	94 m
Svolta a sinistra e prendi Piazza San Marco	14 m
Svolta a destra per rimanere su Piazza San Marco	160 m
Svolta a sinistra e prendi Riva degli Schiavoni	54 m
Palazzo Ducale	Arrivo

Tabella 7: Indicazioni stradali.[116]

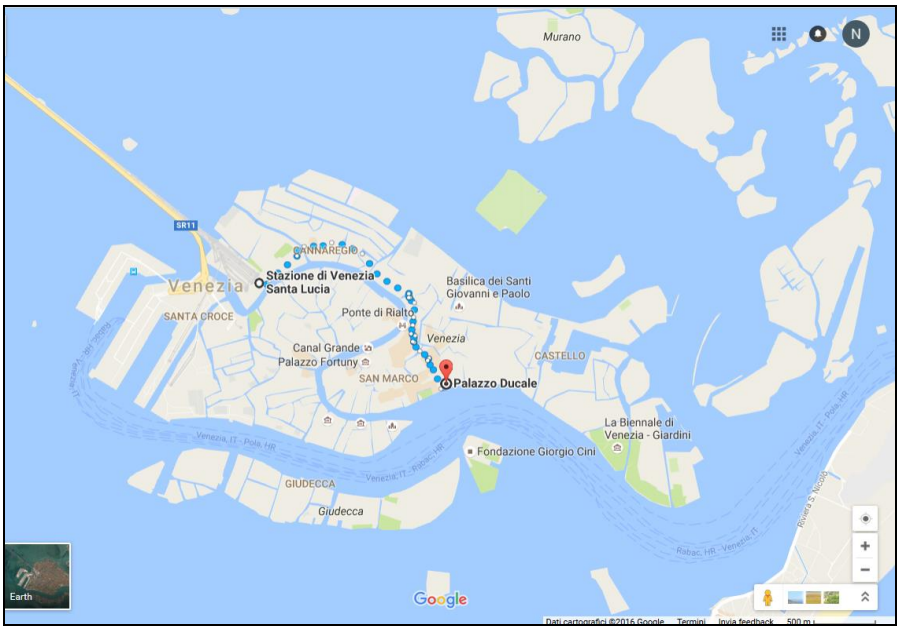


Figura 2: Percorso a piedi.[117]

[116]https://www.google.it/maps/dir/Stazione+di+Venezia+Santa+Lucia,+Venezia/Palazzo+Ducale,+San+Marco,+1,+30124+Venezia/@45.4387122,12.322937,15z/data=!3m1!4b1!4m14!4m13!1m5!1m1!1s0x477eb1c7511cd1f1:0xfc7c01f280ca9309!2m2!1d12.3210436!2d45.4410697!1m5!1m1!1s0x477eb1d76e418489:0xb809d204dcca74d1!2m2!1d12.3403894!2d45.4337035!3e2

[117] L'immagine è stata tratta dal sito Google Maps: https://www.google.it/maps/dir/Stazione+di+Venezia+Santa+Lucia,+Venezia/Palazzo+Ducale,+San+Marco,+1,+30124+Venezia/@45.4387122,12.322937,15z/data=!3m1!4b1!4m14!4m13!1m5!1m1!1s0x477eb1

Una volta giunti in Piazza San Marco, i visitatori potevano effettuare l'ingresso a Palazzo Ducale o presso la Porta del Frumento o presso la Piazzetta San Marco per accedere, attraverso la Scala d'Oro, alla mostra.
La sede espositiva si snodava lungo dieci sale, sette delle quali erano utilizzate per approfondire ciascuna un diverso dipinto.

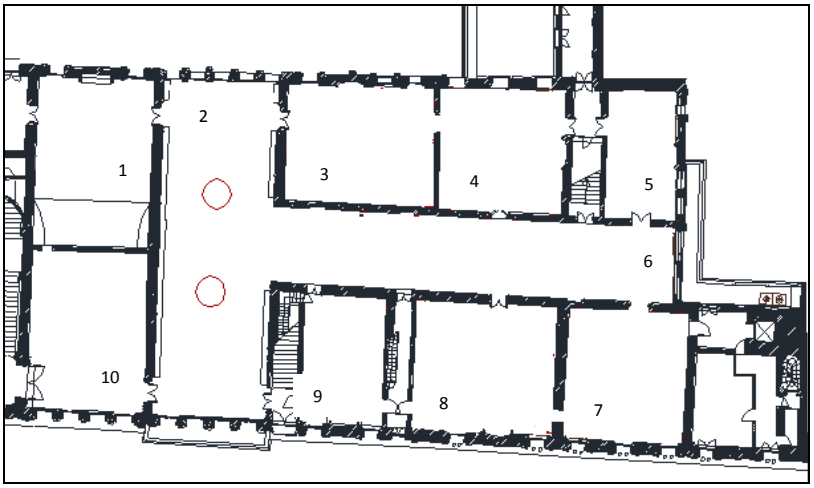


Figura 3: Pianta dell'Appartamento del Doge di Palazzo Ducale di Venezia.

La prima sala che si incontrava appena giunti al piano dell'Appartamento del Doge era la Sala degli Scarlatti (1). Tale stanza, dalla forma rettangolare, comunica attraverso una porta con la Sala delle Mappe (2) chiamata anche Sala delle Mappe, che "è un ambiente a forma di T, una parte del quale viene chiamata Sala dei Filosofi"[118]. Successivamente si giungeva oltrepassando un corridoio, creato per l'occasione tramite un pannello autoportante, alla Sala Grimani (3), così chiamata per la presenza dello stemma della famiglia Grimani situato sul soffitto, ed utilizzata al tempo del Doge come sala per le udienze. In questa stanza, spoglia di arredi, è rimasto come elemento architettonico un camino, che riporta lo stemma dei Dogi Barbarigo. Un altro camino è presente nella sala immediatamente successiva, quella di Erizzo (4), che deve il nome al doge Francesco Erizzo.

c7511cd1f1:0xfc7c01f280ca9309!2m2!1d12.3210436!2d45.4410697!1m5!1m1!1s0x477eb1d76e418489:0xb809d204dcca74d1!2m2!1d12.3403894!2d45.4337035!3e2

[118] Wolfgang Wolters, *Il Palazzo ducale di Venezia: un percorso storico-artistico*, Caselle di Sommacampagna, Cierre edizioni, 2010, p. 62.

Passata una piccola anticamera si giungeva alla Sala degli Stucchi (5), anche questa con camino, così chiamata, come si può dedurre dal nome, per la presenza di stucchi sul soffitto. Attraversata questa sala si giungeva alla Sala dei Filosofi (6), che ora ospita dipinti di allegorie e di dogi, ma che in passato era occupata da opere raffiguranti filosofi, da cui deriva il nome della stanza. Volgendo lo sguardo verso la Sala delle Mappe, sulla sinistra, si avevano la Sala delle Volte (7), la Sala dei Leoni (o Sala Corner, 8) ed infine la Sala Pinacoteca (o Sala dei Ritratti, 9). Se si attraversava invece la Sala dei Filosofi e si superava la Sala dello Mappe, si giungeva all'ultima sala, quella degli Scudieri (10), chiamata così perché un tempo vi alloggiavano gli scudieri.

Scelta del periodo

Per la scelta del periodo di svolgimento della mostra, basilare è stata l'analisi incrociata delle statistiche riguardanti il periodo di maggior afflusso turistico nel centro storico di Venezia e lo studio della concentrazione delle presenze di turisti presso Palazzo Ducale a Venezia. Con la prima analisi si è riscontrato che il maggior numero di turisti presenti in laguna si aveva nei mesi tra aprile e ottobre, soprattutto i mesi di luglio e agosto facevano registrare il picco di presenze, mentre i mesi di maggior afflusso per il Palazzo Ducale andavano, anche in questo caso, da aprile a ottobre, ma a differenza dell'analisi precedente, si aveva il picco di presenze nei mesi di aprile e maggio.

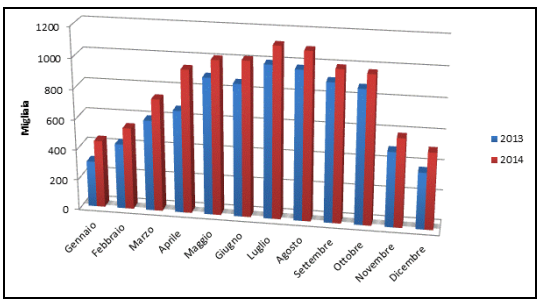


DIAGRAMMA 1: Diagramma mensile dell'anno 2014[119] del flusso turistico presso centro storico della città di Venezia.[120]

[119] Ci dobbiamo affidare ai dati del 2014 in quanto le statistiche del 2015 non sono ancora pubblicate.
[120] *Annuario del turismo 2014*, Città di Venezia, Assessorato al turismo,

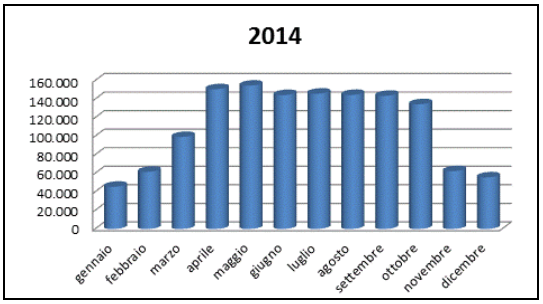


DIAGRAMMA 2: Diagramma mensile dell'anno 2014 del flusso turistico presso Palazzo Ducale Venezia.[121]

Alla luce di tale analisi si era giunti alla conclusione che il periodo ottimale per la realizzazione di questa mostra dovesse essere compreso tra il mese di marzo e il mese di luglio. Altri fattori che avevano favorito questa scelta temporale erano stati: la cadenza di molte festività: Pasqua, Festa della Liberazione, Festa del Lavoro, Festa della Repubblica; il clima favorevole e la scarsa presenza del fenomeno dell'acqua alta, fattore da non sottovalutare visto che Piazza San Marco si trova nel punto più basso della città.

http://archive.comune.venezia.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/53175, p. 23.

[121] *Annuario del turismo 2014*, Città di Venezia, Assessorato al turismo, http://archive.comune.venezia.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/53175, p. 70.

2.5 SCELTA DEI MATERIALI E PROGETTO

2.5.1 PARTE GENERALE

"Tempi stretti richiedono facilità di montaggio e di trasporto, […], da ciò deriva l'importanza legata alla scelta dei materiali, che dovranno avere diverse peculiarità quali: leggerezza; facilità di stoccaggio e trasporto; facilità di lavorazione e tinteggiatura; resistenza al fuoco secondo le normative; facilità di smaltimento o, preferibilmente, possibilità di reimpiego; contenimento dei costi."[122]

La scelta di adottare soluzioni standard, seppur limitando la creatività del progettista, ha come risvolti positivi il fatto che le strutture utilizzate per una mostra possano essere sfruttate in altre occasioni, che il loro facile assemblaggio permetta all'allestitore una certa libertà nell'aumentarne o diminuirne di numero ed un utile contenimento dei costi.

Contrariamente a questa soluzione, l'allestitore potrà optare per strutture su misura, che permettano di manifestare la propria libertà creativa. Queste strutture create *ad hoc*, non essendo un prodotto industriale, dovranno essere costruite con specifici materiali e rispettare determinate norme. Per quanto riguarda gli elementi che compongono queste strutture si dovranno utilizzare "lastre in cartongesso; pannelli in truciolare; pannelli in compensato; pannelli in *medium density*; pannelli in multistrato"[123], come riportato nella tabella sottostante.

MATERIALE	COMPOSIZIONE	MISURA
CARTONGESSO	Materiale costituito da uno strato di gesso di cava racchiuso fra due fogli di cartone speciale resistente ed aderente	120x200 cm 120x300 cm
TRUCIOLARE	Pannelli in fibra di legno composti di trucioli risultanti dallo scarto delle normali lavorazioni del legno	366x187 cm 425x187 cm 425x220 cm
COMPENSATO	Semilavorato a strati di legno sfogliato dal tronco dell'albero	305x150 cm 286x186 cm 366x187 cm

[122] Massimo Malagugini; prefazione di Luciano Grossi Bianchi, *Allestire per comunicare: spazi divulgativi e spazi persuasivi*, Milano, F. Angeli, 2008, p. 95.
[123] Massimo Malagugini; prefazione di Luciano Grossi Bianchi, *Allestire per comunicare: spazi divulgativi e spazi persuasivi*, Milano, F. Angeli, 2008, p. 97.

MULTISTRATO	Ampia categoria di semilavorato in legno più propriamente detti pannelli stratificati	366x187 cm 373x220 cm
MEDIUM DENSITY	Pannelli in scarti di fibra di legno pressati in media densità	366x187 cm 373x220 cm 425x212 cm

Tabella 8: Classificazione sintetica dei pannelli maggiormente impiegati nell'allestimento e relative dimensioni abituali delle lastre "madre"[124]

Inoltre, come sopra detto, i materiali con cui sono realizzate le strutture di una mostra dovranno rispettare determinate norme di sicurezza, una delle quali riguarda la loro reazione al fuoco. La norma che disciplina tale proprietà è: UNI CEI EN ISO 13943/2004 "comportamento di un materiale che contribuisce con la propria decomposizione al fuoco a cui è sottoposto in condizioni determinate", nella quale i materiali sono classificati in una scala da 0 a 5: i materiali rientranti nella classe 0 sono materiali incombustibili mentre i materiali inseriti nelle classi da 1 - 5 sono combustibili a vari gradi.

Oltre ai materiali che compongono le strutture anche quelli di rivestimento dovranno essere ignifughi. Se il curatore prenderà la decisione di colorare i pannelli, la sua scelta dovrà ricadere su vernici all'acqua, mentre se vorrà rivestirli con del tessuto questo dovrà essere trevira, fibra che riproduce diversi tipi di tessuti, ma che, a differenza di quest'ultimi, contrasta la diffusione delle fiamme.

In questa fase vengono anche realizzati i primi disegni del progetto, ovvero gli abbozzi iniziali, che in seguito verranno particolareggiati per poi trasformarsi in maquette, plastici e, successivamente, nell'allestimento vero e proprio.

"In queste operazioni progettuali si deve verificare costantemente il rapporto dell'allestimento con lo spazio circostante e con il materiale da esporre e, soprattutto, le relazioni dello spettatore con l'intero complesso spaziale: ambiente-allestimento-oggetto. I disegni prospettici e le animazioni tridimensionali diventano anche un valido supporto per confrontarsi con il committente. […] . È questa la prima occasione in cui il progetto di allestimento ha la possibilità di "mostrare" tutta la sua forza comunicativa."[125]

[124] Massimo Malagugini; prefazione di Luciano Grossi Bianchi, *Allestire per comunicare: spazi divulgativi e spazi persuasivi*, Milano, F. Angeli, 2008, p. 99.

[125] Massimo Malagugini; prefazione di Luciano Grossi Bianchi, *Allestire per comunicare: spazi*

2.5.2 FOCUS SULLA MOSTRA

Allestimento

Il materiale scelto per la creazione dei pannelli espositivi era stato il *Medium Density Fibreboard* (MDF)[126], prodotto realizzato con scarti di fibra di legno pressati in media densità. Il materiale scelto è ignifugo, caratteristica molto importante per evitare il propagarsi degli incendi e resistente all'umidità.

L'elemento utilizzato, come si è potuto vedere nella tabella riportata precedentemente, era stato creato in tavole di misure standard. La grandezza scelta era quella che riporta le misure 366 x 187 cm. Le altezze dei pannelli erano tutte uguali (342 cm.), fatta eccezione per uno di dimensioni maggiori, a variare era invece la loro lunghezza. Nel nostro caso era stato necessario, data la considerevole dimensione di alcune sale, affiancare più pannelli avendo l'accortezza di stuccare le congiunzioni. Successivamente alla creazione della struttura di base, si è passati alla tinteggiatura della stessa e sono state utilizzate, nel rispetto delle norme antincendio, vernici a base d'acqua. Prima della stesura del colore sarebbe stato necessario rendere liscia la superficie, ma il prodotto scelto ha fatto sì che si potesse saltare questo passaggio, perciò si era preparata una base in gesso cartavetrata ed infine si era passati alla stesura del colore. Come colore unificante era stato deciso di utilizzare il Blu di Prussia. I pannelli in MDF erano rivestiti con una superficie melaminica con finiture in simil *corten* di color marrone, alle quali erano fissati dei distanziatori del medesimo materiale e colore.

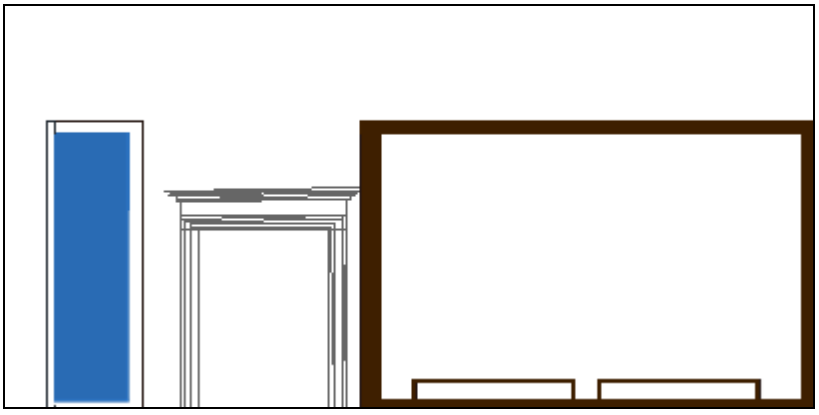


Figura 4: Esempio di una alzato

divulgativi e spazi persuasivi, Milano, F. Angeli, 2008, p. 103.

[126] Pannello di fibra a media densità

Le teche

Le teche per l'esposizione dovevano garantire, alle opere esposte al loro interno, la tutela dalla fluttuazione delle condizioni climatiche esterne e dall'ingresso di polveri o altri elementi dannosi per il reperto. Inoltre i materiali con cui erano state progettate tali strutture dovevano assicurare che la temperatura interna non subisse variazioni a causa delle presenza di illuminazioni artificiali o di apparecchi tecnici per il trattamento dell'aria.

Per la prima stanza del percorso espositivo, la Sala degli Scarlatti, si era scelto di utilizzare una teca a tavolo rettangolare con apertura a ribalta ed appesa a parete per l'esposizione di due libri delle *Vite* del Vasari. La struttura doveva richiamare il sistema allestitivo dell'esposizione e per questo motivo la bordatura della teca era di color marrone, mentre per l'interno fu utilizzato il colore Blu di Prussia. L'espositore, lungo 260 cm e profondo 60 cm, era collocato ad un'altezza da terra di 96 cm.

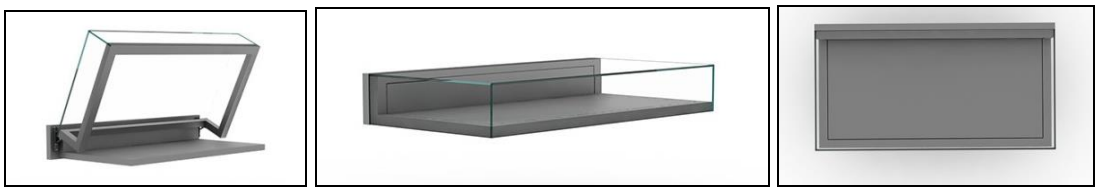


Figura 5: Esempio di teca a tavolo sospesa

Per proteggere i documenti e i disegni dislocati nelle varie sale, si era optato, invece, per la classica vetrina a cassa di *plexiglass*, a isola, sia a forma cubica che a forma rettangolare, con base a due setti. Le opere collocate al loro interno non erano esposte parallele al piano della vetrina, ma inclinate per favorirne una migliore visione.

Le teche erano undici in numero totale, così distribuite: quattro nella Sala Scarlatti, una rispettivamente nelle Sale Grimani, Erizzo e degli Stucchi ed infine due sia nella Sala delle Volte che in quella dei Filosofi.

Nonostante tali teche contenessero materiale dalle dimensioni differenti si era scelto di realizzarle in misura standard, decisione che non ha in alcun modo intaccato la

valorizzazione dei singoli documenti. Tale soluzione era stata giudicata ottimale in quanto la creazione su misura delle vetrine avrebbe causato un cospicuo aumento dei costi e la presenza di elementi tutti differenti tra loro per dimensione avrebbe reso poco armonioso l'aspetto visivo.

Le teche a tavolo erano lunghe 50 cm e profonde 40 cm e l'altezza, che andava dal terreno al piano del tavolo, era di 85 cm, in modo da dare la possibilità anche ai portatori di handicap di poter osservare i documenti.

I setti e i bordi delle teche erano di color marrone, mentre il fondale era color Blu di Prussia, fatta eccezione per alcune che presentavano sul lato posteriore uno specchio per consentire la completa visione dei documenti in esse custodite.

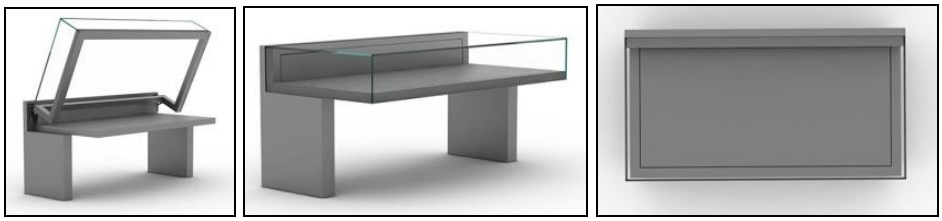


Figura 6: Esempio di teca a tavolo

Per la collocazione di alcuni dipinti (di dimensioni massime di due metri di altezza e due di lunghezza), invece di utilizzare le classiche *clima box* addossate a parete e spesso ingombranti, si era optato per una scelta innovativa. Si trattava di *clima frame* a scomparsa per dipinti, che erano state individuate come la soluzione migliore in quanto la loro struttura era invisibile all'occhio del visitatore, non erano ingombranti, permettevano un maggior controllo delle condizione microclimatiche al loro interno e, in aggiunta, tramite giunti elastici fissati al telaio, garantivano una funzione antivibrante e antisismica. Qualora l'opera avesse presentato una cornice propria questa sarebbe stata posta davanti a questo guscio invisibile, mentre se il dipinto ne fosse stato sprovvisto si sarebbe creata una bordatura in metallo molto discreta e in accordo con l'allestimento

scelto per la mostra. Nella teca retrocornice il *plexiglass* classico era stato sostituito da un *plexiglass extralight* con un coefficiente di trasmissione della luce che ha ovviato ai problemi di riflesso e alle eventuali aberrazioni cromatiche.

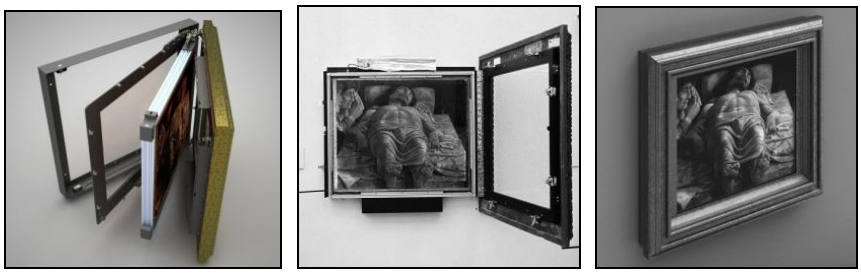


Figura 7: Esempio di teca retrocornice

Per le opere di maggiori dimensioni si era scelta la classica esposizione su pannelli senza che questa soluzione arrecasse comunque alcun danno in quanto all'interno delle sale erano costanti le condizionni climatiche adeguate per la loro conservazione.
Nell'elenco sottostante delle opere in mostra, sono riportate in nero le opere inserite nelle teche e in rosso quelle collocate sui pannelli, viste le loro dimensioni.

OPERA	COLLOCAZIONE	DIMENSIONI
Resurrezione	Sala Grimani	32 x 59 cm
Vergine	Sala Grimani	51 x 41 cm
Eterno	Sala Grimani	112 x 75 cm
Angelo (Louvre)	Sala Grimani	57 x 36 cm
Angelo(Brescia)	Sala Grimani	31 x 27 cm
Pala Buffi	Sala Grimani	330 x 221 cm
La musa Clio	Sala Erizzo	82 x 39 cm

Cristo morto tra due angeli	Sala Erizzo	35 x 23,5 cm
Crocefissione Mond	Sala degli Stucchi	283,3 x 167,3
Il miracolo di S. Eusebio di Cremona	Sala degli Stucchi	25,6 x 43.9 cm
S. Gerolamo salva il Silvano e punisce l'eretico Sabiniano	Sala degli Stucchi	24,8 x 42 cm
Pala Terzi	Sala degli Stucchi	182 x 158 cm
Martirio di San Sebastiano	Sala degli Stucchi	288 x 175 cm
Resurrezione di Cristo	Sala delle Volte	52 x 44 cm
Resurrezione di Cristo	Sala delle Volte	233 x 165 cm
Pala degli Otto	Sala delle Volte	355 x 255 cm
San Sebastiano	Sala dei Leoni	45,1 x 36,5 cm
Sanata Maria Maddalena	Sala dei Leoni	47 x 35 cm
Adorazione dei Magi	Sala dei Filosofi	39 x 190 ca.
Presentazione al Tempio	Sala dei Filosofi	39 x 190 ca.
Sposalizio della Vergine	Sala Pinacoteca	170 x 118 cm
Sposalizio della Vergine	Sala Pinacoteca	235 x 186 cm

Tabella 9: Elenco opere, collocazione e dimensione

Lo stendardo di Raffaello *Trinità con i Santi Sebastiano e Rocco; Creazione di Eva* (1500-1502 ca., Pinacoteca Comunale, Città di Castello) era stato inserito all'interno di una vetrina a cassa di *plexiglass*, posta al centro della Sala Erizzo. A differenza di quanto mostrato nelle immagini sottostanti, puramente dimostrative, l'opera era circondata da una struttura blu, il medesimo colore delle pareti espositive in modo tale che, non essendo trasparente ai lati, l'attenzione del fruitore si focalizzasse sullo stendardo.

Le misure per questa teca erano di 300 x 342 cm.

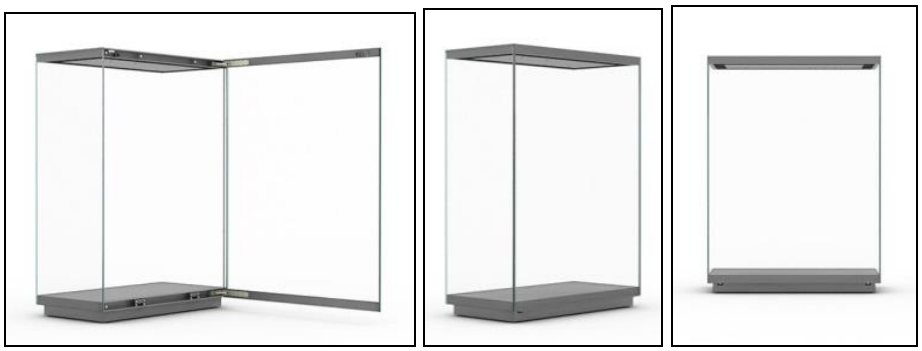


Figura 8: Esempio di teca con apertura ad anta

Il materiale scelto per la realizzazione delle teche era il *plexiglass* per quanto riguarda la parte trasparente, e il simil *corten* per quanto concerne i supporti; le teche erano corredate da un sistema di controllo microclimatico dell'ambiente interno.

Pannello multimediale

All'interno del percorso espositivo era presente anche un pannello multimediale. Tale strumento, messo a disposizione del visitatore nella Sala dei Leoni, dava la possibilità di analizzare nei minimi dettagli il *San Sebastiano* di Raffaello (1501-1502, Accademia Carrara, Bergamo), collocato alle spalle del visitatore.

La presenza del *totem* in questa sala era giustificata dal fatto che l'opera esposta presentava una particolarità: all'altezza della spalla destra del Santo è presente un rimaneggiamento dei capelli, originariamente più corti. Grazie al *touch screen* il fruitore poteva ingrandire l'immagine del quadro a proprio piacimento e osservare il particolare da vicino. Il pannello multimediale presentava uno schermo leggermente inclinato, collegato al basamento da una colonna rettangolare, con retrostante un pannello esplicativo verticale recante una spiegazione. Si era effettuata tale scelta a discapito di quella più classica, che prevede l'utilizzo di un tavolo multimediale, in quanto così operando si era data la possibilità anche alle persone con problemi di deambulazione di poter utilizzare lo schermo. L'intera struttura era di color marrone in modo da richiamare il colore del supporto dei pannelli espositori ed essere in contrasto con il blu di quest'ultimi. Solo il bordo del monitor e la scritta presente sul pannello torretta, situato posteriormente, erano bianchi.

Il materiale utilizzato per la realizzazione della struttura era il simil *corten*. Le misure erano di 240 cm per quanto concerne l'altezza del *totem* posteriore, la lunghezza di 85 cm e la profondità complessiva era di 79,2 cm. Il *display* retroilluminato aveva una dimensione di 32 pollici. Tutti i cavi utilizzati per il suo funzionamento erano a scomparsa.

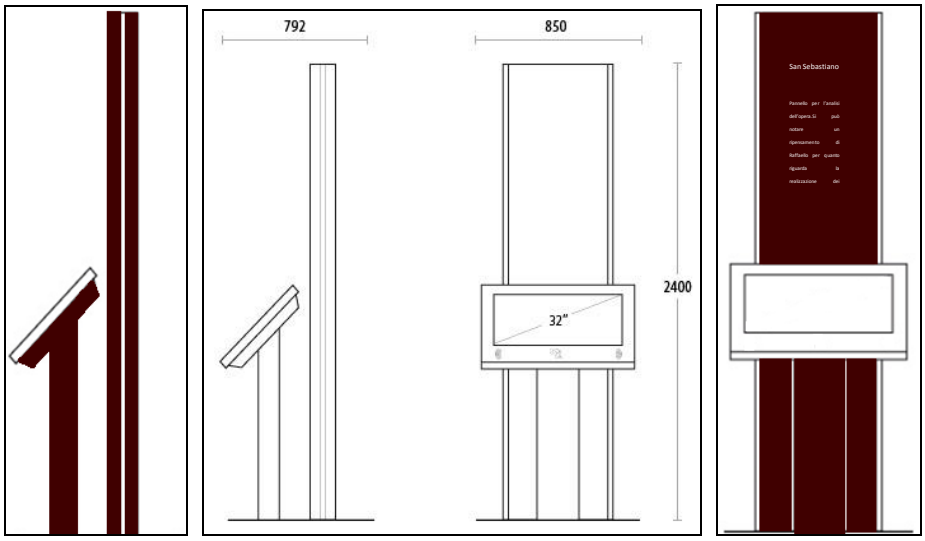


Figura 9: Esempio di pannello multimediale

2.6 PRESTITO DELLE OPERE

2.6.1 PARTE GENERALE

La richieste di opere in prestito, la relativa documentazione e la successiva gestione costituiscono un meccanismo che si mette in atto quando la mostra in programmazione preveda l'esposizione di opere non *in situ*, ma che necessitino di essere prese in cessione temporanea da altri sedi di varia natura, (es. musei o collezioni private), sia nazionali che internazionali.

L'articolo 48[127], del Codice dei beni culturali e del paesaggio (2004), "Autorizzazione per mostre ed esposizioni", regola il procedimento di richiesta dell'opera. Suddetto

[127] Articolo 48 Autorizzazione per mostre ed esposizioni
Autorizzazione per mostre ed esposizioni

1. È soggetto ad autorizzazione il prestito per mostre ed esposizioni:

a) delle cose mobili indicate nell'articolo 12, comma 1:

b) dei beni mobili indicati nell'articolo 10, comma 1;

c) dei beni mobili indicati all'articolo 10, comma 3, lettere a), ed e);

d) delle raccolte e dei singoli beni ad esse pertinenti, di cui all'articolo 10, comma 2, lettera a), delle raccolte librarie indicate all'articolo 10, commi 2, lettera c), e 3, lettera c), nonché degli archivi e dei singoli documenti indicati all'articolo 10, commi 2, lettera b), e 3, lettera b).

2. Qualora l'autorizzazione abbia ad oggetto beni appartenenti allo Stato o sottoposti a tutela statale, la richiesta è presentata al Ministero almeno quattro mesi prima dell'inizio della manifestazione ed indica il responsabile della custodia delle opere in prestito.

3. L'autorizzazione è rilasciata tenendo conto delle esigenze di conservazione dei beni e, per quelli appartenenti allo Stato, anche delle esigenze di fruizione pubblica; essa è subordinata all'adozione delle misure necessarie per garantirne l'integrità. I criteri, le procedure e le modalità per il rilascio dell'autorizzazione medesima sono stabiliti con decreto ministeriale.

4. Il rilascio dell'autorizzazione è inoltre subordinato all'assicurazione delle cose e dei beni da parte del richiedente, per il valore indicato nella domanda, previa verifica della sua congruità da parte del Ministero.

5. Per le mostre e le manifestazioni sul territorio nazionale promosse dal Ministero o, con la partecipazione statale, da enti o istituti pubblici, l'assicurazione prevista al comma 4 può essere sostituita dall'assunzione dei relativi rischi da parte dello Stato. La garanzia statale è rilasciata secondo le procedure, le modalità e alle condizioni stabilite con decreto ministeriale, sentito il Ministero dell'economia e delle finanze. Ai corrispondenti oneri si provvede mediante utilizzazione delle risorse disponibili nell'ambito del fondo di riserva per le spese obbligatorie e d'ordine istituito nello stato di previsione della spesa del Ministero dell'economia e delle finanze.

6. Il Ministero ha facoltà di dichiarare, a richiesta dell'interessato, il rilevante interesse culturale o scientifico di mostre o esposizioni di beni culturali e di ogni altra iniziativa a carattere culturale, ai fini dell'applicazione delle agevolazioni previste dalla normativa fiscale.

articolo, oltre a indicare il soggetto del trasferimento, specifica il procedimento da seguire qualora il bene appartenga allo Stato o sia sottoposto a tutela statale, esplicita il fatto che il bene debba essere esposto in sicurezza, prevede la sottoscrizione di un assicurazione da parte del richiedente e l'eventuale assunzione di rischi di parte dello Stato infine l'ultimo comma, il sesto, riguarda la facoltà del Ministero di dichiarare d'interesse l'evento a scopo di agevolazioni fiscali per il richiedente.

Le procedure di richiesta di opere situate in suolo nazionale si differenziano, in qualche punto, dalle richieste di manufatti collocati in ambito estero; comunque, in entrambe le situazioni, è bene che il responsabile addetto allo svolgimento di questa fase agisca per tempo, in modo che un'eventuale negazione del prestito possa essere gestita nella maniera più consona possibile.

Uno strumento di indubbio valore e ausilio nel delicato processo di prestito di un'opera d'arte, è il *Facility Report* che, attraverso la raccolta e la classificazione sotto forma di schede atte a valutare i rischi di un eventuale prestito, ne specifica gli aspetti di salvaguardia e protezione. Esso costituisce una sorta di formulario standard di sicurezza che l'ente prestatore rilascia affinché lo spostamento temporaneo avvenga in condizioni sicure e ottimali. Tra gli argomenti contemplati in questa *check list* rilevante è quello inerente le condizioni ambientali.

Una volta che queste schede sono state compilate dal proprietario del bene a cui si è inoltrata la richiesta, esse dovranno essere rispedite all'ente richiedente il quale, una volta entratone in possesso, attiverà la fase di elaborazione dei dati. Questa attività fa sì che tutte le informazioni acquisite vengano immesse in un *database* interno al quale i vari soggetti che compongono il *team* dell'organizzazione abbiano libero accesso per ogni eventualità.

2.6.2 FOCUS SULLA MOSTRA

Le opere che componevano la mostra erano di provenienza sia nazionale che internazionale. Fortunatamente le opere provenienti da Musei situati in territorio Italiano erano in numero maggiore rispetto a quelle presenti in suolo estero, fatto che

aveva consentito un certo risparmio sia in termini di tempo che di costi. L'iter procedurale per il prestito di opere provenienti da sedi estere, infatti, richiedeva tempi più dilatati rispetto a quelli per le opere presenti in territorio nazionale ed era stato quindi indispensabile inoltrare le richieste di prestito con largo anticipo, avendo avuto cura di inviare alle sedi prestatrici, prima di tali richieste, il *Facility Report* dell'Appartamento del Doge di Palazzo Ducale, sede scelta per la mostra, di cui ne è riportata qui sotto una copia.

FACILITY REPORT PALAZZO DUCALE

APPARTAMENTO DUCALE

Fondazione Musei Civici Venezia

PALAZZO DUCALE, VENEZIA

ISTITUZIONE: FONDAZIONE MUSEI CIVICI DI VENEZIA

INDIRIZZO: SAN MARCO 1 - 30124 VENEZIA

TELEFONO: +39 041 2715911; FAX: +39 041 5285028

SERVIZIO MOSTRE E ALLESTIMENTI: TEL. +39 041 5221977; FAX +39 041 5223088 – EMAIL MOSTRE@FMCVENEZIA.IT

LE STANZE IN CUI IL DOGE ABITAVA FURONO SEMPRE SITUATE IN QUEST'AREA DEL PALAZZO DUCALE, COMPRESA TRA IL RIO DELLA CANONICA – VIA ACQUEA D'INGRESSO -, L'ATTUALE SCALA D'ORO E L'ABSIDE DELLA BASILICA DI SAN MARCO, CHE ERA LA CAPPELLA DUCALE. IL NUCLEO FONDAMENTALE DELL'APPARTAMENTO ERA DUNQUE UNA DIMORA CERTO PRESTIGIOSA, MA NON TROPPO ESTESA, SOPRATTUTTO CONSIDERANDO CHE LE STANZE PIÙ VICINE ALLA SCALA D'ORO ESPLETAVANO UNA FUNZIONE INTERMEDIA TRA LA VITA PRIVATA DEL DOGE E LE SUE FUNZIONI PUBBLICHE. NELLA ZONA PIÙ PROPRIAMENTE PRIVATA DELL'APPARTAMENTO EGLI, DEPOSTE LE INSEGNE DEL POTERE, SI RITIRAVA SOLO AL TERMINE DELLA GIORNATA PER CENARE E TRASCORRERE LA SERA CON QUALCHE FAMIGLIARE, TRA I MOBILI E GLI OGGETTI CHE S'ERA PORTATO DALLA VECCHIA CASA E CHE GLI EREDI AVREBBERO PRONTAMENTE TOLTO ALLA SUA MORTE, PER FAR SPAZIO ALLE SUPPELLETTILI DEL SUCCESSORE. QUI IL DOGE PASSAVA LE NOTTI ASSISTITO DA POCHI SERVITORI; LA NUOVA ALBA LO AVREBBE RESTITUITO AL SUO RUOLO ISTITUZIONALE, TRASFORMANDOLO NUOVAMENTE IN SIMBOLO.

Palazzo Ducale
Museo Correr
Torre dell'Orologio
Ca' Rezzonico
Museo del Settecento Veneziano
Museo di Palazzo Mocenigo
Casa di Carlo Goldoni
Ca' Pesaro
Galleria Internazionale d'Arte Moderna
Palazzo Fortuny
Museo di Storia Naturale
Museo del Vetro
Museo del Merletto

Fondazione
Musei Civici di Venezia
Piazza San Marco, 52
30124 Venezia
T +39 041 2405211
F +39 041 5200935
–
REA 348432
Registro Persone Giuridiche n. 401
CF / PI 03842230272
–
www.visitmuve.it
–

1ª PAGINA DEL FACILITY REPORT PALAZZO DUCALE – APPARTAMENTO DEL DOGE

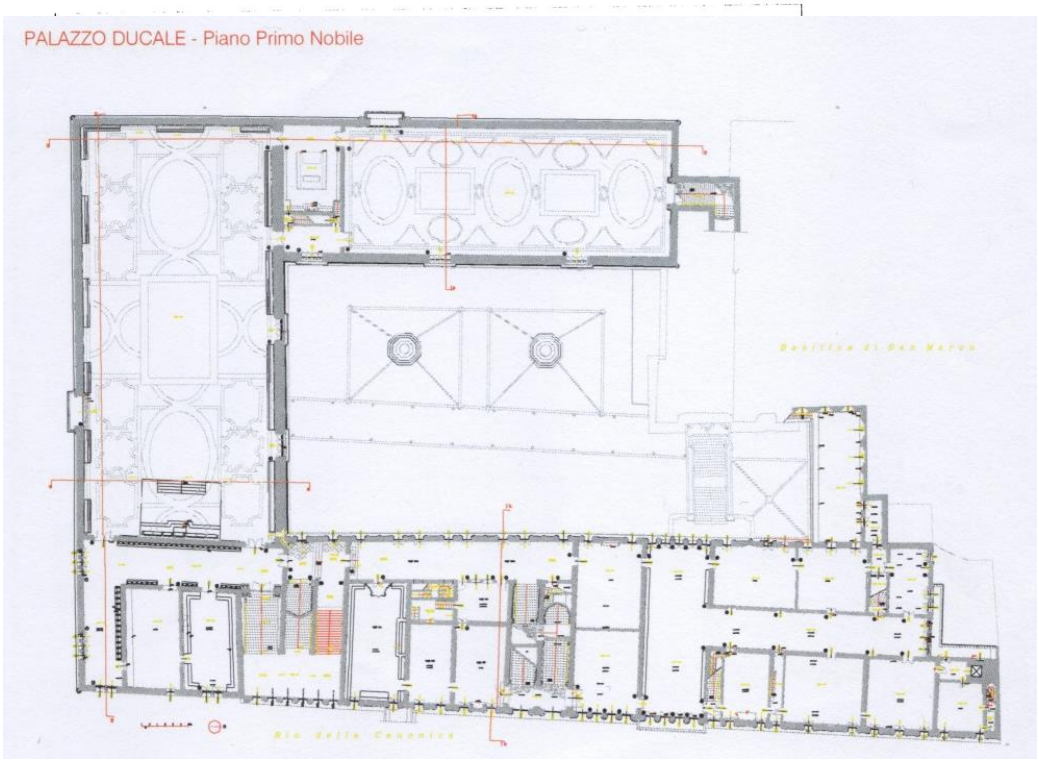
I - INFORMAZIONI GENERALI

Fondazione Musei Civici Venezia

LA MOSTRA SI SVOLGE NELLE SALE ESPOSITIVE DEGLI APPARTAMENTI DUCALI, FACILMENTE ISOLABILE DAL RESTO DEL PERCORSO MUSEALE E ALLA QUALE È POSSIBILE ACCEDERE TRAMITE UNO SCALONE DAL PIANO TERRA. IL MUSEO È UNA SEZIONE DELLA FONDAZIONE MUSEI CIVICI DI VENEZIA; VI SI SVOLGONO TIPICHE ATTIVITÀ MUSEALI: CONSERVAZIONE DELLE COLLEZIONI, FRUIZIONE DI ESSE DA PARTE DEL PUBBLICO.

DIMENSIONI: MT

TOTALE METRI QUADRI DISPONIBILI PER LA MOSTRA: 540 M^2.



2ª PAGINA DEL FACILITY REPORT PALAZZO DUCALE – APPARTAMENTO DEL DOGE

II - STAFF & AMMINISTRAZIONE

Fondazione Musei Civici Venezia

PRESIDENTE: DR. WALTER HARTSARICH

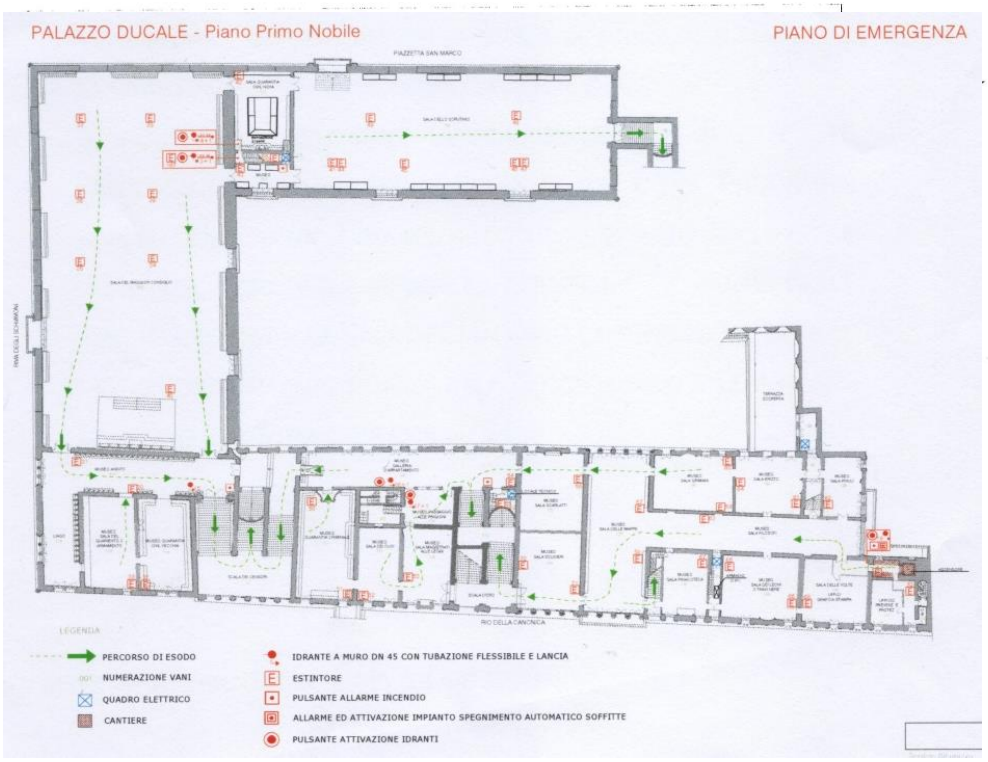
DIRETTORE: D.SSA GABRIELLA BELLI

ARCHITETTO ALLESTITORE DELLA MOSTRA: ARCH. DANIELA FERRETTI.

CURA DEI TRASPORTI: DITTE SPECIALIZZATE NEL TRASPORTO DI OPERE D'ARTE IN ACCORDO CON LE ESIGENZE DEI PRESTATORI.

INSTALLAZIONE E MANEGGIO OPERE: DITTE SPECIALIZZATE COORDINATE DALL'ALLESTITORE.

III – SICUREZZA



3ª PAGINA DEL FACILITY REPORT PALAZZO DUCALE – APPARTAMENTO DEL DOGE

GUARDIANI : 5/6 PER LA MOSTRA

AREA MUSEALE : 24 NELLE SALE ESPOSITIVE + 2 PORTINERIA + 2 COORDINATORI.

AL DI FUORI DELL'ORARIO DI APERTURA, INCLUSE LE ORE NOTTURNE: 1 GUARDIA ARMATA + 1 COORDINATORE.

SORVEGLIANZA AGLI ACCESSI DELL'EDIFICIO: 2 ALLA PORTA DELLA CARTA E 2 ALLA PORTA DEL FRUMENTO DURANTE L'ORARIO DI APERTURA; MONITOR TV.

CONTROLLO DURANTE LE ORE DI CHIUSURA: 1 GUARDIA ARMATA E 1 COORDINATORE ALL'ACCESSO DELLA PORTA DELLA CARTA, MONITOR TV.

SISTEMI DI SICUREZZA:

a) VOLUMETRICI NELLA ZONA DELLA SCALA DI ACCESSO E LOGGIATO AL PRIMO PIANO
b) VIDEOSORVEGLIANZA TIPO MOTION DETECTOR CON N° 16 TELECAMERE: ACCESSI PORTA DELLA CARTA E DEL FRUMENTO, RIVA D'ACQUA, ZONA LOGGIATO ESTERNO AL PRIMO PIANO E ALTRE ZONE DEL PERCORSO MUSEALE, COMPRESA LA PARTE DELLE SOFFITTE SOPRA ALLA SALA DEL MAGGIOR CONSIGLIO. LE RIPRESE VIDEO SONO TRASMESSE ALLA SALA DI CONTROLLO E LE IMMAGINI VENGONO REGISTRATE 24 ORE SU 24.

TALI SISTEMI SONO COLLEGATI CON:

a) SALA INTERNA CENTRALE DI CONTROLLO/SEDE DELLA SORVEGLIANZA PRIVATA;
b) SISTEMA INTERNO RADIO E CELLULARI PORTATILI

4ª PAGINA DEL FACILITY REPORT PALAZZO DUCALE – APPARTAMENTO DEL DOGE

IV - SISTEMA ANTINCENDIO

1 - RILEVATORI DI FUMO:

a) IN SEDE DI MOSTRA;

2- ESTINTORI PORTATILI:

a) IN SEDE DI MOSTRA;

IL PERSONALE È ADDESTRATO NELLE PROCEDURE DA SEGUIRE IN CASO DI EMERGENZA E NELL'USO DEGLI ESTINTORI ED IN POSSESSO DI PATENTINO AD ALTO RISCHIO.

V - CONDIZIONI AMBIENTALI

NELLE SALE ESPOSITIVE LA TEMPERATURA E L'UMIDITÀ SARANNO TARATE COME SEGUE:

	TEMPERATURA	%RH
PRIMAVERA/ESTATE	22-25°	50-55%
AUTUNNO/INVERNO	18-20°	50-55%

TIPO DI ILLUMINAZIONE:

IN SEDE DI MOSTRA: NATURALE (OSCURABILE SE NECESSARIO) E PIANTANE A TERRA CON FARETTI DIREZIONABILI, PER ILLUMINARE I DIPINTI A PARETE;

DURATA DI ESPOSIZIONE ALLA LUCE E INTENSITÀ DELLA LUCE:

TIPOLOGIA OPERE	ORE	INTENSITÀ MAX
DIPINTI	8	150 LUX
SCULTURE	8	150 LUX
DISEGNI	8	40 LUX
TESSUTI	8	40 LUX

ALTRE CONDIZIONI POTRANNO ESSERE CONCORDATE CON IL PRESTATORE.

VENEZIA, **MARZO 2015**

A seguito del benestare degli Enti prestatori la sede ospitante aveva loro spedito i moduli di *loan agreement* per perfezionare il prestito. Qui di seguito sono riportati due esempi di richiesta di prestito compilate per l'occasione (la prima è inerente alla *Crocefissione Mond* di Raffaello, la seconda riguarda il *San Sebastiano* sempre del Sanzio). Come si può constatare, la maggior parte delle sedi museali prestatrici delle opere aveva segnalato, alla voce "preferenze per il trasportatore", la ditta Apice SCRL.

ACCORDO PER IL PRESTITO
LOAN AGREEMENT

Restituire questa scheda a:
Return this form to:

Fondazione Musei Civici di Venezia – Ufficio mostre – S. Marco 52 – 30124 Venezia
Tel. + 39 041 52 00 995/ 52 21 977; Fax +39 041 52 23 088;
email: mostre@fmcvenezia.it

Mostra
Exhibition
RAFFAELLO – PERUGINO: mimesi o alunnato

Sede
Venne
Appartamento del Doge, Palazzo Ducale Venezia

Periodo
Period
19 Marzo – 6 Luglio 2016

Artista
Name of the artist
Raphael Sanzio

Titolo opera
Title of work
The Crucified Christ with the Virgin Mary, Saints and Angels

Data d'esecuzione
Date of execution
1502-1503

L'opera è datata
Is the work dated?
No

Tecnica
Technique
Olio su tavola

L'opera è firmata
Is it the work signed
No

Dimensioni in cm (h x l x p) con cornice
Size in cm (h x w x d) whit frame

Dimensioni in cm (h x l x p) senza cornice
Size in cm (h x w x d) whitout frame
283.3 x 167.3

Cornice originale
Original frame

Si / *Yes* ☐
No / *No* X

Tipo di cornice
Type of frame

Legno*/ Wood* ☐
Vetro */ Glass* ☐
Plexiglass ☐
Altro */ Other* ☐

Citazioni esatta del prestatore per didascalie in catalogo
Exact form of lender's name for exihibition catalogue

The National Gallery. Londra

Citazioni esatta del prestatore per didascalie in mostra
Exact form of lender's name for exihibition label

The National Gallery. Londra

Prestatore (beneficiario dell'assicurazione)
Lender (less payee for insurance purposes)

Collezione privata

Indirizzo
Address
Trafalgar Square, London WC2N 5DN, Regno Unito

Telefono e Fax

Telephone and Fax

Tel: +44 (0)20 7747 2885 - Fax: +44 (0)20 7747 2423

Email
Email
information@ng-london.org.uk

Indirizzo per il ritiro dell'opera
Address for the collection of the work
Trafalgar Square, London WC2N 5DN

Indirizzo per la restituzione dell'opera
Address fot the returning of the work
Trafalgar Square, London WC2N 5DN

Condizioni per l'assicurazione
Condition for the insurance

Le Fondazione Musei Civici di Venezia provvede a copiare tutte le opere partecipanti alla mostra con primaria compagnia assicurativa specializzata in "fine art". Le condizioni di tale copertura possono essere inviate su richiesta del prestatore per essere visionate preventivamente.
Il prestatore acconsente a fare assicurare l'opera direttamente dalla Fondazione?
The Fondazione will insure all works partecipating in the exibition with a fine art specilized insurance company. General conditions of the policy can be sent upon request of the lender.

Does lender with the Fondazione to insure the work?

Si */ Yes* [X]
No */ No* [ ]

Valore assicurativo dell'opera
Insurance value of work (€ currency) € *50.000.000*

Il prestatore preferisce mantenere la sua assicurazione?
Does lender elect to maintain his own insurance?

Si */ Yes* ☐
No */ No* ☒

Nome dell'assicurazione e indirizzo
Name of insurer and address

La Fondazione Musei Civici di Venezia dovrà pagare il premio come beneficiario del prestito?
Will the Fondazione Musei Civici di Venezia as borrower be expected to pay premium?
Si */ Yes* ☐
No */ No* ☒

Se si qual è il valore del premio?
If so, what is estimated of premium?

Se il prestatore intende mantenere la propria assicurazione, dovrà fornire alla Fondazione Musei Civici di Venezia un certificato di assicurazione che includa la clausola di rinuncia al diritto di rivalsa nel confronti della Fondazione Musei Civici di Venezia e di tutti coloro di cui la Fondazione si avvarrà per la realizzazione della mostra (trasportatori, imballatori, allestitori, ecc.).
Diversamente il presente documento costituirà malvena da parte della Fondazione Musei Civici di Venezia da qualsiasi responsabilità per nessun errore o omissione di informazioni agli assicuratori del prestatore o per mancanze ella copertura assicurativa.
If the lender to maintain his own insurance, the Fondazione must be supplied with a certificare of insurance waiving subrogation against the Fondazione Musei Civici and third parties operating in its behalf (packers, shippers, installer, ect.). Otherwise, this loan agreement shall loaned property. The Museum will accept no responsibility for any error or deficiency in information previded to the lender's insures or for lapses in coverage.

Particolari condizioni per il trasporto
Particular condition for the transport

Preferenze per il trasporto
Preffered Shipper

Si */ Yes* [X]
No */ No* [ ]

Se si / *If yes* Apice – Visart – MA-CO

L'opera avrà un corriere?
The work will be couriered

Si */ Yes* [ ]
No */ No* [X]

L'opera è già imballata?
It the work already packed?

Si */ Yes* [X]
No */ N o* [ ]

Catalogo e pubblicità
Cotalogue and promotion

La Fondazione Musei Civici di Venezia è autorizzata a fotografata e/o riprodurre l'immagine ne i supporti più sotto specificati, a meno di un preciso divieto comunicato precedentemente o alla firma del presente documento.
Unless permission to do so has been specifically denied in writing by the lender at or prior to the time this agreement is signed, the Fondazione Musei Civici di Venezia is authorized to photograph and/or reproduce the object/s in any media listed below.

L'opera può essere riprodotta per I seguenti scopi:
The work cen be reproduced to the following purposes:

Catalogo*/ Catalogue*
Si */ Yes* [X]

No */ No* ☐

Materiale per la stampa (CD) e immagini a bassa risoluzione per la diffusione via internet
Press information (CD) and low resolution images for Internet:

Si */ Yes* [X]

No */ No* ☐

Merchandise
Merchandising
Si */ Yes* [X]
No */ No* ☐

Se no, si richiedono i riferimenti per la richiesta di permesso
If no, please indicate contact details for the permission:

Allestimento: descrizione eventuali particolari esigenze
Installation: please indicate any special instructions

Stato di conservazione: descrizione
Condition: description

Ottimo

Firma del prestatore
Signature of Lender

Gabriele Maria Finaldi

Data/ *Date* 19 marzo 2015

ACCORDO PER IL PRESTITO
LOAN AGREEMENT

Restituire questa scheda a:
Return this form to:

Fondazione Musei Civici di Venezia – Ufficio mostre – S. Marco 52 – 30124 Venezia
Tel. + 39 041 52 00 995/ 52 21 977; Fax +39 041 52 23 088;
email: mostre@fmcvenezia.it

Mostra
Exhibition
RAFFAELLO – PERUGINO: mimesi o alunnato

Sede
Venne
Appartamento del Doge, Palazzo Ducale Venezia

Periodo
Period
19 Marzo – 6 Luglio 2016

Artista
Name of the artist
Raphael Sanzio

Titolo opera
Title of work
San Sebastiano

Data d'esecuzione
Date of execution
1501-1502

L'opera è datata
Is the work dated?
No

Tecnica
Technique
Olio su tavola

L'opera è firmata
Is it the work signed
No

Dimensioni in cm (h x l x p) con cornice
Size in cm (h x w x d) whit frame

Dimensioni in cm (h x l x p) senza cornice
Size in cm (h x w x d) whitout frame
45.1 x 36.5

Cornice originale
Original frame

Si / *Yes* ☐
No / *No* X

Tipo di cornice
Type of frame

Legno*/ Wood* ☐
Vetro */ Glass* ☐
Plexiglass ☐
Altro */ Other* ☐

Citazioni esatta del prestatore per didascalie in catalogo
Exact form of lender's name for exihibition catalogue

Accademia Carrara, Bergamo

Citazioni esatta del prestatore per didascalie in mostra
Exact form of lender's name for exihibition label

Accademia Carrara, Bergamo

Prestatore (beneficiario dell'assicurazione)
Lender (less payee for insurance purposes)

Collezione privata

Indirizzo
Address
Piazza Giacomo Carrara, 82, 24121 Bergamo

Telefono e Fax

Telephone and Fax

Tel: 035 23433967

Email
Email
info@lacarrara.it

Indirizzo per il ritiro dell'opera
Address for the collection of the work
Piazza Giacomo Carrara, 82, 24121 Bergamo

Indirizzo per la restituzione dell'opera
Address fot the returning of the work
Piazza Giacomo Carrara, 82, 24121 Bergamo

Condizioni per l'assicurazione
Condition for the insurance

Le Fondazione Musei Civici di Venezia provvede a copiare tutte le opere partecipanti alla mostra con primaria compagnia assicurativa specializzata in "fine art". Le condizioni di tale copertura possono essere inviate su richiesta del prestatore per essere visionate preventivamente.
Il prestatore acconsente a fare assicurare l'opera direttamente dalla Fondazione?
The Fondazione will insure all works partecipating in the exibition with a fine art specilized insurance company. General conditions of the policy can be sent upon request of the lender.
Does lender with the Fondazione to insure the work?
Si */ Yes* [X]
No */ No* [ ]

Valore assicurativo dell'opera
Insurance value of work (€ currency) € *45.000.000*

Il prestatore preferisce mantenere la sua assicurazione?
Does lender elect to maintain his own insurance?

Si */ Yes* ☐
No */ No* ☒

Nome dell'assicurazione e indirizzo
Name of insurer and address

La Fondazione Musei Civici di Venezia dovrà pagare il premio come beneficiario del prestito?
Will the Fondazione Musei Civici di Venezia as borrower be expected to pay premium?

Si */ Yes* ☐
No */ No* ☒

Se si qual è il valore del premio?
If so, what is estimated of premium?

Se il prestatore intende mantenere la propria assicurazione, dovrà fornire alla Fondazione Musei Civici di Venezia un certificato di assicurazione che includa la clausola di rinuncia al diritto di rivalsa nel confronti della Fondazione Musei Civici di Venezia e di tutti coloro di cui la Fondazione si avvarrà per la realizzazione della mostra (trasportatori, imballatori, allestitori, ecc.).
Diversamente il presente documento costituirà malvena da parte della Fondazione Musei Civici di Venezia da qualsiasi responsabilità per nessun errore o omissione di informazioni agli assicuratori del prestatore o per mancanze ella copertura assicurativa.
If the lender to maintain his own insurance, the Fondazione must be supplied with a certificare of insurance waiving subrogation against the Fondazione Musei Civici and third parties operating in its behalf (packers, shippers, installer, ect.). Otherwise, this loan agreement shall loaned property. The Museum will accept no responsibility for any error or deficiency in information previded to the lender's insures or for lapses in coverage.

Particolari condizioni per il trasporto
Particular condition for the transport

Preferenze per il trasporto
Preffered Shipper

Si */ Yes* [X]
No */ No* [ ]

Se si / *If yes* Apice – Visart – MA-CO

L'opera avrà un corriere?
The work will be couriered

Si */ Yes* [ ]
No */ No* [X]

L'opera è già imballata?
It the work already packed?

Si */ Yes* [X]
No */ N o* [ ]

Catalogo e pubblicità
Cotalogue and promotion

La Fondazione Musei Civici di Venezia è autorizzata a fotografata e/o riprodurre l'immagine ne i supporti più sotto specificati, a meno di un preciso divieto comunicato precedentemente o alla firma del presente documento.
Unless permission to do so has been specifically denied in writing by the lender at or prior to the time this agreement is signed, the Fondazione Musei Civici di Venezia is authorized to photograph and/or reproduce the object/s in any media listed below.

L'opera può essere riprodotta per I seguenti scopi:
The work cen be reproduced to the following purposes:

Catalogo*/ Catalogue*
Si */ Yes* [X]

No */ No* ☐

Materiale per la stampa (CD) e immagini a bassa risoluzione per la diffusione via internet
Press information (CD) and low resolution images for Internet:

Si */ Yes* ☒

No */ No* ☐

Merchandise
Merchandising

Si */ Yes* ☒
No */ No* ☐

Se no, si richiedono i riferimenti per la richiesta di permesso
If no, please indicate contact details for the permission:

Allestimento: descrizione eventuali particolari esigenze
Installation: please indicate any special instructions

Stato di conservazione: descrizione
Condition: description

Ottimo

Firma del prestatore
Signature of Lender

Emanuela Daffra

Data/ *Date* 19 marzo 2015

2.7 GARE DI APPALTO: ASSICURAZIONE, TRASPORTO, ALLESTIMENTO E CATALOGO

2.7.1 PARTE GENERALE

Il responsabile, una volta definiti tutti gli aspetti precedenti, circa 5 mesi prima dell'inizio della mostra dovrà affidare, tramite gara d'appalto, servizi quali l'assicurazione, il trasporto, l'allestimento e il catalogo.

Relativamente alla copertura assicurativa, generalmente non si indice una gara di appalto, ma ci si rivolge o ad un'agente monomandatario con cui il museo o l'ente interessato ha stabilito in precedenza un rapporto di collaborazione, o ad un *broker*, cioè un professionista indipendente e autonomo rispetto alle imprese di assicurazione, ma esperto del settore che sappia, valutando i rischi e le opportunità del mercato, proporre la formula assicurativa migliore.

Attualmente, nel campo dell'arte, la formula assicurativa più consigliata è la polizza "chiodo a chiodo" (*nail to nail insurance*) che ha una validità temporanea, ma che costituisce la soluzione migliore per tutelarsi da danni causati da furto, terremoto, incendio e tutti i possibili eventi dannosi. Questa polizza contempla anche l'ipotesi di danni parziali per i quali è previsto un rimborso per un eventuale intervento di restauro e garantisce una copertura completa: dal momento in cui le opere vengono prelevate dal luogo in cui sono abitualmente custodite per essere imballate e caricate sul mezzo di trasporto, durante i viaggi e le soste intermedie, per tutto il periodo dell'esposizione al pubblico. La garanzia di copertura termina soltanto quando le opere vengono ricollocate nel luogo di partenza.

Per il trasporto dei beni il museo redige un capitolato d'appalto, documento nel quale sono precisate tutte le lavorazioni previste; una volta raccolte le offerte delle ditte, alle quali può anche essere richiesto di presentare un prototipo del prodotto, e valutate attentamente le varie proposte avanzate dalle diverse aziende, l'ente opterà per quella economicamente migliore, senza però tralasciare l'analisi della qualità del servizio offerto.

Per quanto riguarda l'allestimento si possono intraprendere due diverse vie di gestione: o si sceglie un *general contractor*, ovvero un'azienda che gestisca e assolva a tutte le componenti che costituiscono un allestimento o il meccanismo viene frazionato in categorie di lavorazione (falegnameria, dipinture, illuminazione) con conseguente necessità di gestire più ditte. In questo caso va attivato e redatto il DUVRI, documento unico di valutazione dei rischi interferenziali, il cui scopo, dopo una valutazione dei rischi, è quello di indicare quali misure adottare per eliminare o, se ciò non è possibile, ridurre al minimo i rischi da interferenze fra le attività affidate ad appaltatori, lavoratori autonomi e loro eventuali subcontraenti. Sarà cura del responsabile della sede espositiva redarre il PSC, ovvero il Piano di Sicurezza e Coordinamento, documento la cui funzione è quella di esporre le attività previste in cantiere e di evidenziare le eventuali fasi critiche (situazione in cui due aziende o più con mansioni differenti debbano lavorare a stretto contatto).

Se superata una certa cifra, qualunque sia la via intrapresa dall'Ente, quest'ultimo dovrà esporre, nella sua pagina web una notifica che avvisi di un'indagine di mercato in atto per l'individuazione di un soggetto cui affidare lo svolgimento dei servizi per la realizzazione della mostra. Una volta vagliati i preventivi dei vari partecipanti al bando e scelto quello ritenuto più idoneo, sulla medesima pagina verrà pubblicato un avviso di aggiudicazione di servizio. In tale documento dovrà essere riportato: l'amministrazione aggiudicatrice, la procedura di aggiudicazione, la natura ed entità dei servizi da effettuare e le caratteristiche generali dell'opera, la data di aggiudicazione dell'appalto, i criteri di aggiudicazione dell'appalto, il numero di offerte ricevute, il nome e indirizzo dell'aggiudicato, il valore dell'offerta a cui era stato giudicato l'appalto.

Sia per quanto concerne la gara d'appalto per il trasporto che per l'allestimento è buona norma che le ditte attuino un sopralluogo preventivo in modo da comprendere appieno le esigenze del caso.

Infine, per la redazione e la produzione del catalogo il direttore della sede museale affiderà tale compito ad un editore specializzato e la scelta ricadrà su chi avrà proposto l'offerta economicamente più vantaggiosa. È prevista l'opzione che l'azienda scelta possa diventare un co-produttore del catalogo.

2.7.2 FOCUS SULLA MOSTRA

Come previsto dalle normative vigenti era stato necessario indire gare d'appalto, gestite in economia, per le strutture espositive dell'allestimento, le teche, il materiale multimediale, il catalogo e la movimentazione delle opere.
Per quanto riguarda la creazione della strutture espositive la ditta vincitrice l'appalto era risultata la Tosetto Srl. Tale azienda veneziana, come le altre in concorso, oltre alla produzione del materiale allestitivo, offriva servizi di consulenza tecnica, trasporto, spedizione e deposito, ma il preventivo di spesa presentato era più in linea rispetto agli altri con i principi di economicità seguiti dalla Fondazione. Inoltre le precedenti collaborazioni già intercorse tra il museo e la suddetta ditta avevano sempre prodotto ottimi risultati.
Per la realizzazione delle teche ci si era appoggiati alla ditta Goppion S.p.A., società milanese, la quale ha esperienze di collaborazione con i più prestigiosi musei nazionali e internazionali ed è all'avanguardia nelle soluzioni atte a migliorare la tutela e la valorizzazione delle opere. Questa ditta, nella gamma dei suoi prodotti, offriva anche la teca retrocornice a scomparsa, clima *frame*, soluzione da loro brevettata, che coincideva con l'idea di teca che era stata pensata per conservare ed esporre alcune opere in mostra.
La ditta vincitrice del bando per la fornitura di materiale multimediale è stata la Kiosk di Alessandria, dalla quale era stata acquistata la stazione con schermo interattivo (modello Kiosk Lumen). Prima di compiere la definitiva scelta di assegnare alla casa editrice Marsilio l'appalto per quanto riguardava la realizzazione del catalogo, si erano vagliate differenti proposte tra cui quelle di Skira e di Grafiche Antiga. La casa editrice veneziana era risultata vincitrice del bando in quanto aveva saputo proporre una grafica più in sintonia con le scelte approntate dal Curatore unitamente ad un prospetto di spesa più economico rispetto alle aziende rivali. Infine, le aziende che avevano partecipato alla gara d'appalto per la movimentazione delle opere che includeva: spedizione, trasporto, imballaggio, pratiche doganali, transiti aeroportuali, assistenza accompagnatori e attrezzature speciali, erano: Butterfly Transport srl., Arteria, Apice. Oltre al preventivo di spesa più economico, quest'ultima ditta era stata segnalata alla voce "preferenze per il trasportatore" all'interno di molti *loan form.* Per cui la scelta è ricaduta su Apice SCRL (sede di Venezia).

2.8 GESMO

L'Ente che intende organizzare una mostra dovrà, entro quattro mesi dall'inizio dell'esposizione, attivare un procedimento previsto dal GesMo (Sistema per la Gestione delle Mostre), che consiste nell'espletamento di cinque fasi: Fase 1. Registrazione dell'Ente Organizzatore: richiesta di accredito on-line da parte dell'Ente attraverso l'inserimento dei propri dati identificativi, attivazione delle credenziali d'accesso, comunicazione all'Ente delle *password* di accesso al sistema da parte del supporto tecnico; Fase 2. Inserimento dei dati relativi alla mostra: inserimento dei identificativi della mostra, composizione della mostra e compilazione della scheda delle opere esposte, invio alla Direzione generale della richiesta di autorizzazione ai prestiti corredata dalla scheda identificativa della mostra e dai documenti allegati (Progetto scientifico, Elenco delle Opere, Scheda di ogni singola opera, *Facility report* della sede espositiva); Fase 3. Verifica dei beni oggetto di movimentazione: Indicazione dello stato di conservazione di ogni opera (scheda Sanitaria), redazione del parere delle Soprintendenze; Fase 4. Autorizzazione ai prestiti delle opere: Emanazione dell'Autorizzazione ai prestiti; Fase 5. Consultazione della banca dati: consultazione dello stato del procedimento, consultazione delle Autorizzazioni.

Nel caso si stia trattando di movimentazione di beni appartenenti allo Stato si dovrà ricorrere all'Articolo 48 del "Codice dei beni culturali e del paesaggio", articolo con il quale il Ministero dei Beni Culturali concede la sua autorizzazione per il prestito del bene. Questo Ministero, oltre a tale compito, ha la facoltà di far ottenere al museo sgravi fiscali per le opere sottoposte a vincoli doganali in quanto, in caso contrario, prevedono una fideiussione pari al 12% del valore dichiarato nella polizza assicurativa.

2.9 CONTROLLO DELLE CONDIZIONI AMBIENTALI

2.9.1 PARTE GENERALE

Sebbene si stia parlando di eventi effimeri, limitati nel tempo, risulta essenziale tutelare e conservare nel miglior modo possibile quanto viene esposto in modo che esso possa perdurare nel tempo. Per garantire e mantenere l'integrità delle opere, quindi, devono essere studiate, in fase progettuale, soluzioni che facciano sì che il materiale in esposizioni non subisca danni dovuti alla temperatura e all'umidità relativa[128]. Per ottenere condizioni climatiche ideali e costanti si dovrà procedere per fasi: la prima riguarderà una ricognizione e uno studio preventivo delle caratteristiche del luogo deputato alla mostra, una seconda fase, che riguarderà sempre il controllo climatico, invece, si svolgerà per l'intera durata della rassegna. Con il supporto del testo *Conservazione preventiva e controllo microclimatico nel contesto degli standard museali* contenuto in *Saper fare nei musei* analizziamo ora gli aspetti che costituiscono l'esame delle circostanze ambientali.

Come sopracitato, l'azione primaria, detta anche conservazione preventiva, è quella del monitoraggio del sito prima dell'avvento della mostra; ciò può avvenire un anno o solo qualche mese prima: l'importante è che le misurazioni siano effettuate in modo da "raggiungere una conoscenza sufficientemente approfondita dell'andamento temporale dei valori delle grandezze stesse."[129] Questo status di benessere per le opere, come sottolinea l'ICOM (*International Council of Museum*) nel suo codice deontologico per i musei, è a carico dei professionisti museali e deve essere un elemento importante della cura delle collezioni.[130]

Precedentemente alla messa in opera di queste norme precauzionali si dovrà svolgere

[128] "Il danno maggiore deriva da un eccesso di umidità che può provocare la formazione di muffe, la corrosione dei metalli e alcune reazioni chimiche nei tessuti e nella carta nonché dall'aria eccessivamente secca, [...],che provoca ritiro e fragilità", Roberto Aloi; con un saggio di Agnoldomenico Pica, *Esposizioni: architetture, allestimenti*, Milano, Hoepli, 1960, p. 120.

[129] norma UNI 1082 pagina 10 pdf

[130] Codice deontologico dell'ICOM per i Musei, sezione: cura delle collezioni punto 2.23 "la conservazione preventiva è un elemento importante delle politiche museali e della cura delle collezioni. I professionisti museali hanno la responsabilità fondamentale di creare e mantenere condizioni ambientali tali da proteggere le collezioni loro affidate, in deposito, in esposizione o in transito".

una serie di attività: in *primis* si dovranno raccogliere informazioni sulla collezione, in modo da prendere coscienza del materiale con cui si sta lavorando così da poter effettuare una conservazione *ad hoc*, successivamente si dovrà attuare una valutazione dei rischi per la collezione ed infine, in un terzo ed ultimo momento, si dovranno valutare le pratiche di conservazione già adottate dal museo.

Per la regolamentazione di tutto questo sistema di controllo delle condizioni climatiche si possono inoltre consultare "il D.M. 10/05/2001 "Atto d'indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei" e la norma UNI 10829 "Beni di interesse storico artistico. Condizioni ambientali di conservazione. Misurazione ed analisi."

Tra la prima fase e la seconda che, come anticipato all'inizio di questo paragrafo, riguardava il monitoraggio durante tutto periodo della mostra, verranno create le condizioni ideali per la tutela delle opere, il cui costante controllo sarà garantito da impianti di climatizzazione a tutt'aria o misti aria/acqua. Questi mezzi di analisi della qualità dell'aria all'interno della sede non saranno strettamente necessari se la scelta di mostrare ricadrà sull'utilizzo di teche. Quest'ultima scelta comunque non è avulsa da problematiche in quanto all'interno della vetrina si dovrà comunque creare e tenere sotto controllo un clima adatto alla tutela del patrimonio custodito. A questo proposito "l'Handbook "HVAC Applications" dell'ASHRAE definisce le classi di controllo termoigrometrico degli ambienti in cui esse sono conservate, fornendo indicazioni sulle fluttuazioni permesse sul breve e sul lungo periodo."[131]

2.9.2 FOCUS SULLA MOSTRA

Una volta che era stato deciso il periodo in cui far svolgere la mostra, si era potuto stabilire quando iniziare il meccanismo di controllo delle condizioni ambientali. Essendo l'esposizione stata programmata dal 19 Marzo al 6 Luglio 2016, era stato deciso che la verifica dei livelli di temperatura ed umidità venisse effettuata un anno prima ovvero a partire da marzo 2015. Questo studio, compiuto nel medesimo periodo

[131] *Conservazione preventiva e controllo microclimatico nel contesto degli standard museali*, in *Saper fare nei musei*, a cura del Complesso Museale Santa Maria della Scala di Siena, Firenze, Regione Toscana, 2010, p. 9.

in cui si sarebbe svolta la mostra, aveva fatto sì che si venisse a conoscenza delle oscillazioni climatiche che si sarebbero avute nella sezione dell'Appartamento del Doge in quel periodo.

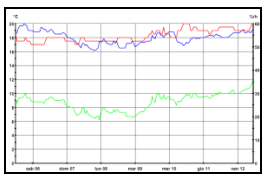
Qui di seguito sono state riportate alcune tabelle esplicative: la prima si riferisce alla taratura della temperatura e dell'umidità all'interno delle sale espositive.

	TEMPERATURA	**%RH**
PRIMAVERA/ESTATE	22-25°	50-55%
AUTUNNO INVERNO	18-20°	50-55%

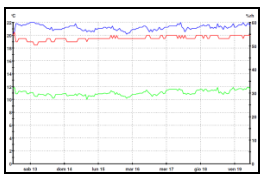
Tabella 10: Condizioni ambientali - Valori stagionali

Le seguenti invece riportano i dati acquisiti durante i diversi controlli effettuati nei mesi di aprile, maggio, giugno 2015.

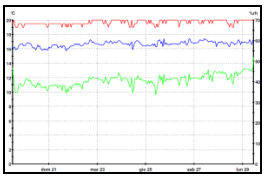
Aprile _____



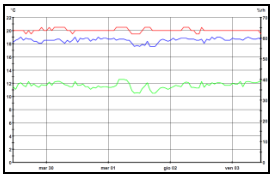
5 Aprile – 12 Aprile



12 Aprile -19 Aprile

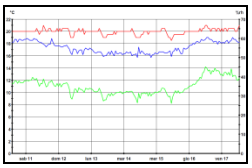


19 Aprile -29 Aprile

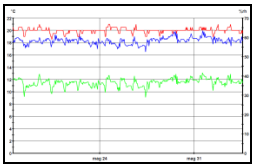


29 Aprile – 3 Maggio

Maggio _____

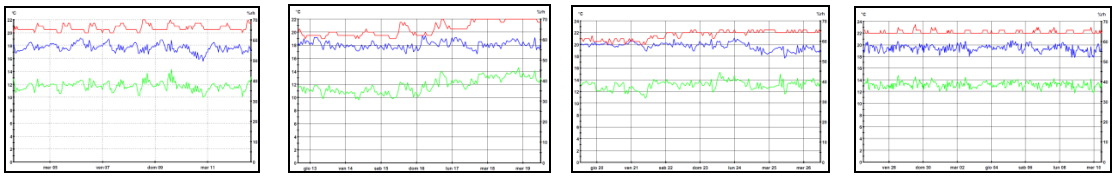


10 Maggio -17 Maggio



17 Maggio – 3 Giugno

Giugno _____



3 Giugno – 12 Giugno | 12 Giugno – 19 Giugno | 19 Giugno – 26 Giugno | 26 Giugno – 10 Luglio

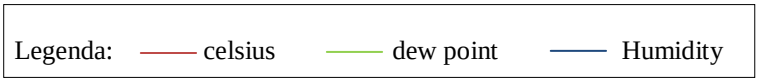


Figura 10: Condizioni ambientali – Andamenti mensili

Oltre ad eseguire accertamenti sulle condizioni climatiche degli ambienti si era compiuto uno studio dei *loan form* delle opere esposte per le quali non si era potuto utilizzare il clima *frame*, date le loro grandi dimensioni. Questo esame era consistito nell'analizzare i dati e stabilire i valori di riferimento al fine di creare un ambiente ottimale per la loro tutela durante il periodo di apertura della mostra. Successivamente si era provveduto a verificare i sistemi di controllo delle condizioni ambientali del museo e, accertato il loro stato di buon funzionamento, si era deciso a che temperatura impostare i macchinari durante il periodo dell'esposizione. La verifica dei valori si era protratta anche durante tutto il periodo della mostra.

2.10 COMUNICAZIONE E LE SUE FASI

2.10.1 PARTE GENERALE

Tre sono i momenti temporali che caratterizzano il contatto tra museo e pubblico per quanto concerne la comunicazione. Il primo, precedente la mostra, riguarda la pubblicizzazione dell'evento, ne segue un secondo durante lo svolgimento della stessa, comprendente tutti i materiali illustrativi sia cartacei che multimediali all'interno del museo e un terzo, conclusivo, il catalogo.

Pur essendo diversi gli scopi e le informazioni forniti in ciascuna di queste fasi, esiste tra esse un elemento di continuità, cioè la grafica: scelta che il curatore insieme al progettista dell'allestimento opererà in accordo e collaborazione con un grafico.

La figura del grafico è importante in quanto per ognuno dei momenti sopracitati dovrà trovare la giusta soluzione in modo che il potenziale visitatore prima e il visitatore poi, vengano dapprima attratti dalla pubblicità, successivamente, si sentano coinvolti ed esaustivamente informati dalle indicazioni fornite e, infine, che ne giudichino piacevole la lettura. Questi elementi, tutti diversi tra loro per forma e contenuto, dovranno preservare una caratteristica che li unisca e li renda immediatamente associabili alla mostra. Il colore predominante, l'immagine di riferimento, l'impaginazione, sono in genere le caratteristiche che compongono l'immagine coordinata.

Segnalare l'evento ai possibili visitatori ha una grande rilevanza in quanto la diffusione dell'informazione della presenza della mostra ne costituisce un fattore di successo e il fatto che se ne parli amplierà, di conseguenza, l'affluenza. La segnalazione della rassegna può avvenire in diversi modi: attraverso i media (*spot* pubblicitari, messaggi radiofonici e *Internet*. Infatti oramai i *social network* stanno assumendo un'importanza sempre più rilevante nel mondo della divulgazione) o utilizzando metodi tradizionali, come *flyer,* cartelloni pubblicitari o locandine. Queste tecniche vengono principalmente messe in atto per richiamare l'attenzione del grande pubblico mentre, per un coinvolgimento più mirato, gli inviti ed il materiale illustrativo verranno inviati *ad personam* per posta o attraverso un *save the date* via e-mail.

Per la realizzazione del materiale divulgativo sarà cura del grafico adottare innanzitutto: un insieme di colori in armonia tra loro, brillanti in modo da attirare il pubblico, ma che

comunque non contrastino con l'immagine della mostra; un *font* chiaro, ma non banale; una gerarchia visiva, in modo che con un sol colpo d'occhio il probabile visitatore possa acquisire più nozioni possibili. Obbligatoriamente dovranno essere presenti: l'immagine simbolo dell'esposizione, il logo del museo con annesso nome, luogo, orari, e naturalmente il titolo dell'evento e le date di inizio e di fine.

Per quanto concerne il materiale esplicativo situato all'interno della mostra, il grafico dovrà: evitare di "utilizzare caratteri di difficile lettura; non posizionare le scritte e le immagini ad altezze che le rendono illeggibili o di difficile visione; non stampare linee di testi troppo lunghe; scegliere i materiali per i pennelli grafici solo dopo aver deciso le modalità di stampa ed evitare sistemi di stampa troppo costosi e poco sostenibili se la mostra avrà breve durata."[132]

Oltre a questi accorgimenti, utili per la creazione di pannelli informativi e didascalie, al visitatore possono essere offerti altri ausilii per avvicinarlo maggiormente allo spirito della mostra in modo da facilitare la comprensione di quanto osserva. Video, audioguide e visite guidate, le quali potranno essere eseguite dai mediatori culturali, rientrano tra gli strumenti più efficaci.

Infine giungiamo al catalogo che, oltre ad essere un ulteriore elemento comunicativo, "è l'unica registrazione permanente dell'evento."[133] Sulla copertina appariranno l'immagine simbolo della mostra ed il titolo mentre all'interno, oltre alla riproduzione in alta risoluzione delle opere che hanno costituito l'esposizione, saranno presenti testi esplicativi contenenti informazioni più dettagliate rispetto a quelle che compongono i pannelli informativi ed le didascalie dislocati lungo il percorso della mostra.

Nonostante la grande rilevanza, va ricordato che "la comunicazione scritta non costituisce in nessun caso il principale mezzo di comunicazione, perché un museo comunica innanzitutto attraverso le cose: a qualunque titolo intervenga nel discorso museale e qualunque ne sia la sua funzione, la comunicazione scritta nel museo non è dunque chiamata a produrre senso in sé, ma a partecipare ad essa in relazione agli altri elementi del dispositivo complessivo di cui fa parte."[134]

---

[132] Marco Vaudetti, Simona Canepa, Stefania Musso, *Esporre allestire vendere: exhibit e retail design*, Milanofiori Assago, Wolters Kluwer, 2014, p. 118.

[133] "Exhibitions are by their nature ephemeral things and the catalogue forms the only permanent record" John Allwood, Bryan Montgomery, *Exhibition planning and design: a guide for exhibitors, designers and contractors*, Londra, B. T. Batsford, 1989, p. 33.

[134] *Conservazione preventiva e controllo microclimatico nel contesto degli standard museali*, in *Saper*

2.10.2 FOCUS SULLA MOSTRA

Pubblicizzazione dell'evento

La comunicazione dell'evento puntava a vari *stakeholders*, quali: "il pubblico; i finanziatori, gli sponsor; gli istituti di credito; gli enti pubblici territoriali e lo Stato."[135]
Per ognuno di questi destinatari a cui era rivolto il prodotto, in questo caso l'esposizione, la comunicazione dell'evento era stata effettuata attraverso mezzi differenti. Qualunque fosse il destinatario della mostra, questa, oltre ad essere stata presentata alla riunione nazionale per il programma annuale delle mostre, era stata pubblicizzata un mese e mezzo prima dalla data di apertura, ovvero, nel nostro caso, da metà gennaio fino all'inizio di marzo, promozione continuata anche durante il suo svolgimento. Per far in modo che più persone possibili venissero a conoscenza dell'evento si era proceduto alla distribuzione di volantini, affissione di manifesti in diversi luoghi della Città, affissione di stendardi pubblicitari presso il Ponte di Rialto e dell'Accademia, collocazione di *totem* situati presso l'Aeroporto Marco Polo di Venezia e la Stazione di Venezia Santa Lucia, messa in onda di *spot* radiofonici, creazione di pagine *facebook* dedicate alla mostra ed infine acquisto di spazi pubblicitari all'interno di riviste d'arte, dei quotidiani più diffusi e sugli imbarcaderi.

Volantini

Per la realizzazione del volantino della mostra si era deciso di coinvolgere gli studenti dell'Accademia delle Belle Arti di Venezia. In questo modo oltre ad offrire loro un'opportunità di contatto con gli enti locali e con la sede museale, si era anche avuta la possibilità, da parte del museo, di abbattere certi tipi di costi.
Agli studenti coinvolti erano stati posti alcuni vincoli per la realizzazione del volantino a cui avrebbero dovuto attenersi. I campi obbligatori da includere all'interno del manifesto pubblicitario della mostra erano: il periodo dello svolgimento di quest'ultima, il luogo dell'esposizione, con relativi contatti, il logo della Fondazione Musei Civici di

---

fare nei musei, a cura del Complesso Museale Santa Maria della Scala di Siena, Firenze, Regione Toscana, 2010, p.13.

[135] Pieremilio Ferrarese, *Lineamenti di report per le aziende di cultura: elementi di project management degli eventi culturali*, Venezia, Cafoscarina, 2012, pp. 47 - 48.

Venezia e l'immagine simbolo della mostra. Inoltre i colori che dovevano essere utilizzati erano il Blu di Prussia e il marrone, colori simbolo della mostra.

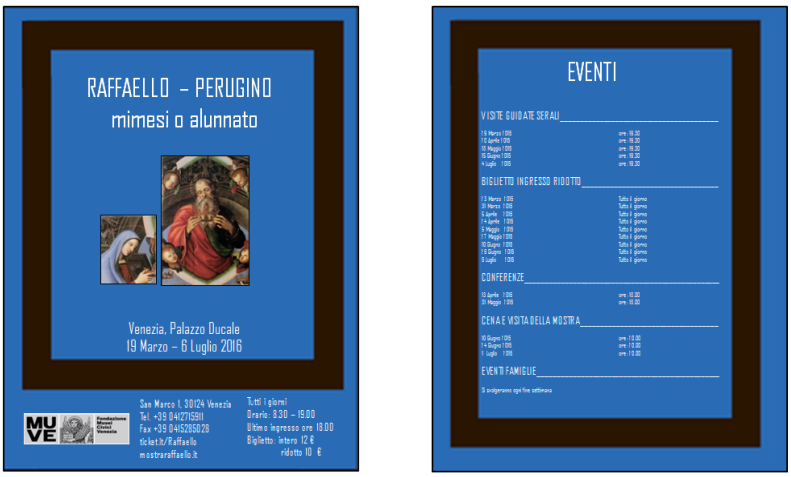


Figura 11: Esempio Fronte - Retro del volantino

Una volta realizzati, i volantini erano stati distribuiti da volontari all'interno della Città di Venezia, sia prima dell'apertura della mostra, sia durante il suo periodo di svolgimento e consegnati in tutti i musei che fanno parte della Fondazione dei Musei Civici di Venezia, negli uffici informazione della Città, nelle strutture alberghiere e nelle varie sedi universitarie e scolastiche presenti sul territorio.

Manifesti

La stessa grafica del volantino era stata utilizzata per la produzione dei manifesti che erano stati affissi nel centro storico della Città, presso la stazione di Venezia Santa Lucia e presso i negozi che si erano offerti di pubblicizzare l'evento. Inoltre l'affissione si era estesa anche alle stazioni ferroviarie e alle autolinee da cui transitano i mezzi con destinazione Venezia.

Social Network e carta stampata

La pubblicizzazione dell'evento non si era attuata solo nella maniera classica appena esposta, ma era stata effettuata anche tramite *social network*, utilizzando piattaforme

quali: *Facebook, Instagram, Twitter* ed infine *You Tube*. Inoltre era stata utilizzata la posta elettronica, con l'invio a tutti gli iscritti alla *newsletter* del museo di una mail che avvisava dell'inizio dell'esposizione. In aggiunta si erano creati degli *spot* radiofonici da far trasmettere alle maggiori emittenti presenti su suolo nazionale ed infine erano stati acquistati spazi pubblicitari in varie riviste inerenti il mondo delle esposizioni (Artribune, La Critica A parte, Arte, Il Giornale dell'Arte) e in quotidiani nazionali e locali (La Repubblica, Il Corriere della Sera, Il Giornale, La nuova Venezia di Venezia e Mestre, Il Mattino e Il Gazzettino).

Materiali illustrativi all'interno della mostra

Gli strumenti di comunicazione sopra citati riguardavano la pubblicizzazione dell'evento prima della sua apertura; di seguito verranno analizzati quelli situati all'interno del percorso espositivo.

Per quanto concerne il materiale illustrativo che comprende: le didascalie con le specifiche del quadro (nome e cognome dell'autore, titolo e data dell'opera, tecnica utilizzata, misure, collezione di provenienza), il cartellino recante una micro spiegazione dell'opera ed infine uno terzo che illustra e spiega l'argomento trattato nella sala. Lo stile con cui erano prodotti gli elementi comunicativi della mostra erano in linea con le direttive dell'ufficio comunicazione, in quanto i Musei Civici di Venezia devono essere distinguibili e associabili tra loro rispetto ad altri enti di natura privata ed il visitatore deve essere in grado di riconoscerli ed accomunarli. Si aveva avuto invece libertà di scelta per quanto riguardava il contenuto del materiale informativo. Le didascalie con le specifiche delle opere contenevano le informazioni classiche di solito riportatevi: nome e cognome dell'autore, titolo dell'opera, data di realizzazione, tecnica utilizzata, misure, collezione di provenienza e, quando possibile, anche il numero di inventario. Le indicazioni, poste a lato dei dipinti, erano scritte in bianco su sfondo azzurro. Il colore delle didascalie era leggermente più chiaro rispetto a quello utilizzato per i pannelli di supporto delle opere in modo che spiccassero maggiormente sullo sfondo.

Figura 12: Esempio didascalia opera

Le brevi spiegazioni che si trovavano a fianco dei dipinti di Raffaello erano anch'esse scritte in bianco su un fondale azzurro.

Le descrizioni delle sale, riportate su pannelli posti subito all'ingresso di ogni ambiente, erano concise in quanto, in base a studi effettuati, si era notato che il fruitore non dedica molto tempo alla lettura delle didascalie. Per tale motivo una strategia utile e adottata in questo caso era stata quella di riportare in grassetto i punti di maggior rilievo e dividere il testo in più sezioni in modo che la lettura fosse agevolata e non distraente.

Queste spiegazioni erano anch'esse scritte in bianco, ma avevano come fondo, a differenza dell'azzurro dei cartellini riportanti le caratteristiche delle opere o la loro descrizione, il marrone, lo stesso colore del supporto che reggeva i pannelli. Il testo era scritto sia in lingua italiana che in inglese.

Sala 2

Incoronazione di San Nicola da Tolentino

ELEMENTI STILISTICI:

Nelle parti dell'ancona salvatesi e fatte ricondurre alla mano di Raffaello sono evidenti elementi di raccordo con lo stile del padre, come sostenuto da Tom Henry nel catalogo della mostra del 2004 intitolata *Raffaello da Urbino a Roma*, piuttosto che con Perugino, di cui manca la raffinatezza. "Particolarmente eloquente è l'uso di verdi e rossi brillanti, tipico del Santi e raro nel Perugino. È inoltre evidente che Raffaello aveva accesso alle "suppellettili" della bottega del padre, in particolare una corona di gemme che appare per ben tre volte in queste tavole … e in alcune opere di Santi."[1] Come nell'opera precedente anche in questo caso si può ravvisare un impatto dello stile del Signorelli, soprattutto, nella figura del Padre Eterno paragonabile con il *Compianto*, anch'esso impregnato di tocchi densi di materia e pieni di carattere.

In parts salvatesi altar-piece and made due to the hand of Raffaello are obvious connecting elements with the style of his father, as claimed by Tom Henry in the catalog of the 2004 exhibition entitled Raphael of Urbino to Rome, rather than Perugino, it lacks refinement. "Particularly significant is the use of green and bright red, typical of the Saints and rare in the Perugino. It is also clear that Raphael had access to "furnishings" of his father's workshop, in particular a crown of gems that appears three times in these tables … and some works of the Saints. "As in the earlier work in this case is it may identify an impact of Signorelli's style, especially in the figure of the Eternal Father comparable with the Lamentation, also impregnated with touches of dense matter and full of character.

Figura 13: Esempio pannello esplicativo

Oltre all'ausilio di questi mezzi di comunicazione, al visitatore era stata offerta la possibilità di utilizzare un'audioguida. Questo dispositivo, attraverso una traccia audio, disponibile in diverse lingue, accompagnava il fruitore durante la sua visita ed il testo audio proposto era differenziato in base alle fasce di età.

Catalogo

Per la realizzazione del catalogo di questa mostra, ci si era orientati verso una strutturazione che esulava dal solito volume spesso corposo e di conseguenza poco maneggevole. Si era cercato di realizzare uno strumento sì tradizionale nei contenuti, ma innovativo nella sua veste. Prendendo spunto dal prototipo del *catalogo/objet d'art* della mostra "Quand fondra la neige, où ira le blanc", tenutasi a Palazzo Fortuny tra il 4 Giugno e il 6 novembre 2016, anche per questa esposizione il catalogo consisteva in una serie di fascicoli inseriti all'interno di un raccoglitore.

Le dispense erano divise per argomento, perciò risultavano indipendenti l'una dall'altra come contenuto, ma si potevano anche leggere sequenzialmente come un unico testo.

Il primo *dossier* conteneva la spiegazione del motivo per cui era stata ideata questa mostra, riprendeva i saggi di vari studiosi che si erano occupati dell'argomento ed inoltre era corredato da copie delle fonti da loro utilizzate.

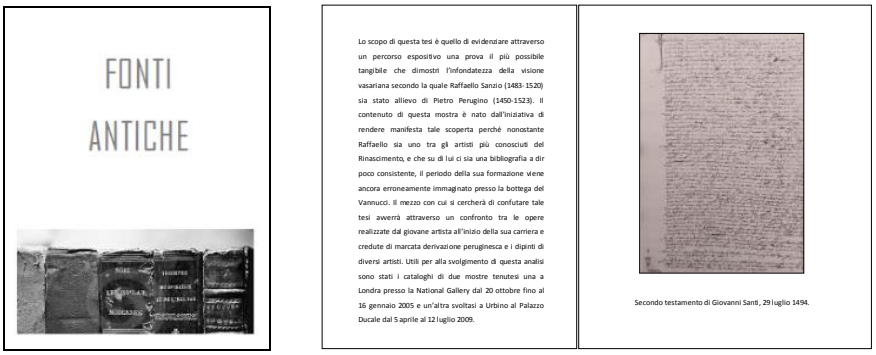


Figura 14: Fascicolo Fonti antiche.
Dettagli: copertina, fascicolo aperto

Il secondo includeva la lista completa di tutte le opere esposte ed una loro descrizione. Nelle immagini sotto riportate si possono notare la copertina del fascicolo e due pagine dello stesso, relative al raffronto tra lo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello e quello di Perugino.

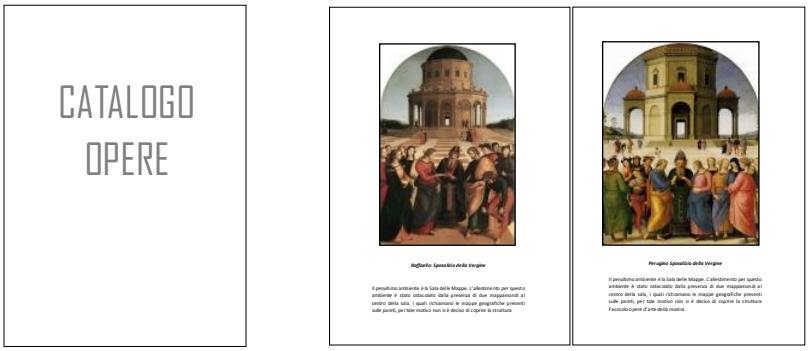


Figura 15: Fascicolo Catalogo opere.
Dettagli: copertina, fascicolo aperto

Il terzo illustrava in breve le biografie degli artisti presenti in mostra, accompagnate da un loro ritratto e da una cronologia degli eventi più rilevanti della loro vita unitamente alle date di realizzazione delle opere maggiori.

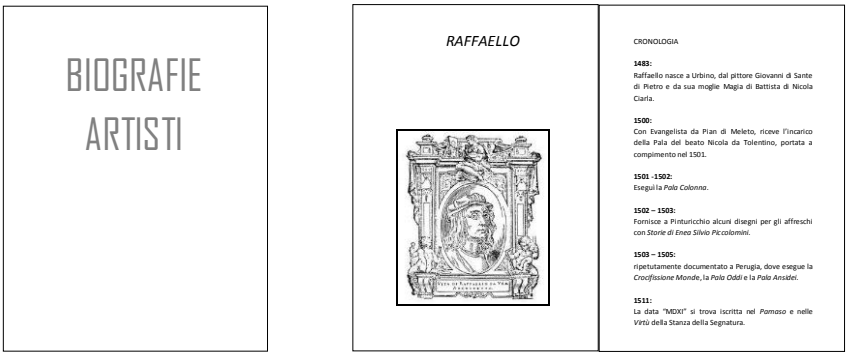


Figura 16: Fascicolo Biografie artisti.
Dettagli: copertina, fascicolo aperto

Il quarto fascicolo era di approfondimento sulla sede scelta per l'esposizione, in questo caso Palazzo Ducale, nello specifico l'Appartamento del Doge, e riportava sia immagini dell'interno dell'edificio nel suo stato naturale, sia una documentazione fotografica di come si presentava allestito in occasione della mostra.

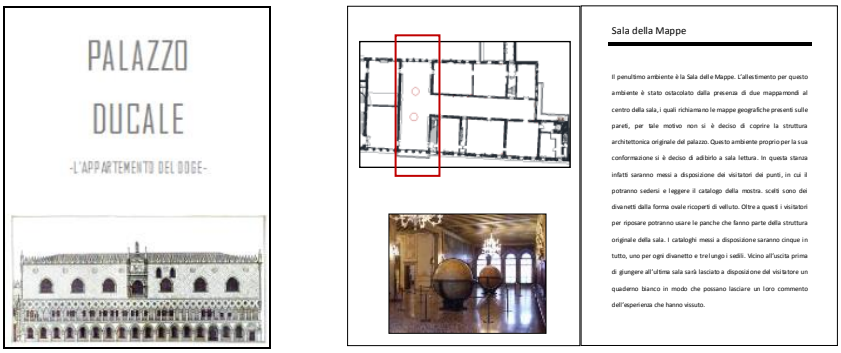


Figura 17: Fascicolo Palazzo Ducale – L'Appartamento del Doge –.
Dettagli: copertina, fascicolo aperto

Tutti questi compendi erano proposti in diverse lingue: italiano, inglese, giapponese, russo e spagnolo. La decisone per la linea grafica del catalogo, che comprendeva: il formato, la disposizione degli elementi, la scelta della carta e la tecnica di stampa era stata concordata con l'editore, sempre nel rispetto delle decisioni del Curatore ed in accordo con la linea grafica decisa sia per i materiali comunicativi presenti nella sede espositiva che per quelli utilizzati per la promozione dell'evento.

2.11 ALLESTIMENTO

2.11.1 PARTE GENERALE

"I giorni destinati all'allestimento, inteso in questo caso proprio come "montaggio" del sistema espositivo, sono sempre giorni particolarmente frenetici, nei quali si susseguono con ritmo incalzante tutte le operazioni, secondo una cronologia che deve necessariamente essere pianificata con largo anticipo, onde poter consentire a tutte le figure interessate di organizzare le rispettive prestazioni. Tutto è sincronizzato [...]."[136]

Le figure del progettista e dell'allestitore, affiancate da vari assistenti specializzati in diversi settori (falegnami, pittori, illuminotecnici), dirigeranno l'intera operazione di montaggio; il loro lavoro risulterà facilitato se i documenti riguardanti i progetti saranno i più dettagliati possibili. Se necessario, in particolari occasioni, prima della fase dell'allocazione del sistema espositivo in *situ* si tracceranno sul pavimento delle linee guida che delimitano il luogo in cui andranno collocate le strutture.

Una volta conclusasi questa fase di sistemazione degli espositori sia il curatore, il progettista che l'allestitore avranno una visione generale di quello che sarà il percorso espositivo. Quest'ultimo, frutto di una serie di compromessi che il progettista ha dovuto tenere in considerazione (budget e questioni di sicurezza), potrà essere articolato in diversi modi: lasciare al visitatore la libertà di muoversi a proprio piacimento all'interno della mostra (percorso libero) o, contrariamente al precedente, segnalare un percorso il cui itinerario indicato può essere unico o multiplo. Inoltre il percorso potrà essere improntato seguendo differenti linee guida: ordine cronologico dei reperti, ordine tematico oppure svilupparsi seguendo un'idea trasversale che non ha un intento didattico classico, ma esprime un pensiero curatoriale molto forte.

Non dovranno esse trascurati anche altri aspetti essenziali: l'illuminazione e la percezione sensoriale. Tenendo conto che la visita ad un museo o ad una esposizione è principalmente un'esperienza visiva, risulta di primaria e fondamentale importanza assicurare le più idonee condizione d' illuminazione delle opere esposte. La necessità di

[136] Massimo Malagugini; prefazione di Luciano Grossi Bianchi, *Allestire per comunicare: spazi divulgativi e spazi persuasivi*, Milano, F. Angeli, 2008, p.106.

luce e del suo controllo dipende dal fatto che gli oggetti che guardiamo in un museo od osserviamo in una mostra non sono in sé luminosi e debbano quindi essere non solo genericamente illuminati, ma illuminati da un luce adatta che ne esalti le caratteristiche, ne garantisca una buona visione e non li danneggi. Le tre principali fonti di illuminazione sono: la luce naturale, la luce artificiale e la luce mista.

Nella maggior parte delle esibizioni si tende a utilizzare in modo preponderante un'illuminazione non naturale in quanto facilmente governabile. La luminosità che si viene a creare nelle mostre, oltre a sottostare anche questa, come molti altri aspetti, a determinati standard, sarà creata in modo da non disturbare la fruizione delle opere e rendere l'ambiente il più dissimile possibile dal mondo esterno in modo che il visitatore abbia la sensazione di immergersi in un ambiente isolato dal mondo.

L'insieme delle percezioni non solo visive avvertite da chi osserva le opere dovrà essere tale da condurre il fruitore a ricordare l'esperienza vissuta; risultano quindi fondamentali il lavoro e l'esperienza del curatore e del progettista nell'ideare e organizzare in modo armonico l'ambiente espositivo.

Una volta studiata e conclusa l'analisi di questi aspetti generali si potranno collocare le opere nei loro alloggiamenti, ovviamente dopo una previa pulizia della zona. Questa fase è molto delicata e prevede un susseguirsi di diverse azioni: arrivo dell'opera in sede, apertura della cassa, primo controllo superficiale, controllo dell'imballaggio e infine controllo del manufatto. A causa della delicatezza di questi passaggi "sarà pertanto necessario che, in occasione di ogni tipo di movimentazione, l'opera sia accompagnata da una scheda che riporti lo stato di conservazione prima e dopo la movimentazione, corredata da documentazione fotografica, in modo da poter documentare e registrare gli eventuali danni subiti."[137](*condition reports*)

A sorvegliare ed accompagnare l'opera sarà presente la figura del *registrar*, il cui compito è di raccordo tra le figure competenti all'interno del museo (Direttore e curatore) e le professionalità esterne al museo (curatore esterno, assicuratore, trasportatore). Come responsabile del servizio prestiti e della movimentazione delle opere, il registrar assicura dal punto di vista organizzativo la movimentazione delle opere, la relativa documentazione e le procedure che la regolano, soprattutto in

[137] Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei, Ambito VI, Articolazione dell'Ambito VI, Sottoambito I, 6. Movimentazioni.

connessione ai prestiti. In particolare redige, documenta e organizza gli atti relativi all'acquisizione, al prestito, all'assicurazione, alla spedizione e alla sicurezza delle opere, segue l'iter inerente il trasferimento delle opere, all'esterno e all'interno del museo, è responsabile delle procedure di prestito in entrata e, nel caso di mostre organizzate dal museo, collabora con il responsabile della sicurezza e della conservazione nello svolgimento dei propri compiti.

L'impegno e l'opera delle figure competenti coinvolte e l'allestimento realizzato avranno pienamente raggiunto le proprie finalità se, osservando l'oggetto esposto, esso cessa "di essere un episodio casuale per diventare una precisa parola precisamente articolata e modulata in quel tessuto discorsivo [...] che voleva essere l'esposizione."[138]

2.11.2 FOCUS SULLA MOSTRA

La sede espositiva scelta per la realizzazione della mostra, come detto nel capitolo riguardante la scelta della sede, era l'Appartamento del Doge in Palazzo Ducale a Venezia. Il percorso espositivo, che si snodava lungo dieci sale, era di tipo segnalato, perciò il visitatore era guidato lungo tutto l'itinerario il cui tragitto era il seguente: la prima era la Sala degli Scarlatti (1), da questo ambiente si passava, attraverso un corridoio, alla Sala Grimani (2), per poi giungere alla Sala Erizzo (3) che si collegava successivamente alla Sala degli Stucchi (4) la quale a sua volta portava alla Sala delle Volte (5), la sesta sala era la Sala dei Leoni (6), stanza che conduceva sia alla Sala dei Filosofi (7) per poi proseguire per la Sala Pinacoteca (8), fino a giungere alla Sala delle Mappe (9), una delle sale più grandi dell'esposizione, per terminare poi nella Sala degli Scudieri (10).

[138] Roberto Aloi; con un saggio di Agnoldomenico Pica, *Esposizioni: architetture, allestimenti***,** Milano, Hoepli, 1960, p. XXIV.

Figura 18: Pianta dell'Appartamento del Doge di Palazzo Ducale di Venezia.

1 a STANZA: SALA DEGLI SCARLATTI

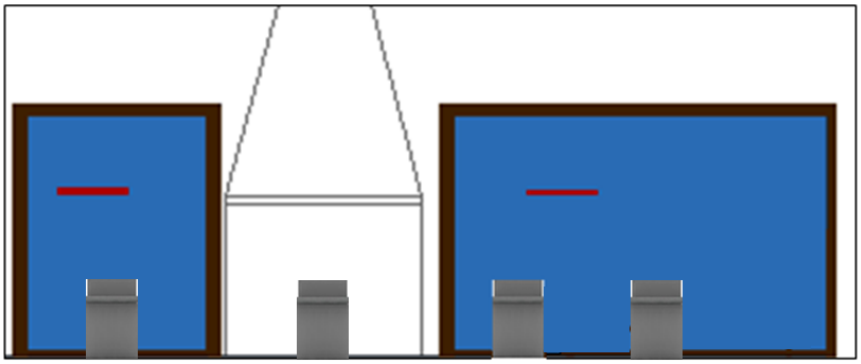
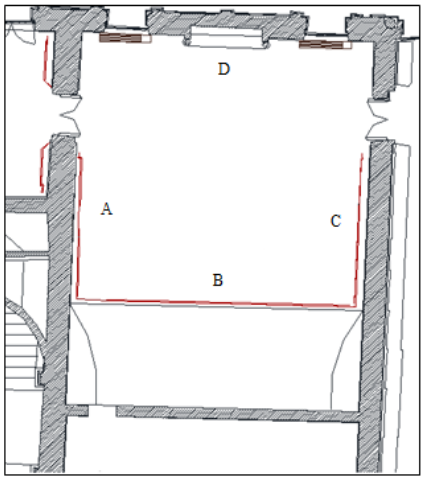
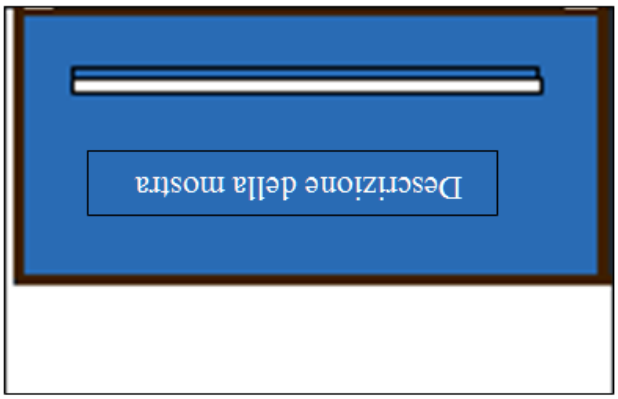


Figura 22: Alzato parete D



Alzato parete B



FAIGURA 19: Sala degli Scarlatti: pianta e alzati

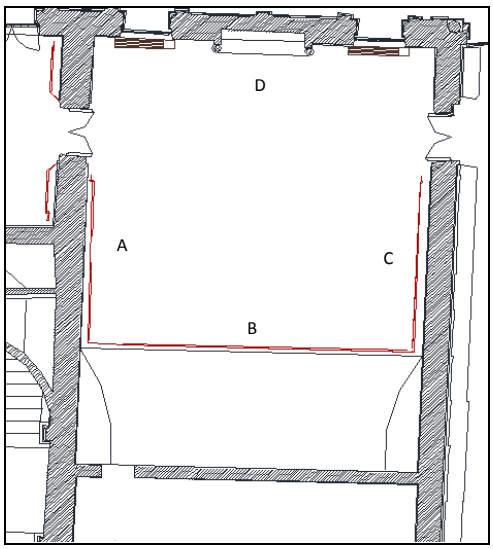


Figura 20: Pianta Sala degli Scarlatti

Le pareti della Sala degli Scarlatti, primo ambiente della mostra, erano ricoperte da pannelli di color blu di Prussia e le finestre, presenti entrando a sinistra, erano oscurate in modo da non lasciare filtrare la luce naturale. Questo primo locale introduceva al visitatore il tema generale della mostra: sulla parete situata entrando a destra (Parete B) si trovava una teca a parete entro la quale erano stati inseriti due libri de *Le Vite* del Vasari, uno all'estremità destra della vetrina era aperto nella pagina che parla della vita di Raffaello, mentre l'altro era aperto in corrispondenza della vita di Perugino; tra i due volumi erano presenti le linee del tempo dei due artisti. Sopra a questa teca a parete era riportata una breve introduzione, scritta in bianco su fondo blu, dell'argomento della mostra.

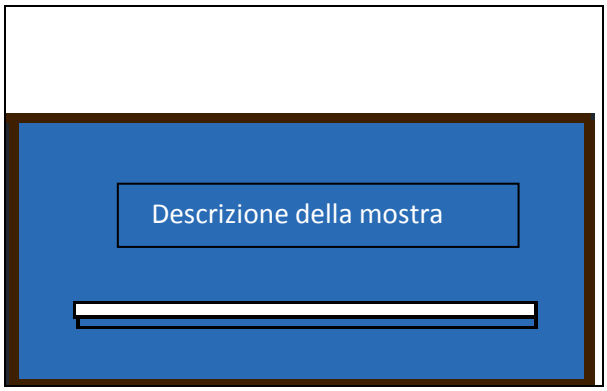


Figura 21: Alzato parete B

Nella parete opposta (Parete D) erano presentati, racchiusi in singole teche, i documenti (Secondo testamento di Giovanni Santi, 29 luglio 1494, Atto che certifica la presenza di Raffaello Sanzio dinanzi al podestà di Urbino e alcuni passi tratti da *Raphael in early modern sources 1483-1602*, di John Shearman) a cui si riferiva il testo esplicativo riportato nella parete di fronte. Si era scelto di utilizzare espositori singoli in modo che ogni documento avesse le condizioni ambientali migliori.

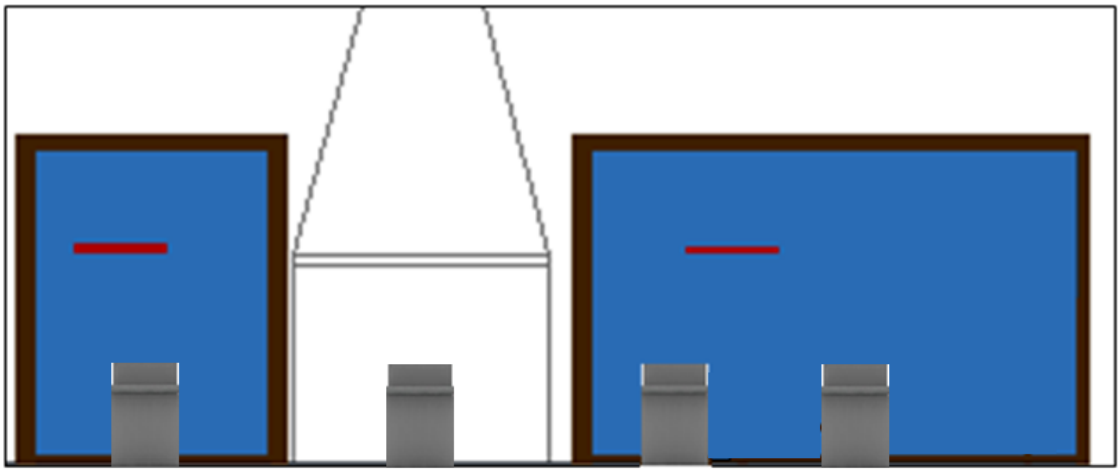


Figura 22: Alzato parete D

CORRIDOIO DI PASSAGGIO

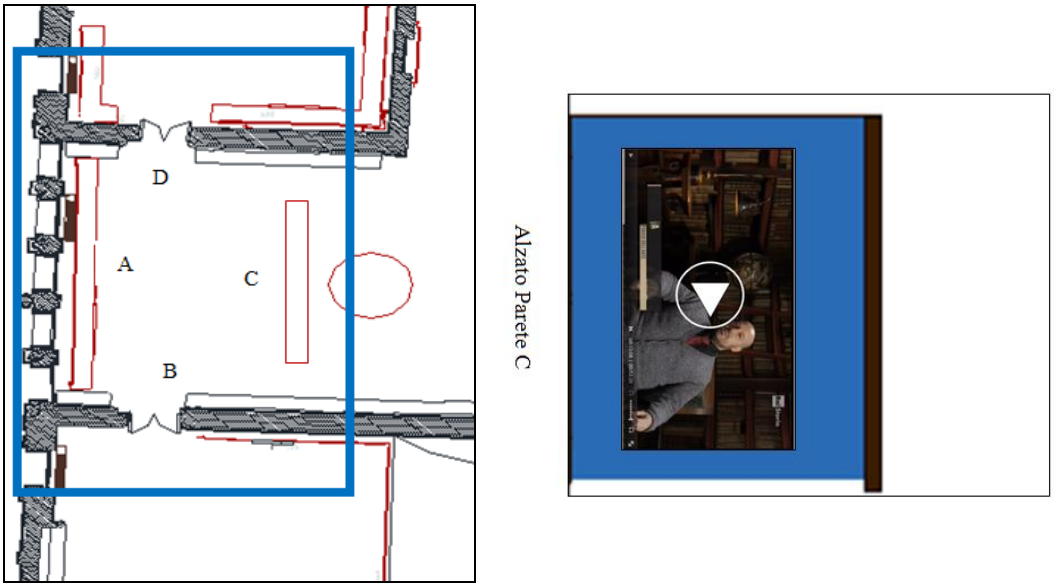


Figura 23: Corridoio di passaggio tra Sala degli Scarlatti e Sala Grimani: pianta e alzato

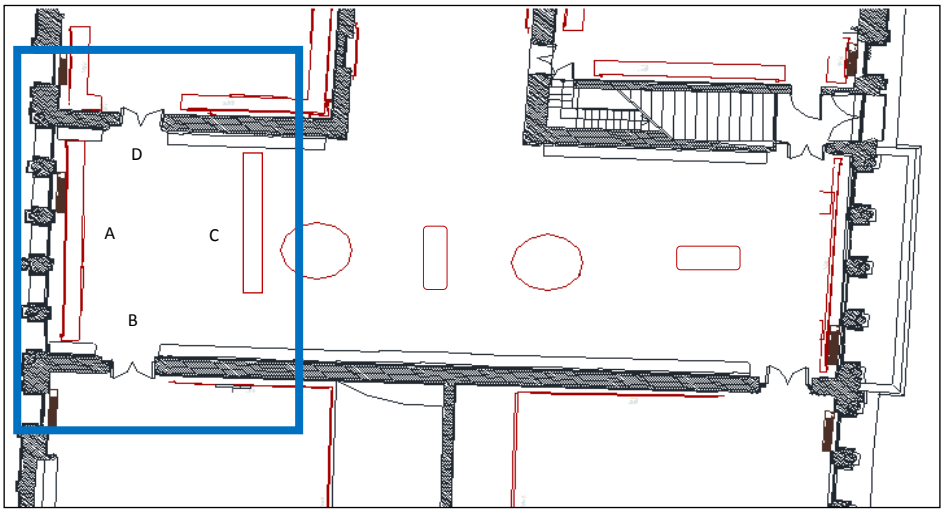


Figura 24: Pianta corridoio di passaggio tra la Sala degli Scarlatti e la Sala Grimani

Nel corridoio di passaggio, che metteva in comunicazione la Sala degli Scarlatti e la Sala Grimani, la collocazione del pannello divisorio, uscendo dalla prima sala a destra (Parete C), aveva creato una rientranza, spazio che aveva dato la possibilità ai visitatori di sostare per qualche minuto per la visione di un video. Il video illustra il contesto urbinate in cui Raffaello era cresciuto e, attraverso le parole di diversi studiosi, viene sottolineata l'idea che il Sanzio fu artisticamente formato dal padre.

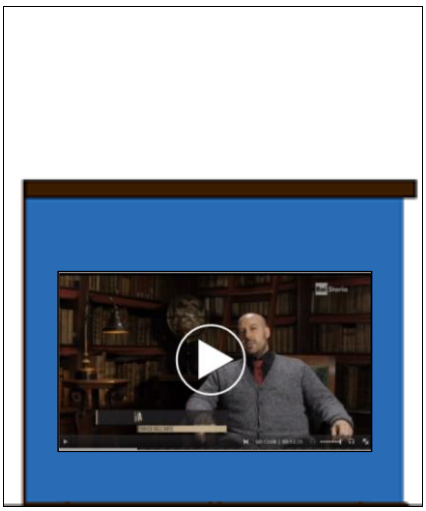
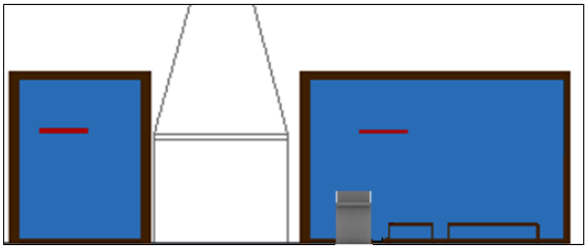
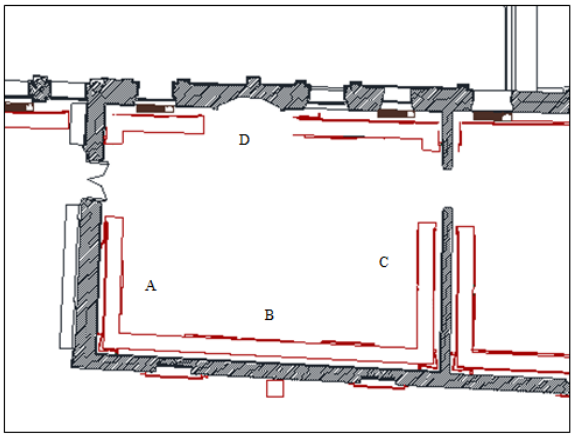


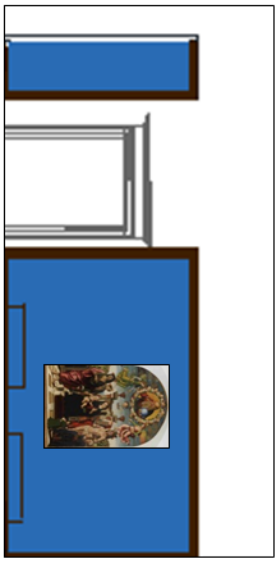
Figura 25: Alzato Parete C

2ª STANZA: SALA GRIMANI



Alzato parete D





Alzato parete C

Alzato parete B

Figura 26: Sala Grimani: pianta e alzati

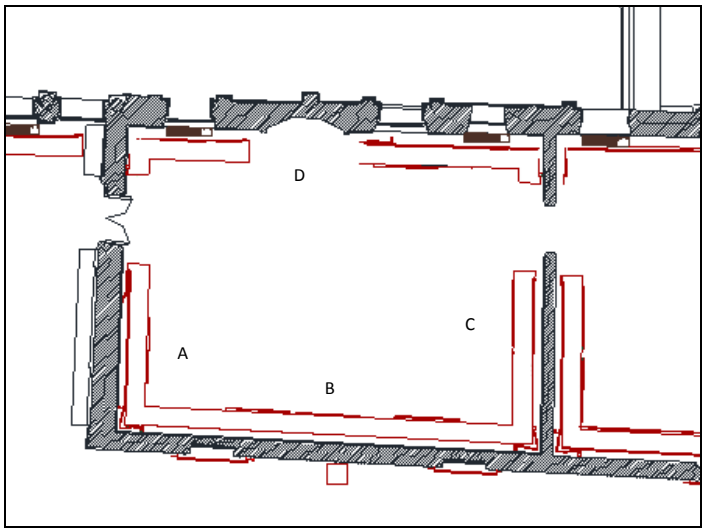


Figura 27: Pianta Sala Grimani

La seconda stanza che il visitatore attraversava era la Sala Grimani, stanza di passaggio tra la Sala delle Mappe e la Sala Erizzo. Questo ambiente ospitava i quattro frammenti dell'*Incoronazione di San Nicola da Tolentino* di Raffaello, la ricostruzione della Pala di S. Nicolò da Tolentino ad opera di David Ace, il *Disegno preparatorio per la pala dell'Incoronazione del Beato Niccolò da Tolentino* di Raffaello e infine la *Pala Buffi* di Giovanni Santi.

Entrando nella sala, a destra (parete B), a fianco dei frammenti superstiti della Pala di Raffaello si trovava il disegno di David Ace, in modo che il visitatore potesse fare un confronto tra i due *Angeli*, l'*Eterno* e la *Vergine* e la loro presunta collocazione originaria.

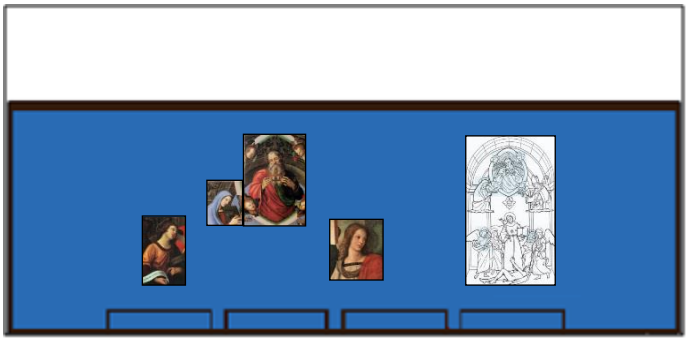


Figura 28: Alzato parete B

Nella parete contigua (parete C), invece, si trovava la *Pala Buffi* del padre di Raffaello, Giovanni Santi. Tale collocazione era stata scelta in modo che il fruitore potesse fare un raffronto tra l'opera del figlio con quella del genitore.

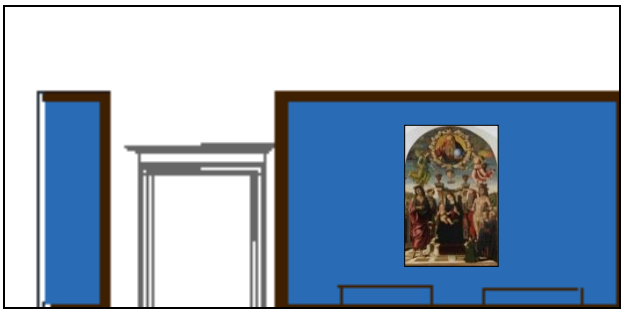


Figura 29: Alzato parete C

Infine nella parete opposta (parete D) a quella che ospitava la ricostruzione e i frammenti, era custodito, all'interno di una teca, il disegno preparatorio per l'opera principale della sala: l'*Incoronazione di San Nicola da Tolentino*.

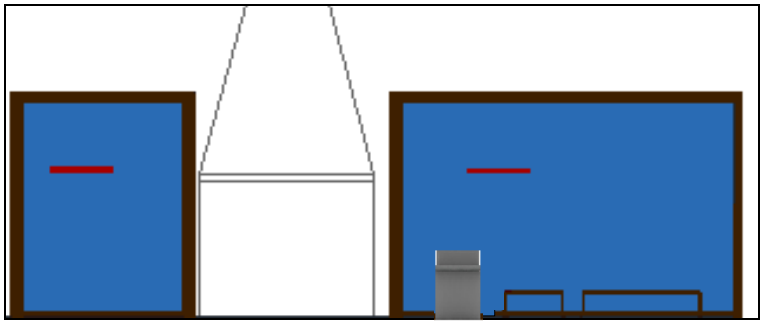
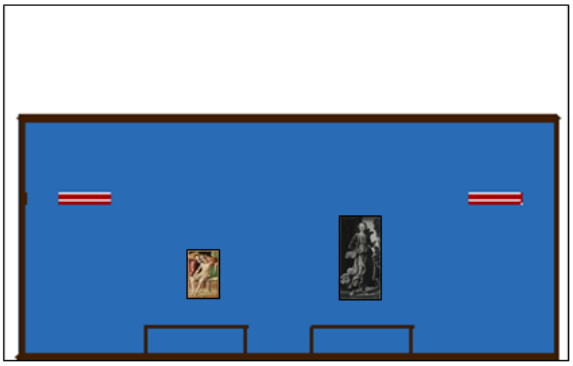


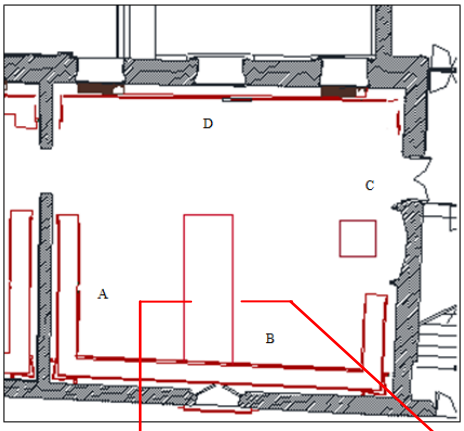
Figura 30: Alzato parete D

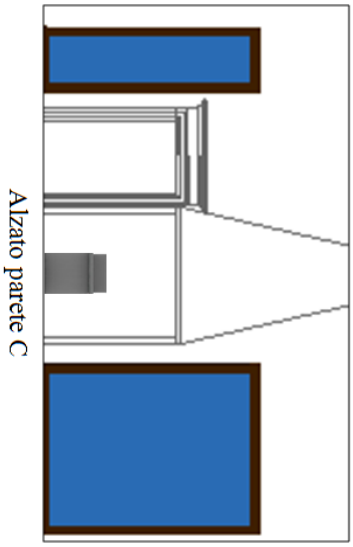
Tutte le opere erano apposte su una struttura architettonica color Blu di Prussia, contornata da una struttura color marrone. A protezione delle opere erano presenti dei distanziatori dello stesso colore dell'impalcatura che sorreggeva i pannelli espositivi.

3ª STANZA: SALA ERIZZO

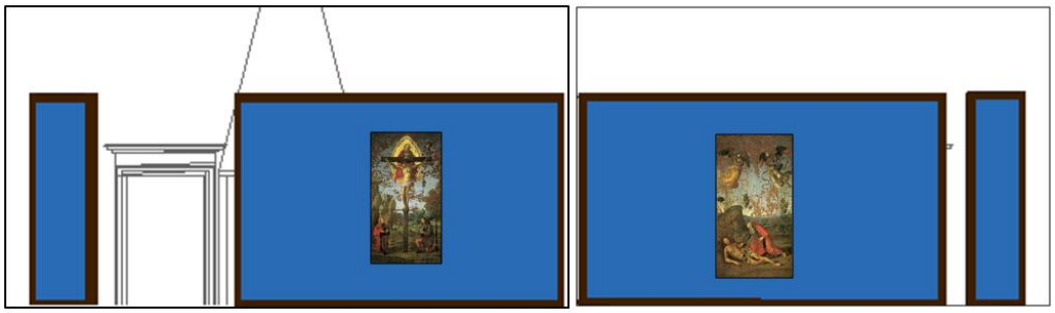


Alzato parete D





Alzato parete C



Verso e recto teca perpendicolare alla parete entrando a sinistra

Figura 31: Sala Erizzo: pianta e alzati

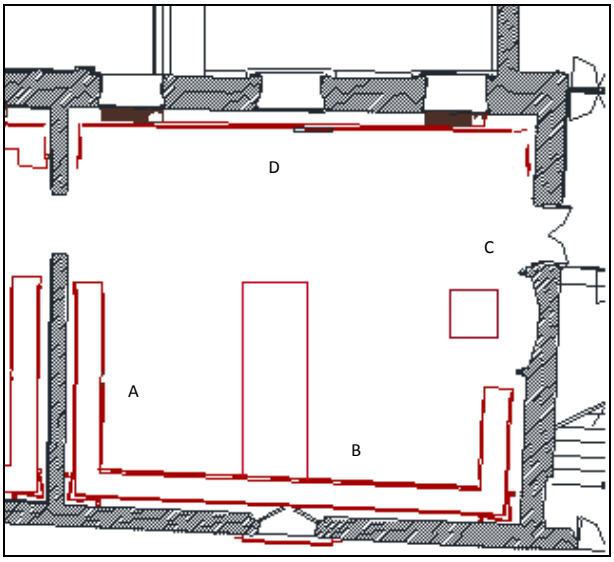


Figura 32: Pianta Sala Erizzo

In questa sala, denominata Sala Erizzo, era esposto lo stendardo di Raffaello, che riporta sul recto la *Trinità con i Santi Sebastiano e Rocco* mentre sul verso si trova la *Creazione di Eva*. Per tale motivo l'opera era presentata all'interno di una vetrina a cassa di *plexiglass*[139] posta perpendicolarmente alla parete che si trova a destra (parete B) dell'ingresso della sala. Anche in questo ambiente, per far risaltare al meglio le opere, era stato deciso di posizionare dei pannelli di colore Blu di Prussia lungo tutto il perimetro della stanza, mentre il camino situato entrando a sinistra (parete D), essendo un elemento architettonico pregevole, era stato lasciato a vista.

Erano esposte in questa sala anche due opere di Giovanni Santi: *La musa Clio* e il *Cristo morto tra due angeli* e un disegno, *Nudo maschile visto di spalle; panneggio di figura inginocchiata* di Raffaello.

Entrando a sinistra (Parete D) si potevano ammirare le opere di Giovanni Santi, la prima che si incontrava era il *Cristo morto tra due angeli* e, procedendo sulla stessa parete, il visitatore poteva osservare *La musa Clio*. La collocazione delle opere aveva dovuto tenere in considerazione le due griglie dell'impianto di climatizzazione.

[139] http://www.goppion.com/it/soluzioni/sistema-q/modelli/vetrine-cassa-di-vetro-classe-qb/ad-isola-qb-i/

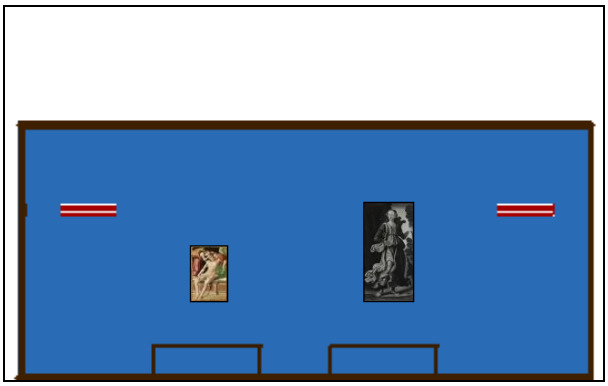


Figura 33: Alzato parete D

Al centro della parete opposta (Parete B), invece, si trovava una struttura posta perpendicolarmente alla lunghezza della sala che custodiva lo stendardo. Il verso con la *Trinità con i Santi Sebastiano e Rocco* era rivolta verso l'ingresso della sala, mentre la *Creazione di Eva* era rivolta verso il lato opposto della stessa.

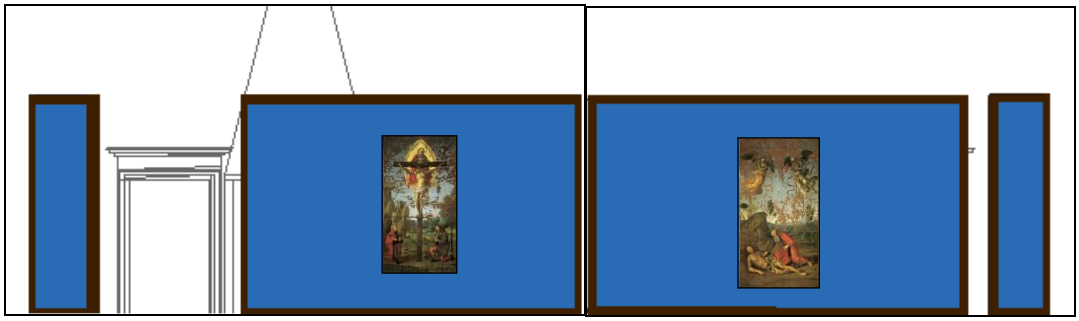


Figura 34: Verso e recto teca perpendicolare alla parete B

L'ultima opera, *Nudo maschile visto di spalle; panneggio di figura inginocchiata*, presente in questo ambiente era custodito all'interno di una teca, di fronte al camino, vicino alla porta di uscita (Parete C). Tale posizione era stata scelta in quanto lo schizzo preparatorio si riferiva al recto dello stendardo.

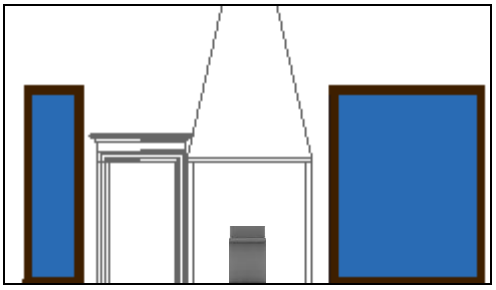


Figura 35: Alzato parete C

4ª STANZA: SALA DEGLI STUCCHI

Figura 36: Sala degli Stucchi: pianta e alzati

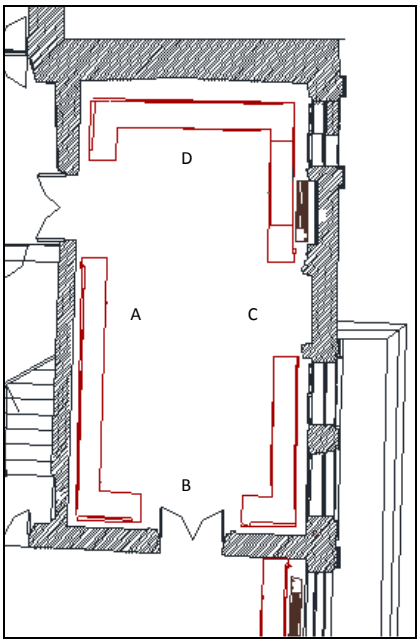


Figura 37: Pianta Sala degli Stucchi

Questo ambiente ospitava la *Crocefisisone Mond* di Raffaello, con le relative predelle, e opere di altri artisti: la *Pala Terzi* e la *Resurrezione* di Perugino, il *Martirio di San Sebastiano* di Luca Signorelli e un'incisione di Dürer, la *Crocefissione*.

Entando a destra (Parete A) si trovava l'opera principale della sala, la *Crocefisisone Mond*, affiancata da *Il miracolo di S. Eusebio di Cremona* e *S. Gerolamo salva il Silvano e punisce l'eretico Sabiniano*.

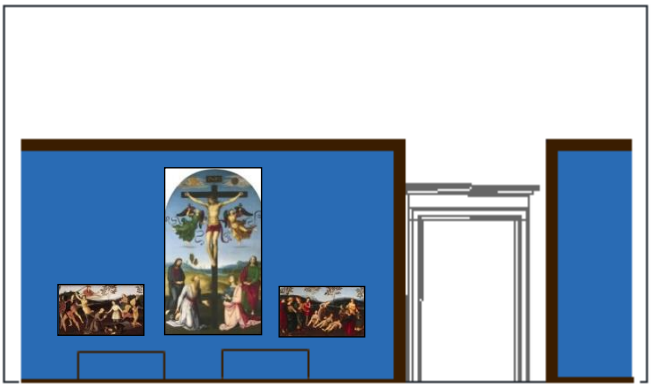


Figura 38: Alzato parete A

Sul lato opposto (Parete C), invece, erano presenti la *Resurrezione* di Perugino, il *Martirio di San Sebastiano* di Luca Signorelli, poste ai lati del camino, mentre l'incisione di Dürer si trovava all'interno di una teca situata dinanzi al camino. La teca,

non essendo molto ingobrante, non copriva il camino, lasciandone a vista la pregevole architettura. L'opera del Vannucci era stata posta di fronte all'ingresso in quanto, per le sue dimensioni, si adattava perfettamente allo spazio delimitato dall'apertura della porta di accesso che ne creava quasi una seconda cornice.

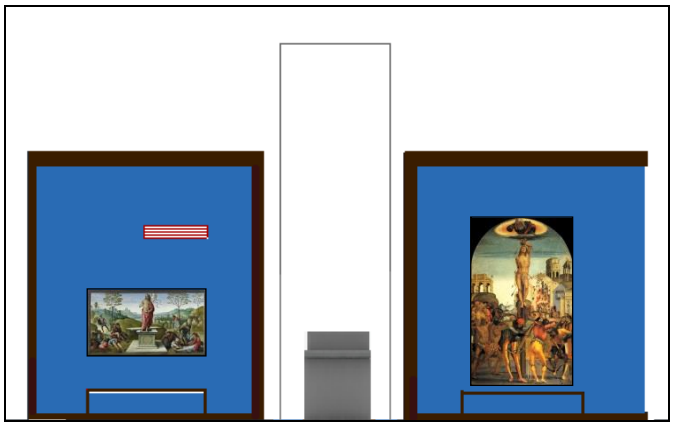


Figura 39: Alzato parete C

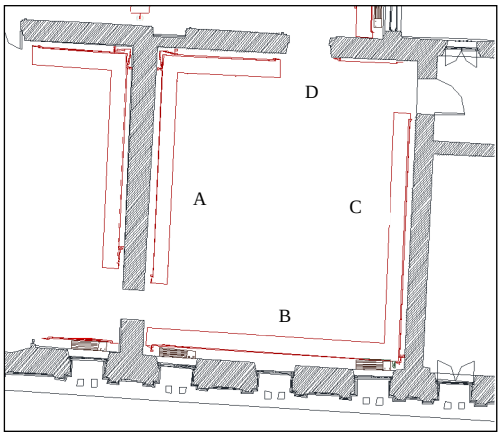
La *Pala Terzi*, sempre di Perugino, invece, era stata posizionata nel lato corto (Parete D) che collega le pareti sopra nominate.

Figura 40: Alzato parete D

Tutte le opere presenti nella sala erano collocate su un pannello Blu di Prussia, bordato dalla struttura di supporto di colore marrone ed inoltre erano protette da distanziatori.

5ª STANZA: SALA DELLE VOLTE

Alzato parete D



Alzato parete C

Alzato parete B

Figura 41: Sala delle Volte: pianta e alzati

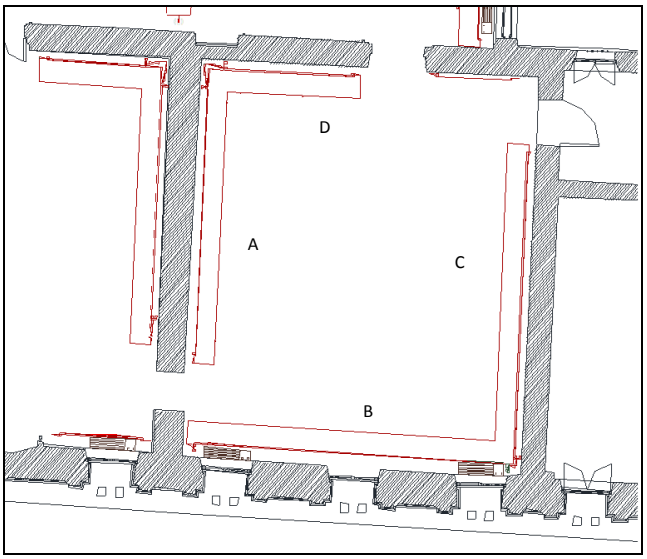


Figura 42: Pianta Sala delle Volte

La Sala delle Volte era dedicata all'esposizione della *Resurrezione di Cristo* di Raffaello, e ad altre opere: la *Resurrezione di Cristo* di Pietro Perugino, la *Pala degli Otto* di Filippino Lippi ed infine due disegni di Raffaello che raffigurano: il primo sul recto *Due guardie per la Resurrezione* e sul verso *Un angelo e una guardia per la Resurrezione* e, il secondo, sul recto *Studi per Cristo risorto* e sul verso un altro schizzo.

Entrando a destra era presentata la *Resurrezione di Cristo*, fiancheggiata da due teche contenenti gli studi preparatori. Per questi studi realizzati da Raffello, che presentano disegni su entrambi i lati, le teche presentavano sul lato posteriore uno specchio, in modo che l'immagine posta sul lato non visibile si potesse comunque fruire. Per fare in modo che i disegni non soffrissero dell'esposizione alla luce solo su un lato, era stato ritenuto opportuno ruotare di 180° dopo due mesi mezzo i disegni; tale scelta ha fatto sì che anche il verso degli studi generalmente poco visibile al visitatore potesse essere apprezzato. Durante la movimentazione del foglio erano presenti il restauratore incaricato dal MUVE e una figura professionale designata dal museo prestatore.

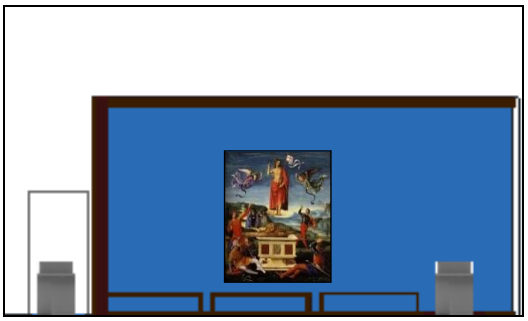


Figura 43: Alzato parete C

Le opere degli altri due artisti presenti nella stanza, erano rispettivamente poste una sulla parete di fronte alla porta di ingresso (Parete B), mentre l'altra era collocata nella parete opposta (Parete D) a quella occupata dalla *Resurrezione di Cristo*.

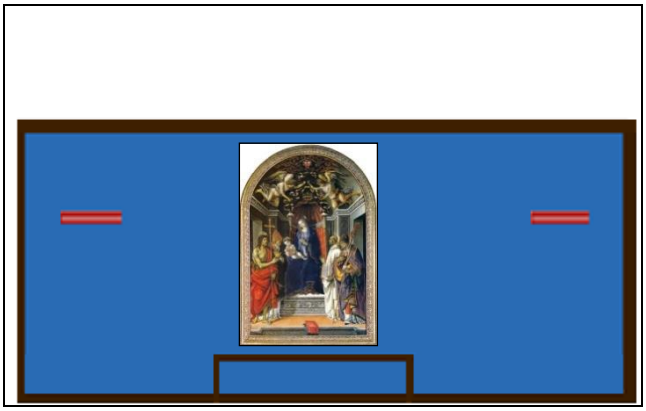


Figura 44: Alzato parete B

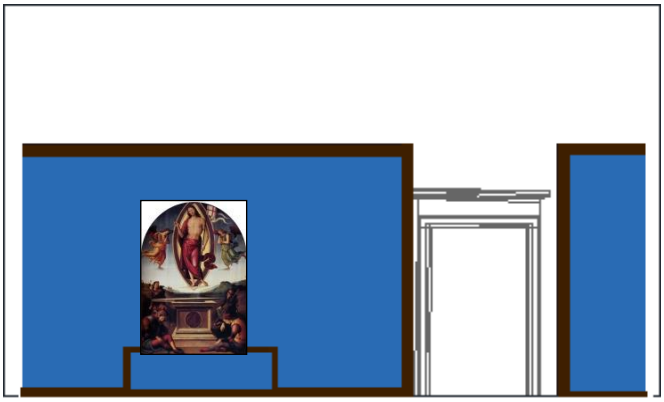
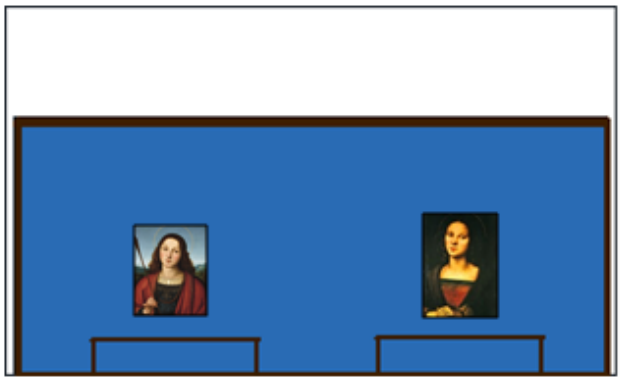
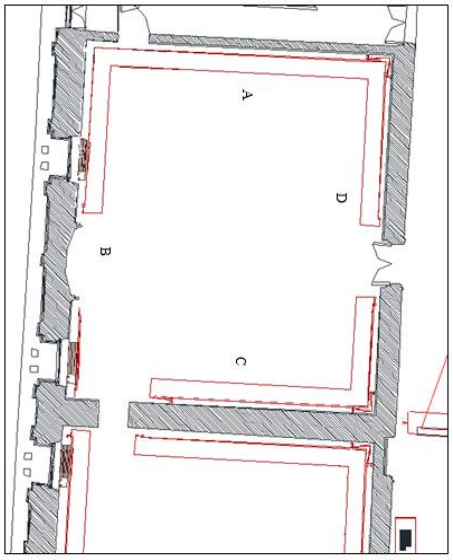


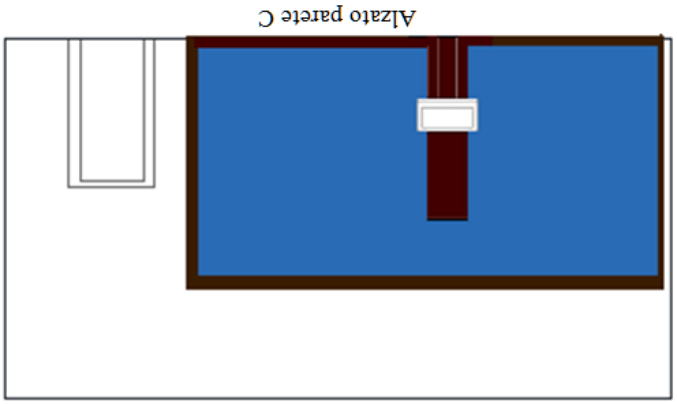
Figura 45: Alzato parete D

6ª STANZA: SALA DEI LEONI



Alzato parete A





Alzato parete C

Figura 46: Sala dei Leoni: pianta e alzati

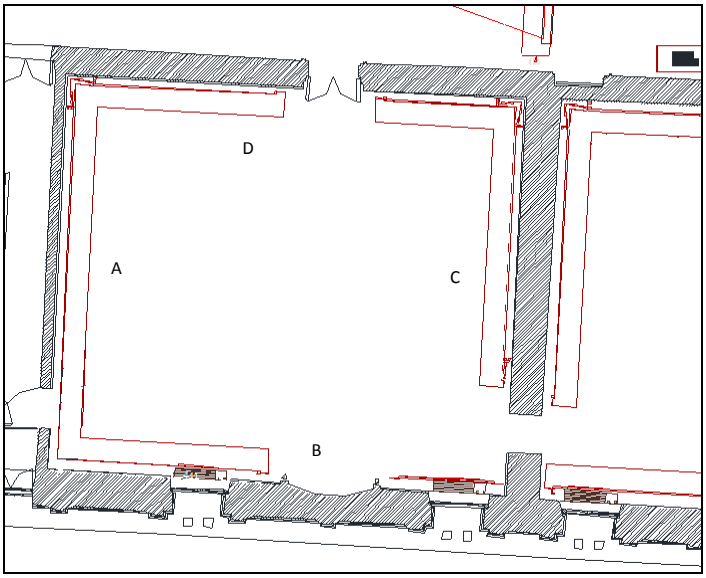


Figura 47: Pianta Sala dei Leoni

Nella Sala dei Leoni trovavano posto il *San Sebastiano* di Raffaello e la *Sanata Maria Maddalena* di Perugino.

Nella parete situata di fronte all'ingesso della sala (Parete A) i due dipinti erano posizionati uno di fianco all'altro.

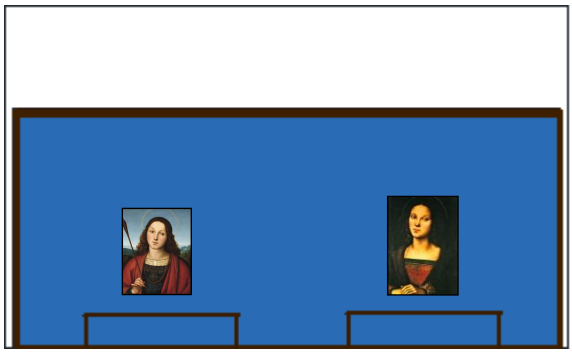


Figura 48: Alzato parete A

Sulla parete subito a destra della porta di ingresso (Parete C) era stato posizionato un *monitor* interattivo con l'immagine del *San Sebastiano* di Raffaello. Tale strumento a disposizione al visitatore, offriva la possibilità, ingrandendo l'immagine, di analizzare nei minimi dettagli il quadro.

La scelta di poter analizzare con l'ausilio di strumenti tecnologici una particolare opera esposta era caduta su San Sebastiano per due motivazioni. La prima legata ad una particolarità intrinseca del dipinto risalente al periodo della sua realizzazione, la seconda, più attuale, connessa all'intervento di restauro cui il quadro era stato recentemente sottoposto, tra giugno 2013 e febbraio 2014, presso il Laboratorio dell'Accademia di Brera di Milano. Il poter ingrandire a piacimento l'immagine, permetteva all'osservatore di cogliere alcuni aspetti rilevanti che, a distanza di osservazione, non si sarebbero potuti riconoscere. Così, ad esempio, si poteva meglio osservare, sulla parte sinistra, un rimaneggiamento, probabilmente dovuto a un ripensamento che il Sanzio ebbe durante l'esecuzione, della chioma del Santo ed apprezzare i dettagli dei ricami sugli abiti e la preziosità della catenella. Analogamente l'ingrandimento di alcune parti consentiva di identificare gli interventi di restauro ed individuare le zone di lacuna sottoposte ad integrazione pittorica e reintegrate con la tecnica del tratteggio a pennellate verticali ravvicinate e distinguerle dall'originale.

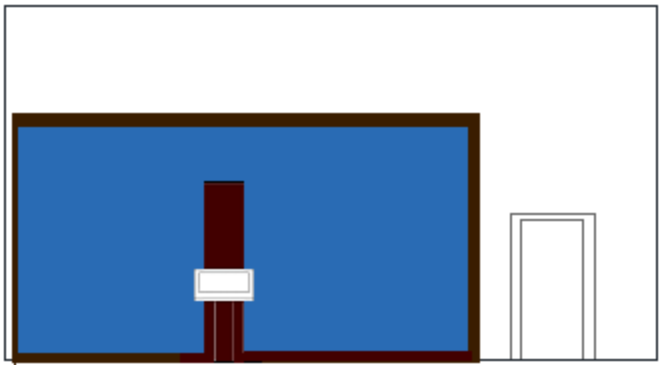
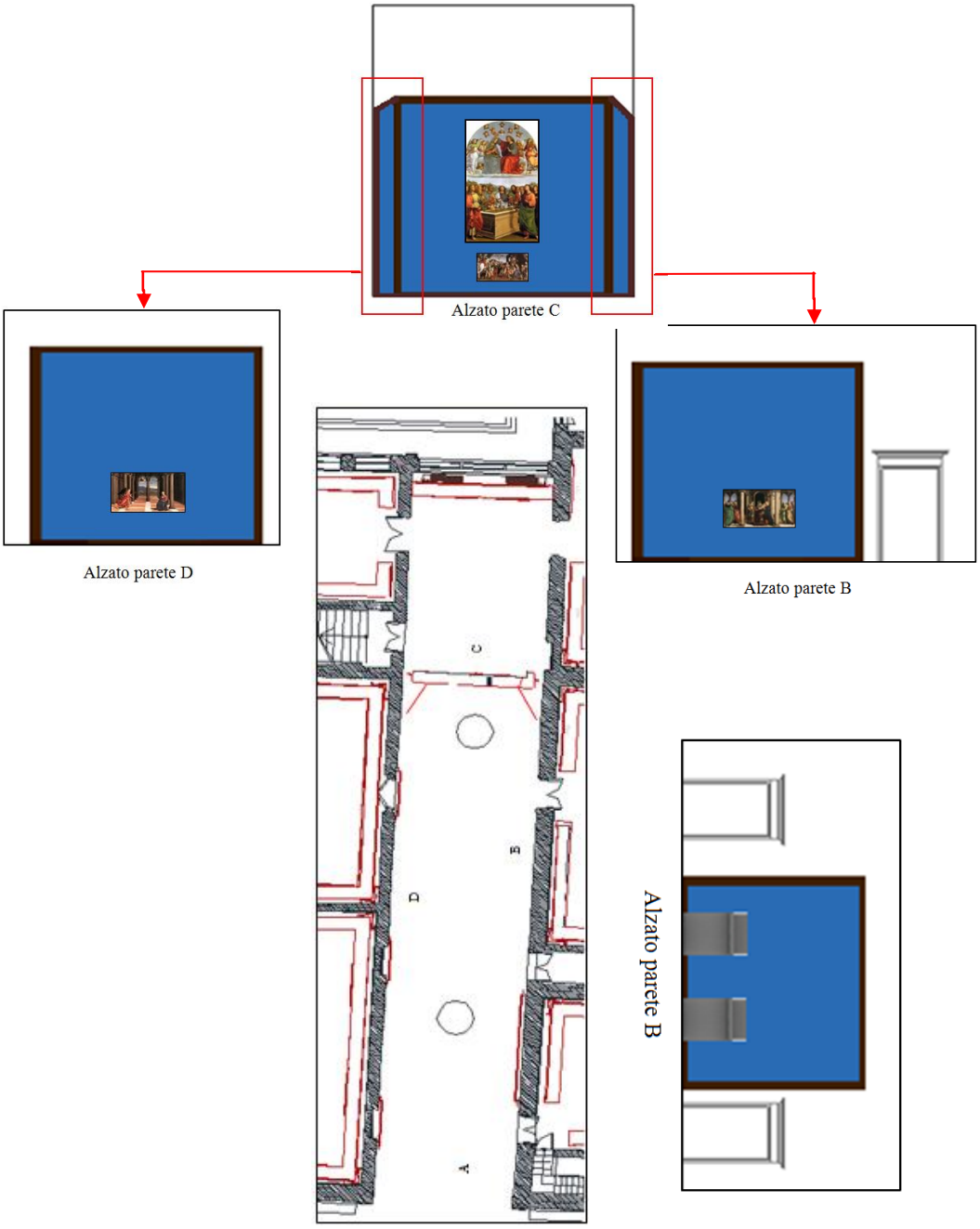


Figura 49: Alzato parete C

7ª STANZA: SALA DEI FILOSOFI



Fiugra 50: Sala dei Filosofi: pianta e alzati

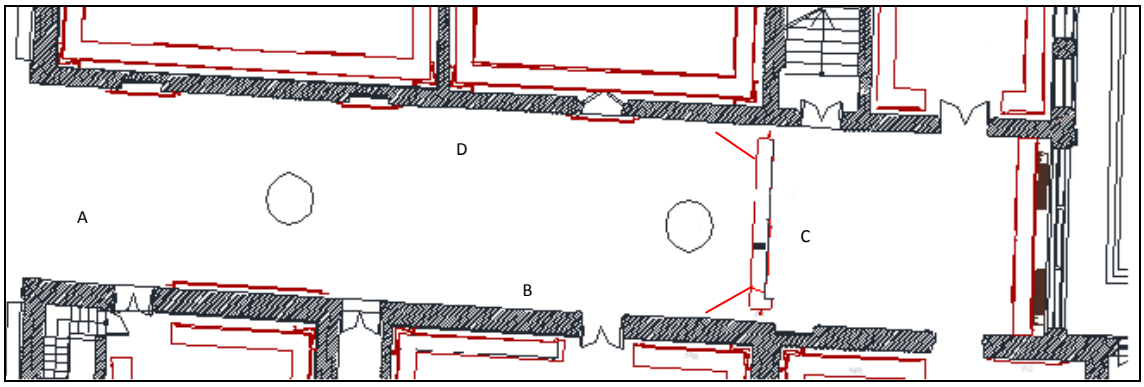


Figura 51: Pianta Sala dei Filosofi

La Sala dei Filosofi proponeva allo spettatore l'analisi dell'*Incoronazione della Vergine* con le sue tre predelle raffiguranti: l'*Annunciazione*, l'*Adorazione dei Magi* e la *Presentazione al Tempio.* Oltre a queste opere, sempre di Raffaello, erano esposte in questa sala altri due disegni: lo *Studio per la testa di San Tommaso* e lo *Studio per l'Arcangelo Raffaele con Tobiolo*.

Questo ambiente molto connotato, dalla forma lunga e stretta, trovandosi in un punto di transito tra chi entrava e chi usciva dalla Sala della Pinacoteca aveva vincolato la scelta allestitiva.

Si era scelto anche in questo caso di non coprire tutta la struttura del Palazzo lasciando a vista alcune pareti.

L'*Incoronazione della Vergine* di Raffello, insieme alle sue tre predelle, erano collocate nel pannello divisore che creava l'ambiente di passaggio tra la Sala degli Stucchi e la Sala delle Volte. Per fare in modo che queste quattro opere fossero esposte insieme era stato creato per l'occasione un pannello particolare, composto da una sezione centrale fiancheggiata, su entrambi i lati, da due pannelli posti in obliquo a formare un trittico ad ante aperte. Le predelle erano poste nella parte inferiore di questa struttura, mentre il dipinto dell'*Incoronazione della Vergine* era posto sopra la tavola raffigurante l' *Adorazione dei Magi* del pannello centrale. In questo caso il pannello non aveva mantenuto la stessa altezza degli altri, ma era leggermente più alto in modo da ospitare entrambe le opere.

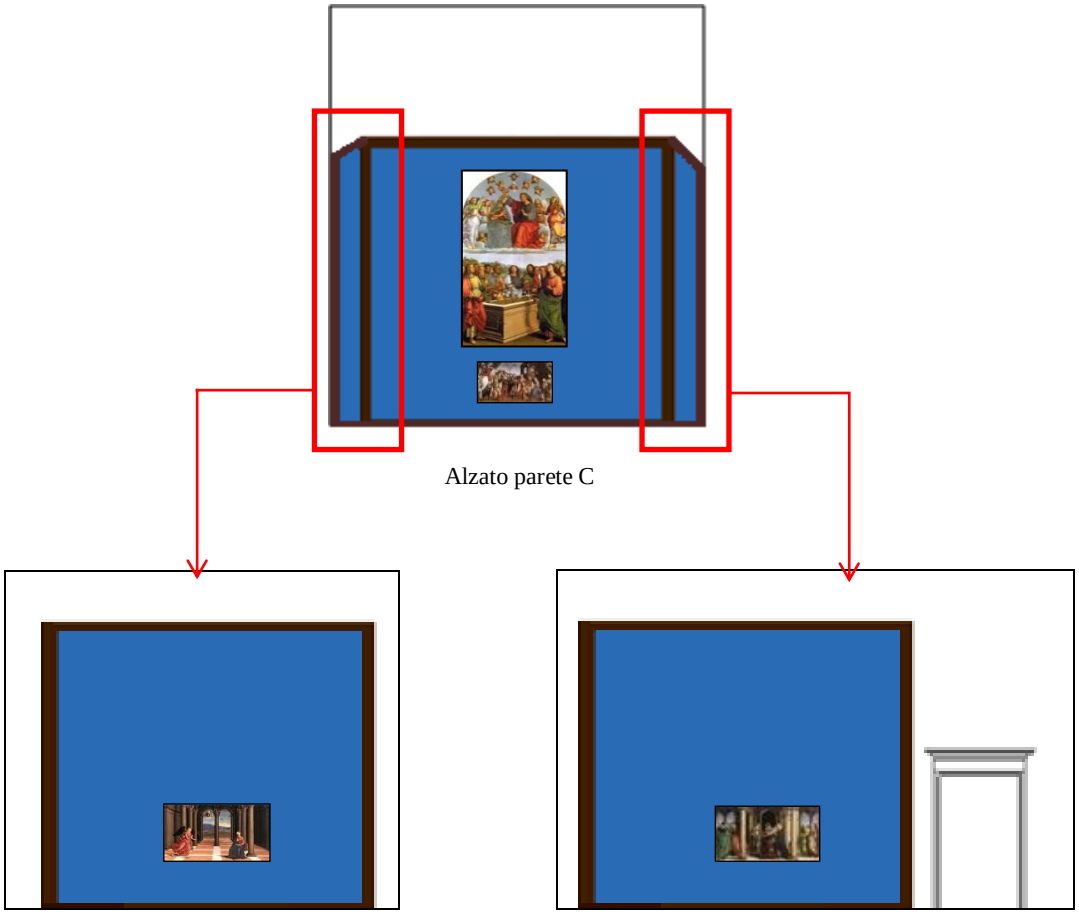


Figura 52: Alzati trittico

I due disegni preparatori, lo *Studio per la testa di San Tommaso* e lo *Studio per l'Arcangelo Raffaele con Tobiolo*, erano inseriti all'interno di teche collocate sul lato destro dell'*Incoronazione della Vergine* di Raffaello (Parete B).

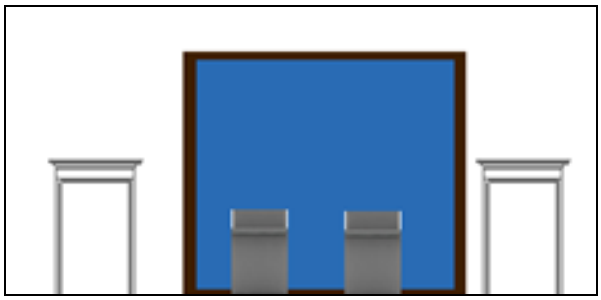


Figura 53: Alzato parete B

8ª STANZA: SALA PINACOTECA

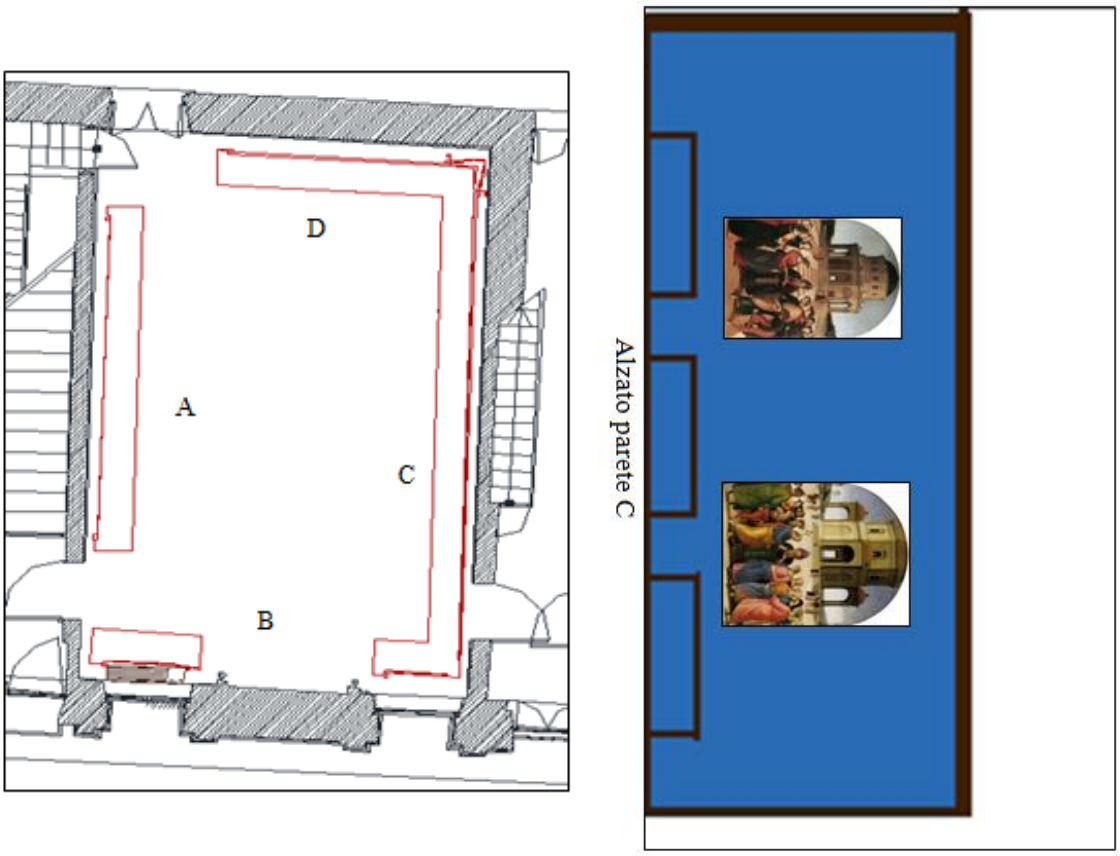


Figura 54: Sala Pinacoteca: pianta e alzato

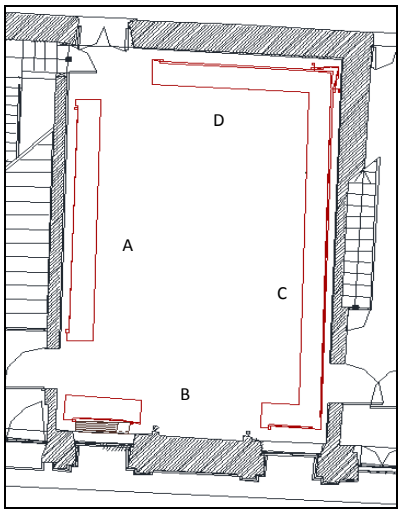


Figura 55: Pianta Sala Pinacoteca

Questa sala ospitava le opere che, da sempre, sono oggetto di confronto tra Raffaello e Perugino: i due "Sposalizio della Vergine".

Entrando nella stanza, nella parete a sinistra (Parete C), le opere erano poste una a fianco all'altra in modo che il confronto fosse diretto. Le dimensioni della sala erano tali che il visitatore potesse avere sufficiente spazio per ammirarle entrambe simultaneamente.

Figura 56: Alzato parete C

9ª STANZA: SALA DELLE MAPPE

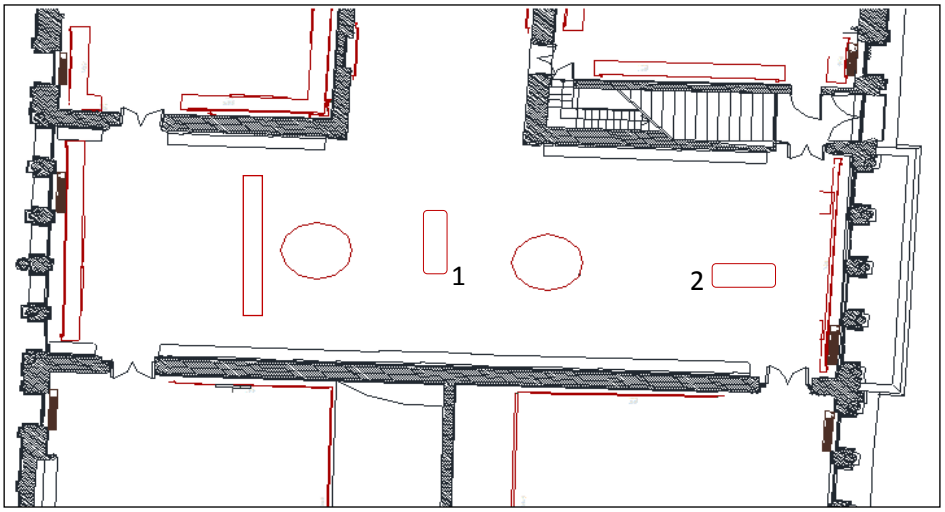


Figura 57: Pianta Sala delle Mappe

Il penultimo ambiente era la Sala delle Mappe. L'allestimento per questo ambiente era stato vincolato dalla presenza di due mappamondi al centro della sala. Per tale motivo non era stato deciso di coprire la struttura architettonica originale del palazzo e proprio per la sua connotazione si era deciso di adibirlo a sala lettura. In questa stanza, infatti, i visitatori avevano a disposizione delle sedute per consultare il catalogo della mostra. L'ambiente era stato ridotto di grandezza tramite un pannello divisorio che creava un corridoio di passaggio tra la Sala Scarlatti e la Sala Grimani. Quest'ultima scelta era stata effettuata in modo che il visitatore potesse giungere alla visita di questa sala solo alla fine del percorso espositivo.

Le sedute erano posizionate in diversi punti: una tra i due Mappamondi (1), mentre l'altra (2) nella zona di passaggio tra il globo a destra e il pannello che oscurava le finestre. Per la tipologia delle sedute si era confermata la scelta di utilizzare i divanetti in dotazione del museo, dalla forma ovale, ricoperti di simil pelle. Oltre a questi, i visitatori, per sedersi, potevano usufruire delle panche che fanno parte dell'arredo originale della sala. I cataloghi messi a disposizione erano cinque in tutto, uno per ogni divanetto e tre lungo i sedili. Vicino all'uscita, prima di giungere all'ultima sala, era stato lasciato a disposizione del visitatore, su un leggio, il "libro dei visitatori" in modo

che potessero lasciare un commento. Di fianco erano disponibili dei questionari, sia in lingua italiana che inglese, nei quali il visitatore era invitato a rispondere a delle domande chiuse in merito al livello di gradimento della mostra e a fornire dati personali di carattere generale.

Di seguito è riportato un *fac-simile* del questionario che era stato somministrato ai visitatori della mostra:

PERUGINO-RAFFAELLO:

mimesi o alunnato

19 Marzo – 6 Luglio 2016

Palazzo Ducale – Appartamento del Doge

QUESTIONARIO PER I VISITATORI

Gentile visitatrice, gentile visitatore,

Le saremmo grati se volesse dedicare pochi minuti del Suo tempo per rispondere al questionario e restituirlo al personale addetto.

INFORMAZIONI GENERALI

1. Come è venuto a conoscenza della mostra?

○ Articoli su giornali	○ Materiale promozionale cartaceo
○ Sito web del Museo	○ Amici e conoscenti
○ Neswsletter	○ Abbonamento MUVE

2. Con chi è venuto a visitare la mostra?

○ Da solo	○ Con i famigliari
○ Con un gruppo organizzato	○ Con amici e conoscenti

3. Quanto tempo è durata la visita?

○ Meno di 30 minuti	○ 1 ora – 2 ore
○ 30 minuti - 1 ora	○ Più di 2 ore

4. In generale è soddisfatto della mostra?

○ Molto	○ Poco
○ Abbastanza	○ Niente

ALLESTIMENTO

5. Della mostra ha apprezzato:

	Molto	**Abbastanza**	**Poco**	**Niente**
Opere	○	○	○	○
Le installazioni interattive	○	○	○	○
Orari di apertura	○	○	○	○
Comfort delle sale	○	○	○	○
Allestimento nel suo complesso	○	○	○	○

6. Complessivamente ritiene che questo museo:

Le abbia trasmesso informazioni che già aveva	o Sì	o No
Le abbiamo fornito nuove conoscenze	o Sì	o No
Le abbia confuso le idee	o Sì	o No

7. Secondo Lei, qual è stato l'elemento più importante della Sua visita a questa mostra?

o Vedere oggetti belli	o Vedere oggetti importanti
o Incontrare nuove persone con gli stessi interessi	o Trascorrere del tempo libero con amici e/o parenti
o Apprendere nuove informazioni storiche e/o artistiche	o Approfondire le proprie conoscenze

SULLA MOSTRA

8. La visita della mostra ha suscitato in Lei:

o Sorpresa	o Curiosità
o Interesse	o Perplessità
o Emozione	o Noia

9. Quale aspetto della visita Le è rimasto più impresso e per quale motivo?

o Gli argomenti trattati	o Sia l'allestimento sia gli argomenti trattati
o L'allestimento stesso	o Nulla

10. Ritiene adeguati gli strumenti comunicativi messi a disposizione?

	Molto	Abbastanza	Poco	Niente
Audio guida	o	o	o	o
Visita guidata	o	o	o	o

PROFILO DEL VISITATORE

La preghiamo di compilare lo spazio seguente per permettere di conoscere meglio i visitatori della mostra

Nazionalità: ……

Sesso: □ M □ F

Età: ……

Residenza (Indichi solo la provenienza): ……

Titolo di studio: □ Elementare □ Lic. Medie □ Diploma □ Laurea □ Nessuno

Professione: □ Imprenditore, libero professionista □ Lavoratore in proprio □ Dirigente

□ Direttivo, quadro, impiegato □ Altro lavoratore dipendente

□ In cerca di prima occupazione □ Scolaro o studente □ Casalinga

□ Ritirato dal lavoro □ Disoccupato □ Altro

Data della visita (giorno e mese): ……

(Facoltativo)

NOME e COGNOME: ……

E-MAIL: ……

Presa visione dell'informativa contenuta nell'articolo 1, D.Lgs 30 giugno 2003, n. 196, autorizzo il trattamento dei dati personali sopra riportati.

Firma……

4

Il pubblico e la sua conoscenza, per chi gestisce e si occupa di musei e mostre, riveste e assume sempre più un'importanza rilevante anche ai fini delle scelte da intraprendere nel proporre tematiche ed individuare tipologie di utenti cui destinare il progetto espositivo. Il desiderio e l'obiettivo nel progettare la nostra mostra era stato quello di allestire un'esposizione che fosse rivolta ad un pubblico più vasto e più composito possibile, anche perché le opere esposte avevano un carattere ed un valore universali: potevano essere semplici per i visitatori meno motivati, come essere complesse per i più esperti ed attenti. Ecco, dunque, che la tipologia del nostro pubblico poteva essere assai variegata e comprendere: famiglie, studenti di vari livelli e interessi, persone singole o gruppi, pensionati, studiosi e turisti. Anche gli scopi della visita per queste persone potevano essere diversi e spaziare dalla semplice curiosità all'approfondimento di conoscenze già acquisite, passando attraverso il desiderio di "imparare qualcosa" o di arricchirsi vedendo "cose belle".

Alla luce di quanto emerso dai dati orientativi, raccolti tramite un semplice questionario somministrato ai visitatori alla fine del percorso espositivo, si era potuto riscontrare che era stata rispettata la nostra previsione in termini di categorie attese in quanto erano state tutte rappresentate.

10ª STANZA: SALA DEGLI SCUDIERI

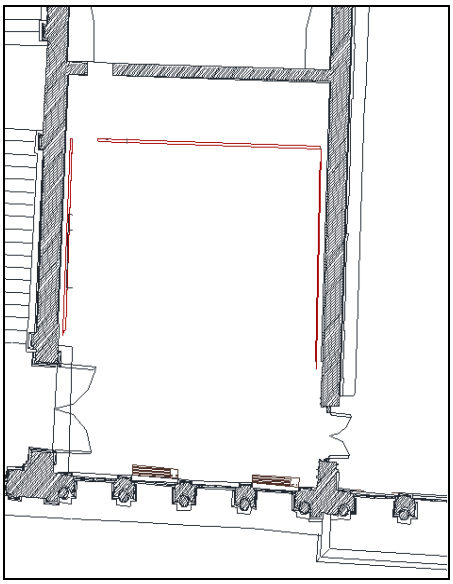


Figura 58: Pianta Sala degli Scudieri

Per l'ingresso in quest'ultima stanza il visitatore doveva oltrepassare una tenda spessa in velluto di color Blu di Prussia, sorretta ai lati da cordoni di colore marrone, per accentuare maggiormente la sensazione di lasciare quel mondo parallelo che si era voluto creare in tutta la mostra. Quest'ultima stanza, la Sala degli Scudieri, era stata utilizzata come *bookshop*. Anche in questo ambiente erano presenti gli stessi pannelli che avevano arredato le sale espositive; questa scelta era stata dettata del fatto che si era voluto dare comunque un senso di appartenenza e di continuità alla mostra anche a questo spazio, seppur adibito ad uso commerciale. Gli oggetti di *merchandising* che erano stati proposti al pubblico comprendevano: il catalogo della mostra, il *poster* dei quadri esposti all'interno, i libri inerenti gli argomenti trattati e altri che facevano riferimento ai musei che avevano prestato le opere in esposizione. Non erano presenti prodotti che rimandassero ai Musei Civici di Venezia o che riportassero il logo di Palazzo Ducale, in quanto per tali oggetti i visitatori potevano recarsi al *bookshop* del museo. Al centro della sala era stato posizionato un tavolo adibito sia all'esposizione dei libri che alla loro consultazione. Sulle due pareti laterali erano presenti degli scaffali, con in esposizione altri oggetti destinati alla vendita. Infine, sulla parete di fondo della sala, era ubicato il banco per le vendite, dietro al quale erano stati appesi i *poster* con le immagini dei dipinti della mostra.

Le sale, come si è potuto constatare dalla precedente descrizione, pur avendo caratteristiche differenti le une dalle altre, avevano elementi in comune: pavimentazione, pareti, colori dei pannelli architettonici, soffitto, illuminazione, comunicazione scritta. Per quanto concerne il primo punto, ovvero la pavimentazione, si era deciso di non coprire quella originale con nessun tipo di materiale in quanto il seminato alla veneziana ben si armonizzava con il tipo di allestimento progettato per questa mostra.

Per le pareti invece la scelta era stata differente, sia nella Sala dello Mappe che in quella dei Filosofi si era deciso di lasciare a vista la struttura originale del palazzo storico, mentre negli altri ambienti si era scelto di coprire con delle strutture le pareti della sala. Questa scelta era stata dettata dall'intenzione di uniformare il campo visivo per far risaltare il più possibile le opere e dalla volontà di concentrare l'attenzione dello spettatore su di esse. Per la scelta del colore delle strutture architettoniche che avevano avuto lo scopo di supportare le opere, si era precedentemente svolta una ricerca sulla psicologia dei colori. Lo studio e la conseguente scelta cromatica può sembrare, per i non addetti ai lavori, un elemento di poca rilevanza, e si suppone che la scelta venga fatta in maniera arbitraria o casuale. La selezione e la conseguente scelta della forma e del colore dei pannelli ha seguito, invece, determinati e precisi criteri di *marketing*. Attenendoci a questi parametri e dopo una selezione cromatica che ci ha portato a restringere il campo di scelta a quattro colori: grigio, verde, giallo e blu, abbiamo optato per quest'ultimo, nella sua variante Prussia. Questo colore oltre a dare la sensazione di armonia e quiete, si accordava molto bene sia con la cromia delle opere esposte che con il colore marrone delle strutture di supporto dei pannelli.

Figura 59: Prove di colore, da sinistra a destra: grigio, verde, giallo, blu

Figura 60: Esempio di allestimento

Dello stesso colore erano state prodotte anche le didascalie contenenti le specifiche dei quadri e quelle riportanti una piccola descrizione di alcune opere, mentre i testi riguardanti il contenuto delle sale erano stati riportati sempre in scritta bianca, ma su un supporto di colore marrone, che richiamava il colore del materiale utilizzato come scheletro della struttura che sorregge i pannelli. I testi erano stati scritti sia in lingua italiana che in inglese.

Per il soffitto si era adottata la medesima soluzione allestitiva utilizzata per i pavimenti, ovvero si erano lasciati a vista e con essi anche i lampadari della Sala delle Mappe e dei Filosofi. Per quanto riguarda l'illuminazione, le finestre di ogni stanza erano state oscurate; agendo in tale modo si era eliminata del tutto la luce naturale che, di conseguenza, aveva portato ad un utilizzo esclusivo di luce artificiale. Per l'oscuramento delle finestre si erano utilizzati dei pannelli che lasciavano intravedere il motivo dei vetri a piombo, ma che schermavano dal sole. Tale scelta fu perseguita per due motivi: il primo era che così facendo si sarebbero tutelate le opere d'arte da possibili danni causati dai riflessi del sole, quali per esempio lo sbiadirsi delle sezioni colpite dalla luce, il secondo motivo era perché si era preferito utilizzare una sorgente di luce artificiale in quanto più facilmente gestibile. Per quanto riguarda la luce artificiale

si era optato per l'impiego di faretti, ad illuminazione a led, direzionabili, collocati lungo una struttura metallica posizionata vicino al soffitto.
Per quanto riguarda l'illuminazione dei quadri la scelta di collocare la fonte di luce in alto e di posizionare i faretti con un inclinazione di 30° era dettata dal fatto che tale soluzione permetteva al visitatore di poter osservare da vicino l'opera evitando il rischio di proiettare la propria ombra sul quadro (si osservi la figura sottostante).

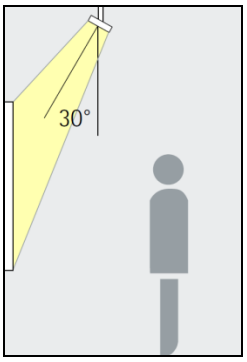


Figura 61: Esempio posizionamento fonti di luce[140]

Inoltre questo cono di luce che si veniva a creare faceva sì che l'opera risaltasse, lasciando il resto del fondale in penombra, e che non si presentassero sulla sua superficie riflessi sgradevoli (si veda la figura sottostante).

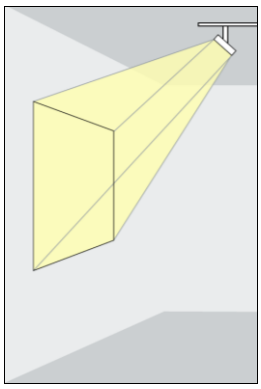


Figura 62: Esempio cono di luce[141]

[140]https://www.erco.com/download/content/30-media/7-erco_light_for_museums/erco-light-for-museums-it.pdf, p. 6.

Figura 63: Esempio illuminazione pannello

Per quando riguarda l'illuminazione delle teche era stata utilizzata la medesima tecnica impiegata per le opere. Tale soluzione non creava problemi di fruizione, fatta eccezione nel caso in cui il visitatore si posizionasse all'interno della superficie di riflessione. Era stato deciso di non collocare fonti d'illuminazione all'interno delle teche per non generare troppo calore ed evitare, in caso di malfunzionamento tale da richiedere un intervento tecnico di manutenzione, la presenza di un responsabile del museo prestatore dell'opera, presenza necessaria qualora la fonte luminosa fosse stata inserita all'interno della teca.

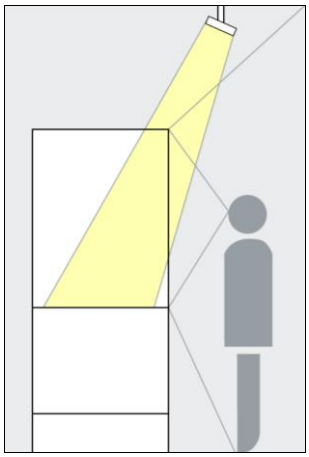


Figura 64: Esempio cono di luce su teca[142]

[141] https://www.erco.com/download/content/30-media/7-erco_light_for_museums/erco-light-for-museums-it.pdf, p. 7.
[142] https://www.erco.com/download/content/30-media/7-erco_light_for_museums/erco-light-for-museums-it.pdf, p. 7.

Nel seguente grafico sono riportate le tipologie di opere che erano presenti nella mostra, le ore di esposizione alla luce e l'intensità massima di quest'ultima:

TIPOLOGIA OPERE	**ORE**	**INTENSITÀ MAX**
DIPINTI	8	150 LUX
DISEGNI	8	40 LUX

Tabella 11: Dipinti e disegni: durata di esposizione ed intensità della luce

Tutti questi elementi fino ad ora analizzati, combinati tra loro, oltre che favorire un maggiore coinvolgimento dello spettatore, avevano l'intento di far sì che il visitatore si estraniasse momentaneamente dalla realtà per essere trasportato idealmente in un mondo appositamente ricreato per la contemplazione delle opere.

2.12 INAUGURAZIONE

2.12.1 PARTE GENERALE

Per i non addetti ai lavori, l'inaugurazione rappresenta forse l'evento più rilevante di una mostra. La sua apertura al pubblico è generalmente preceduta da un *vernissage*: una sorta di inaugurazione privata, accessibile esclusivamente su invito, riservata ad una cerchia selezionata di persone (rappresentanti degli enti territoriali, giornalisti, soci del museo e critici d'arte) alla quale vengono illustrate in anteprima le opere esposte.
Nel giorno vero e proprio d'inizio della mostra è prevista una serie di eventi programmati per l'occasione e che possono essere poi riproposti in momenti e modalità differenti durante lo svolgimento della rassegna. Generalmente il Direttore accoglie i visitatori e tiene una piccola conferenza sul significato della mostra, spiegazione cui seguirà una visita guidata gratuita a conclusione della quale, usualmente, sarà offerto un piccolo rinfresco. La finalità di questa azione promozionale, ripresa e diffusa generalmente dai mass media, è quella di incentivare l'affluenza di pubblico.
Nel pensiero di molti, l'inaugurazione di una mostra può anche essere pensata come atto conclusivo di un *iter*; in realtà essa rappresenta solo un traguardo intermedio raggiunto, in quanto costituisce l'inizio di una serie di fasi successive che coinvolgono numerosi settori e aspetti della macchina organizzativa museale.
Nel periodo di apertura della mostra, infatti, si assiste ad una continua manutenzione degli ambienti e ad un costante impegno del settore amministrativo per l'espletamento di procedure riguardanti le opere, le spedizioni di cataloghi, rassegna stampa e ad una ininterrotta raccolta di dati (dato numerico del pubblico, profilo del visitatore, raccolta di eventuali interviste o questionari per la verifica di gradimento, temperatura e umidità). Alla conclusione della mostra l'analisi di tali dati, confrontata con gli obiettivi programmati, concorrerà alla stesura di un utile documento di lavoro.

2.12.2 FOCUS SULLA MOSTRA

La giornata dell'inaugurazione della mostra, che era avvenuta qualche giorno prima dell'apertura ufficiale al pubblico, si era articolata in due momenti differenti: la mattina

dalle 11.00 fino alle 13.00 aveva avuto luogo la conferenza stampa, mentre la sera a partire dalle 18.30 aveva avuto inizio il *vernissage* a cui avevano presenziato le autorità e le personalità di spicco.

In riferimento alla presentazione alla stampa, che si era svolta la mattina, i giornalisti o caporedattori invitati all'evento, che erano stati contattati precedentemente dall'ufficio pubbliche relazione del Museo (Marketing e development) sia via posta elettronica che su invito personale, erano stati accolti all'ingresso e successivamente accompagnati all'interno di una delle sale di Palazzo Ducale, appositamente allestita. Gli addetti al ricevimento degli ospiti avevano una lista degli accreditati, in modo tale che potessero controllare le loro credenziali e sapere esattamente quali invitati avessero risposto positivamente. Una volta giunti presso il luogo prefissato per l'incontro, era stata fornita ai giornalisti una cartellina recante sulla facciata l'immagine simbolo della mostra e contenente il materiale informativo sull'esposizione. La sala in cui si era svolta la conferenza stampa non era molto grande in modo che se anche il numero degli invitati non avesse rispettato le attese, la sensazione che si poteva avere non era quella di desolazione. Una volta conclusasi la conferenza i partecipanti erano stati invitati ed accompagnati ad una visita della mostra, durante la quale il Curatore aveva spiegato loro l'intero percorso espositivo. In questa occasione i fotografi avevano potuto scattare delle fotografie all'interno della mostra, materiale che era servito sia come documento d'archivio per il museo sia per pubblicizzare la mostra in diverse sedi. L'incontro era stato anche occasione per porre ulteriori domande al Curatore della mostra.

Alla fine della visita si era tornati nella sala in cui si era tenuta la conferenza stampa ed era stato offerto ai presenti un piccolo rinfresco.

Le testate giornalistiche che erano state invitate all'evento erano, per quanto riguarda le riviste d'arte, Artribune, La Critica A parte, Arte, Il Giornale dell'Arte e, sempre inerente all'arte, era stato contattato un'esponente del portale Internet Exibart. Per quanto concerne invece i quotidiani erano stati chiamati i giornalisti di: La Nuova Venezia di Venezia e Mestre, Il Mattino, Il Gazzettino per quanto riguarda le testate locali, mentre a livello nazionale, erano stati invitati rappresentanti di La Repubblica, Il Giornale e di Il Corriere della Sera. Inoltre si erano anche contattati i responsabili del settore arte e cultura di Rai3.

Il *vernissage*, come detto precedentemente, si era svolto nel tardo pomeriggio, dopo la

chiusura di Palazzo Ducale, in modo da poter offrire ai partecipanti un'occasione di quiete e totale immersione nel percorso espositivo. Tale evento aveva visto il susseguirsi di varie fasi: la prima era stata il ricevimento degli ospiti nella grande corte interna nella quale era stato servito per l'occasione un *buffet*, successivamente gli ospiti erano stati accompagnati, attraverso la Scala dei Giganti, all'Appartamento del Doge. Infine, all'ingresso della prima sala, a spiegare il contenuto scientifico ed accompagnare i presenti lungo tutto il percorso illustrandone i documenti e le opere in mostra si sono susseguiti il Curatore della mostra e vari mediatori culturali e guide chiamati per l'occasione.

Conclusa la visita, i partecipanti erano stati accompagnati nuovamente nel cortile interno del palazzo, dove era stato loro consegnata una *gift bag* che conteneva materiale inerente la mostra: il *depliant* illustrativo, il catalogo della mostra e un biglietto omaggio. Gli invitati a questo evento erano i Direttori dei musei prestatori delle opere: Gabriele Maria Finaldi per il National Gallery di Londra; Emanuela Daffra per l'Accademia Carrara di Bergamo; Eike Schmidt per la Galleria degli Uffizi di Firenze; James Bradburne per la Pinacoteca di Brera di Milano; Peter Aufreiter per la Galleria Nazionale delle Marche di Urbino; Jean-Luc Martinez per il Louvre di Parigi; Barbara Jatta per i Musei Vaticani di Città del Vaticano; Marco Pierini per la Galleria Nazionale dell'Umbria di Perugia; Sylvain Bellenger per il Museo di Capodimonte di Napoli; Alexander Sturgis per l'Ashmolean Museum di Oxford; António Filipe Pimentel per il Museu Nacional de Arte Antiga di Lisbona; Lawrence J. Wheeler per il North Carolina Museum di Raleight; Klaus Albrecht Schröder per l'Albertina di Vienna; Sylvain Amic per il Musée des Beaux Arts di Rouen; il Direttore della Pinacoteca Comunale di Città di Castello; il Direttore della Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia; il Direttore del Musée des Beaux Arts di Lille; il Direttore del Museu de Art de São Paolo di Brasile; il Direttore della Biblioteca Oliveriana di Pesaro; il Direttore della Galleria di Palla Pitti di Firenze; il Direttore del Musée des Beaux Arts di Caen ed infine il Direttore della Galleria Corsini di Firenze.

Per la Fondazione dei Musei Civici di Venezia erano stati invitati a presenziare all'occasione: il Presidente Mariacristina Gribaudi, il Vicepresidente Luigi Brugnaro, nonché Sindaco della Città di Venezia, il Direttore Gabriella Belli, che riveste anche la carica di Responsabile Area, il Segretario Organizzativo Mattia Agnetti, il Presidente

della Commissione Cultura Giorgia Pea, il Dirigente Museale Area 2 Chiara Squarcina e il Dirigente Museale Area 3 Daniela Ferretti.

Inoltre erano state invitate le maggiori cariche della Città di Venezia, quali il Sindaco Luigi Brugnaro, l'Assessore al turismo Paola Mar e gli altri componenti della Giunta, le soprintendenze ed anche diverse cariche istituzionali: il Prefetto, il Questore, il Capo dei Vigli del Fuoco, i Presidenti del Tribunale Civile e Penale della Corte di Appello e altre cariche di rilievo. Infine erano stati invitati, oltre a tutto il personale che ha collaborato alla realizzazione della mostra, per l'Accademia delle Belle Arti, il Presidente Dott.ssa Luana Zanella e il Direttore Prof. Carlo Di Raco, i Rappresentanti per gli studenti Nicola Mansueti e Filippo Rizzonelli ed infine due ragazzi scelti tra gli alunni dell'Accademia che avevano vinto il bando per la miglior locandina.

2.13 MANUTENZIONE

2.13.1 PARTE GENERALE

Al fine di mantenere per tutto il periodo della mostra un livello di sicurezza e di fruizione ottimali, durante il suo svolgersi, dovranno costantemente essere effettuati: un controllo e una pulizia delle opere, una verifica del sistema di illuminazione, un invio periodico di *condition report* a chi ha prestato le opere e una verifica delle condizioni termoigrometriche (che eventualmente verranno ristabilite in caso di valori non ottimali).

2.13.2 FOCUS SULLA MOSTRA

Per tutto il periodo di apertura, nelle sale della mostra, si erano effettuati controlli periodici dei parametri ambientali, dello stato delle opere in esposizione e del materiale che ne componeva l'allestimento. Oltre a questa manutenzione ordinaria e programmata erano stati svolti, quando si era ritenuto necessario, ulteriori interventi *ad hoc* nel momento in cui erano insorti problemi improvvisi.
Per quanto riguarda le opere inserite all'interno di teche che ne controllavano le condizioni microclimatiche interne, il restauratore non si limitava al controllo dei dati spediti al computer dai dispositivi interni preposti alla regolazione della temperatura e dell'umidità, ma procedeva anche ad un controllo visivo delle condizioni delle opere, le quali venivano fotografate; tali fotografie venivano allegate al materiale documentario redatto ad ogni controllo, ciò ogni quindici giorni. Successivamente ad ogni accertamento ed ad ogni analisi della situazione era cura del restauratore spedire agli enti prestatori delle opere i documenti che riportavano i dati rilevati.
Regolarmente si era controllato anche il perfetto funzionamento dell'impianto di illuminazione, del sistema di condizionamento delle sale, l'integrità delle teche ed

inoltre ci si era assicurati che gli elementi, cartellini e pannelli, che componevano la comunicazione interna, fossero ancora chiaramente leggibili.

Tutte le fasi della manutenzione erano svolte dal personale preposto ed eseguite nei momenti di chiusura al pubblico della mostra, fatta eccezione per gli imprevisti e le emergenze.

Va ricordato, inoltre, che durante i momenti in cui il personale addetto alla pulizia degli ambienti entrava all'interno delle sale per svolgere le proprie mansioni, venivano disattivati solo gli allarmi volumetrici, ma gli allarmi delle opere rimanevano in funzione, e tutto l'iter procedurale delle pulizie era sorvegliato da personale di guardiania.

2.14 EVENTI COLLATERALI

2.14.1 PARTE GENERALE

Gli eventi collaterali che si svolgono nello stesso periodo di apertura della mostra fanno sì che essa possa ricevere più visibilità e permettono inoltre la creazione di una rete di contatti tra il territorio, la mostra e il pubblico. La natura di questi eventi può essere molteplice, si può passare da una visita ad un luogo significativo inerente la mostra o una visita guidata fuori dall'orario di normale apertura del museo, a visite guidate studiate su misura per i più piccoli, a cui generalmente si accompagnano anche delle attività da svolgere in laboratorio, a eventi mondani quali cene o concerti che si possono svolgere nella medesima *location* dell'esposizione o a conferenze. In questi ultimi tre casi gli addetti alla progettazione della mostra, previa una programmazione dettagliata dell'evento, avranno come compito quello di contattare gli *sponsor* ed i fornitori dei servizi.

2.14.2 FOCUS SULLA MOSTRA

Gli eventi collaterali programmati per questa mostra erano stati molteplici. Tutti, oltre ad essere già stati resi noti contemporaneamente all'annuncio della mostra, erano stati nuovamente pubblicizzati un mese prima dal loro svolgimento attraverso i *social network*, i volantini e i manifesti. Tutti coloro che erano interessati a partecipare avevano potuto prenotare *on line* l'avvenimento specifico scelto, inviando una richiesta all'indirizzo *e-mail* del sito MUVE.

Una prima iniziativa aveva permesso la visita guidata serale della mostra. Le visite erano state organizzate a cadenza mensile, per un toltale di cinque appuntamenti, ed erano a numero chiuso, con un minimo di venti partecipanti ed un massimo di trenta. Qualora non si fosse raggiunto il numero minimo previsto di adesioni, l'evento sarebbe stato cancellato. Si era pensato di offrire questa opportunità ad un numero limitato di visitatori in modo che il fruitore potesse avere la tranquillità necessaria per visitare la mostra.

Un'altra occasione che il museo aveva proposto ai propri visitatori erano state delle giornate in cui si poteva accedere alla mostra usufruendo di un biglietto d'ingresso a prezzo ridotto. Le giornate erano state in totale nove, due appuntamenti per ogni mese da marzo a giugno e una nel mese di luglio. In questo caso non erano previste limitazioni al numero dei visitatori, se non nel caso in cui l'afflusso fosse stato tale da contravvenire alle norme di sicurezza del museo.

Erano state anche proposte delle conferenze, almeno due, sulla tematica della mostra con la partecipazione di esperti, studiosi e componenti del comitato scientifico che ne avevano curato la preparazione. Il numero massimo dei partecipanti era stato determinato dalla capienza della sala scelta per l'evento. Anche in questo caso se non si fosse raggiunto un numero minimo di adesioni, l'evento sarebbe stato cancellato.

Inoltre, nei mesi estivi, erano state organizzate, a pagamento, alcune cene nella Terrazza dei Limoni di Palazzo Ducale a cui era seguita la visita alla mostra. In totale le serate organizzate erano state tre, due nel mese di giugno e una nel mese di luglio. All'evento avevano potuto partecipare un massimo di trenta persone ed avrebbe avuto luogo solo nel caso che si fosse raggiunto un numero minimo di partecipanti di venti persone.

Oltre a questi eventi il museo, attraverso i *social network*, quali *Facebook* e *Instagram*, aveva creato dei concorsi mensili che avevano permesso a cinque persone, attraverso un estrazione a sorte, di vincere biglietti gratuiti per l'ingresso alla mostra. Per partecipare al concorso chi era interessato doveva: 1. cliccare il "*mi piace*" alla pagina del museo, 2. scrivere un commento alla foto, scelta per l'evento, mettendo l'*hashtag* #P&R (ad ogni persona sarebbe stato assegnato un numero progressivo); 3. condividere sulla propria pagina personale l'evento. Entro una settimana dalla scadenza stabilita erano stati estratti i cinque numeri e i vincitori avvisati dal museo tramite un messaggio privato. Tale iniziativa aveva fatto sì che l'evento fosse conosciuto e che attirasse l'interesse di molti.

Erano stati pensati e proposti anche eventi rivolti alle famiglie; tale scelta oltre che cercare di avvicinare i più piccoli al mondo dell'arte ed in particolare a questi due grandi artisti, era stata presa in considerazione in quanto risultava in linea con il pensiero del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Per le famiglie composte da due adulti e almeno un ragazzo (dai 6 ai 14 anni) si era proposto un biglietto ridotto per tutti i componenti, inoltre per i bambini d'età compresa tra i 6 e gli

11 anni si erano offerti dei laboratori gratuiti. Se l'offerta del biglietto ridotto era valida per tutti i giorni dell'apertura della mostra, i laboratori, che erano disponibili in lingua italiana ed inglese, si svolgevano solo durante il fine settimana. L'attività didattica prevedeva una visita della mostra, durante la quale ci si soffermava solo su alcune opere, e successivamente prevedeva, in una sala dedicata, l'approfondimento tramite dei giochi di quanto visto.

Ad ogni bambino veniva consegnato all'interno del laboratorio un libretto di poche pagine sulla mostra, non un libro di lettura, ma un piccolo fascicolo che stimolasse la loro curiosità e verificasse il loro spirito di osservazione, un modo divertente per favorire l'interesse verso il mondo dell'arte: un libretto di giochi. Semplici cruciverba, disegni in bianco e nero da colorare, differenze da individuare tramite confronto, puzzle dei quadri da ricostruire, associazioni tra artista e dipinto, indizi per associare opera e sala di esposizione ed infine una guida per realizzare, una volta a casa, un semplice segnalibro a ricordo della mostra. Lo scopo era quello di avvicinare i bambini all'arte o solo anche interessarli a guardare le opere esposte, non solo vederle, e quindi prestare attenzione. La scelta di un supporto cartaceo, un libretto da poter, una volta esaurite le proposte di gioco inserite, sfogliare, risfogliare, ritagliare o anche momentaneamente accantonare per poi, si spera, essere ripreso, era stato preferito a postazioni multimediali sia per motivi, come abbiamo già riferito, puramente logistici legati alla caratteristica di edificio storico della sede, sia per la precisa volontà di lasciare al piccolo visitatore un segno tangibile e "personale" dell'esperienza vissuta.

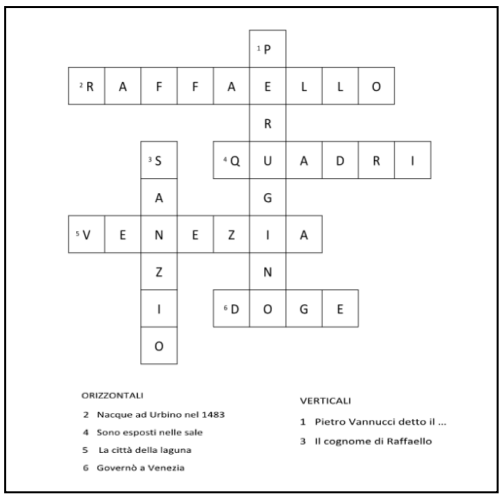


Figura 65: Esempio di cruciverba

2.15 DISALLESTIMENTO E RICONSEGNA DELLE OPERE

2.15.1 PARTE GENERALE

In questa fase il materiale che era stato impiegato nell'allestimento viene smontato o per essere archiviato (nel caso in cui il museo sia dotato di un magazzino o un locale apposito per lo stoccaggio della merce), o eventualmente per essere reimpiegato in mostre successive, o per essere smaltito o per essere spedito alla prossima sede espositiva se la mostra che si è appena conclusa è un evento itinerante. Pure le opere, giunto questo momento, possono affrontare diversi destini: o vengono riconsegnate al prestatore, o vengono imballate per raggiungere una nuova sede o vengono riposte nei magazzini. Anche in questo frangente, come precedentemente avvenuto al momento della collocazione, le opere saranno sorvegliate da un accompagnatore il quale verificherà nuovamente le condizioni delle opere, l'imballaggio e la cassa in cui queste verranno collocate per essere rispedite ai proprietari e registrerà i dati in apposite schede.
Quello che rimarrà a testimonianza della mostra saranno solo la documentazione, i bozzetti, il catalogo, i materiali informativi ed i video.

2.15.2 FOCUS SULLA MOSTRA

Conclusasi la mostra si era dovuto disallestire l'intero impianto espositivo e si erano riconsegnate le opere ai rispettivi enti prestatori. Si era scelto di procedere a tale operazione il giorno immediatamente seguente la chiusura dell'esposizione, in quanto la mole di lavoro era consistente ed inoltre le assicurazioni delle opere erano in scadenza.

Opere

Per la movimentazione delle opera era stato richiesto l'ausilio della Ditta Apice, già nominata nel capitolo sei. In questa fase le opere erano state assistite da un accompagnatore del museo prestatore e da un restauratore incaricato dal MUVE,

entrambi avevano avuto il compito di controllare lo stato sia prima dell'imballaggio che al momento di arrivo nelle loro sedi di appartenenza. Durante tutto il percorso i dipinti erano stati costantemente sorvegliati dal personale addetto.

Materiale

Trattandosi di una mostra itinerante, infatti le future esposizioni avranno luogo sia in Giappone che in America, si era deciso che il materiale utilizzato per l'allestimento dovesse essere posto in deposito, per essere utilizzato nuovamente nelle sedi future qui citate.

Allestimento

Dell'allestimento si era deciso di conservare lo scheletro simil *corten* di color marrone e i pannelli colorati. Nonostante i pannelli, essendo stati esposti a contatto con il pubblico, mostrassero segni di usura ed alcuni di essi presentassero delle scritte si era deciso di non smaltirli in quanto, grazie a uno stuccaggio e una ridipintura potevano ancora assolvere al loro compito.

Le strutture metalliche, invece, essendo realizzate con un materiale più resistente e meno deteriorabile, erano state conservate. Ulteriore motivo di questa scelta era legata al fatto che il loro colore, il marrone, si presta molto bene ad essere abbinato con un ampia gamma cromatica, rendendole riutilizzabili per altre esposizioni.

Teche

Per quanto riguarda le teche erano stati conservati entrambi i modelli scelti per l'esposizione, a tavola e a sospensione, in quanto la loro struttura era standard e poteva essere facilmente riutilizzata.

Per le teche a retrocornice, viste le loro caratteristiche peculiari, e poiché erano state create su misura per le opere presenti in mostra, si era deciso di contattare i relativi musei di provenienza con i quali si era raggiunto un accordo di acquisto delle stesse, a prezzo ridotto, per un loro riutilizzo. Infine la teca più grande che conteneva lo

stendardo di Raffaello era stata collocata in deposito per poter essere riutilizzata nelle prossime mostre.

Pannello multimediale

Il *totem* e il pannello multimediale presenti in mostra erano stati collocati nel deposito del museo in quanto ritenuti elementi neutri e per questo reimpiegabili facilmente in altre esposizioni.

Materiali illustrativi all'interno della mostra

I materiali illustrativi presenti in mostra erano stati tutti eliminati in quanto, per la loro specificità, non potevano essere riutilizzati in altre occasioni.

Volantini dell'evento - Locandine

I volantini e le locandine che erano rimasti dalla pubblicizzazione dell'evento erano stati eliminati, ad eccezione di alcune copie che erano servite come documento d'archivio.

Libro dei visitatori

Il *guest book* era stato conservato come elemento d'archivio.

Tutte le spese di smaltimento e di stoccaggio riguardanti i materiali sopracitati erano state a carico dell'ente museale.

CONSIDERAZIONI FINALI

Questo elaborato che conclude il mio percorso formativo presso Ca' Foscari, Università di Venezia, costituisce anche un naturale ricongiungimento con gli studi da me svolti in precedenza presso la Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in "Storia e Tutela dei Beni Culturali" dell'Università degli Studi di Padova.

Le figure di Raffaello e Perugino, ed in particolare il loro rapporto artistico, costituiscono infatti l'argomento di entrambi gli scritti finali. Il dibattuto tema sul presunto alunnato del Sanzio presso la bottega del Vannucci è stato, negli ultimi tempi, riconsiderato e rivisto e ho ritenuto che, alla luce delle nuove interpretazioni e scoperte di documenti e attraverso la lettura di numerosi e recenti saggi dei più conosciuti esperti e studiosi, la realizzazione di una mostra sull'argomento potesse costituire, proprio per le intrinseche caratteristiche di un'esposizione, un idoneo strumento di divulgazione.

Unitamente al fatto di trattare uno dei più grandi artisti del nostro Rinascimento, elemento che già di per sé suscita attenzione da parte del pubblico, ulteriori elementi che in ultima analisi possono far ritenere tale mostra ipotetica fattibile e di successo sono: la sede, l'allestimento, il metodo espositivo con cui si è deciso di esporre le opere e gli eventi collaterali. Palazzo Ducale, scelto come sede, si può ritenere un fattore che garantisce un afflusso numeroso di visitatori data la sua posizione centrale, la sua notorietà e la sua presenza all'interno di un circuito museale, quello della Fondazione dei Musei Civici Veneziani, che offre la possibilità di un biglietto unico per le visite.

Per quanto riguarda l'allestimento, la scelta di un'ambientazione non asettica, ma più coinvolgente, quale quella da noi privilegiata, aumenta la possibilità che si crei, con il visitatore, un rapporto sentito e che susciti un ricordo positivo sia di quanto visto che della sensazione provata durante la visita. Il sistema di confronto, utilizzato come metodo espositivo, essendo un metodo usuale, consente che il fruitore, anche se non profondo conoscitore dell'argomento trattato nella mostra, riesca a non provare un senso di straniamento in quanto, in ogni momento, gli è facilmente comprensibile l'intento che sorregge l'intera esposizione. Anche le numerose e diversificate iniziative proposte collateralmente, che spaziano dalle conferenze agli eventi per famiglie e giovani,

unitamente ai tradizionali e ai più moderni meccanismi di comunicazione e di pubblicizzazione scelti, costituiscono un ulteriore richiamo di pubblico e visibilità.
Questa tesi presenta sia una tipica parte teorica, che viene richiesta a questi elaborati, che una parte pratica, quest'ultima si può rintracciare sia nel secondo capitolo della tesi, in cui si dà un esempio ipotetico per quanto riguarda i singoli passaggi del processo realizzativo di una mostra, sia nel plastico dell'allestimento realizzato in scala ridotta.

BIBLIOGRAFIA

CAPITOLO PRIMO

- Canuti, *Il Perugino*, La Diana, Siena, 1931-39
- G. Vasari, *Le Vite* (…) nelle redazioni del 1550 e del 1568, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze 1966-87.
- Bettarini, Barocchi, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568,* testo IV, Firenze, 1966-1997.
- S. Ferino Pagden, M. A. Zancan, *Raffaello, Catalogo completo*, Cantini, Firenze, 1989.
- K. Oberhuber, *Raffaello, l'opera pittorica*, Electa, Milano, 1999.
- John Shearman, *Raphael in Early Modern Sources 1483-1602*, New Haven, London, Yale University press, 2003.
- *Raffaello: da Urbino a Roma*, catalogo della mostra a cura di Hugo Chapman, Tom Henry e Carol Plazzotta (Londra, National Gallery 20 Ottobre 2004 - 16 Gennaio 2005), Milano, 5 Continents, 2004Vincenzo Farinella, Raffaello, Milano, 5 Continents, 2004.
- J. Stoppa, *Storia dell'arte, dal Quattrocento al Settecento*, Atlas, Bergamo, 2008.
- *Raffaello e Urbino: la formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, catalogo della mostra a cura di Lorenza Mochi Onori (Urbino, Palazzo Ducale 4 Aprile - 12 Luglio 2009), Milano, Electa, 2009.

CAPITOLO SECONDO

- Roberto Aloi; con un saggio di Agnoldomenico Pica, *Esposizioni: architetture, allestimenti*, Milano, Hoepli, 1960.
- John Allwood, Bryan Montgomery, *Exhibition planning and design: a guide for exhibitors, designers and contractors*, Londra, B. T. Batsford, 1989.

- Achille Castiglioni ... [et al.], prefazione Fredi Drugman, a cura di Mario Mastropietro, *Progettare mostre: dieci lezioni di allestimento*, Milano, Edizioni Lybra Immagine, 1993.
- *Guida per l'organizzazione delle mostre d'arte*, a cura della Direzione generale per il Patrimonio storico, artistico e antropologico, Roma, 2005
- Giorgio Di Giorgio, *Introduzione all'allestimento*, Roma, Aracne, 2006.
- Massimo Malagugini, prefazione di Luciano Grossi Bianchi, *Allestire per comunicare: spazi divulgativi e spazi persuasivi*, Milano, F. Angeli, 2008.
- Alba Di Lieto e Filippo Bricolo, *Allestire nel museo: trenta mostre a Castelvecchio*, Venezia, Marsilio, 2010.
- Federica Pirani, *Che cos'è una mostra d'arte*, Roma, Carocci, 2010.
- *Conservazione preventiva e controllo microclimatico nel contesto degli standard museali*, in *Saper fare nei musei*, a cura del Complesso Museale Santa Maria della Scala di Siena, Firenze, Regione Toscana, 2010.
- Wolfgang Wolters, *Il Palazzo ducale di Venezia: un percorso storico-artistico*, Caselle di Sommacampagna, Cierre edizioni, 2010.
- Pieremilio Ferrarese, *Lineamenti di report per le aziende di cultura: elementi di project management degli eventi culturali*, Venezia, Cafoscarina, 2012.
- Marco Vaudetti, Simona Canepa, Stefania Musso, *Esporre allestire vendere: exhibit e retail design*, Milanofiori Assago, Wolters Kluwer, 2014.
- *Annuario del turismo 2014*, Città di Venezia, Assessorato al turismo, 2014

SITOGRAFIA

CAPITOLO PRIMO

- http://www.uccellacci.it/html_dispense_storia_arte/Raffaello.html
- http://www.movio.beniculturali.it/pmmar/eccellenzegallerianazionaledellemarche/it/58/selezione-di-opere
- https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/raphael-the-mond-crucifixion
- http://www.museudearteantiga.pt/collections/european-painting/the-miracle-of-st-eusebius-of-cremona
- http://ncartmuseum.org/art/detail/st._jerome_saving_sylvanus_and_punishing_the_heretic_sabinianus
- https://it.pinterest.com/pin/326229566738251519/
- https://it.wikipedia.org/wiki/Grande_Passione#/media/File:Durer,_la_grande_passione_06.jpg
- https://it.pinterest.com/pin/425519864768585839/
- http://www.artribune.com/2014/10/il-perugino-a-parigi-raccontato-da-vittoria-garibaldi/perugino-la-resurrezione-polittico-di-san-pietro-1496-1500-musee-des-beaux-arts-rouen-c-lancien-c-loisel-musees-de-la-ville-de-rouen/
- http://masp.art.br/masp2010/acervo_detalheobra.php?id=66
- https://in.pinterest.com/pin/446208275562816831/
- http://www.frammentiarte.it/2016/19-pala-degli-otto/
- http://www.oliveriana.pu.it/index.php?id=32&L=2&tx_ttnews%5BpS%5D=1265654852&tx_ttnews%5Btt_news%5D=5591&tx_ttnews%5BbackPid%5D=34&cHash=e8f92b4df5&MP=31-1451
- http://www.lacarrara.it/catalogo/81lc00207/

- http://www.uffizi.firenze.it/catalogo/scheda.asp
- https://it.wikipedia.org/wiki/File:PalaOddiRaffaello.jpg
- http://www.museivaticani.va/2_IT/pages/PIN/PIN_Sala08_02.html
- https://it.pinterest.com/pin/297589487853635563/
- http://www.geometriefluide.com/pagina.asp?cat=raffaello&prod=raf-sposalizio
- http://www.frammentiarte.it/2016/23-sposalizio-della-vergine/

CAPITOLO SECONDO

- http://palazzoducale.visitmuve.it/it/pianifica-la-tua-visita/come-arrivare/
- https://www.google.it/maps/dir/Stazione+di+Venezia+Santa+Lucia,+Venezia/Palazzo+Ducale,+San+Marco,+1,+30124+Venezia/@45.4387122,12.322937,15z/data=!3m1!4b1!4m14!4m13!1m5!1m1!1s0x477eb1c7511cd1f1:0xfc7c01f280ca9309!2m2!1d12.3210436!2d45.4410697!1m5!1m1!1s0x477eb1d76e418489:0xb809d204dcca74d1!2m2!1d12.3403894!2d45.4337035!3e2
- https://www.google.it/maps/dir/Stazione+di+Venezia+Santa+Lucia,+Venezia/Palazzo+Ducale,+San+Marco,+1,+30124+Venezia/@45.4387122,12.322937,15z/data=!3m1!4b1!4m14!4m13!1m5!1m1!1s0x477eb1c7511cd1f1:0xfc7c01f280ca9309!2m2!1d12.3210436!2d45.4410697!1m5!1m1!1s0x477eb1d76e418489:0xb809d204dcca74d1!2m2!1d12.3403894!2d45.4337035!3e2
- http://www.goppion.com/it/soluzioni/sistema-q/modelli/vetrine-cassa-di-vetro-classe-qb/ad-isola-qb-i/
- https://www.erco.com/download/content/30-media/7-erco_light_for_museums/erco-light-for-museums-it.pdf