



## **Incontro reale 3**

### Raffaello a Bolzano per capire la Dama



Provincia Autonoma di Bolzano - Alto Adige  
Cultura italiana



*Catalogo a cura di*

Gaia Carroli  
Cristina Costa  
Denis Isaia

*Testi*

Barbara Bottacin  
Gaia Carroli  
Cristina Costa  
Alba Costamagna  
Liliana Dozza  
Antonella Huber  
Denis Isaia  
Antonio Lampis

*Redazione*

Gaia Carroli  
Denis Isaia

*Copertina e impaginazione*

Igor Gottardi

*Referenze fotografiche*

Galleria Borghese di Roma

*Stampa*

Tipografia Alto Adige, Bolzano

© 2005 Provincia Autonoma di Bolzano - Alto Adige  
© Galleria Borghese di Roma per le immagini  
© gli autori per i testi

### **Incontro reale 3 - Raffaello a Bolzano per capire la Dama**

Bolzano, Centro Trevi

1 marzo – 10 aprile 2005

#### *Organizzazione*

Provincia Autonoma di Bolzano - Alto Adige, Cultura italiana in collaborazione con Galleria Borghese di Roma e Soprintendenza speciale per il polo museale romano

#### *Ideazione*

Cristina Costa, Antonio Lampis

#### *Coordinamento*

Cristina Costa

#### *Progetto scientifico*

Barbara Bottacin

#### *Supervisione scientifica*

Alba Costamagna

Claudio Strinati

#### *Conservazione*

Daniela Ferrari

#### *Concetto espositivo e allestimento*

Fulvio Giorgi

#### *Tecnica e immagine coordinata*

Igor Gottardi

#### *Comunicazione e visite guidate*

Gaia Carroli

Denis Isaia

#### *Ufficio stampa*

Artlink, Bolzano

#### *Trasporto dell'opera*

Arteria, Roma

#### *Assicurazione*

Progress Insurance Broker, Roma

#### *Partecipazione*

390 visite guidate

12.100 visitatori (di cui il 42% ha beneficiato della visita guidata)



Fin dall'assunzione del mio incarico, ho creduto in una politica culturale che non solo rispondesse alle reali esigenze della collettività, ma che agisse nell'intento di far emergere e rendere consapevoli tali esigenze. La comunità di confine che rappresento da sempre evidenzia il bisogno di radicarsi sul territorio in cui vive, attraverso processi di conoscenza e di approfondimento che riconducano alla memoria e chiariscano il suo pur breve vissuto storico. La stessa comunità manifesta parallelamente una volontà di affermazione della propria identità ed è indubbio che tale processo comporti costanti confronti con il tessuto culturale di provenienza, nella consapevolezza anche della ricchezza che discende dalle diversità qui sicuramente esistenti. A queste finalità ho ritenuto che compiutamente rispondesse ogni azione che concentrasse in sé innovazione propositiva e attenzione ai diversi linguaggi della cultura, a favore dell'appropriazione dei quali è stata sviluppata quella linea propedeutica, fonte prima ed ineliminabile di ogni evoluzione moltiplicatrice, che dovrebbe, a mio avviso, continuamente caratterizzare l'operato dell'ente pubblico. Gli *Incontri reali* con la storia dell'arte italiana rientrano perfettamente in questo schema logico e l'*Incontro reale 3* rappresenta probabilmente l'espressione più completa e matura di scelte che si fondano sulla capacità ideativa e progettuale dell'unità amministrativa cui compete la promozione culturale italiana in questa provincia.

Luigi Cigolla  
Assessore provinciale alla Cultura italiana



Parte I  
**Per un progetto di propedeutica**





## Incontro reale 3

Ho incontrato per la prima volta la *Dama con liocorno* di Raffaello nella IX sala della Galleria Borghese di Roma, ormai diversi anni fa, mentre studiavo nella sala attigua, la X, l'opera del pittore tirolese (nativo della Val di Fiemme) Christoph Unterperger, l'amico del Mengs, che in quella sala aveva avuto l'incarico prestigioso di rappresentare le gesta di Ercole, simbolo della famiglia Borghese.

L'enigmatica fanciulla, scoperta dal Longhi nel 1928 come opera fiorentina di Raffaello, indubbiamente aveva ascendenze leonardesche e si potevano ravvisare nel paesaggio ricordi di Piero della Francesca che, ammalato, era stato ospitato dal padre di Raffaello nella loro casa di Urbino. Nella perfetta tecnica pittorica si potevano scorgere i preziosi insegnamenti del Perugino, il maestro a cui era stato affidato in giovanissima età. Probabilmente attraverso il Perugino, amico fraterno di Leonardo fin dal tempo del comune apprendistato nella botte-

Barbara Bottacin

ga del Verrocchio, Raffaello aveva potuto conoscere e studiare *La Gioconda* nella prima stesura fiorentina a cui rimandano tutti i suoi ritratti fiorentini. Il gioiello poi la indicava come appartenente a una delle famiglie altoborghesi che si contendevano il potere sulla città di Firenze al tempo della Repubblica di Soderini.

Ve ne era abbastanza in quel quadro per porlo al centro di un racconto sulla storia dell'arte del Rinascimento maturo, ma il progetto quasi sicuramente sarebbe dovuto rimanere in un cassetto a causa della estrema ritrosia dei musei a prestare opere dei grandi maestri, ma anche per la nuova e grande notorietà internazionale conquistata dalla *Dama con liocorno* in seguito alla mostra allestita a Parigi nel Musée du Luxembourg, il più antico museo francese, intitolata *Raffaello: Grazia e Bellezza*, che aveva riunito per la prima volta al mondo quindici ritratti di Raffaello e dove la *Dama con liocorno* svolgeva un ruolo preminente, mostrandosi in perfetto stato di conservazione dopo l'ultimo restauro.

Ma *Incontri reali*, iniziativa culturale promossa dall'Ufficio Cultura italiana della Provincia di Bolzano per avvicinare i cittadini alla cultura figurativa italiana proponendo modalità di fruizione nuove, nel frattempo era cresciuta in prestigio e qualità: aveva già ottenuto prestiti da importanti musei nazionali come quello di Capodimonte di Napoli, grazie alla piena disponibilità del Soprintendente Nicola Spinosa, e opere di assoluto valore come la predella con la *Storia di San Giuliano* del Masaccio, prestata dal Museo Horne di Firenze, o i capolavori della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma; questi prestiti hanno funzionato come garanzia di serietà dell'istituzione bolzanina, a tal punto che la richiesta inoltrata alla Galleria Borghese di avere la *Dama* al suo ritorno da Parigi, è stata accettata, con meraviglia mia e di tutti, in cambio di un contributo finanziario per il restauro della *Conversione di San Paolo* (1545), opera del Garofalo.

Intorno all'opera è stato costruito un percorso per facilitare la comprensione e l'apprezzamento. La qualità della comunicazione doveva essere tale da trasmettere tutta la ricchezza dei contenuti propri dell'opera, ma soprattutto doveva parlare con grazia e naturalezza all'intelligenza anche emozionale delle persone, usando al meglio le tecnologie disponibili.

La grande sala espositiva del primo piano del Centro Trevi, con l'aiuto dell'architetto Fulvio Giorgi, che ha curato l'allestimento, è stata suddivisa in otto stanze, di cui l'ultima è stata dedicata all'esposizione dell'opera. Il percorso, da compiere in circa un'ora, è stato immaginato affinché sollecitasse l'attenzione, la curiosità

e, soprattutto, l'emozione del visitatore per le continue scoperte. Per la realizzazione di questo evento sono state utilizzate riproduzioni su tela di opere particolarmente significative: ogni stanza è stata trasformata in una sorta di quadreria che allenava l'occhio, i sensi e l'intelligenza dello spettatore a vedere e a capire come un fiorentino del primo Cinquecento. Al fine di consolidare l'illustrazione visiva, ogni stanza è stata introdotta da una breve presentazione e da pannelli di approfondimento, che instauravano un dialogo con le immagini proposte e i particolari selezionati per focalizzare l'attenzione e, dunque, facilitare la comprensione.

La storia che ruota attorno a questo quadro è stata scomposta in sette momenti di approfondimento, che precedevano la visione dell'opera.

La prima stanza ha introdotto il contesto storico e culturale in cui l'opera ha preso forma: dagli ultimi anni della formazione umbromarchigiana di Raffaello, al suo arrivo nella Repubblica fiorentina del gonfaloniere Soderini nel primo Cinquecento, che vede presenti Leonardo e Michelangelo, di cui si è introdotto lo stile attraverso un gioco di confronti.

La seconda stanza ha analizzato il genere del ritratto; dalla genesi antica, illustrata attraverso una serie di immagini caricate su *display* e selezionabili con un comando, al passaggio dal ritratto di profilo a quello di tre quarti. Fra le riproduzioni proposte, opere di Piero della Francesca, Hans Memling, Antonello da Messina e Leonardo da Vinci.

La stanza successiva ha mostrato l'importanza del ritratto nell'evoluzione artistica di Raffaello, con una panoramica della sua produzione fiorentina e romana.

La quarta stanza è stata dedicata alle vicissitudini della *Dama con liocorno*: dal mistero di un'opera lasciata incompiuta, alla totale rivoluzione iconica subita dal dipinto in età controriformistica, sino alla riscoperta ad opera di Longhi. Attraverso l'uso di tre *touch-screen* i visitatori hanno potuto analizzare i dettagli del restauro e parte dell'indagine clinica a cui l'opera è stata sottoposta.

La stanza successiva ha inteso avvicinare i visitatori alla comprensione dell'immagine dal punto di vista formale e strutturale; fra le immagini messe a confronto: il disegno preparatorio di Raffaello, conservato al Louvre, *La Gioconda* di Leonardo e alcuni particolari da opere di Piero della Francesca e di Hans Memling.

La sesta e la settima stanza sono state dedicate alla comprensione dei significati simbolici del dipinto. In particolare, la prima ha

analizzato la simbologia legata al liocorno e agli altri animali che frequentemente si trovano nelle opere d'arte; la seconda ha preso spunto dal gioiello e dalla acconciatura della *Dama con liocorno* per introdurre cenni di storia degli usi e dei costumi del Rinascimento.

L'ultima stanza, in cui è stato esposto il dipinto, è stata pensata come un momento di raccoglimento, di contemplazione, in cui poter guardare il quadro e far affiorare alla mente il bagaglio di conoscenze raccolte nell'itinerario proposto, per passare così dall'osservazione alla comprensione e insieme al pieno godimento estetico.

Per i dettagli relativi al percorso, si rimanda all'approfondimento "Sette stanze per la Dama", presente in questa pubblicazione.



## Opere scomposte

Dal 1998 l'Assessorato provinciale alla Cultura della Provincia Autonoma di Bolzano si propone di completare l'offerta culturale degli operatori privati locali con iniziative rivolte all'allargamento dei consumi culturali. A tale scopo sono state sviluppate iniziative fondate sulla scomposizione delle modalità di presentazione di arte e cultura, per dirla con i televisivi, su *format* che sperimentino, in modo non convenzionale, la possibilità di far effettivamente arrivare alcune fondamentali chiavi di accesso al patrimonio culturale a cittadini non inclusi tra i consumatori abituali di concerti, mostre, visite museali, etc.

Si tratta di momenti d'incontro lontani dalla ritualità, costruiti unendo il racconto da parte di esperti particolarmente qualificati e soprattutto notoriamente dotati del raro talento di partecipare il proprio entusiasmo per la materia di volta in volta presentata, che

Antonio Lampis

viene scomposta, proposta in assaggi e raccontata attraverso l'indicazione delle vie per comprendere le simbologie complesse proprie dei fatti artistici. Le iniziative sono usualmente costruite in parallelo a strategie di comunicazione sociale, volte all'allargamento dei consumi culturali e che spesso utilizzano tecniche di marketing individuale, paritario o vere e proprie azioni anche spiazzanti, per raggiungere l'attenzione del non-pubblico. Tutti i progetti sono stati difatti accompagnati da una forte componente di comunicazione sociale, strutturata non solo come mezzo per riempire quella o quell'altra sala, ma per essere essa stessa una iniziativa culturale, pensata autonomamente per raggiungere l'immaginario anche di coloro che, per ora, non partecipano alla visione delle opere e alla loro contestualizzazione, ma che così cominciano piacevolmente ad apprendere che qualcuno nella loro città lo faccia.

Le iniziative si collocano lontane dalla logica ormai abusata da molti enti territoriali, posizionata sui "grandi eventi", quasi come una corale riflessione critica rispetto alla "mostramania", le cui discrasie sono state ormai ben individuate dai critici più sensibili. Le iniziative in argomento sono state progettate essenzialmente a favore dei concittadini e spesso fanno uso di tecniche multimediali e degli stilemi della più qualificata divulgazione televisiva, proponendosi come speciali viaggi guidati. Il metodo adottato nasce dalla riflessione su quello che è stato chiamato il paradosso della cultura, che vive del nuovo, ma che vede tutti accorrere per vedere le cose che già conoscono, e pochi fermarsi per capire quello che non conoscono, nonostante un'interiore domanda inespressa di sapere, spesso parzialmente inconsapevole. Per abbattere quel cosiddetto "costo di attivazione" a volte serve il coraggio di rompere gli schemi e raccontare una parte della magia dell'arte. Se è vero che la fascia sociale che oggi è equiparabile alla borghesia ottocentesca non dispone più, nelle generazioni al di sotto dei quarant'anni, di quell'apparato cognitivo utile per la decodificazione di alcune simbologie complesse proprie dell'arte musicale, drammatica e visiva di ieri e di oggi, è altrettanto evidente il desiderio di molti cittadini di ampliare le proprie conoscenze, in contesti permeati dallo stigma dell'arte, nella ricerca di congiungere la sensazione di "provare un'emozione" con quella di "imparare qualcosa". Non è ormai più possibile accontentarsi del consueto demandare alla scuola tutto l'onere di dare accesso all'arte, perché l'esigenza è allungata su un percorso di *lifelong learning* e perché

la scuola, sovraccarica di aspettative, ha da decenni optato per percorsi cognitivi semplificati, nell'intento più o meno efficace di "preparare al lavoro".

La prima tra le iniziative in argomento è stata denominata *Incontri virtuali* ed ha inteso proporre al grande pubblico una visita-incursione nei principali musei italiani con l'utilizzo, allora inconsueto e pionieristico, delle tecniche di realtà virtuale, contando sull'*appeal* che tale utilizzo poteva avere in una fascia di pubblico non espressamente interessata all'arte. Comodamente seduti in una sala proiezioni del centro cittadino si poteva provare lo stupore e l'emozione di vedere le grandi opere del patrimonio culturale italiano al confronto con opere esposte in luoghi anche molto diversi e lontani fra loro ed anche avere un saggio – era il 1998 – delle più moderne tecnologie di rappresentazione d'immagini. Dalla visita virtuale si auspicava lo scaturire dell'interesse ad approfondire personalmente la conoscenza dei beni artistici presentati. Utilizzando giovani professionalità locali sono stati ricostruiti virtualmente, in cinque diverse date, la Galleria Palatina, gli Uffizi, Brera, la Pinacoteca Nazionale di Bologna, la Galleria dell'Accademia di Venezia, la Cappella Sistina di Roma, la Galleria Borghese e il Museo di Capodimonte di Napoli. Il successo dell'iniziativa rese evidente la voglia di capire e di imparare dei partecipanti e il progetto proseguì nel 2000 e nel 2001, tramutando gli *Incontri virtuali* in *Incontri reali*.

Superata l'iniziale diffidenza dei grandi musei, si sono ottenuti prestigiosi prestiti da istituzioni museali ed è stato costruito un progetto di propedeutica all'arte che utilizzava la suggestione di una "camera delle meraviglie" con una sola opera, disponibile per una settimana alla contemplazione individuale, alla quale era anteposta una breve fase propedeutica, interventi formativi anche con l'uso di nuove tecnologie, pensati per contestualizzare e far comprendere l'opera anche ad un largo pubblico. Nella prima versione di *Incontri reali* sono state presentate, in cinque settimane diverse, un'opera di Masaccio, una di un Anonimo di scuola mantegnesca, una del Correggio, una di Luca Giordano ed una di Pietro Longhi. La seconda edizione, denominata *Incontri reali 2*, ha invece portato in tre diversi luoghi della città una selezione di prestiti che costruivano la presentazione "fuori sede" di tre grandi musei nazionali come il Museo Nazionale di Archeologia di Taranto, il Museo Capodimonte di Napoli e la Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma. La componente for-

mativa era molto presente anche in questo caso e nel contempo si assisteva all'aumento degli interventi di propedeutica all'arte nella fitta attività di educazione degli adulti, che tradizionalmente connota l'offerta culturale della Provincia di Bolzano e che da più di vent'anni viene portata avanti sui più vari temi dalle numerose agenzie e associazioni private sostenute dall'ente pubblico. *Incontro reale 3* ha proposto nuovamente l'esposizione di una sola opera, la *Dama con liocorno* di Raffaello, da contemplare al seguito del passaggio per sette stanze, costruite espressamente come previo percorso propedeutico.

Con il medesimo approccio è stato affrontato il mondo dello spettacolo con riferimento al melodramma e alla musica contemporanea e classica. La prima iniziativa, denominata *OPERAZione*, aveva lo scopo di creare l'interesse per la musica lirica e diffonderne la conoscenza ad un vasto pubblico coinvolgendo particolarmente i giovani di una città che allora – era il 1999 – non aveva ancora un teatro con un palcoscenico sufficientemente grande per ospitare produzioni operistiche. Anche in quel caso, in cinque incontri diversi, è stato letteralmente smontato quell'incredibile “giocattolo” che è l'opera lirica per mostrare come funziona, scoprire i meccanismi e le simbologie che lo compongono, mostrando come in realtà essi siano molto spesso vicini e familiari. Il racconto di qualificati esperti come Alessandro Baricco, Antonio Ballista, Alberto Jona, Nicola Campogrande e Susanna Franchi illustravano i meccanismi del melodramma, avvalendosi di artisti come Eva Mei, Luisa Castellani, il *Toujours Ensemble*, Antonella Banaudi e Oscar Alessi. Durante gli incontri, al racconto era alternato un assaggio emblematico della prestazione artistica ad opera di cantanti e musicisti abituati al meccanismo tradizionale del concerto e che invece in questo caso venivano utilizzati quasi come dei juke-box, per poter far sentire al pubblico le simbologie, gli stilemi e i materiali di costruzione del melodramma. L'iniziativa era presentata agli studenti da coetanei, durante la pausa delle lezioni scolastiche, ed accompagnata da una campagna mediatica assai consistente, utile a riportare il melodramma all'attenzione pubblica in una città che per molto tempo non aveva avuto una vera e propria stagione d'opera.

Sulla stessa linea d'intervento, nel 2002 è stata realizzato *On & On*, con un più marcato intento di favorire lo scambio di pubblici. Per la musica colta è evidente la necessità di offrire chiavi di accesso alle generazioni più giovani, ma altrettanto può dirsi, rispetto agli over 40, dei nuovi generi musicali, visti da molti con sufficienza e

superficialità, inconsapevoli dell'enorme ricerca artistica che essi sviluppano. Si voleva quindi far conoscere alle persone interessate alla musica, ed in particolare alla musica classica e sinfonica, i più recenti fenomeni musicali che oggi, specie in altri paesi europei, escono ormai dai circuiti delle culture giovanili per fare da colonna sonora a numerosissimi eventi culturali e a strumenti di comunicazione come il cinema e la pubblicità. Le domande proposte erano: "Mixer o violoncello? Non capisci la passione dei tuoi genitori per i concerti? Vuoi capire la musica che piace ai tuoi figli? Il dj è un artista? La cultura dei club e quella degli auditori: un dialogo impossibile?".

Il metodo per offrire delle risposte è stato quello di organizzare un percorso alternato tra i generi, un percorso a zig-zag tra nuove tendenze e classicità, che potesse far conoscere la musica dei dj e le più recenti evoluzioni, anche commerciali, della musica elettronica a chi è già abituato a consumi musicali colti e viceversa potesse proporre informazioni e suggestioni sulla musica colta al pubblico più giovane che già ben conosce la musica elettronica e i suoni sperimentati nelle discoteche. Chi veniva ad ascoltare ed a vedere Claudio Coccoluto con le mani su un mixer, era indotto a tornare per ascoltare Nicola Campogrande alla guida di un quartetto d'archi, così come i fan di Susanna Franchi hanno avuto anche l'occasione di sentire come Madaski rendeva comprensibile la serialità della musica elettronica ed il ruolo facilitatore, ma impegnativo, dei nuovi strumenti. Molta attenzione, considerata la novità dell'approccio ed il fatto che la *club-culture* in Italia e soprattutto in Alto Adige è ancora oggetto misterioso, è stata posta nella componente di comunicazione del progetto e nella qualità dei curatori (Luca De Gennaro e Alberto Jona) e degli ospiti (oltre ai già citati: Alessio Bertallot, Boosta, Nicola Campogrande, Claudio Coccoluto, Fabio De Luca, Giacomo Fornari, Susanna Franchi, Madaski e Sergio Messina). Ora l'esperienza di *On & On* è racchiusa in un libro ed un cd, distribuito in provincia tra una selezione mirata di appassionati di musica classica e di acquirenti di musica dance.

I progetti ancora in fase di preparazione riguarderanno la comprensione del linguaggio della musica jazz, con la collaborazione di Paolo Fresu e del linguaggio teatrale, con la collaborazione di Lamberto Trezzini e Marco Bernardi.

### Riferimenti bibliografici

Sulla tematica del coinvolgimento di nuovi pubblici rimando ai miei contributi: *Esperienze di sviluppo dell'audience: propedeutica e nuove formule di presentazione di arte e cultura* in Fabio Severino (a cura di), *Un marketing della cultura*, Franco Angeli, Milano, 2005; *Nuovo pubblico per i musei* in *Economia della Cultura*, Bologna, il Mulino, 4/2004, pp.587-590; *Publikumsentwicklung als Ziel: neue Aktivierungsformen im Kunst- und Kulturbereich* in AA.VV., *Jahrbuch für Kulturpolitik 2005*, Klartext Verlag, Essen, 2005, pp.423-430.

Tra i contributi più completi ed efficaci rispetto alle grandi esposizioni: Guido Guerzoni, *Le mostre in Rapporto sull'economia della cultura in Italia*, Bologna, il Mulino, 2004, pp.315-327.

Sull'iniziativa di scambio di pubblici musicali cfr. AA.VV., *On&On - Percorsi musicali tra classica ed elettronica*, CD allegato: Brian Eno, Mascagni, DJ Shadow, Mozart, Autechre, Groove Armada, Mussorgsky, Orbital, Beethoven, Underworld, Provincia Autonoma di Bolzano - Alto Adige in coedizione con Auditorium, Milano, 2004.



## La comunicazione come attività didattica

### *Spunti per un incontro*

Comunicazione e didattica sono attività per certi versi simili e per altri differenti. Entrambe si prefiggono di veicolare il rapporto fra un oggetto e il pubblico: la comunicazione attraverso l'uso della propaganda nelle più svariate forme, la didattica attraverso le risorse umane e strumentali di cui dispone.

Quali differenze fra le due? Credo siano da ricercarsi in più punti.

Gli obbiettivi sono diversi: per la comunicazione la mediazione è finalizzata ad un'altra azione, ossia l'acquisto del prodotto/servizio; per la didattica la mediazione coincide con l'azione.

Lo stesso si dica per i mezzi: se la comunicazione alimenta processi imitativi attraverso la fascinazione, la didattica si nutre di seduzione, cioè di condivisione e differenza; la comunicazione si esercita nel convincimento, la didattica nella costruzione della comprensione.

Denis Isaia

L'oggetto da comunicare come i risultati quantitativi e qualitativi sono differenti. La comunicazione veicola merci (prodotti o servizi) soggette all'acquisto e rincorre grandi risultati numerici facendo leva su tecniche solide ed impulsi semplificati. La didattica lavora attorno a beni soggetti al dono e allo scambio e si applica ad un numero ristretto di utenti, per ragioni dovute in parte alla fatica necessaria per rapportarsi con l'oggetto, in parte alla scarsa propensione per la divulgazione culturale delle istituzioni e non per questioni di natura pratica: un grande museo ben attrezzato e con le adeguate risorse è capace di accogliere numeri sorprendenti di fruitori mantenendo alto il livello di avvicinamento alle opere. Rispetto alla qualità, le variazioni sono da cercarsi nel grado di incisione nel vissuto delle persone: la comunicazione è violenta ed ha presa nell'immediato, in essa consumo ed esaurimento del prodotto quasi coincidono; la didattica si può consumare, ma non esaurire, e si prefigge di incidere fortemente sulla capacità di autodeterminazione delle persone. Nel primo caso dunque la relazione è risolutiva e viscerale, nel secondo aperta e generativa.

Come intrecciare i due modelli di mediazione e i relativi vantaggi? La comunicazione come attività didattica può essere applicata a qualunque oggetto purché si intenda come un processo interpretativo di esposizione, amplificazione e messa in rilievo dei valori di senso dell'oggetto che si comunica. Il senso è l'elemento prioritario e discriminante oltre ad essere il maggior problema della comunicazione di prodotto oggi. Per la cultura la questione si semplifica un po' perché essa lavora per natura sul senso ed i valori che ne sono fondamento. Nell'equilibrio attorno al senso e al dissenso si trova la differenza spesso invocata ma raramente specificata fra il marketing tradizionalmente inteso e quello culturale.

L'applicazione si struttura in una serie di azioni a latere, alcune ricavate da tecniche proprie del *network management*, che allargano i tempi e gli spazi dell'oggetto secondo procedimenti di mediazione a più livelli che si sviluppano in un arco temporale ampio e direttamente proporzionale alla durata dell'evento. Tale metodo non esclude le tecniche di propaganda tradizionali che anzi agiscono come strumento di riscontro di quanto precedentemente comunicato. Nel nostro lavoro abbiamo cercato di equilibrare ed intrecciare condivisione del progetto e informazione/fascinazione affinché l'uno fosse strumento di amplificazione dell'altro e viceversa.

Prima di passare alla descrizione delle singole tappe del piano di comunicazione, intendo precisare il rapporto che abbiamo intrattenuto con l'oggetto. Costruire la percezione dell'oggetto significa determinarne anche alcune ragioni. L'oggetto non è dato a priori, esso diviene tale solo nell'atto di riconoscimento da parte di un esterno, si tratta di un processo. È sul processo, cioè sul *riconoscimento guidato*, che esercita il suo lavoro la comunicazione. Qui si apre una questione determinante per il nostro caso: la cultura è un consumo intimo, ma fortemente sociale, è cioè un prodotto che si interpreta attraverso le proprie esperienze/conoscenze, ma che si racconta agli altri e si consuma volentieri con gli altri. Perché sentiamo così forte l'esigenza dell'altro? Non è forse l'altro lo specchio parlante a cui rivolgiamo il rapporto che abbiamo instaurato con l'oggetto in attesa di conferma o smentita? Io credo di sì, penso che l'altro sia il confronto necessario affinché la nostra percezione, prenda una forma oggettiva riscontrabile, dunque non solo una richiesta di aiuto all'interpretazione, ma anche confronto ineluttabile per la creazione della stessa. La comunicazione che lavora sulla cognizione facilita i processi di mediazione interpersonali, fatto che si traduce in incremento dei circoli virtuosi di comprensione e incisività anche quantitativa. La persona che avrà capito, avrà voglia di raccontarlo ed incrementerà la comunicazione, non solo per esporre il proprio ego, ma soprattutto per proseguire il confronto e la costruzione verso l'oggettività. La comunicazione è efficace quando lavora sulla stimolazione della produzione più che del consumo. Il consumo culturale vedrà nel prossimo futuro un progressivo aumento anche senza le pressioni della comunicazione, la sfida è quella di rendere tale consumo propriamente culturale, cioè farne un oggetto di mediazione relazionale.

### ***Le azioni***

A partire dalle informazioni fornite dal committente i destinatari della manifestazione sono stati divisi per importanza strategica in: cittadini dell'Alto Adige di lingua italiana, cittadini dell'Alto Adige ed infine cittadini compresi in un raggio di circa duecento chilometri. Le priorità sono indicate dal servizio che l'ente promotore è tenuto istituzionalmente a dare.

Le scuole sono state segnalate dall'organizzazione, in linea con gli intenti propedeutici della manifestazione, come uno dei due *target* specifici su cui compiere un'azione mirata, rispettando le stesse priorità di cui sopra.

Nei quattro mesi precedenti la mostra abbiamo attivato i contatti con gli insegnanti attraverso comunicazioni interpersonali *vis à vis*. Abbiamo costruito una serie di appuntamenti durante i quali i professori delle materie competenti (storia dell'arte e italiano) sono stati informati dell'evento nell'intento di riuscire ad organizzare la visita, aiutarli a comprendere gli intenti e divulgare i temi del progetto anche attraverso la fornitura di materiale specifico. Maturare la prenotazione durante i colloqui ha facilitato un rapporto diretto e amichevole con gli insegnanti e un rinforzo legittimo della comunicazione attraverso l'invio in seconda battuta a circa un mese e mezzo dalla apertura di un promemoria *save the date*.

Ci siamo presentati come promotori di strumenti di supporto all'istruzione secondo un principio allargato di cultura che vede interagire più attori per un medesimo fine. L'azione capillare sul territorio altoatesino ha permesso l'innescare con largo anticipo di un primo passaparola fra una categoria molto vicina nel lavoro quotidiano alle finalità della manifestazione. Alcuni insegnanti sono stati ulteriormente coinvolti attraverso il progetto *Oggi guida io!* a cui è dedicato il capitolo seguente.

Le scuole esterne al *target* specifico sono state contattate attraverso il tradizionale invio di materiale informativo e lettera di accompagnamento. Per alcuni comuni fuori provincia sono state organizzate delle presentazioni pubbliche ad invito in collaborazione con gli assessorati all'istruzione locali.

L'altro *target* specifico erano i cittadini in lingua italiana disinteressati alla cultura. Per coprire l'esigenza abbiamo attivato una comunicazione ravvicinata in luoghi molto frequentati. Nelle due settimane precedenti l'inaugurazione e durante le due seguenti abbiamo installato un banchetto itinerante nei mercati rionali, nei luoghi di passeggio e lungo gli ingressi dei supermercati per informare le persone anche con il supporto di materiale appositamente approntato. Recuperando lo sviluppo fisico dell'esposizione abbiamo ritagliato graficamente sette particolari della riproduzione del quadro in mostra riprodotti nel fronte di cartoline di grande formato. Il retro riportava poche ma essenziali indicazioni della singola stanza oltre alle informazioni generali. Le immagini sezionate rimandavano visivamente ad un puzzle che a sua volta era testimonianza, estensione e promozione dell'idea da cui è scaturito l'intero progetto.

Riguardo all'immagine della *Dama*, abbiamo preferito non mostrarla mai intera né nel progetto delle cartoline per l'avvicina-

mento consapevole di larghi strati di popolazione appena illustrato, né nel resto della comunicazione. Promuovere a tutta pagina la riproduzione del quadro in mostra avrebbe significato indicare nel quadro stesso l'unico oggetto in mostra, cosa solo parzialmente vera; ridurlo a circa la metà apriva invece un punto irrisolto che si sarebbe completato solo con la visita. Tale strategia visiva ha indotto inoltre a pensare il vero, cioè ad una mostra anomala e differente. La sezione dell'immagine era spesso accompagnata da altri particolari più minuti e legati l'un l'altro da un tratto che rimandava alla scomposizione dell'opera e alla visione guidata attraverso le "parole" costruite intorno al quadro, ovvero al carattere propulsore dell'intera operazione *Incontro reale*. Lo slogan scelto era: *Raffaello a Bolzano per capire la Dama*.

La propaganda generica ha anticipato di circa due mesi e mezzo l'inaugurazione. In prima battuta abbiamo cercato di informare gli interessati con degli spot al cinema. Abbiamo preferito iniziare da coloro che più facilmente avrebbero visitato la mostra, ritenendo che proprio questa categoria avrebbe potuto alimentare anticipatamente e con maggiore forza il passaparola fra le persone altrettanto interessate e non, permettendo così di informare con largo anticipo chi non poteva mancare l'appuntamento e costituendo dei micro punti di comunicazione forti sparsi per il territorio.

Un mese dopo siamo usciti dal buio delle sale e dalla comunicazione confidente fra gli intervalli di scuola con grandi cartelloni pubblicitari, cartelli stradali, pubblicità sugli autobus, i treni ed altri canali minori a corredo. Gli spot in radio e tv sono partiti a ridosso dell'evento e l'hanno accompagnato sino alla fine, scandendone le tappe.

Sono stati coinvolti i sostenitori del Centro Trevi, l'Università e le biblioteche. I primi hanno accolto con favore la possibilità di fare da moltiplicatori di informazione attraverso i propri canali, alcuni hanno partecipato al progetto *Oggi guido io!* ed altri infine si sono adoperati per vivacizzare le aperture notturne. Nello specifico, un sostenitore ha condotto una ricerca sulla letteratura del Rinascimento ed ha proposto al pubblico alcuni pezzi in prosa e in poesia in accompagnamento alle visite guidate, divertendo e divertendosi. L'Università è stata coinvolta nella cura di una serie di conferenze ed una biblioteca ha accettato l'invito di proporre ai propri frequentatori abituali due incontri di approfondimento.

L'immagine e le parole della *Dama* si sono progressivamente diffuse nella città, l'abbiamo trovata ingigantita nelle vetrine di un

negozio, o in un disegno nella mostra dei pazienti ricoverati in ospedale.

Il piano di comunicazione è stato ideato ed applicato da Gaia Carroli e da me in stretto coordinamento con il committente nella persona di Cristina Costa, il tutto è stato documentato in un video che si è chiuso con l'inaugurazione della mostra e che è stato proiettato nelle sale antecedenti la stessa e trasmesso su un canale televisivo regionale. Dopo l'apertura dell'esposizione la comunicazione ha continuato il suo esercizio nelle azioni a corollario e nei servizi di accoglienza. La saletta delle cartoline, in cui i visitatori potevano scrivere le proprie riflessioni riportate in parte in questo catalogo, è stata pensata come luogo finale del progetto di comunicazione, un invito alla riflessione, uno strumento animato di pubblico scambio, dibattito e libera espressione. Nell'intento di capire e confrontarsi.

#### Riferimenti bibliografici

Sulla differenza fra fascinazione e seduzione si veda Giorgio Girard, Paola De Andrea, Claudio Palumbo, Lorenza Pertusati, *Espressioni del disagio, latenze e latitanze di realtà negli itinerari della ricerca sul soggetto della società di massa*, Tirrenia Stampatori, Torino, 1992, si veda anche Jean Baudrillard, *Della seduzione*, Cappelli, Bologna, 1980. Sull'aspetto generativo della cultura e gli aspetti onnivori della comunicazione si veda Mario Perniola, *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino, 2000 e dello stesso autore *Contro la comunicazione*, Einaudi, Torino, 2004. Rispetto alle difficoltà di lettura di un'opera d'arte e la possibilità di abbatterne alcune si veda il testo di Antonio Lampis in questo stesso catalogo e alcune mie considerazioni: Denis Isaia, *La visita guidata e la passione di un apprendimento possibile*, working paper, 2004. Sulla necessità, di una revisione delle tecniche di comunicazione e marketing applicate alla cultura: François Colbert, *Marketing delle arti e della cultura*, Etas, Milano, 2000, dove l'autore indica le differenze di cui però si perde traccia nella dimensione applicativa da lui stesso suggerita; della stessa opinione, ma forte di una proposta educativa il testo di Ugo Morelli, *Antigone e Sisifo. Può la gestione delle istituzioni artistiche e culturali essere separata dal valore dell'arte e della cultura?* in Ugo Morelli (a cura di), *Management delle istituzioni di arte e cultura*, Guerini e Associati, Milano, 2002. Per i rapporti viscerali con gli oggetti di consumo: Donald A. Norman, *Emotional design*, Apogeo, Milano, 2004. Alcuni cenni al consumo come pratica socialmente condivisa si trovano in: Enzo Rullani, *Economia della Conoscenza. Creatività e valore nel capitalismo delle reti*, Carocci, Roma, 2004, una trattazione più articolata e complessa in: Stefano Zamagni, *Leconomia civile e i beni relazionali*, in Riccardo Viale (a cura di), *Le nuove economie*, Il Sole 24 Ore, Milano, 2005.



## Oggi guido io!

“Se ascolto, dimentico.  
Se vedo, ricordo.  
Se faccio, capisco.”  
Antico proverbio cinese

Gaia Carroli

La proposta didattica di *Incontro reale 3* è partita da un presupposto: far vivere l'arte come un'esperienza.

Sempre più spesso si sente dire che i giovani non vanno nei musei e non apprezzano l'arte e da varie ricerche sul rapporto fra le nuove generazioni e l'offerta culturale è emerso che spesso il museo, contenitore classico di una proposta culturale tradizionale, viene visto dai giovani come luogo chiuso e autoreferenziale.

Come abbattere questo muro fra arte e giovani? E ancora: è poi così spesso questo muro?

A ben vedere, *Incontro reale 3* partiva col piede giusto, dato che la

proposta culturale – quella di un'esposizione costruita attorno ad una sola opera – era tutt'altro che tradizionale; inoltre il “contenitore” che l'avrebbe ospitata, il Centro Culturale Claudio Trevisani, non è un museo e si è peraltro distinto negli ultimi anni come attivatore di proposte interdisciplinari e innovative.

Ma queste premesse non erano certo sufficienti, era necessario “andare oltre”.

Dalle stesse ricerche di cui sopra emerge un altro dato particolarmente importante: che in realtà i giovani sono fra i più famelici consumatori di cultura, a patto che la cultura risulti a loro non solo accessibile ma, soprattutto, comprensibile (esigenze naturali, ma che spesso le offerte culturali tradizionali non recepiscono).

Partendo dal presupposto che i giovani e in particolar modo gli adolescenti sentono come “proprie” le proposte culturali in cui trovano gli stimoli adatti a formare o rafforzare la costruzione di un processo identitario, la grande sfida che si prospettava era quella di far diventare *Incontro reale 3* uno spazio di esperienza, un ambiente relazionale, in cui la proposta culturale fosse per loro uno stimolo alla scoperta, alla ri-creazione di sé in un contesto socializzante.

Solo quando ciò accade davvero, d'altronde, all'esperienza emotiva si lega un processo di apprendimento che persista nel tempo, anche definito in letteratura come *lifelong learning*.

L'obiettivo del progetto di didattica è stato quindi quello di coinvolgere alcuni giovani studenti di Bolzano nella gestione del progetto *Incontro reale 3*, facendoli diventare i protagonisti attivi di ciò che, normalmente, subiscono più o meno passivamente: il percorso di visita guidata, con l'intento di trasformare quello che solitamente è percepito come una coercizione in una stimolante scoperta.

Sono ventinove i ragazzi che hanno aderito al progetto *Oggi guida io!*: hanno effettuato oltre centosessanta visite guidate in trentotto giorni di esposizione, che si sono svolte nei pomeriggi dei giorni infrasettimanali e nei weekend.

La proposta didattica per il coinvolgimento degli studenti è stata presentata dall'Ufficio Cultura ad alcuni insegnanti dei Licei in lingua italiana di Bolzano e provincia.

Gli insegnanti sono stati contattati in qualità di mediatori fra l'Ufficio Cultura e gli studenti: il loro compito era riferire alle proprie classi la proposta didattica, al fine di raccogliere le adesioni dal basso: adesioni, cioè, che venissero spontaneamente e direttamente dai ragazzi, in base alla loro propensione nei confronti

delle materie artistiche o alla curiosità di volersi confrontare con un'esperienza lavorativa (peraltro a titolo gratuito).

### ***La formazione***

La proposta dell'Ufficio Cultura italiana per i ragazzi consisteva in una formazione d'aula di quattro incontri (nei mesi di gennaio e febbraio) e nell'impegno ad effettuare almeno cinque visite guidate durante il periodo espositivo. Le lezioni sono state tenute dalla curatrice Barbara Bottacin e dai responsabili della didattica e della comunicazione locale, ossia Denis Isaia ed io.

La curatrice, nel secondo e nel quarto incontro, ha esplorato ampiamente le tematiche storiche ed artistiche inerenti le otto sale del percorso, partendo dalla formazione umbro-marchigiana del giovane Raffaello fino all'analisi dei più piccoli particolari del dipinto.

Denis ed io abbiamo invece aperto gli incontri con una lezione esplicativa del progetto *Incontro reale 3* (la filosofia che l'ha generato e i suoi "precedenti") seguita da una propedeutica all'attività di visita guidata, in modo da accogliere i ragazzi, farli entrare nel progetto e allo stesso tempo fornire loro gli strumenti concettuali e pratici necessari per accompagnare i visitatori attraverso il percorso.

In questa lezione propedeutica la visita guidata era vista come strumento di apprendimento "interattivo", in cui il ruolo della guida diviene quello di attivare processi cognitivi attraverso un rapporto di relazione con il pubblico. Questo stesso concetto è stato anche il cardine della fase di *tutoring* da noi svolta nei confronti dei ragazzi, di cui parlerò in seguito.

La terza lezione era composta da due interventi dal titolo *Pittura ed esperienze sociali nel Rinascimento e Il ritratto e il suo sguardo*, con un esplicito riferimento alle opere di Michael Baxandall e di Jean-Luc Nancy. Nel primo intervento è stato trattato il tema del legame fra artista e committente nel primo Cinquecento con l'ambizione di provare a far "vedere" i ragazzi con gli occhi di un fiorentino rinascimentale. Con quegli occhi, poi, si è cercato di esplorare il filone artistico della ritrattistica, tema del secondo intervento, al fine di comprendere meglio le peculiarità del dipinto esposto.

La formazione era finita, non restava che buttarsi nell'impresa.

### ***Le visite guidate***

Le visite guidate sono state condotte già a partire dalla serata d'inaugurazione e si sono susseguite secondo un calendario ri-

sultante dalle disponibilità dei ragazzi stessi, quindi compatibilmente con i loro impegni scolastici ed extra-scolastici. La maggior parte delle visite guidate condotte dagli studenti si è concentrata nei weekend; durante le mattine infrasettimanali il servizio di visita guidata era comunque assicurato da un *team* di cinque guide professioniste, supportate da un gruppo di sostenitori del Centro Trevi. Numericamente, i ragazzi hanno condotto il 43% delle visite guidate, le guide “ufficiali” con il gruppo dei sostenitori il 57%. Proprio grazie all’adesione così “partecipata” dei ragazzi delle scuole, è stato possibile raggiungere con la visita guidata quasi un visitatore su due.

La gestione diretta del calendario delle visite guidate – molto complessa e faticosa a causa della serie di imprevisti che spesso sorgono quando si gestisce un alto flusso di visitatori nonché a causa dell’alto numero di ragazzi coinvolti – ci ha però dato l’opportunità di conoscerli meglio ed instaurare con loro un ottimo rapporto, cosa che ha facilitato il processo di *tutoring* seguente: infatti, pur molto disinvolti, i ragazzi stavano dimostrando una certa tendenza a condurre una “lezione frontale” più che un “dialogo” con i visitatori.

Attraverso momenti dedicati all’ascolto delle loro visite guidate abbiamo così cercato di individuarne le carenze e di orientare i ragazzi verso un approccio diverso nei confronti dello strumento che avevano a disposizione: l’obiettivo che ci eravamo prefissati era quello di trasformare il modello di apprendimento a cui sono abituati (ossia la ripetizione di conoscenze acquisite attraverso lo studio) in un processo di apprendimento basato sul meccanismo domanda-risposta fra guida e visitatori. L’utilizzo di domande aperte da parte della guida, infatti, suscita delle risposte basate su opinioni personali e su conoscenze già acquisite e non crea nel visitatore la paura di “sbagliare”.

In questo modo, non solo volevamo rivalutare la figura del visitatore – non più *tabula rasa* su cui poter imprimere delle nozioni, bensì attore dinamicamente coinvolto, che porta il proprio vissuto all’interno della visita e che genera quindi, di volta in volta, un percorso nuovo – ma trasformare la *performance* di visita guidata in esperienza, in spazio relazionale di condivisione, in cui la “reazione” di fronte ad un’opera d’arte diviene uno strumento per apprendere, per comprendere e per comprendersi, in una dimensione di continuo confronto e di crescita collettiva.

Riteniamo infatti che solo quando ciò accada l’esperienza generi

davvero senso e costituisca per il visitatore, così come per la guida, una fonte di “informazione” a cui poter attingere anche in contesti lontani e diversi da quello appena vissuto e alla quale far riferimento con naturalezza.

Al termine dell’esperienza è stato consegnato ai ragazzi un attestato ai fini dell’ottenimento di crediti formativi, assieme ad un catalogo su Raffaello: uno scambio, più che un compenso, nella convinzione che la fame di cultura dei giovani non si placherà certo con *Incontro reale 3*.

La speranza è che anche grazie a questo viaggio nell’arte – viaggio in cui davvero hanno *guidato* loro – i nostri ventinove ragazzi si facciano “attivatori” culturali, consumatori abituali di cultura e comunicatori dei vantaggi esperienziali ed identitari che essa offre.

Un processo, quindi, quello innescato con la proposta didattica, che rafforza e viene rafforzato dal piano di “comunicazione-didattica” che in via sperimentale abbiamo attuato per *Incontro reale 3*, e al quale è dedicato il contributo precedente.

#### Riferimenti bibliografici

Sul tema del rapporto fra giovani ed offerta culturale si veda la ricerca condotta da Pierluigi Sacco e Michele Trimarchi per Sistema Impresa e Cultura, *Il museo invisibile*, presentata nel corso di “Museum Image” (Arezzo, 12 settembre 2003) e consultabile all’indirizzo internet [www.comune.torino.it/museiscuola/esperienze/pdf/invisibile/2\\_museo\\_invisibile.pdf](http://www.comune.torino.it/museiscuola/esperienze/pdf/invisibile/2_museo_invisibile.pdf); uno studio più ampio in Ludovico Solima, *Il pubblico dei musei*, Gangemi, Roma, 2000; uno scorcio sulla situazione americana viene fornito da Richard Florida, *Lascesa della nuova classe creativa*, Mondadori, Milano, 2003, mentre sullo stesso tema varie esperienze europee vengono messe a confronto sul sito internet britannico [www.youngpeopleandmuseums.org.uk](http://www.youngpeopleandmuseums.org.uk).

Sulla trasformazione dei luoghi di cultura in ambienti esperienziali si vedano Silvia Bodo (a cura di), *Il museo relazionale*, Edizioni Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 2000 e l’articolo di Maria Teresa Balboni Brizza, “Il museo come forma complessa”, in *Nuova Museologia* nr. 3, Milano, novembre 2001.

Sulla visita guidata come processo di apprendimento interattivo rimando a Maria Xanthoudaki, “La visita guidata nei musei: da monologo a metodologia di apprendimento”, in *Nuova Museologia* nr. 2, febbraio 2001; curato dalla stessa autrice si veda anche *A place to discover: teaching science and technology with museums*, edito dalla Fondazione Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia “Leonardo da Vinci”, Milano, 2002.

Tutti i testi tratti da *Nuova Museologia* sono consultabili all’indirizzo internet [www.nuovamuseologia.org](http://www.nuovamuseologia.org).

Sullo stesso tema segnalò l’intervento di Alba Trombini, *Pensare al museo. Spunti e riflessioni per una didattica incentrata sulle persone*, marzo 2005, consultabile all’indirizzo internet del sito di marketing culturale [www.fizz.it](http://www.fizz.it).



Parte II  
**L'approfondimento storico-artistico**





## Sette stanze per la Dama

### 1. Gli anni fiorentini: il confronto con Leonardo e Michelangelo

#### *Lo Sposalizio della Vergine*

Prima di giungere a Firenze Raffaello aveva appena terminato lo *Sposalizio della Vergine* (1504, Milano, Pinacoteca di Brera) per Città di Castello. Quest'opera raggiunge un risultato stilistico così alto da porlo ormai come il massimo esponente della pittura umbro-marchigiana del suo tempo; vi appaiono già l'idea di bellezza, di equilibrio compositivo e di perfezione formale che saranno le caratteristiche fondamentali del suo stile.

A Raffaello viene richiesto di conformarsi *ad modum et figuram* a quanto aveva fatto il Perugino per il duomo della sua città (*Sposalizio della Vergine*, 1504, Caen, Musée des Beaux Arts). Raffaello, mutando di poco la composizione del maestro, sfiora a soli ventuno anni,

Barbara Bottacin

per la prima volta, la perfezione creando un capolavoro sensazionale. Ma, con l'altissimo senso critico che lo distingue, vede questo suo raggiungimento come un momento di crisi in cui diventa necessario confrontarsi con la cultura più alta e più aggiornata in Italia che si trova, in quel preciso momento, a Firenze.

### ***La Firenze dei primi anni del '500***

La Firenze dei primi anni del '500 sta vivendo una nuova fioritura artistica e culturale dopo la stasi del periodo savonaroliano, conclusasi con la condanna al rogo del frate nel 1498. Il simbolo di tale rinnovamento è il *David* (1501-04, Firenze, Galleria dell'Accademia) commissionato a Michelangelo dalla Repubblica fiorentina nel 1501, destinato a diventare, con l'esposizione in Piazza della Signoria, l'emblema delle libertà fiorentine conquistate con la Repubblica di Pier Soderini.

Raffaello giunge a Firenze nell'ottobre del 1504. Dal 1501 sono nuovamente in città i due massimi artisti fiorentini del tempo, Michelangelo, di ritorno da Roma dove ha già realizzato il suo capolavoro giovanile, la *Pietà vaticana* (1498-99, Roma, Basilica di San Pietro), e Leonardo, che a Milano ha realizzato i famosi ritratti e l'*Ultima cena* (1495-97, Milano, refettorio del convento di S. Maria delle Grazie). Leonardo, al suo ritorno da Milano, espone nel Convento della Santissima Annunziata il primo cartone con *Madonna e sant'Anna*, fondamentale per il progresso dell'arte del tempo, che "fece meravigliare tutti gl'artefici" e che richiama tutti i fiorentini "gli uomini et le donne, i giovani et i vecchi, come si va alle feste solenni"<sup>1</sup>. Il cartone fiorentino è andato perso ma se ne può avere una buona idea con il cartone milanese di uguale soggetto.

Il gonfaloniere Soderini, per celebrare il nuovo corso politico, invita i due massimi artisti fiorentini a confrontarsi nel Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio nel ricordo di due battaglie che avevano dato gloria a Firenze nel passato. Leonardo prepara la *Battaglia di Anghiari*, di cui si conosce solo un frammento attraverso la copia di Rubens (1603 ca., Parigi, Louvre), e Michelangelo, sulla parete opposta, la *Battaglia di Cascina*, che si conosce attraverso alcuni suoi schizzi preparatori e la copia di Aristotele da Sangallo (1542, Norfolk, Holkham Hall). I due famosi cartoni, secondo le parole di Benvenuto Cellini, diventano "la scuola del mondo"<sup>2</sup>.

### ***La definizione di un nuovo linguaggio***

Gli anni fiorentini di Raffaello sono gli anni della definizione della sua arte, mediazione tra i linguaggi opposti di Leonardo,

basato sulla grazia, e di Michelangelo, basato sul furore creativo, che il “divin fanciullo”, sorretto da una grazia che è ormai al culmine, esprimerà senza alcuna esitazione nel suo soggiorno romano, dove realizzerà, uno dopo l’altro, tutti i capolavori che lo hanno reso celebre.

Sin dai primi schizzi fiorentini è evidente in Raffaello un innato estro disegnativo che si associa a un istintivo senso di armonia e ad una capacità estremamente rapida di assimilare il meglio con cui entra in contatto. Ricorda il Vasari che Raffaello “studiando le fatiche dei maestri vecchi e quella dei moderni prese da tutti il meglio e fattone raccolta arricchì l’arte della pittura di quella intera perfezione che ebbero anticamente le figure di Apelle e Zeusi”<sup>3</sup>.

Una bella serie di disegni chiarisce lo studio delle opere di Leonardo e Michelangelo: il disegno *Leda con il cigno* (1505-07, Windsor Castle, The Royal Collection) riprende l’omonimo soggetto di Leonardo (1503 ca., Parigi, Louvre). Il disegno *Scena di combattimento con prigionieri* (1505-07, Oxford, Ashmolean Museum) è frutto dello studio del cartone della *Battaglia di Cascina* (1505-07, Oxford, Ashmolean Museum), come anche lo splendido schizzo a penna e inchiostro (1507 ca., Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana) che riprende le due figure centrali. Anche i *Cinque studi di busto maschile* (1505-06, Londra, British Museum) evidenziano la frequentazione di Michelangelo, maestro da tutti riconosciuto nella raffigurazione del corpo. L’immagine del *David* gli rimane impressa fino alla partenza per Roma, come dimostra il disegno *Tre nudi che sorreggono il corpo di Cristo* (1507 ca., Oxford, Ashmolean Museum) preparatorio alla *Deposizione Borghese* (1508-09, Roma, Galleria Borghese).

Quello fiorentino è un periodo di studio appassionato anche degli artisti del primo Rinascimento. Esempio classico è il disegno di *Quattro guerrieri* (1504-05, Oxford, Ashmolean Museum) che riprende al centro il *San Giorgio* di Donatello (1417, Firenze, Museo del Bargello).

Il confronto diretto e immediato tra i tre artisti ha conseguenze di vastissima portata in quanto, secondo le parole del Vasari, “si crearono le condizioni per raggiungere la perfezione dell’arte e la perfetta maniera moderna”<sup>4</sup> del Rinascimento maturo. In particolare, il più giovane dei tre maestri, Raffaello, sulla spinta delle nuove esperienze fiorentine perfeziona il suo linguaggio figurativo con un ritmo che lascia sbalorditi.

### ***Il confronto con Leonardo***

Le opere che meglio esemplificano il continuo confronto e dibattito con i due massimi esponenti dell'arte del Rinascimento, ma anche l'autonomia critica del giovane urbinato, sono le celebri Madonne. Già la prima opera di Raffaello a Firenze, la *Madonna Terranova* (1504-05, Berlino, Staatliche Museen), nel ripensamento della mano sinistra della Vergine, indica l'avvenuto incontro con Leonardo, che sempre aveva dato prova di straordinaria disinvoltura nel raffigurare le mani.

La *Madonna del Granduca* (1505 ca., Firenze, Galleria Palatina), rivela nettamente l'ascendente di Leonardo nella morbidezza degli sfumati, nella figura luminosa, lieve, emergente dal coinvolgimento delle ombre.

La *Madonna del cardellino* (1505-06, Firenze, Uffizi), la *Bella Giardiniera* (1507, Parigi, Louvre) e la *Madonna del prato* (1506, Vienna, Kunsthistorisches Museum) si avvalgono dello schema piramidale leonardesco. Quest'ultima rivela una straordinaria somiglianza fisionomica con la *Dama con liocorno* (1505-06, Roma, Galleria Borghese), tanto che Oberhuber ha ipotizzato che si tratti della stessa persona. Partendo dal cartone di Leonardo, Raffaello apre un discorso di coerenza assoluta alla ricerca di continue variazioni che lo portano ad una naturalezza dei gesti e dei moti che allacciano una figura all'altra e ad un rapporto armonico e coerente con lo spazio naturale dello sfondo che supera la stessa esperienza di Leonardo.

### ***Il confronto con Michelangelo***

In alcune opere appaiono vivide suggestioni dal Buonarroti, che aveva raggiunto risultati straordinari in una serie di bassorilievi in marmo eseguiti intorno al 1504: il *Tondo Taddei* (1504 ca., Londra, Royal Academy of Arts), il *Tondo Pitti* (1504-05, Firenze, Museo Nazionale del Bargello) e la sua prima importante opera pittorica, il *Tondo Doni* (1504, Firenze, Uffizi). Ciò che lo attrae di Michelangelo, oltre alla sicurezza nella definizione anatomica dei corpi e dei movimenti, sono le drammatiche concatenazioni gestuali nel contesto della narrazione, come nel *San Matteo* (1505-06, Firenze, Galleria dell'Accademia), che Raffaello sperimenta nella *Santa Caterina d'Alessandria* (1506-07, Londra, National Gallery) e nella *Deposizione Borghese*, che sarà una conoscenza fondamentale per le opere romane.

Il distacco critico rispetto all'artista più anziano si può esemplificare notando la differenza con Michelangelo nel trattare i simboli

della passione. Michelangelo li sottolinea, Raffaello li attenua e fa emergere, invece, i teneri vincoli tra madre e figlio o il gioco tra i bambini che la madre contempla, in ciò corrispondendo meglio alle richieste dei committenti. L'incantevole immediatezza e l'apparente facilità di lettura delle immagini, ricondotte da Raffaello ad un'affettività familiare e quotidiana, sono la ragione dell'ininterrotta fortuna dell'artista anche a livello popolare.

Nella *Madonna del cardellino*, ad esempio, mentre Michelangelo nel *Tondo Taddei* rappresenta il bambino che si ritrae spaventato dal simbolo della passione – di cardo era, infatti, la corona di spine – Raffaello rappresenta Gesù che accarezza affettuosamente l'uccellino e lo sguardo melanconico, ancor presago della passione che affronterà per la salvezza dell'uomo, è quasi celato.

## 2. Il ritratto nel Rinascimento

### *Le origini del ritratto*

Il ritratto è un genere pittorico e scultoreo diffuso fin dall'antichità che ha trovato particolare fortuna nei periodi caratterizzati da un'arte di tipo naturalistico. L'idea di lasciare ai posteri memoria di sé è stata la principale spinta all'affermazione di questo genere. Tra le forme più antiche, infatti, vi sono maschere funerarie, calchi in gesso, argilla, cera o lamine di metallo come la cosiddetta *Maschera di Agamennone* (XV secolo a.C., Atene, National Archaeological Museum). Nell'arte sumera e nell'arte egizia domina il cosiddetto ritratto tipologico, finalizzato a mettere in evidenza il ruolo o l'importanza sociale del soggetto.

La storia della ritrattistica rivela una continua alternanza tra esigenze idealizzanti e celebrative e tendenze realistiche e oggettive. Il ritratto fisionomico, che riproduce con aderenza al vero i tratti fisici e psicologici del soggetto rappresentato, si attesta nella Grecia ellenistica, come ad esempio nella *Testa in marmo di Alessandro Magno* scolpita da Leocare (340-330 a.C. ca., Atene, Acropolis Museum).

L'istanza realista, che deriva dalla pratica del calco, è anche tipica dell'arte italica, come è dimostrato dagli scavi di Lavinium con la *Testa femminile in terracotta* (fine V-inizio IV secolo a.C., Pratica di Mare, Museo Archeologico Lavinium) e dal *Ritratto detto di Bruto*, opera di un'officina laziale (III secolo a.C., Roma, Museo dei Conservatori).

La ritrattistica romana assorbe il realismo italico ma, essendo una società complessa, sviluppa tutte le potenzialità del ritratto crean-

do i diversi generi: dal tradizionale ritratto realista in ricordo del defunto, al ritratto che sa esprimere la bellezza femminile (*Testa di Donna*, età Flavia, Roma, Museo Nazionale Romano), fino alla ritrattistica ufficiale, strumento di propaganda politica, che adotta il ritratto idealizzato (*Augusto in veste di pontefice massimo con capo velato*, I secolo a.C., Roma, Musei Vaticani). L'altissima qualità raggiunta è ravvisabile anche nei cammei, come nel *Ritratto di Ottavia*, sorella di Augusto (I secolo a.C., Parigi, Bibliothèque Nationale). Il collezionismo di cammei, medaglie e monete, di cui è un esempio l'*Aureo di Giulio Cesare* (50-49 a.C., Roma, Musei Capitolini), avrà notevole influenza nella ritrattistica del Rinascimento. Rarissimo è purtroppo il ritratto pittorico che sicuramente aveva avuto un notevole sviluppo in epoca romana. La deperibilità dei materiali ha conservato solo alcuni eccezionali esempi pompeiani, come il *Ritratto di un magistrato e sua moglie* (I secolo d.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale) e lo splendido *Ritratto di giovinetta* (I secolo d.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale).

L'attenzione alla fisionomica e ai suoi segreti scema già nel periodo del tardo impero, come attesta il gruppo in porfido dei *Tetrarchi*, visibile all'esterno della Basilica di San Marco a Venezia.

Nel lungo periodo medievale il genere subisce una flessione impressionante e il ritratto si dà solo come eccezione. Solo con la rinascita economica del periodo gotico si riafferma l'individualità che è presupposto dell'esistenza del ritratto. Giotto è l'interprete di questa rinascita.

### ***Il ritratto di profilo***

Il genere pittorico del ritratto trova una nuova vitalità in Italia con il consolidarsi delle Signorie. Ancora nel 1464, Piero della Francesca con il *Dittico dei duchi di Urbino* (Firenze, Uffizi) esemplifica alla perfezione i caratteri di quanto veniva richiesto dai committenti; crea un capolavoro assoluto dove fonde alla perfezione la solenne aulicità del ritratto celebrativo di profilo con un realismo impietoso di matrice ormai fiamminga.

Anche il classico ritratto di profilo degli offerenti dell'opera d'arte, di cui sono modello gli offerenti della *Trinità* di Masaccio (1427, Firenze, Santa Maria Novella), consolida il successo del ritratto di profilo. Per questo viene preferito anche in ambiente borghese nel corso di tutto il XV secolo, perdendo però l'aulicità precedente e diventando lo specchio della Firenze amante del lusso di Lorenzo il Magnifico. Formidabili sono i ritratti di profilo di giovani dame

di Antonio Pollaiuolo (*Ritratto di dama*, 1472, Milano, Museo Pol-di Pezzoli) e i ritratti di Domenico Ghirlandaio: la *Visitazione*, ritratto collettivo nella Cappella Tornabuoni in Santa Maria Novella del 1486-90, eseguito in memoria di Giovanna degli Albizi Tornabuoni, e il ritratto della stessa del 1488, della collezione Thyssen-Bornemisza a Madrid. La ricchezza e i modi fiamminghi degli abiti saranno di lezione a Raffaello.

### **La lezione fiamminga**

Nel corso del XV secolo l'esigenza di farsi ritrarre diventa sempre più diffusa presso le civiltà mercantili fiamminga e toscana. La borghesia finanziaria, nuova protagonista della vita politica e civile, va evolvendo una maggior consapevolezza di sé che trova nel ritratto la naturale espressione dell'acquisita dignità. Matura anche l'esigenza di emanciparsi dal modello signorile e viene così abbandonata, poco alla volta, la tradizione pittorica toscana per aderire ai modi del ritratto di tre quarti di origine fiamminga (Hans Memling, *Ritratto di Tommaso Portinari e Maria Baroncelli Portinari*, 1470 ca., New York, Metropolitan Museum of Art).

Chi sa più di ogni altro trovare un punto di equilibrio tra la tradizione italiana e quella fiamminga è Antonello da Messina (*Ritratto di uomo*, 1473, Londra, National Gallery), che eserciterà un influsso determinante nello sviluppo della scuola veneziana (Giovanni Bellini, *Ritratto del doge Loredan*, 1501, Londra, National Gallery), compreso Mantegna.

Indizi della conoscenza dei fiamminghi a Firenze sono i ritratti di Sandro Botticelli (*Uomo con medaglia*, 1475, Firenze, Uffizi), Luca Signorelli (*Ritratto di uomo*, 1498, Berlino, Gemäldegalerie), Pietro Perugino (*Ritratto di Francesco delle Opere*, 1494 ca., Firenze, Uffizi) e Domenico Ghirlandaio (*Ritratto di nonno e nipote*, 1490, Parigi, Louvre).

### **Leonardo**

Firenze si apre decisamente al ritratto frontale nel corso della dorata età di Lorenzo il Magnifico (1464-1492), anche per la spinta di umanisti come Poliziano, Ficino, Bembo e Baldassare Castiglione che, con le loro opere, fanno maturare l'idea che la bellezza del corpo debba essere interpretata come un riflesso della bellezza dell'anima, un dono divino, quindi mostrabile, espressione particolare della più larga bellezza del creato. In questo modo determinano un'accettazione dei nuovi canoni espressivi nei ritratti femminili, tanto che la bellezza diventa un concetto fonamen-

tale nella teoria artistica del XVI secolo, che ha in Raffaello un caposcuola.

Il grande interprete di questa modernità di pensiero nel ritratto è Leonardo che già molto precocemente, nel suo primo periodo fiorentino, aveva realizzato un assoluto capolavoro con il *Ritratto di Ginevra de' Benci* (1474, Washington, National Gallery of Art).

Straordinari sono anche i ritratti del suo soggiorno milanese. La lunga meditazione per il suo capolavoro milanese, *l'Ultima cena*, per cui sviluppa una serie infinita di studi preparatori, comporta una folgorante accelerazione del ritratto verso una profondità psicologica mai esplorata in precedenza.

Secondo gli studi più accreditati, Leonardo, ritornato a Firenze, imposta, tra il 1503 e il 1506, *La Gioconda* (Parigi, Louvre) che poi completa verso il 1513 a Milano. Con *La Gioconda* la ripresa frontale del soggetto si afferma definitivamente a scapito del ritratto di profilo, che aveva dominato per tutto il '400 a Firenze. Raffaello è il più pronto a capire la grande forza innovativa dell'opera che vede sicuramente intorno al 1505, nella sua prima stesura.

Leonardo aveva già definito, con il motto "virtutem forma decorat", le caratteristiche del ritratto muliebre in cui dovevano essere messe in luce non solo la bellezza, ma anche le qualità morali della dama rappresentata. Con *La Gioconda* va oltre: la virtù trionfa sul tempo, che è rappresentato dal paesaggio sullo sfondo, dove l'acqua con la sua forza distruttrice è in grado di erodere terre e rocce. Giocondo, quindi, propone la sua seconda moglie come donna aristocratica e virtuosa della Firenze del primo '500. Il ritratto diventa strumento di *escalation* sociale e il massimo interprete sarà Raffaello.

### 3. I ritratti di Raffaello

#### *I ritratti fiorentini*

Nei ritratti fiorentini di Raffaello il modello fondamentale è *La Gioconda*. Raffaello non può sfuggire a questo insegnamento, ma è in grado di tradurlo in un linguaggio sostanzialmente diverso da quello di Leonardo perché descrittivo e tattile, caratteristiche proprie della sua formazione umbra. Il ritratto di Leonardo è quasi un ritratto ideale, i ritratti di Raffaello, invece, s'impongono per la fedeltà dei personaggi effigiati, non solo nel dato realistico ma nella capacità e volontà di tradurre i caratteri peculiari, tanto fisi-

ci quanto morali. Da ciò la loro perfetta storicità, vivi documenti di una determinata società. Raffaello nei suoi ritratti si avvia a costruire delle storie che non sono più proiezione eroica (ritratti di profilo e medaglie) né allusione emblematica (Piero della Francesca, *Dittico dei duchi di Urbino*) ma, come agli inizi masaceschi e donatelliani dell'Umanesimo fiorentino, adesione alla vita nella sua realtà quotidiana.

Uno dei primi ritratti fiorentini è probabilmente il *Ritratto di Agnolo Doni* (1505 ca., Firenze, Galleria Palatina), un ricco mercante di lane fiorentine che, secondo il Vasari, “molto si diletta avere cose belle così di antichi come di moderni artefici”<sup>5</sup>. Agnolo siede leggermente girato e appoggia il braccio sinistro, realizzato con un potente scorcio, su una balaustra. Coloristicamente, il dipinto è impostato sul vivido rapporto tra il rosso delle maniche e il nero del giustacuore, dell'ampia e folta capigliatura e del berretto. Spicca e risalta il volto fortemente modellato dalle ombre, che lo definiscono nettamente. Soprattutto dallo sguardo fermo e severo traspare l'appagata sicurezza di un'esistenza fondata sul saldo possesso dei beni terreni. È da notare che nella capigliatura un po' crespa sono ripresi i modi della capigliatura del *Ritratto di Francesco delle Opere* del suo maestro Perugino (1494, Firenze, Uffizi), il quale si ispirava ancora a Memling.

Nel ritratto di sua moglie, *Maddalena Strozzi Doni* (1505 ca., Firenze, Galleria Palatina), nel placido sovrapporsi delle mani è sempre stato notato il chiaro rapporto con *La Gioconda*. Ma mentre nel celeberrimo dipinto vinciano è la personalità dell'artista che si impone sul modello, qui è esattamente il contrario. La dama di Raffaello, tra l'altro non particolarmente bella, non dissimula, anzi, sembra che tenga a dichiarare con tranquillo orgoglio l'appartenenza al proprio fortunato ceto sociale e lo dimostra indossando un abito appropriato, reso con straordinaria precisione e colori brillanti, e portando con disinvoltura i tradizionali gioielli e anelli simboli del matrimonio. I dittici di questo tipo, infatti, sono collegati alla vita matrimoniale, li si donava o durante le nozze o in occasione di eventi importanti avvenuti in famiglia, ad esempio in occasione di maternità.

Della stessa estrazione sociale di Maddalena Doni è *La Gravida* (1507, Firenze, Galleria Palatina), che dalla sua prossima maternità trae una straordinaria evidenza monumentale che si manifesta nella saldezza dei volumi, nella testa che emerge dall'ombra retrostante e nel tornito corsetto, dietro il quale si nasconde la collana, ancora simbolo del matrimonio, ma che può essere ormai

nascosta in quanto la dama può, con la mano sinistra, indicare più concretamente l'avvenuta gravidanza, scopo del matrimonio.

### ***I ritratti romani***

Al periodo romano appartiene un'altra superba serie di ritratti che si caratterizzano per la profondità dell'analisi psicologica. Tutti gli insegnamenti di Leonardo sono ormai consolidati. Sono opere intense e di altissima qualità: il *Ritratto di Giulio II* (1511-12, Londra, National Gallery), il *Ritratto di Cardinale* (1510-11, Madrid, Museo Nacional del Prado), il *Ritratto di Baldassare Castiglione* (1514-15, Parigi, Louvre), le opulente forme femminili de *La Fornarina* (1518-19, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini) e de *La Velata* (1515 ca., Firenze, Galleria Palatina), i doppi ritratti in contrapposto come quello di *Andrea Navagero e Agostino Beazzano* (1516 ca., Roma, Galleria Doria Pamphili) e *Autoritratto con un amico* (1517-19, Parigi, Louvre). Il *Ritratto di Tommaso Inghirami* (1511 ca., Firenze, Galleria Palatina) ci ricorda il coltissimo studioso, prefetto della biblioteca papale che collabora con Raffaello nel definire il programma della Stanza della Segnatura. I ritratti collettivi negli affreschi della *Stanza di Eliodoro* (1512 ca., Roma, Palazzi Vaticani), come l'irruzione di Giulio II con i sediaristi nella *Cacciata di Eliodoro* e le guardie svizzere nel *Miracolo di Bolsena*, sono tra le massime espressioni della ritrattistica collettiva.

### ***Storie particolari***

Questi due ritratti di Raffaello hanno una storia particolare che li accomuna al ritratto in mostra.

*Ritratto di Leone X fra i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi* (1517-18, Firenze, Uffizi)

Il recente restauro ha confermato che le figure dei due cardinali, Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi, non sono autografe ma sono state aggiunte da collaboratori, probabilmente Giulio Romano o Sebastiano del Piombo.

Il quadro è commissionato dal pontefice, figlio di Lorenzo il Magnifico, come dono per le nozze del nipote Lorenzo II de' Medici con Madeleine de la Tour d'Auvergne, celebrate l'8 settembre del 1518. Il quadro doveva verificare, in un certo senso, l'assunto di Leon Battista Alberti che aveva affermato che il ritratto era "cosa divina" perché "faceva presenti gli assenti"<sup>6</sup>; viene infatti inviato a Firenze ed esposto durante le nozze in sostituzione del papa che per incarichi di ufficio non può essere presente. Il dipinto si

caratterizza per lo straordinario gioco illusionistico della manica, del libro e della campanella, che mentre rimandano alla pittura fiamminga, preannunciano già manierismo e barocco.

*Ritratto di donna detta La Muta* (1508, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche)

Il dipinto può essere interpretato come un omaggio a Giovanna Feltria della Rovere, la protettrice di Raffaello, che aveva fornito la famosa lettera di raccomandazione datata 1 ottobre 1504<sup>7</sup> per il soggiorno fiorentino indirizzata a Pier Soderini, gonfaloniere della Repubblica fiorentina.

Le analisi di laboratorio del 1983 hanno chiarito i problemi attributivi e di identificazione e hanno fatto scoprire una storia straordinaria che lo avvicina alla storia del quadro in mostra. Sotto il volto attuale si è scoperto un giovanile disegno di Raffaello e un viso fresco e morbido. Il quadro ha quindi subito una duplice ste-sura. In quella visibile attualmente appare un viso invecchiato e di aspetto più severo e controllato. Probabilmente, verso la fine del periodo fiorentino, è stato richiesto a Raffaello di esprimere il nuovo stato di vedovanza di Giovanna Feltria della Rovere il cui simbolo è il pendente costituito da una semplice croce.

Il quadro mantiene una vicinanza con i modi del Perugino a cui, infatti, era una volta attribuito. Lo sfondo scuro concentra l'interesse sulla psicologia del personaggio, non idealizzato secondo i modi leonardeschi, di cui però ha l'impostazione, ma indagato fin nel gesto nervoso delle mani.

#### **4. Nei panni di un'altra**

La giovane ritratta nel nostro quadro per lungo tempo si è celata sotto i panni di santa Caterina d'Alessandria, tema iconografico diffuso dalla Controriforma. Della santa comparivano, prima del restauro del 1935, alcuni attributi iconografici del martirio: la ruota dentata e la penna d'oca. Un mantello le ricopriva le spalle. L'anomalia della doppia natura del quadro, un ritratto con gli attributi di una santa, tenne aperto un vivace dibattito attributivo sul dipinto, risolto definitivamente dal Longhi nel 1927-28, che riconobbe la mano di Raffaello con la nota affermazione "Ille hic est Raphael"<sup>8</sup>. Il Longhi, dopo aver preso in considerazione tutti gli studi precedenti, notò l'altissima qualità pittorica di alcune parti del quadro: il volto, lo scollo, il corsetto, il gioiello e il paesaggio dove riconobbe lo stile perfetto del maestro che distinse dalle

“goffissime aggiunzioni”<sup>9</sup>: il mantello, le mani, parti delle mani che e gli attributi iconografici della santa. Elaborò uno schizzo di come, a suo avviso, Raffaello avesse concepito l’opera che, dopo il restauro, risultò del tutto esatto. Collegò, in modo definitivo, il disegno del Louvre (n. 3882) a questo dipinto e non alla *Maddalena Strozzi Doni*<sup>10</sup>, come alcuni critici ritenevano in precedenza.

L’opera, per il clamore suscitato, venne sottoposta a studi di tipo scientifico. Si accertò che la parte bassa del quadro, forse per non essere stata completata da Raffaello, aveva subito interventi successivi, motivati dal suo degrado, che ne avevano modificato l’iconografia. Nel 1935 si decise di recuperare per quanto possibile la pittura originale raschiando con il bisturi le parti ridipinte relative alla santa. Ricomparve il liocorno e la Galleria Borghese si arricchì di un altro capolavoro di Raffaello, la *Dama con liocorno*.

La Galleria Borghese recentemente ha fatto svolgere ulteriori indagini diagnostiche sull’opera, pubblicate in un CD Rom.

## 5. La creazione di un capolavoro

### *Il disegno*

L’indagine riflettografica ad infrarossi operata sulla *Dama con liocorno* ha fatto emergere un disegno preparatorio solo della figura femminile, tracciato sull’imprimitura utilizzando una matita a punta sottile e a base carboniosa che si rifà ad un modello preesistente, eseguito per non obbligare la modella a posare per i tempi molto lunghi dell’esecuzione del dipinto ad olio, che la critica ha riconosciuto nel disegno a penna e inchiostro del Louvre (n. 3882).

Fu il Longhi nel 1927-28, per primo, ad avanzare questa ipotesi, oggi ampiamente condivisa. La critica che si è interessata del disegno del Louvre lo ha sempre messo in relazione a *La Gioconda* di Leonardo. È stata perfino avanzata l’ipotesi che fosse uno schizzo della *Monna Lisa* realizzato a memoria da Raffaello dopo una visita a Leonardo, probabilmente nel 1505. È considerato, comunque, la prova decisiva che il capolavoro vinciano fosse stato iniziato a Firenze probabilmente già nel 1503. È da notare che una radiografia de *La Gioconda* del laboratorio del Louvre evidenzia come nella prima stesura le labbra non accennassero al famoso sorriso ma fossero di forma molto simile a quelle del disegno di Raffaello. Raffaello, d’altra parte, non ha mai trattenuto, dell’invenzione di Leonardo, l’accento al sorriso in nessuno dei suoi ritratti, che sono quindi traccia importante per conoscere la prima stesura.

Raffaello nel disegno adotta la composizione piramidale de *La Gioconda* e di questa trattiene un po' del mistero. È presente anche l'idea della loggia, delimitata da due colonne, aperta su un lontano paesaggio, una tipica cifra nordica con significato nuziale, fatta conoscere a Firenze dallo stesso Hans Memling con il *Ritratto di Benedetto Portinari* (1487, Firenze, Uffizi) del *Trittico Portinari* dell'Ospedale di Santa Maria Nuova.

Ciò che è più importante è che il disegno si orienta verso una ricerca di penetrazione psicologica della persona rappresentata, che è l'insegnamento fondamentale che Raffaello intende recuperare da Leonardo, avvertibile in tutti i ritratti successivi.

Lo stesso disegno mette in luce però che Raffaello legge criticamente l'opera di Leonardo, come si vedrà meglio analizzando il dipinto.

### ***Il dipinto***

Il dipinto è normalmente datato intorno al 1505-1506. La dama bionda, seduta, con il corpo leggermente girato verso sinistra ma il viso quasi frontale allo spettatore, ha lo sguardo rivolto verso destra. La linea delle braccia e delle spalle disegna un volume rotondo, che si va assottigliando verso l'alto per concludersi nel purissimo collo e nel volto dall'ovale perfetto, che viene così messo nel massimo risalto. Un senso di calma è suggerito dalla luce piena e serena, senza forti contrasti d'ombra e dai colori chiari della composizione. L'orizzonte lontano e concavo, che si spalanca dietro il loggiato, crea un ideale circolo attorno alla figura, che in questo spazio chiaro e armonioso, si inserisce con una perfezione quasi geometrica. Raffaello aveva raggiunto la capacità di integrare alla perfezione figura e sfondo già, come abbiamo visto, nello *Sposalizio della Vergine*.

Confrontando il quadro di Raffaello con *La Gioconda* si possono notare diversi paralleli: la postura di ambedue le figure è elegante ma allo stesso tempo naturale e distesa. Anche il dipinto della Galleria Borghese infonde un senso di armonia e di serenità che deriva dallo sguardo pacato e penetrante della dama, in cui si ritrova quella potenza espressiva di ascendenza leonardesca, che già cerca di arrivare alla profondità delle cose e alla comprensione della persona, preannunciando gli esiti romani. Ma nel quadro emergono, più chiaramente che nel disegno, alcune fondamentali differenze: Raffaello muta le proporzioni interne tra la figura, il parapetto, le colonne e il paesaggio. Il paesaggio proposto da Raffaello, chiaro e luminoso, che emana una luce che dal cielo giunge

alla figura, avvolgendola, è studio di Piero della Francesca e costituisce la più importante differenza con Leonardo. Attraverso le recenti indagini si è scoperto che Raffaello aveva dipinto di getto il paesaggio, spesso aggiungendo colore su colore non ancora asciugato, come si vede ad esempio sugli alberi e sul resto della vegetazione. Con lunghe e corpose pennellate ricche di legante oleoso è dipinto inizialmente il cielo che va a contornare il profilo originale della figura. Seguono quindi le catene montuose in secondo piano, lo specchio d'acqua ed infine i monti in primo piano.

Ciò che differenzia maggiormente i due quadri è che Raffaello compie una realistica esplorazione della realtà e del quotidiano, quasi tornando a Masaccio, mentre Leonardo intende *La Gioconda* come bellezza ideale e quindi parte della natura.

Queste differenze portano a ricercare altri apporti e altri ricordi che intervengono anche in quest'opera e che fanno intendere la reale complessità della sua cultura figurativa. La bellezza e la preziosità delle superfici sono connesse non solo all'attenzione e allo studio della pittura fiamminga ma anche a ciò che gli aveva trasmesso il Perugino, mentre nell'abito sicuramente vi è anche lo studio di *Giovanna Tornabuoni* del Ghirlandaio. La perfezione dell'ovale del volto, il perfetto dominio dello spazio e il trattamento della luce gli derivano invece dall'intima conoscenza della pittura di Piero della Francesca.

## 6. La Bella e la Bestia

La nostra giovane donna fa parte di una serie di ritratti femminili con animali dall'evidente significato allegorico. Sotto lo strato pittorico del liocorno è presente la figura di un cagnolino, allegoria della *fidelitas*, immagine che si riscontra con lo stesso significato in altre opere.

All'inizio del '400 troviamo come prototipo di questo genere di rappresentazione simbolica il capolavoro del periodo giovanile di Jacopo della Quercia, ossia la *Tomba di Ilaria del Carretto* (1406-07, Lucca, Duomo), morta nel 1405 in seguito alla nascita della secondogenita, con il famoso cagnolino in pietra.

Il quadro del Pontormo, *Ritratto di dama in rosso* (1532-33, Francoforte, Stadelsches Kunstinstitut), si avvicina nella composizione all'opera in mostra; il rosario in grembo alla dama, allude alla sua devozione religiosa.

La *Venere di Urbino* (1538, Firenze, Uffizi) con il cagnolino acciambellato da una parte, viene richiesta a Tiziano da Guidobaldo

della Rovere, duca di Urbino, come fonte ispiratrice per la giovane sposa Giulia Varano su come ci si debba predisporre all'amore coniugale.

Il cagnolino come simbolo di fedeltà coniugale è ancora presente ai piedi dei *Coniugi Arnolfini* (1434, Londra, National Gallery) di Jan van Eyck. Diverso è il significato che Hans Memling attribuisce ai cani nel *Trittico della Vanità terrena e della Salvezza divina* (1485, Strasburgo, Musée des Beaux Arts), in cui sono dipinte due razze canine ai piedi della donna: il cane grifone, che compare spesso nei quadri fiamminghi di soggetto matrimoniale, allude alla purezza dell'amore coniugale, mentre la coppia di levrieri simboleggia l'amore sessuale.

La storia dell'arte esibisce però anche animali diversi: nell'opera del Parmigianino ormai nota come *L'Antea* (1535-37, Napoli, Museo di Capodimonte), la martora pesa sulla spalla e sul braccio della nobildonna, in un significato simbolico che non è stato ancora del tutto chiarito.

Il *Ritratto di dama con ermellino* (1488-90, Cracovia, Muzeum Czartoryskich) di Leonardo, tavola messa in rapporto dal Longhi con il nostro dipinto, è l'esempio forse più convincente fra questo tipo di opere. Molto del fascino che si sprigiona dal capolavoro viene proprio dalla diversa vitalità del mustelide, che esprime il nervosismo della cattività, e di Cecilia Gallerani, la giovane amante del duca di Milano, Ludovico il Moro, che mostra tutta la serena consapevolezza della propria bellezza. L'opera è interessante anche sul piano simbolico. Leonardo crea molteplici giochi interpretativi: l'ermellino è allo stesso tempo simbolo di castità e purezza poiché, secondo la leggenda, l'animale muore se si macchia la candida pelliccia. Il nome greco dello stesso, *galé*, corrisponde alle prime sillabe del cognome Gallerani. Contemporaneamente l'animale allude allo stesso Ludovico il Moro, soprannominato "Italico Morel, bianco Ermellino" per aver ricevuto dal re di Napoli nel 1488 le insegne dell'Ordine dell'Ermellino. Infine, il modo in cui la dama accarezza l'animale rimanda al tenero rapporto con il duca di Milano.

### ***La Bella e il liocorno***

Con il restauro del 1935 è riemerso, in grembo alla giovane, l'unicorno, uno dei simboli più amati nel Medioevo europeo, diffuso nell'arte e nell'araldica di molte nazioni.

Nel tempo ha assunto molteplici significati simbolici, consolidandosi nell'iconografia dell'arte europea sia in ambito religioso che

laico. Nell'iconografia cristiana la caccia all'unicorno può essere il simbolo della Passione di Cristo.

Tra le capacità che venivano attribuite allo straordinario animale vi era quella di purificare l'acqua; l'unicorno può essere perciò il simbolo di Cristo venuto per lavare i nostri peccati o anche del suo Battesimo.

Il significato simbolico prevalente nel Rinascimento è però laico e si lega all'antica leggenda secondo cui il mitico unicorno galoppa libero nei boschi e non può essere catturato nemmeno dal più abile dei cacciatori, può però essere ammansito da una vergine perché l'unicorno si rifugia volentieri nel suo grembo. È perciò simbolo di verginità e di castità. Lo si ritrova spesso dipinto sui cassoni nuziali nei quali veniva custodita la dote della sposa, specialmente in ambito toscano. Queste casse erano decorate con immagini che richiamavano l'onorabilità della sposa e la santità del matrimonio. Il più celebre è il *Trionfo della castità* di Francesco di Giorgio Martini (1463-68, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum) che rappresenta la processione nuziale che conduce la sposa alla casa del futuro marito: il carro della castità è trainato da unicorni, emblemi di purezza. Era un simbolo conosciuto da Raffaello: sicuramente il padre, ben inserito nella corte di Urbino, gli aveva già indicato ancor bambino i due liocorni che trascinano il carro del trionfo di Battista Sforza, con il significato simbolico di amore coniugale, nel retro del *Dittico dei duchi di Urbino*.

Raffaello usa questo simbolo nella spilla di *Maddalena Strozzi Doni*, con analogo significato.

Del liocorno l'arte europea offre splendide immagini in miniature e arazzi: i *Sette arazzi franco-flamminghi della dama con liocorno* (fine XV-inizio XVI secolo, Parigi, Musée de Cluny e New York, Metropolitan Museum), che si distinguono fra loro per il colore di base, sono il più splendido esempio di opere quasi contemporanee a quelle di Raffaello. L'arazzo raffigurante l'unicorno rinchiuso in un recinto sotto un melograno, resuscitato dopo la caccia, è l'ultimo dei sette e adombra la Passione di Cristo. La fusione di simbolismo cristiano, leggenda popolare ed elementi naturalistici associati all'amore e alla fertilità, fa pensare che anche gli arazzi siano stati realizzati in occasione di un matrimonio.

### ***Il dente di narvalo della farmacia S. Anna***

Fino alla fine dell'800, si credeva che il liocorno esistesse realmente e venivano collezionati con passione nelle più importanti Wunderkammer d'Europa i cosiddetti corni di liocorno, che era-

no in realtà denti di narvalo, un cetaceo. La polvere del corno era ritenuta un potente antidoto contro tutti i veleni, per questo era collezionata anche da antiche farmacie. L'esemplare in mostra proveniva dall'antica farmacia S. Anna di Bolzano.

## 7. L'acconciatura, l'abito e i gioielli

L'identificazione della *Dama con liocorno* è, a tutt'oggi, sconosciuta, malgrado i diversi tentativi operati dalla critica che ha cercato di legare questo ritratto a qualcuna delle nobildonne andate spose negli anni 1505-07 ad alcuni committenti fiorentini di Raffaello. La dama appare infatti nella sua veste di giovane promessa sposa e come ornamento porta un gioiello chiamato brocchetta, tipico dono di fidanzamento nella Firenze del tempo presso famiglie di elevato lignaggio. La giovane corrisponde esattamente ai canoni estetici, celebrati da scrittori e poeti: quello di una donna bionda dalla fronte alta e liscia, con occhi azzurri e splendenti, con un colorito chiaro e luminoso che era allo stesso tempo indice di aristocrazia e di buona salute. Segue la moda fiorentina del primo '500, non solo nell'abito ma anche nell'acconciatura, una lunga treccia raccolta dietro le spalle nota come coazzone. I capelli sono trattenuti da un piccolo monile in oro a forma di diadema a quadrifoglio con due piccole perle, chiamato *ferronière*.

### *L'abito*

Indossa la gamurra, una veste che si trova anche ne *La Muta* e *La Gravida*, mentre quella nella *Maddalena Strozzi Doni* si distingue per l'apertura sul davanti e per i tessuti preziosi, anche in relazione alla professione del marito, commerciante di lane. Il colore è tra il verde acerbo e il giallo olio ed è bordato da fasce di velluto amaranto. L'ampia scollatura, sottolineata da fasce di velluto rosso, si allarga a scoprire le spalle morbide, appena celate da un velo. Dalle attaccature delle ampie maniche di velluto rosso cupo, fissate al vestito da nastri rossi, dette forniture, spuntano gli sbuffi della camicia in finissima tela di renza (la stessa della *Maddalena Strozzi Doni*) che spunta leggermente increspata anche dalla scollatura. Il corpetto e la gonna, decorata con una doppia bordatura di velluto rosso, sono in seta marezzata gialla dai riflessi verde chiaro e sono separati in vita da una cintura rigida di cuoio punzonato d'oro, con fibbia in oro. Fra l'abito e il gioiello sembra delinearci un dialogo particolare: nella concezione estetica, che si era diffusa a Firenze già dalla metà del secolo precedente, dove-

vano infatti contribuire, rispettando le forme naturali del corpo, a valorizzarne i volumi conferendo una dignitosa monumentalità alla donna che li indossava. Si tratta di una reazione all'esasperato gioco di verticalismi della moda precedente. Questo senso della misura e dell'equilibrio, ispirato anche alla statuaria classica, costituiva un ideale insieme estetico ed etico. Il gioiello assecondava, senza prevaricarla, l'eleganza femminile ricorrendo a un sapiente effetto di ricercata naturalezza.

### ***Il gioiello***

Il gioiello indossato dalla *Dama con liocorno*, definito da Longhi "un piccolo cosmo pittorico"<sup>11</sup>, si può considerare come la chiave di interpretazione del dipinto. In modo assai significativo i tre colori delle pietre del prezioso monile, il verde, il rosso e il bianco, costituiscono i valori cromatici fondamentali del dipinto – veri e propri *leit motive* cromatici – che ritornano, dilatati, negli abiti della figura femminile: il rosso delle maniche e delle profilature, il bianco del velo e degli sbuffi delle maniche, il giallo (con riflessi verde chiaro) della veste serica.

Il gioiello rivela aspetti progettuali e stilistici straordinari, che si distaccano dalla tradizione. Per l'originalità e la forma perfetta è stata recentemente avanzata l'ipotesi che lo abbia progettato lo stesso Raffaello, recuperando così la tradizione fiorentina della vicinanza tra orefici e artisti. La resa pittorica ha perfezione fiamminga.

### ***Il significato simbolico del gioiello***

La brocchetta è un ornamento nuziale, un dono che veniva fatto dopo il fidanzamento, attestato tra la fine del '400 e gli inizi del '500 a Firenze. È generalmente costituita da una o più pietre centrali incastonate in una montatura ovale con varianti circolari o polilobate a stella, con una o più perle pendenti.

I gioielli portati nei ritratti del tempo rendono chiaro che la cultura dell'epoca è erede di quella medievale che attribuiva valenze magiche e simboliche alle pietre preziose.

Secondo i lapidari astrologici del tempo il rubino allontanava dal peccato e conferiva forza e benessere. Il significato attribuito al rubino accertato già nella cultura romana aveva attraversato il Medioevo e nel Rinascimento era ancora simbolo di amore puro, sincero e verginale.

Lo smeraldo, che nel colore ricorda la rinascita primaverile, era simbolo della vita e della fertilità e conservava il particolare pote-

re magico di preservare la bellezza del volto.

La perla, già emblema dell'amore coniugale nell'antica Grecia, nelle Scritture è messa in relazione con la castità della Vergine; non può quindi mancare in un ornamento nuziale, anche perché cura la malinconia e le emorragie.

La somma dei significati simbolici dello smeraldo, del rubino e della perla traccia il profilo della dama rinascimentale, in cui la *pietas* e la *castitas* si univano a un'indole prudente e caritatevole. Il pendente assume allora il ruolo di emblema delle virtù coniugali.

### ***Il gioiello nella pittura fiorentina del XV e XVI secolo***

La brocchetta si riscontra spesso nella pittura fiorentina del XV e XVI secolo e in altri lavori dello stesso Raffaello. Ne *La Primavera* (1478 ca., Firenze, Uffizi), Botticelli affronta il tema amoroso e fa portare il prezioso gioiello alle tre Grazie, Castità, Bellezza e Piacere, congiunte in una simbolica danza. Le tre fanciulle erano le ancelle di Venere e personificavano, secondo gli umanisti, concetti morali connessi all'amore. I gioielli sono l'indizio più chiaro che il dipinto celebri le nozze di Lorenzo Minore e Seramide Appiani avvenute nel 1482. Ancora Botticelli fa portare il gioiello alla Venere nella sua allegoria di *Venere e Marte* (1483, Londra, National Gallery). I gioielli botticelliani assomigliano molto ai gioielli fiamminghi che i fratelli van Eyck fanno portare a Maria, agli angeli, ai santi, ai cantori e ai musicisti nel *Polittico dell'adorazione dell'Agnello* (1427-1432, Gent, Abbaye Saint Bavon), dimostrazione evidente dell'influenza degli orefici fiamminghi, chiamati da Lorenzo il Magnifico, sull'oreficeria fiorentina. In quegli anni l'oreficeria ha uno straordinario sviluppo a Firenze, anche per il diffondersi del collezionismo antiquario di gemme intagliate e cammei. Lorenzo il Magnifico aveva arricchito di pezzi eccellenti la straordinaria collezione medicea iniziata da Cosimo. La lezione fiamminga nella descrizione dei gioielli aveva prodotto straordinari effetti già nel *Ritratto di Battista Sforza* di Piero della Francesca. Nel testo pittorico si legge agevolmente l'iridescenza delle perle presenti sia nelle gioie da testa che nel collare di Battista. Il pittore riesce a dare l'idea di trasparenza e gli effetti di rifrazione e di riflessione della luce, dimostrando di avere una conoscenza perfetta della elaborazione fiamminga del dato reale.

Il gioiello è portato anche da Giovanna degli Albizi, moglie di Lorenzo Tornabuoni, morta giovanissima poco dopo aver dato alla luce un erede, consegnata alla storia come un'icona di pia e virtuosa femminilità dall'opera di Domenico Ghirlandaio.

Il Pollaiuolo, nei ritratti di gentildonne, rappresenta gioielli sicuramente di sua invenzione, essendo anche un grande orafo. D'altra parte in quegli anni la bottega dell'orafo era considerata la migliore scuola anche per gli artisti destinati alle arti maggiori. In queste botteghe si erano formati alcuni degli artisti più importanti di Firenze: Ghiberti, Verrocchio, Antonio e Piero del Pollaiuolo, Botticelli, Ghirlandaio e, infine, Leonardo e Michelangelo. Raffaello esibisce il gioiello nella *Maddalena Strozzi Doni*, ne *La Gravida*, anche se quest'ultima lo nasconde sotto l'abito in quanto ormai può mostrare un dono più prezioso da fare al marito. *La Velata* e *La Fornarina* hanno una brocchetta apparentemente appuntata sulla capigliatura, in effetti tenuta da una coroncina in metallo rivestita da sottili foglioline d'oro. Nei due dipinti i gioielli sono quasi celati, forse perché Raffaello non ufficializzò queste relazioni.

#### Note

<sup>1</sup> Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze, 1550, Luciano Bellosi e Aldo Rossi (a cura di), Einaudi, Torino, 2001

<sup>2</sup> Benvenuto Cellini, *Vita*, Rizzoli, Milano, 1985

<sup>3</sup> Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, op. cit.

<sup>4</sup> *Id.*

<sup>5</sup> *Id.*

<sup>6</sup> Leon Battista Alberti, *De Pictura*, Cecil Grayson (a cura di), Laterza, Bari, 1980

<sup>7</sup> "Sarà lo esibitore di questa Raffaele pittore da Urbino, il quale avendo buono ingegno nel suo esercizio, ha deliberato stare qualche tempo in Fiorenza per imparare. E perché il padre so, che [fu] molto virtuoso, et [fu] mio affezionato, e così il figliolo discreto, e gentile giovane; per ogni rispetto io lo amo sommamente, e desidero che egli venga a buona perfezione". Il documento fu pubblicato per la prima volta da Bottari nel 1754, che sosteneva di averlo copiato da un manoscritto in casa Gaddi, successivamente perduto. In AA.VV., *Raffaello, da Urbino a Roma*, Continents Editions, Milano, 2005, cat. mostra National Gallery, Londra, p.34

<sup>8</sup> Roberto Longhi, "Precisazioni nelle Gallerie italiane, I. R. Galleria Borghese (Precisione aggiunta)", in *Vita Artistica*, II, 8-9, Roma, 1927, pp.168-173

<sup>9</sup> *Ibidem*

<sup>10</sup> Il disegno del Louvre era stato legato al ritratto di Maddalena Doni dal Morelli

<sup>11</sup> Roberto Longhi, "Precisazioni nelle Gallerie italiane, I. R. Galleria Borghese (Precisione aggiunta)", in *Vita Artistica*, II, 8-9, Roma, 1927, op. cit., p.172

## Riferimenti bibliografici

Per un inquadramento storico-artistico si rimanda a: AA.VV., *La pittura del Rinascimento*, Rizzoli, Bologna, 1999; AA.VV., *Lezioni di storia dell'arte, Dall'umanesimo all'età barocca*, voll. II, Skira, Milano, 2003; Cecil Grayson (a cura di), Leon Battista Alberti, *De Pictura*, Laterza, Bari, 1980; James H. Beck, *Pittura italiana del Rinascimento*, Könemann, Köln, 2000; Flavio Caroli, *La storia dell'arte raccontata da Flavio Caroli*, Electa, Milano, 2001; Enrica Crispino, *Michelangelo*, Giunti, Firenze, 2001; Jean-Claude Frère, *Fiamminghi, I grandi maestri del '400*, Keybook, Genova, 2001; Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze, 1550, Luciano Bellosi e Aldo Rossi (a cura di), Einaudi, Torino, 2001.

Per approfondire la conoscenza di Raffaello si rimanda alle seguenti monografie: AA.VV., *Raffaello, l'opera, le fonti, la fortuna*, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1968; AA.VV. *Raffaello Sanzio 1483-1520*, in *Studi italo-tedeschi*, La Bondoniana, Bolzano, 1985; Enzo Carli, *Raffaello. Armonia e splendore del Rinascimento*, Fabbri, Milano, 1983; Pierluigi De Vecchi, *Raffaello*, Rizzoli, 2002; Konrad Oberhuber, *Raffaello – l'opera pittorica*, Electa, Milano 1999; Pierluigi De Vecchi, Michele Prisco, *L'opera completa di Raffaello*, Rizzoli, Milano, 1966; Sylvia Ferino Pagden, Maria Antonietta Zanca, *Raffaello. Catalogo completo*, Cantini, Firenze, 1989; Stefano Zuffi, *Raffaello*, Nuova Iniziativa Editoriale, Roma, 2000; Jürg Meyer Zurcapelle, *Raphael in Florenz*, Hirmer Verlag, München, 1996.

Fondamentali sono gli studi scientifici pubblicati in occasione di importanti mostre: AA.VV., *Raffaello: grazia e bellezza*, Skira, Ginevra-Milano, 2001, cat. mostra Musée Luxembourg, Parigi; AA.VV., *Raffaello. Da Urbino a Roma*, Continents Editions, Milano, 2005, cat. mostra National Gallery, Londra; AA.VV., *La Fornarina di Raffaello*, Skira, Milano, 2002; CD Rom, *Raffaello, Dama con liocorno*, Galleria Borghese, Editech Multimedia Art, Roma, 2000; CD Rom, *Raffaello, La Fornarina, analisi di un dipinto*, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Elaborazioni informatiche di Leonardo Monaco, Roma, 2000.

Rispetto al genere pittorico del ritratto: AA.VV., *Il ritratto*, Electa, Milano, 2000; Eleonora Bairati, Anna Finocchi, *Arte in Italia*, Loescher, vol. I, Torino, 1992; altre notizie si possono trovare nei testi già citati sul Rinascimento e su Raffaello.

Per la lettura iconografica sul liocorno e sugli animali che si trovano nelle opere d'arte si vedano: AA.VV., *Arte e erotismo*, Electa, Milano, 2001; AA.VV., *I dizionari dell'arte. La natura e i suoi simboli, piante, fiori e animali*, Electa, Milano 2003; AA.VV., *I dizionari dell'arte. Simboli e allegorie*, Electa, Milano, 2004; Luigi Grassi, Mario Pepe, *Dizionario di arte*, Utet, Torino, 2002; per quanto riguarda, invece, il gioiello della *Dama* si rimanda ai già citati CD Rom e ai cataloghi delle mostre di Parigi 2001, Londra 2004, oltre a AA.VV., *La Fornarina di Raffaello*, op. cit., e Silvia Malaguzzi, *Perle*, Octavo, Firenze, 2000.

Gli approfondimenti su Leonardo in: Enrica Crispino, *Leonardo*, Giunti, Firenze, 2002; Pietro C. Marani, *Leonardo*, Federico Motta Editore, Milano, 2003; Pietro C. Marani, *Leonardo, la Gioconda*, Giunti, Firenze, 2003; Carlo Pedretti, "Leonardo. Il ritratto" in *Art e Dossier*, Giunti, Firenze, 1998; nonché i già citati testi sul Rinascimento.

Per ricostruire le vicissitudini della *Dama con liocorno* si rimanda all'indagine clinica, commissionata dalla Galleria Borghese, raccolta nel già citato CD Rom della Galleria Borghese, inoltre: Roberto Longhi, "Precisazioni nelle Gallerie italiane, I. R. Galleria Borghese (Precisione aggiunta)", in *Vita Artistica* agosto-settembre, Roma, 1927; Roberto Longhi, "Precisazioni nelle Gallerie italiane, I. R. Galleria Borghese", in *Vita Artistica*, Roma, 1928.



Parte III  
Interventi





## Nelle “segrete stanze”

La mostra della *Dama con liocorno* di Raffaello Sanzio ha proposto, attraverso un approccio sistemico e culturalista<sup>1</sup>, la molteplicità e la ricchezza delle convenzioni comunicative del contesto storico-culturale del tempo, suggerendo percorsi di “analisi incrociate” per entrare nelle “segrete stanze” della *Dama*, per “girarci intorno”, per prendere le distanze e co-costruire piste di lettura. Ha proposto un “ambiente generativo” messo a punto per sollecitare la fruizione e la riflessione, per ri-scoprire la sintassi operativa e logico-formale che regola ed interpreta il rapporto tra processo e prodotto, tra il contesto e la *Dama*, tra la *Dama* e il suo pubblico attuale.

Si è trattato di un approccio teorico-metodologico e comunicativo di grande pregnanza, ricco di valenze estetiche, umanistiche e didattiche, che ha fatto perno sia sulla *cultura* e *creatività cristallizzata*<sup>2</sup> nella *Dama* e in ritratti del suo tempo – a cui è stata attribuita una valenza

Liliana Dozza

simile alle “cose” che servono in un laboratorio – *sia* sull’incontro con esperti e tra il pubblico per guardare l’evento e la *Dama* da molteplici punti di vista e vertici disciplinari.

Vale a dire, il fulcro dell’ambiente generativo creato è stato l’opera magistrale, colta e interpretata attraverso la relazione dinamica che s’instaura con altri oggetti che contribuiscono a rimettere in circolo lo spessore culturale e cognitivo e il colore emotivo-affettivo formalizzato in un micro-universo semantico marcato storicamente e culturalmente. Tale ambiente ha comportato e permesso una lettura e un discorso, proposti e condotti a livello intersoggettivo, volti a riconoscere e svelare la “densità culturale” e la pregnanza percettivo-cognitiva della *Dama*.

*In termini pedagogico-didattici*, possiamo definire l’attività intorno e dentro le stanze della *Dama* come un’attività laboratoriale. Questo perché, se è vero che *in termini classici*, l’attività laboratoriale è stata connotata come *attività produttiva*, focalizzata sulla produzione di manufatti, prodotti materiali, è altrettanto vero che, *negli sviluppi più recenti della ricerca cognitivista*, l’attività laboratoriale viene qualificata non solo come attività fisico-materiale, ma anche mentale: presenta il carattere dell’*attivismo* (nel senso di coinvolgimento del corpo e della mente o anche solo mentale), dell’operatività cognitiva, del pensiero produttivo, dell’apprendere discutendo, confrontandosi, ragionando con gli altri.

In questa prospettiva, la didattica laboratoriale si connota come fondata *sia* sulle determinanti ambientali, ossia sulle *cose* dei laboratori che non sono neutre o inerti *sia*, più in specifico, sull’istituzione di comunità di discorso per differenti pubblici.

Un tale approccio alla conoscenza e alla lettura dell’opera d’arte è coerente con la concezione che considera la realtà e l’identità individuale una costruzione sociale, il prodotto dell’attività del fare significato, quindi plasmata dalle tradizioni e dai modi di pensare che costituiscono gli attrezzi di una cultura<sup>3</sup>. È coerente con la concezione che considera la conoscenza come il prodotto di una costruzione attiva del soggetto, come intelligenza in un certo ambito, con carattere “situato”, ancorato nel contesto concreto e al contempo come una costruzione intersoggettiva, un modo di relazionarsi con il mondo e con gli Altri che riscopre il valore della dialettica intesa nel senso di argomentazione interpersonale e di creazione, trasformazione, ricerca e “co-costruzione del significato”.

Tale modo di accostarci agli eventi e alle “cose” è proprio di un *cognitivismo* definito di *seconda generazione* che a livello didattico e formativo attribuisce grande importanza alla messa a punto di *ambienti di apprendimento generativi*, di contesti in cui si possa:

- costruire e co-costruire la conoscenza piuttosto che riprodurla;
- rappresentare la naturale complessità del mondo reale, piuttosto che semplificarlo;
- presentare compiti (o come in questo caso, percorsi percettivo-visivi e di riflessione sull'esperienza) con *forti ancoraggi* a livello cognitivo-emotivo e *situati*, piuttosto che saperi astratti e decontestualizzati;
- favorire la co-costruzione della conoscenza, attraverso negoziazione delle concezioni, argomentazione, pratiche riflessive.

Sulla base di queste premesse si delinea, nell'evento-mostra della *Dama con liocorno*, un approccio basato su proposte culturali e didattiche che hanno ben poco a che fare con un certo banale spontaneismo attivistico.

Si garantisce spazio di azione al fruitore-osservatore-attore, avendo messo a punto, in maniera quasi sperimentale, il contesto di esperienza affinché possano prendere forma e spessore interazioni sociali e discorsive, all'interno delle quali si negoziano, si costruiscono, si condividono, si modificano repertori di significati in un gioco dinamico interessato a riconoscere e a cogliere le forme di solidarietà profonda che legano soggetto e contesto. Di più: in un gioco dinamico interessato a “muoversi” dal testo al contesto *e ritorno*.

#### Note

<sup>1</sup> Jerome S. Bruner, *La cultura dell'educazione* (1996), trad. it. Feltrinelli, Milano, 1999

<sup>2</sup> Lev S. Vygotskij, *Immaginazione e creatività nell'età infantile* (1930-33), trad.it. Editori Riuniti, Roma, 1990

<sup>3</sup> Jerome S. Bruner, op. cit., p. 33



## Il pubblico dell'arte: una risorsa da costruire

“Affare del fruitore è fruire, vale a dire illuminare ed arricchire la propria vita attraverso la visione e l'ascolto..”

R. Arnheim

Antonella Huber

“Il museo uccide l'informazione con l'abbondanza di informazione”<sup>1</sup>, così Umberto Eco metteva in guardia gli addetti ai lavori, riuniti in convegno a Bologna sul tema *Il museo parla al pubblico*, e proseguiva “il museo medio esponendo troppi oggetti in sequenza rende di fatto fruibili non degli oggetti, ma delle sequenze: si esce dal museo sapendo che c'erano molte cose da vedere ma senza avere visto tutte quelle cose, a volte senza averne vista veramente nessuna”<sup>2</sup>.

Tra le alternative ideali Eco proponeva anche il *museo didattico a sineddoche*: un museo incentrato su una sola opera, alla quale si giunge attraverso un percorso iniziatico in grado di fornire in vario modo tutte le informazioni necessarie per capire e gustare l'opera di riferi-

mento. L'esempio che portava era assai suggestivo e fece scalpore: il più noto museo italiano, gli Uffizi di Firenze, riassunto nella sola *Primavera* di Botticelli, il resto delle sale dedicate a ricostruzioni, filmati, pannelli, riproduzioni commentate di altre opere, plastici che permettessero al visitatore di giungere all'oggetto centrale dopo aver compreso tutto il suo background storico e culturale. Un *museo opera-unica*, dunque, da realizzare con moderazione, ma che dava l'idea di quello che si può costruire intorno anche ad un solo elemento di una collezione museale, attraverso il progetto e il montaggio di una complessa e affascinante macchina didattica.

Sono passati molti anni da quelle considerazioni e, alla luce di una diversa modalità di accesso all'arte che caratterizza il nostro tempo, l'idea di Eco ha trovato efficace applicazione non tanto nell'ambito del museo quanto in quello più agile e duttile della mostra. Una mostra, infatti, nasce già in partenza come strumento di approfondimento in grado di determinare coinvolgimenti e partecipazione e quando la forma che sceglie è quella didattica se ne accentua ulteriormente il carattere informativo, nel tentativo di colmare il divario esistente fra cultura e società, fornendo per progetto i codici di lettura di un evento artistico visto nel suo contesto. Del resto un rapporto costruttivo fra arte e consumo dovrebbe trascendere posizioni feticistiche, che invece caratterizzano in maniera determinante le dinamiche di fruizione del museo, e aprire piuttosto un dialogo fra conoscenza del prodotto artistico e il nostro vivere quotidiano, che ha la caratteristica di mutare rapidamente fino a non lasciarci neppure il tempo di riflettere.

Il ventesimo secolo, che in termini di tecnologie applicate – dunque di modificazioni – ha viaggiato più velocemente di tutti gli altri, è ormai alle nostre spalle. Tra le tante mutazioni da registrare vi è certamente anche l'affermarsi e il diffondersi, nella pratica culturale, dello *status* di pubblico di massa, correlato senza dubbio alla ancor più diffusa pratica dei mezzi di comunicazione. Oggi, di fronte al terzo millennio, il ruolo dell'arte nella società, il suo destino nel tempo e il profilo dei suoi fruitori sono argomento collettivo denso di attese e carico di proposte, anche in un paese come l'Italia pur schiacciato da una sorta di programmata fissità evolutiva delle sue istituzioni e dalla disorientante ricchezza dei suoi retaggi materiali. Ancora oggi ci accorgiamo, infatti, con una certa apprensione, che l'allargamento del consumo dell'arte, questa sorta di riconciliazione tra arte e pubblico, testimoniata dal nuovo prestigio e popolarità del Museo, nasconde spesso una voracità tanto morbosa quanto superficiale, e la larghezza di dif-

fusione di luoghi, avvenimenti e oggetti non corrisponde, il più delle volte, che ad una fruizione solo sensoriale verso un'arte che si vive come *machine à sensation* di fronte a cui tutti sono in grado di "sentire" ma pochi riescono, andando oltre la forma, a cogliere una qualche traccia di significato.

Vero è che oggi l'uso costante dell'immagine ci ha reso più colti e capaci di apprezzare anche linguaggi creativi differenti e molto lontani da noi, ma è altrettanto vero che tale elasticità ha il proprio limite nella mancanza di profondità, in un apprezzamento, cioè, che resta inevitabilmente legato al segno. Sappiamo, statistiche alla mano, che le condizioni dell'accesso alla pratica culturale sono ancora, nonostante tutto, discriminanti, che la cultura non costituisce un privilegio di natura e che il libero accesso non è elemento sufficiente per una sua corretta appropriazione. Solo allargando i mezzi della sua comprensione, educando all'arte, quindi prima che attraverso l'arte, si può fondatamente sostenere che la cultura diventi realmente patrimonio collettivo. "Accordare all'opera d'arte il potere di risvegliare la grazia dell'illuminazione estetica in ogni persona per quanto sprovvista di preparazione culturale, e di produrre essa stessa le condizioni della propria comunicazione, vuol dire lasciare all'insondabile casualità della grazia, all'arbitrarietà dei *doni*, attitudini e comportamenti che sono sempre il prodotto di una educazione inegualmente ripartita"<sup>3</sup>, trattare, cioè, come virtù individuali e proprie, naturali o di merito, capacità ottenute invece attraverso una domestichezza trasmessa nella forma ed acquisita nella pratica.

In questa prospettiva sono da inquadrare gli *Incontri* bolzanini, un progetto aperto e pragmatico di conoscenza, pensato non tanto per soddisfare, quanto espressamente per costruire un pubblico dell'arte nuovo, più attento e consapevole. Tutti noi amiamo e sappiamo apprezzare, infatti, ciò di cui abbiamo qualche esperienza pratica, l'arte e i suoi luoghi non fanno eccezione, dunque, il problema è far sì che l'arte e i suoi luoghi entrino nella nostra quotidianità attraverso un accesso adeguatamente progettato che trascenda l'occasionale per dispiegarsi sotto il profilo culturale in diverse direzioni indissolubilmente legate fra loro.

Lo snob che impiega le visioni di angoscia dei suoi contemporanei per pura decorazione, come l'uomo della strada che le respinge; i ragazzini terribili che lasciano la loro firma sugli affreschi di Giotto, come i genitori degli stessi in fila solo per le mostre degli Impressionisti sono i prodotti di uno stesso modo superato ed evidentemente fallimentare di intendere l'arte; la dimostrazione,

cioè, che la nostra società non può lasciare a fattori diversi, potenti quanto casuali, la responsabilità dell'approccio al linguaggio artistico ma deve riprenderne le redini istituzionali con programmi a lunga scadenza che forniscano gli strumenti per una accessibilità reale e duratura.

*Note*

<sup>1</sup> Umberto Eco, *Museo e comunicazione in Il Museo parla al pubblico 1989/1990*, atti del convegno promosso dalla Provincia di Bologna, ottobre 1989, Editoriale Test Bologna 1990, pp.25-32

<sup>2</sup> *Ibidem*

<sup>3</sup> Pierre Bourdieu, Alain Darbel (con Dominique Schnapper), *L'amour de l'art: les musées d'art européens et leur public*, Ed. de Minuit, Parigi, 1969, p.166



## La missione della Galleria Borghese

Che cosa rappresentasse, a metà del Seicento, il Villino pinciano con la meravigliosa collezione di arte e di antichità del cardinale Scipione Borghese (1579-1633), lo dichiara espressamente Iacomo Manilli nelle prime pagine della sua dotta “descrizione” di “questo luogo, notissimo a tutta Europa”<sup>1</sup>: “fra le sontuose fabbriche, con le quali ha la Nobilissima Casa ... abbellita Roma, risplende sommanente la deliziosa VILLA BORGHESE: siché, spargendosi per tutto la fama delle sue vaghezze, non giugne qua forastiere, che non procuri di pascerne la vista, e sorpreso ognuno da insolito stupore per la varietà delle antiche Scolture, e delle famose Pitture, che le adornano il Palazzo, cerca di conseguire più esatta notizia delle misteriose erudizioni antiche, che i bassi rilieui, e le statue di tutto 'l luogo in sestesse rinchiudono, ammirando in esse un Compendio della antica Magnificenza Romana”<sup>2</sup>.

Alba Costamagna

Già allora sia il contenitore (la fabbrica architettonica) sia il contenuto (la collezione) venivano considerati un tutt'uno organico, inscindibile e complementare: "il Palazzo ... il quale, o si vegga di fuori, o di dentro, porge per tutto copiosa materia di stupore ... Qui ha ben la Vista, doue impiegarsi, e l'Intelletto, doue esercitar la speculazione, nelle Statue, e ne' busti di persone insigni, e ne' bassi rilieui d'histoire, e di fauole, le più misteriose, che habbia saputo la dotta Gentilità lasciare alla memoria de' posterì: e l'Età nostra, con i vaghi ornamenti di stucco, con molte Statue di marmo, e col'opere di famosissimi Pittori di questo secolo, e del passato, ha fatto ogni sforzo per non cedere nell'abbellimento di questa fabbrica, a i secoli più antichi"<sup>3</sup>.

L'edificio, progettato da Flaminio Ponzio e dal fiammingo van Santen (Vasanzio), era stato concepito come il leggiadro scrigno dei "tesori" del cardinale Borghese ed era inserito in un meraviglioso contesto naturale dove si alternavano armoniosamente giardini, boschi e acque. Per questo motivo, l'intera Villa Borghese (cioè il parco in senso lato, il casino pinciano e la collezione) era percepita e descritta anche dalle successive fonti storiche, nei secoli XVIII e XIX, come il prodotto, perfetto e ineguagliabile, di una "gara" fra "Natura" e "Arte" che era celebre "anche appresso le Nazioni straniere, et alle più remote parti dell'Europa"<sup>4</sup>.

Da sempre erano chiare le possibilità di un puro godimento estetico che si alternava alle sollecitazioni erudite in uno spazio eccezionale, dove capolavori e materiali, i più diversi, seguivano, in una vera e propria vertigine visiva, altri capolavori e altri materiali, tutti contraddistinti da una straordinaria qualità stilistica e da una raffinatissima esecuzione tecnica: "l'eccellenza delle Scolture, e Pitture, con tante altre parti, che la guerniscono (quali tutte insieme unite compongono un'armonioso concerto di marauiglia) porgerà così diutiosa materia d'ornamento, e di piacere ... né pure sarà per mancare à gl'Eruditi di pascere, non solo il loro intendimento con l'antiche Inscrizzioni, tanto Greche, quanto Latine ... ma di fermarsi ancora à contemplare ne i bassi rilieui l'histoire, ed altri preggi famosi dell'Antichità"<sup>5</sup>.

Non sempre, la visione delle opere, specialmente di quelle appartenenti alla pittura, era filtrata da un libero e colto filtro storico-critico; poteva subentrare una sorta di turbamento moralistico con una conseguente valutazione censoria, come in un'anonima guida seicentesca (scritta in francese e databile 1677-1681), dove vengono espressamente criticate la "nudité" delle immagini e l'alternanza di "quadri belli" e di "quadri sconci", vere e proprie

“impurità ... messe lì [di fronte al visitatore] solo per insidiarlo e insudiciare l’immaginazione”<sup>6</sup>.

Mentre mai veniva contrastata o contraddetta, nel corso dei secoli, la vocazione pubblica dell’intero sito, proclamata con caratteri di pietra, fin dall’età di Scipione Borghese, in un’iscrizione collocata sul prospetto del teatrino nel parco (muro verso l’attuale Bioparco) che celebrava il mecenatismo Borghese *erga omnes*: “...chiunque tu sia, purché uomo libero, non temere qui impacci di regolamento, va pure dove vuoi, domanda quel che desideri ... Nel secolo d’oro in cui la sicurezza rese aurea ogni cosa, il padrone proibisce di imporre leggi ferree all’ospite che qui si fermi in una pausa rispettosa del luogo”<sup>7</sup>.

Nel corso del Settecento la indiscutibile missione pubblica della Galleria Borghese e il fascino dei suoi capolavori di pittura e scultura vengono continuamente riaffermati in tutte le guide d’Italia, a cominciare da quelle scritte dagli stranieri.

Fra gli obblighi romani del *Grand Tour* rientrava la tappa culturale nel Casino pinciano, soprattutto dalla seconda metà del secolo XVIII, quando, con le prime pubblicazioni teoriche dell’età neoclassica, la conoscenza della storia dell’arte e delle opere d’arte diventa un valore etico e formativo primario, una categoria assoluta.

Sono quelli gli anni in cui prevarrà, all’interno della stupenda collezione, l’interesse per le opere di provenienza “archeologica”. A cominciare dai massimi protagonisti del neoclassicismo, Winckelmann e Canova (che non mancano di ammirare e studiare i capolavori antichi del Museo Borghese, rispettivamente nel 1756 e nel 1779), per finire con la concreta divulgazione, favorita dal principe Marcantonio IV (1730-1800), che incarica Ennio Quirino Visconti di illustrare in un libro, con l’ausilio di appropriate incisioni, il “tesoro antiquario” di sua proprietà.

Senza dimenticare l’insostituibile supporto conoscitivo che i molti capolavori di proprietà Borghese soprattutto i quadri, di acquisto remoto o recente, fornivano agli studenti dell’Accademia di Belle Arti, abituati a frequentare il Villino pinciano, per copiare i preziosi originali e imparare a conoscere la “maniera d’impastare il colore”<sup>8</sup> dei diversi pittori.

Come ricordano le cronache ottocentesche, gli stessi incrementi della collezione Borghese, via via favoriti dal principe Camillo (1775-1832) come parziale risarcimento delle sculture e dei rilievi antichi venduti a Napoleone, coinvolgeva immediatamente l’opinione pubblica romana che aveva considerato una perdita

irrimediabile per l'Urbe la partenza per Parigi dei capolavori archeologici. Per questo, il mecenatismo del marito di Paolina Bonaparte era seguito dall'attenzione di tutta Roma e veniva percepito come un insostituibile, generoso mezzo offerto alla "gioventù studiosa", "per progredire nell'arte".

Ed è negli anni di Camillo Borghese, attraverso l'illuminata e perseverante attività del colto nobiluomo piemontese Evasio Gozzani di San Giorgio, Ministro di Casa e curatore degli interessi del principe romano fino al 1827 (anno della sua morte), che si ricostituisce una nuova e prestigiosa raccolta di antichità e si viene a definire un vero e proprio regolamento (1823) per l'accesso dei visitatori e l'orario di apertura del museo. Tale regolamento, per le novità e le precauzioni gestionali individuate con sagace prudenza dal Gozzani, sarà ancora attuale venti anni più tardi e diventerà parte integrante del protocollo adottato, per volontà di Marcantonio V Borghese (1814-1886), a partire dal 1° gennaio 1841<sup>10</sup>.

Il regolamento di Gozzani individua le diverse responsabilità e i precisi compiti del "capocustode" e dei diversi custodi presenti all'interno della palazzina pinciana (come, per esempio, il dovere di girare in continuazione e di non allontanarsi più di uno alla volta) e dava delle prescrizioni precise per l'accesso dei visitatori (come l'obbligo di lasciare depositati prima dell'ingresso ombrelli e bastoni) e degli amatori od artisti che erano stati autorizzati dai proprietari ad effettuare copie. Emergono anche attenzioni e preoccupazioni di tipo conservativo, con l'obbligo di regolare "la luce dei sportelli delle fenestre" per evitare "troppo riflesso del solle sui quadri".

Per quanto attiene all'orario di apertura si nota una diversificazione fra i mesi invernali e d'estivi, sia nel regolamento Gozzani del 1823 sia nelle carte del 1841: più precisamente, nel 1823, nei mesi da ottobre a marzo l'apertura è programmata dalle 12 "al cader del solle", mentre nei mesi da aprile a settembre è "dalle ore 6 alle 9 antemeridiane e dalle 4 alle 7 pomeridiane"; nel 1841, invece, è previsto un orario che sembra preannunciare i modelli contemporanei (adottati specialmente nei mesi estivi o in occasione di mostre, per favorire le diverse categorie di visitatori) con un'apertura del Museo Borghese programmata per tutti i giorni esclusi i giovedì e i festivi, dalle ore 12 alle 23 che diventa, nei mesi estivi (dal 1° giugno al 30 settembre), dalle ore 20 alle 23.

Da Camillo Borghese in poi, quindi, la vocazione della Galleria

(che diventa sempre di più un valore storico e artistico primario per la città di Roma) assume un indirizzo sempre più pubblico, con la conseguente esigenza di normarne l'accesso in modo proficuo per i visitatori "Nazionali" e "Forastieri", garantendo al contempo la sicurezza, l'integrità e la manutenzione delle singole opere d'arte e degli arredi del Casino pinciano.

Le vicende storiche dell'ultimo quarto del secolo XIX segnalano l'interesse del neonato Stato unitario per la salvaguardia dei tesori artistici delle collezioni private fidecommissarie e per l'integrità delle ville gentilizie che costituivano parte integrante della fama e del fascino di Roma<sup>11</sup>. Ed è in questo particolare clima di sensibilità politica per la conservazione del patrimonio artistico nazionale, che si colloca, nel 1901, l'atto d'acquisto della villa e del Museo Borghese, un patrimonio culturale eccezionale per storia, qualità, consistenza ed estensione<sup>12</sup>.

Nel corso del Novecento la missione del Museo e della Galleria Borghese, anche dopo il passaggio del parco e dei giardini della Villa al Comune di Roma (1903), si perpetua secondo le linee di una ininterrotta, pluricentenaria tradizione culturale, sempre rispettata scrupolosamente, proprio per le caratteristiche particolari di un luogo e di un contenuto unici al mondo.

A partire dagli anni '60, durante la direzione di Paola Della Pergola, assume sempre più valore la finalità di studio e di educazione, con una sperimentazione didattica organizzata sulle teorie della pura visibilità e del colore di Arnheim e Wittgenstein. Tale linea, curata e aggiornata durante la direzione di Sara Staccioli, ha avuto un ulteriore impulso dopo la riapertura del Museo (1997) al termine dei restauri strutturali e architettonici, iniziati nel 1984. È da quell'anno, infatti, che giovandosi dei nuovi spazi acquisiti nel seminterrato, è stato possibile creare, organizzare e dotare di strumenti un moderno laboratorio didattico polifunzionale.

Ma anche questa vocazione e la presenza dei servizi aggiuntivi per il pubblico, assolutamente indispensabili nell'età contemporanea per il necessario rispetto verso le esigenze dei visitatori, non deve far dimenticare che ci troviamo di fronte a un gioiello museale sei-settecentesco, particolarmente fragile, un museo che, come pochi altri, per la sua compiuta, intrinseca (pure dal punto di vista spaziale) perfezione è giunto prodigiosamente integro fino a noi, forse proprio per comunicarci, prima di tutto, fin dall'ingresso nel salone di Mariano Rossi, un messaggio di bellezza assoluta e un appagamento estetico totalizzante, pro-

prio perché il Museo Borghese si identifica veramente, come indicato dall'origine semantica del nome, con "il luogo sacro alle Muse".

E questa deve essere anche in futuro la sua missione.

In un museo così prezioso, pertanto, qualsiasi prestito di capolavori diventa un depauperamento che va risarcito o con prestiti di analogo valore storico-artistico, oppure offrendo finanziamenti per restauri o per sponsorizzazioni di tipo culturale. Questo è avvenuto con l'intervento liberale della Provincia di Bolzano, con un'operazione che è un esempio di efficace collaborazione fra museo ed Enti Locali, con il prestito della *Dama con liocorno* di Raffaello e con il finanziamento del restauro del dipinto di Garofalo *Conversione di San Paolo*.

#### Note

<sup>1</sup> Iacomo Manilli, *Villa Borghese Fuori di Porta Pinciana descritta da Iacomo Manilli Guardarobba di detta Villa*, Roma, 1650, p.1

<sup>2</sup> *Id.*, dalla dedica *All'illustriss. Et Excellentiss. Sig. Padron colendissimo il Signore don Gio. Battista Borghese*

<sup>3</sup> *Id.*, p.26

<sup>4</sup> Domenico Montelatici, *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana, Con l'ornamenti, che si osservano nel di lei Palazzo, E con le figure delle Statue più singolari*, Roma, 1700, p.1

<sup>5</sup> *Id.*, p.2

<sup>6</sup> Joseph Connors, Louise Rice (a cura di), *Specchio di Roma barocca. Una guida inedita del XVII secolo*, seconda edizione riveduta e ampliata, Edizioni dell'Elefante, Roma, 1991, p.154; Alba Costamagna, *Roma, Galleria Borghese*, in AA.VV., *I luoghi dell'arte. Un percorso tra arte e storia nei più grandi Musei italiani*, Skira, Ginevra-Milano, 2001, p.124

<sup>7</sup> L'iscrizione originale, in caratteri latini, scorre con questo testo: "...QUISQUIS ES SI LIBER LEGUM COMPECLES NE HIC TIMEAS / ITO QUO VOLES PETITO QUAE CUPIS ... IN AUREO SAECULO UBI CUNCTA AUREA / TEMPORUM SECURITAS FECIT / BENE MORATO / HOSPITI FERREAS LEGES PRAEFIGERE / HEROS VETAT"

<sup>8</sup> Alba Costamagna, *La collezione di Camillo Borghese fra ricostituzione del patrimonio artistico e nuove acquisizioni* in Alberta Campitelli (a cura di), *Villa Borghese: i principi, le arti, la città dal Settecento all'Ottocento*, catalogo della mostra tenuta a Roma a Villa Poniatowski dal 5 dicembre 2003 al 21 marzo 2004, Skira, Milano, 2003, p.105, nota 41

<sup>9</sup> *Id.*, pp.99-119, in particolare p.103 e nota 41 a p.105 con la lunga e dettagliata cronaca del Cracas, sollecitata dall'acquisto di un dipinto di Carlo Dolci raffigurante la *Madonna con il Bambino* (Cracas, anno 1821, n.70, alla data 1° Settembre)

<sup>10</sup> Archivio Segreto Vaticano, Archivio Borghese, prot. 347, fasc. 7 (olim 8), con la data "1 Gennaio 1841" risulta compilato il *Regolamento da osservarsi per il Museo della Villa Borghese*, sottoscritto dal principe Marcantonio Borghese:

“Il Museo sarà aperto in tutti i giorni dell’Anno, escluse le Solennità ed i Giovedì, dal Mezzogiorno alle ore 23, a riserva dei mesi estivi, cioè dal 1° Giugno al 30 Settembre nei quali sarà aperto dalle ore 20 alle ore 23.

Per evitare qualunque inconveniente, resta proibito l’ingresso ai ragazzi, sotto l’età apparentemente di circa anni 15.

Dovranno lasciarsi all’ingresso le ombrelle, e bastoni; né sarà permesso ad alcuno d’introdurvi dei cani.

Resta espressamente proibito l’ingresso ai servitori di piazza che accompagnano i Signori Forestieri.

Il Conservatore del Museo avrà cura che i Signori Amatori che si introducono facciano il loro giro con ordine, e non vadano vagando da una camera all’altra. Chiunque ritenesse lecito di toccare li oggetti di arte che vi si ritrovano, sarebbe immediatamente espulso dal medesimo.

Resta sotto la responsabilità del Conservatore l’esecuzione del presente Regolamento.

Dato in Roma dal Palazzo Borghese questo dì 1° Gennajo 1841”.

Al Regolamento è allegato un codice di comportamento per i custodi datato “12 Gennajo 1823” che prevede l’osservanza delle seguenti prescrizioni:

“Dovere per i Custodi delle Gallerie Borghesiane, e del Palazzo.

La responsabilità de’ quadri esistenti nella Galleria del Palazzo in Roma tanto per la loro conservazione, che per qualunqueiasi distrazione de’ medesimi, pesando esclusivamente sopra il Custode Vincenzo Rotati, sarà Egli solo fra’ suoi colleghi che dovrà ritenere le chiavi della Galleria sudetta, e gl’altri suoi compagni non avranno ad ingerirsi rapporto alla medesima, che per la sorveglianza verso tutti quelli che entreranno in Galleria, accompagnandoli di camera in camera, o per via di supplemento allorché il Custode Rotati non sii presente in Galleria che in questo caso darà loro le opportune istruzioni come si dovranno regolare.

La Galleria dovrà instantemente essere aperta e chiusa alle ore indicate nel cartello che verrà affisso alla porta di essa, sia per l’intervento e per lo studio de’ Signori Artisti nei giorni non festivi, sia per il concorso de’ Signori Forastieri del Paese, tutti i giorni dell’anno.

Tanto all’apertura che alla chiusura della Galleria, unitamente al Custode Rotati dovrà esservi un altro de’ suoi compagni, e nelle ore che starà aperta non potranno da essa allontanarsi i custodi che uno per volta, onde il numero di tre almeno sempre presenti possino invigilare e prevenire qualunque inconveniente.

Tutte le porte delle camere della Galleria, meno quella d’introito dovranno sempre rimanere aperte, affinché tutti i custodi vi possino girare, ed osservare per impedire qualunque disordine o deterioramento che potesse succedere. Si userà somma diligenza affinché il troppo riflesso del sole non venghi sui quadri, per cui il Custode Rotati darà le opportune istruzioni a suoi colleghi e regolerà la luce de’ sportelli delle finestre.

È vietato a chiunque, ed a custodi di permettere a chichesia dislocare qualunque quadro dal suo sito, di avvicinarlo di troppo ed ancor meno di prender misure, lucidazioni od altro, per cui, in caso di tali inconvenienti, dovranno impedirli, ed avvertire sul campo l’Incaricato di S.E. affinché dal medesimo si prendano le opportune determinazioni. È vietato l’ingresso in Galleria ai cani, ed i Signori Forastieri o chiunque si presenterà con ombrelle o con bastoni sarà pregato dal custode che sarà alla porta di deporre il secondo in un angolo della prima camera d’introito, e di lasciare i primi fuori dell’ingresso.

Tutte le copie che i Signori Artisti o Studenti che ne avranno ottenuto il permesso, dovranno restare in riposo prima di ultimarle, saranno riposte, e chiuse in una camera da destinarsi, e nella quale non potrà essere ammesso nessuno per vederle o contraffarle. Ne riterrà la chiave il Custode Rotati, ne vi entrerà che

qualora l'Artista voglia riprendere le sue copie per ultimarle in Galleria.

Tostoché le copie de' Signori Artisti saranno finite niuna esclusa e a termini del Regolamento già fissato dovranno essere trasportate fuori della Galleria e del Palazzo di Sua E. dai rispettivi Proprietarj delle medesime.

La Galleria delle Statue e quella superiormente de' quadri con tuttociò che esiste al Casino Nobile di Villa Pinciana sarà in custodia e sotto la responsabilità di Lorenzo Marrottini il di cui Inventario Generale sarà sottoscritto per renderne ragione nel caso del minimo deperimento o guasto di cui non ne avrà resoconto, o commesso per di lui fatto o negligenza.

Ne riterrà di detto Casino lui solo le chiavi, senza permettersi di lasciarle a veruno degl'inservienti della Villa, o ad altri. Vi interverrà tutti li giorni che il tempo lo permetta oltre quando sarà avvisato di trovarvisi, pendente l'Autunno e l'Inverno, da Ottobre a tutto Marzo, dal mezzogiorno al cader del solle e pendente la Primavera e l'Estate da Aprile a tutto Settembre dalle ore 6 alle 9 antimeridiane, e dalle 4 alle 7 pomeridiane.

Il cancello di ferro del Portico sarà sempre chiuso tenendo aperta la porta d'introito del Casino.

Non permetterà l'ingresso nel medesimo a gente sconosciute e male in arnese, né vi lascerà entrare cani, ed avvertirà quei che entrassero con bastoni di lasciarli nel vestibolo per riprenderli all'uscita.

Uno degl'altri tre suoi compagni per turno di settimana o di mese si troverà egualmente seco Lui alla Villa Pinciana giornalmente nelle ore e dalle epoche sopra indicate per assistere e invigilare seco Lui al mantenimento e polizia del Gran Casino ed al buonordine per il concorso di Forastieri e Nazionali che si recheranno ad osservarlo. Uno di essi rimarrà sempre nella Galleria Terrena, allorché l'altro dovrà salir superiormente per far osservar agli accorrenti il secondo appartamento onde essere in grado di osservare se altri sopravengono ed il locale sia sempre sorvegliato ed osservato altresì entrambi, onde i legni ed i cavalli non si fermino sul Piazzone del medesimo e non si introduchino nelle macchiette e nei viali laterali, per cui ove d'uopo domanderanno l'ajuto degl'inservienti della Villa per far stare a dovere i vetturini e i parafrenieri.

Avranno somma cura di tener pulito tutto il Casino, di scoparlo, spazzolarlo e limare la polvere con un panno in ogni settimana agli oggetti d'arte della Galleria terrena. Si terranno chiusi li sportelli delle fenestre dell'appartamento superiore nelle ore in cui il solle riflette sopra i quadri e parati onde non venghino a deteriorare.

Le disposizioni di cui nel presente non escluderanno dall'obbligazioni imposte a tutti i scopatori di tener puliti e spolverare gli appartamenti del Palazzo che ciascuno di essi ha in consegna, per cui dovranno essere aperti, scopati e spolverati una volta almeno per settimana per farli prendere aria e per impedire in essi qualunque deterioramento.

Si farà carico ognuno di tutto quanto viene col presente prescritto e di eseguire il medesimo in tutte le sue parti, penetrandosi del proprio dovere esclusivamente ad ogni altra considerazione, evitando qualunque volgare e privata gelosia di preminenza o superiorità sui suoi compagni e penetrandosi tutti che non sono destinati a questo servizio per oggetto di disdicente speculazione, ma per garantire da qualunque guasto delle cose preziose il di cui Proprietario si compiace e si fa una grata premura di permetterne la visione tanto ai Nazionali che ai Forastieri".

Segue la data del 12 gennaio 1823, aggiunta con scritta autografa a penna insieme alla firma da Evasio Gozzani di San Giorgio, il fedele e competente Ministro di Casa del principe Camillo Borghese

<sup>11</sup> Maria Giulia Barberini, 1887-1902: *il passaggio allo Stato della Galleria Bor-*

ghese, in Alberta Campitelli (a cura di), *Villa Borghese: i principi, le arti, la città dal Settecento all'Ottocento*, op. cit., pp.159-166

<sup>12</sup> cfr. art 1 della legge nr. 524 del 1901: "È approvata la convenzione stipulata fra i ministri del tesoro e della pubblica istruzione e la casa Borghese relativa alla galleria e al museo già fidecommissari di detta casa, che restano destinate in perpetuo ad uso pubblico" in *Raccolta Ufficiale delle Leggi e dei Decreti del Regno d'Italia, Parte Principale*, vol. 5, anno 1901, Roma, Stamperia Reale, 1901, p.3818 (fanno parte integrante dell'atto l'elenco A relativo alle sculture, e l'elenco B, relativo ai dipinti della collezione Borghese presenti nel Villino pinciano)

#### *Riferimenti bibliografici*

Oltre a quanto indicato nelle note, per ulteriori approfondimenti: sulla collezione di Villa Borghese nel Settecento si veda il già citato testo a cura di Alberta Campitelli, ed in particolare il contributo di Orietta Rossi Pinelli *Osservare, confrontare, dubitare: Ennio Quirino Visconti e i fondamenti della storia dell'arte antiquaria*; sulla collezione di Camillo Borghese rimando a Paolo Moreno, Antonietta Viacava (a cura di) *I marmi antichi della Galleria Borghese. La collezione archeologica di Camillo e Francesco Borghese*, De Luca Editori d'Arte, Roma, 2003.



## Il prestito come reciproco travaso di risorse

In sede di progettazione di un itinerario di propedeutica alla storia dell'arte che si discostasse dai canoni più tradizionali di trasmissione di conoscenze, pur sperimentati nel corso degli anni con esiti magari interessanti dal punto di vista della partecipazione, ma meno certi e solidi in termini di concreta ricaduta di apprendimento, è stata lanciata la sfida della ricerca sul territorio nazionale di opere esemplari da presentare in contesto locale, avvalendosi di percorsi e strumenti già tarati come efficaci nel corso di diverse esperienze.

Maturare uno o più prestiti presso importanti istituzioni museali poteva rappresentare un traguardo impossibile, considerate la fisionomia del richiedente e probabilmente anche la tipologia dell'iniziativa che palesemente appariva giustapposta per metodologia e caratteristiche, anche se non per finalità di massima, ad una programmazione culturale piuttosto generalizzata che fatica ad uscire dalle briglie di

Cristina Costa

un modello forse troppo rispettoso della tradizione e in quanto tale connotato da una certa rigidità.

Se prestito significa cessione temporanea di un bene presente contro l'impegno di restituire un quantitativo equivalente o maggiore di beni futuri, la richiesta di prestiti da parte di un ente non museale contraddiceva lampantemente quella politica di scambio che ha reso spesso frenetica la movimentazione di opere d'arte. Il concetto stesso degli *Incontri reali* con la storia dell'arte italiana, tuttavia, trovava il suo fondamento proprio nell'acquisizione temporaneamente circoscritta di opere che consentissero un confronto, essenzialmente favorito per la comunità di lingua italiana dell'Alto Adige, con un retroterra culturale che la stessa comunità ha la tendenza a dimenticare, con conseguenze chiaramente leggibili a livello di costruzione della propria identità.

L'iniziale chiusura incontrata in sede di ricerca delle opere trovava la sua giustificazione, dunque, nell'impossibilità di concessione di prestiti ad un'istituzione non in grado di garantire analoghe cessioni e in assenza di rivisitazioni storico-scientifiche, funzione questa ultima evidentemente ascrivibile ad altre realtà, che, per la schiusa di nuovi squarci interpretativi, argomentassero favorevolmente nei confronti del prestito eventuale.

Quel che l'iniziativa offriva, però, era un'idea sostanzialmente nuova che, indirettamente, andava a tesaurizzare il patrimonio dell'ente museale prestatore, verso il quale non poteva non liberarsi un vettore di interesse e di ricerca di approfondimento ulteriore. Alcune importanti istituzioni hanno compreso pienamente il senso dell'operazione proposta a Bolzano e hanno accordato un prestito gratuito, al cui interno il valore di scambio era sancito esclusivamente dalle caratteristiche innovative del progetto e dal ritorno positivo di immagine. È il caso del Museo Horne di Firenze, della Fondazione Il Correggio di Reggio Emilia, dei Musei Civici Veneziani, del Museo Nazionale di Archeologia di Taranto, della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma. Altre istituzioni hanno ritenuto, ovviamente sempre a fronte di una condivisione progettuale, di adottare la formula di un prestito a interesse, all'interno del quale il valore di scambio veniva potenziato dal concorso finanziario ad un restauro da parte del beneficiario della concessione. In qualche modo, il prestito ad interesse ha assicurato un plusvalore agli *Incontri reali* con la storia dell'arte italiana, arricchendone anche il profilo propedeutico. Il cammino di avvicinamento alla storia dell'arte è venuto così ad attuarsi non soltanto attraverso un processo di conoscenza

che si sviluppava lungo percorsi alternativi, ma anche attraverso una forma di appropriazione di altro bene artistico, rivalorizzato e riconsegnato alla comunità tutta dopo lo specifico restauro che evidenziava la fondamentale partecipazione dell'ente promotore degli *Incontri reali*. È accaduto con il Museo Civico di Padova, con il Museo di Capodimonte di Napoli e con la Galleria Borghese di Roma, protagonista di *Raffaello a Bolzano per capire la Dama*.

Il meccanismo che si è attivato potrebbe forse aprire nuove frontiere alla circolazione dell'arte, perché nuovi sono i presupposti che ne garantiscono il funzionamento e che fanno leva non su regole e consuetudini, ma sull'efficacia delle idee e sulla rilevanza dei risultati maturabili, in forza di un reciproco travaso delle rispettive risorse possedute che in qualche modo azzera le disparità e trova nuove forme di compensazione allargata.



## Parte IV

# La parola ai visitatori \*

\* I commenti di seguito riportati sono stati lasciati dai visitatori, su cartoline appositamente predisposte, al termine del percorso. Le tematiche in cui tali commenti risultano suddivisi sono emerse dall'incrocio fra i presupposti scientifici dell'iniziativa e le riflessioni dei visitatori stessi. Ogni tematica è introdotta dalla riproduzione di una cartolina originale, mentre le trascrizioni sono state differenziate attraverso l'uso di tre colori che identificano la fascia d'età dei soggetti: **bambini**, **adolescenti**, **adulti**. Le trascrizioni sono fedeli agli originali, le traduzioni sono riportate al termine della sezione.

## Raffaello a Bolzano

Nisch hat die Kunst faszinierend  
und mir hat das Bild gut gefallen.  
Man sieht die Perspektive und  
ich bin stolz ein solches  
Bild in unserer Stadt Bozen zu haben.

Auf jeden Fall hat es sich  
ausgesahlt das Bild zu  
besichtigen und etwas darüber  
zu erfahren.

Mi è piaciuto che la dama con liocorno sia venuta a Bolzano.

Hello, bella sta dama eh? Finalmente un po' di gloria per la nostra città

Ma come cara prov. di Bolzano potreste chiedere di avere più volte dipinti di così alta qualità. È davvero bellissimo avere visto un dipinto di 500 anni fa.

8 marzo 2005

Molto interessante spero ci siano ancora altre opere da visitare in futuro. Qui non abbiamo molto da vedere e visitare.

...mostra meravigliosa... talmente tanto che mi sembra strano che sia stata allestita a Bolzano... vuoi vedere che qualcosa sta "cambiando"? Dovremmo continuare così, almeno i turisti non verrebbero solo x Thun e il mercatino di Natale...

Bz 16/03/2005

*Bravissima, hai detto cose essenziali!!!*

Occasione imperdibile per Bolzano. Grazie per averci dato questa opportunità unica. Percorso guidato molto informativo e gradevole nelle spiegazioni. Porgo un ringraziamento particolare all'impegno e alla cura per arricchire culturalmente la nostra città.

Veramente molto costruttiva e interessante. Finalmente anche Bolzano si rivela una città importante.

Finalmente un'opera d'arte VERA a Bolzano. SUGGERIREI UNA VISITA OBBLIGATORIA per tutti gli studenti di DESIGN dell'UNIVERSITÀ DI BOLZANO in vista del premio NOBEL per far contenta la retrtrice.

Emozione intensa! La nostra arte. Il nostro rinascimento rievocato nella discussa "Bolzano". Grazie anche per come è stata rappresentata. Complimenti all'Assessore per la cultura.

Perché i sogni che diventano realtà a Bolzano sono così pochi?

Molto interessante e ben fatto il percorso che conduce alla scoperta dell'incantevole "Dama con liocorno".

Complimenti per la visita guidata e l'accoglienza davvero entusiasta degli addetti. Venendo da Roma che ha ospitato Raffaello da vivo e lo venera da morto nel Pantheon non mi sarei aspettata di vederlo così ben interpretato a Bolzano.

Interessante il percorso, buone queste iniziative per una città come Bolzano periferica rispetto ai gradi centri italiani

Volevo fare i complimenti a chi ha avuto l'idea di farci avere la possibilità di vedere questo (meraviglioso) quadro!  
Grazie di 1000

Irene  
17/03/05

Dipinti così non si vedono tutti i giorni! Bellissimo!

Thomas

É stato bello. Non è così all'ordine del giorno vedere un dipinto di Raffaello.

Sara

# L'apprendimento

Es stato molto interessante

ma non

ci è capitato niente

Nn immaginavo ke i quadri fossero così simbolici

Francesca

22/03/05

Era bello, interessante e istruttivo. Mi ha illuminato su cose che non conoscevo

Grazie perché ogni volta che vengo qui per vedere una mostra mi diverto e imparo tantissimo

Francesco (scuola Dante Alighieri, classe V C)

Grazie! Gli studenti della mia scuola penso avranno una visione diversa di ciò che ha valore rispetto alla loro quotidianità.

È stato un bel giorno perché ho imparato tante cose però non capisco perché il quadro della dama e il liocorno, perché è così importante?

La mostra mi è piaciuta molto e la guida è stata molto chiara e questa mostra mi ha fatto interessare all'arte. Grazie 1000

Riki D'Aurelio

Il quadro di Raffaello era molto bello. Aveva i laser ed era ricoperto dal vetro. L'unicorno era una medicina molto costosa. I quadri di profilo erano stati inventati da una moneta di profilo. Il cane era fedele all'uomo.

By Mirco

Es war sehr schön und auch schön erklärt ich war schon das 2. mal hir. Diesmal hab ich meinen Freundinen die Ausstellung erklärt. Das Bild ist wunderschön und wunderbar.

Greta

Questa mostra mi è piaciuta perchè ci può insegnare a disegnare

Questa mostra mi ha fatto capire il senso della pittura. È stata una mostra fantastica. Con la guida Elena sono riuscita a capire perché le donne si facevano ritrarre, per esprimere la loro bellezza e la loro purezza e fertilità.

Stefano II C Ada Negri

È stata molto interessante e mi ha aiutata a capire un lato in più degli artisti del tempo.

Diana

Grazie a voi ho scoperto un mondo a me sconosciuto: l'arte!!!  
Spero che un giorno potrò essere di nuovo vostro ospite, perché è stato davvero interessante!

Un grazie particolare alla nostra guida Elena!!!

La mostra è stata interessantissima. Tante informazioni nuove con cui possiamo arricchire le nostre menti...

Il quadro era stupendo, è difficile dimenticare quello che abbiamo provato in quel momento.

Dora

I.P.S.C.T Claudia de' Medici – I D sociale

La mostra è stata molto interessante e la Dama con il liocorno era molto realistica e ben definita nell'espressione e nei particolari dell'acconciatura, lo sfondo era poco curato...

Barbara

W LE MOSTRE

(perché ci fanno saltare la scuola e ci insegnano cose interessanti!)

Silvia

Complimenti vivissimi! Esco soddisfatta ed arricchita.

Alina

## Il restauro

MA IL QUADRO  
È RESTAURATISSIMO!!!

I COLORI SONO TUTTI PIATTI!!

(O FORSE È L'ILLUMINAZIONE) ← E' VERO

COMUNQUE UNA MOSTRA

MOLTO BEN FATTA.

BRAVE LE GUIDE!

Giorgio

Tom

Bellissima, ma il “restauro” mi pare un po’ “esagerato”. Colori troppo piatti!!

La Dama ha colori incandescenti!

Devo dire che la mostra è stata molto bella e le spiegazioni interessanti ma secondo me l’opera originale non mi è piaciuta xché sembrava poco antica!!

Martina

Senz’altro è un’opera stupenda. Peccato che sia stata restaurata tante volte. Sembra un’opera recente.

Giorgio

Questo dipinto mi è piaciuto soprattutto per i colori, ma è strano pensare che ha 500 anni.

Giulia

Questo dipinto non mi è piaciuto molto perché non è il mio genere... I colori però sono molto vivi e belli.

Lisa

La Dama è fantastica, con dei colori così è quasi meglio di una donna vera!!!

È bellissima... Il cielo mi ha colpito tantissimo in quanto neanche dalla realtà possiamo ammirare un colore simile nel cielo. Il percorso è stato ben spiegato.

Giorgia

È stato fantastico, soprattutto il vero (l’originale) aveva un colore stupendo!

P.S.: (non può ricopiarlo nessuno l’originale!)

08/04/05

Questa mostra è stata bellissima! Sono dovuta venire due volte per potere apprezzare la sua vera bellezza!

Complimenti a Raffaello e ai restauratori per l'azzurro e il bordeaux!

Marty

Veramente splendido. Dalle riproduzioni lungo il percorso ero stata delusa, ma i colori dell'originale sono esaltanti.

È meravigliosa!!!

Impressionante la resa in luce e colori di un'opera originale!

Dani e Guido

Rafaello 6 grande!

Rafaello 6 incredibile!

Il quadro è meraviglioso, è perfetto.

Grazie! È incredibile pensare che il quadro è durato + 500 anni.

Fatima

III E F. Filzi

16-03-05

A me sembra tutto tranne che quella dipinta da Raffaello.

[...] Se davvero l'hanno restaurata così capisco perchè arriva in scioltezza a Bolzano.

*Ma per piacere!*

La mostra è bella!

Interessante, l'unicorno è splendido e rende il quadro più bello.

Il colore del quadro è molto vivace e luminoso.

Giada

# Leonardo, Michelangelo e Raffaello

Quel capasso  
(Se donne en li risotto)

MPchelungolo non  
la  
Suprebbe fare

Montina

dalle 2° E



Michelangelo io ti adoro. Leonardo grazie.

Fatima

Era bello ma io penso che sia una specie di ricopio da L. da Vinci. Perché sotto la dama con liocorno c'era la Gioconda di L. da Vinci. Ma era rilassante e l'aria sapeva di pace e magia.

Sofia

10.04.05

Affascinante lo studio accurato di Raffaello nell'apprendere la finezza di Leonardo e il furore di Michelangelo

Commuove il fatto di poter vedere questo dipinto, la somiglianza con la Gioconda è sorprendente. È il museo più bello che io abbia mai visto.

Sara Leonardelli

Sei bravissimo complimenti!  
Spero che tu abbia avuto molto successo.

Annalisa P.

È stato molto bello, non avrei mai creduto che Michelangelo fosse così bravo.

Imram

Leonardo se tu fossi stato una donna, ti avrei sposato (o almeno ci avrei provato)

Raffaello io ti adoro. Donatello ti adoro. Io sono il vostro amico.

Questa mostra è molto interessante, mi hanno emozionato diversi quadri tratti da Raffaello, da Leonardo e Michelangelo. Spero di tornare presto perché è stata un'esperienza eccezionale

Valentina

È stato un vero maestro...

Comentare alla mostra: è stato bello, però Raffaello ha provato a fare una seconda “Monna Lisa” cioè quello che non mi piace! però la Dama con il liocorno è proprio una classe per sé!

Gianluca De Vardo

La dama è bellissima. A quando la Gioconda?

Martina

Leonardo: hai fame?

Raffaello: no, sono sanzio!

Non mi piace che Raffaello copiasse da Leonardo.

Però mi è piaciuto dei colori e la luce.

Grazie, è una bellezza enorme

Paola

Raffaello è molto bravo ma non doveva ricoppiare

La mostra è stata molto interessante ma sinceramente preferisco lo stile di Leonardo.

Kiara

III A I.T.G.

Mi è piaciuto molto, però Raffaello poteva fare almeno di coppiare Michelangelo.

Comunque la mostra è stata splendida.

Donald

Mi è piaciuta moltissimo la Dama e ancor più la GIOCONDE.

Era bellissimo.

Marina

# L'originale

IL Vero  
quadro  
è il più

bello



Raffaello, Dama con liocorno  
Galleria Borghese, Roma



Provincia Autonoma di Bolzano - Alto Adige  
Autonome Provinz Bozen - Suedtirol



Cultura Italiana  
Italienische Kultur

ir3  
INCONTRO REALI

È stata una mostra bellissima perché il quadro era vero

Christian

Non mi è piaciuto niente tranne la Dama dal liocorno.

Ma siamo sicuri che il dipinto finale sia davvero l'originale e non una copia???

Comunque la mostra è fatta bene!

La mostra mi è piaciuta molto soprattutto il quadro originale (che era un po' piccolo)

Chiara

Si notavano benissimo le copie!

È sempre affascinante vedere quanto è più bello l'originale dalle copie... come colori e come presenza.

Laura

La mostra è fantastica. L'ultimo quadro (quello originale) era il più bello di tutti!

Aurelia di Vipiteno (BZ)

Il quadro originale è molto più chiaro delle riproduzioni ma tutto sommato era abbastanza bello

22.03.2005

È stato molto bello e interessante. Fa un certo effetto stare davanti all'originale, perché si sa che è stato fatto da un grande artista, che l'ha toccato con le sue mani, che ha preparato lui i colori, che è uscito dalla sua fantasia.

6.4.2005

È stato molto interessante e mi ha colpito veramente molto il ritratto originale della "Dama con il liocorno". È stato stupendo ma purtroppo è durato poco.

La mostra è stata molto bella e il quadro era magnifico tutto interessante! Il quadro i mello aspettavo più grande ma lostesso è molto bello.

È stato bello vedere la Dama ma le copie erano brutte da vedere, il quadro della Dama dà umore e felicità.

Vale la pena di arrivare fino in fondo. Splendido!

Fra

Il quadro originale ha reso l'idea della ricchezza della dama. Le guide sono molto gentili, simpatiche, solari e giovanili.

Serena

La Dama è + bella dal vivo!!!!

Linda

La mostra mi è piaciuta molto e la dama con il liocorno è stata bellissima e soprattutto quella originale! Bella!

Vale

È molto bello e interessante.  
Il dipinto reale è stupendo

Mi è molto piaciuta. Ma quello che mi è piaciuto molto è stato l'originale qui

## Il percorso

Ce n'est pas  
possible une  
exposition  
avec une seule  
œuvre !!

A Roma non ci avevo fatto particolare attenzione...

Felicita

6/3/05

Davvero interessante e particolare sezionare il quadro, intorno al quale ruota la mostra, agganciarlo alla sua epoca e agli altri artisti. Very good!

Sara

PS: Con poco abbiamo avuto tanto!

Bz 12/03/05

Bella l'idea di concentrare l'attenzione su un'unica opera. Mostra non troppo lunga e quindi facile da seguire senza perdere interesse! Guida bravissima!

Veronica

Capisco che sia una grandissima occasione poter vedere un'opera di questo livello ma mi sfugge il senso di queste esposizioni che basano il successo solamente su di un nome. Il percorso e la contestualizzazione sono superficiali e sembrano fatti giusto per giustificare quest'evento.

Anna

È stato un bellissimo percorso. Il quadro stupendo. GRAZIE a chi ha organizzato tutto questo GRATUITAMENTE. Le guide sono bravissime.

Pina, Mori, Tn

BELLO! Il quadro. Noiosa la mostra!!!

6 marzo 2005

Un'esperienza per noi nuova e davvero "emozionante": anche un profano può così capirci qualche cosa. Bravi!!!

Andriolli Tiziano

Veramente una bella mostra! I quadri mi facevano rabbrivire molto! A parte che ho visto molte mostre, come quelle di Mirò e di Depero, ma non come questa! Saluti.

Nicole

Perché non lasciano a noi il ragionamento?

By Eolo

La mostra è stata molto bella ed è stata una piacevole sorpresa perché non riuscivo a immaginare un solo quadro che riesce ad “occupare” tutta una mostra.

M.R. – M.M.

Es war schön zu sehen welche Bedeutung das Bild hat!

Johanna

Complimenti per il centro innovativo. È stato molto istruttivo e allo stesso tempo divertente. Speriamo che il prossimo anno ci proporrete qualcosa di ancora più bello. Grazie per la mostra.

Grazie dell'occasione. Scoprire l'arte con occhi nuovi...  
A presto per IR4!

Mostra stupenda con una dettagliata analisi del dipinto.  
Molto interessante il confronto con Leonardo e Michelangelo.  
Ringrazio Flaviano per avermi portato fin qui.

M.M.

Un percorso davvero interessante.  
Resterò scosso per il resto dell'esistenza.  
Esiste forse una riserva di fantasia inesauribile, di emozioni e cultura grande come l'arte? Sì! La Casa Bianca!

*Ars longa, vita brevis*

24/3/05

Ars  
longa  
vita  
brevis.

Botanica

Es war sehr interessant Etwas über der Vergangenheit zu wissen.  
ich wünschte das wir in der Zeit leben wurden, weil jetzt die Zeit  
sehr verückt ist.

Boh, la mostra è stata interessante. E, visto che pensare è il  
mio mestiere, mi ha stimolato una riflessione interessante.  
La riflessione scaturisce sempre da una domanda. La mia è:  
perché proteggono un quadro con tanto zelo? Forse vogliono  
assicurargli l'immortalità, ma a che serve tutto questo? Dicono  
che in pochi decenni la terra sarà invivibile. Noi saremo estinti  
e la nostra Heimat, il nostro bel Sudtirolo sarà un deserto  
montuoso senza ghiacciai...  
Se bastasse una guardia con un revolver per proteggere anche la  
terra...

È stupendo pensare che il quadro è durato + di 500 anni!  
E pensare che questo quadro lo ha dipinto un autore  
stimato in tutto il mondo e l'abbiamo visto anche noi!

Michela

Raffa è un mito.  
Probabilmente è quello che avrei detto 500 anni fa!

Bea

Ferrari F360 ist auch Kunst

A volte mi chiedo: Che mondo sarebbe senza Raffaello??? E  
senza Michelangelo??

La mostra è stata molto importante e vorrei che c'è per sempre  
per andarci sempre

Luca  
Scuola Manlio Longon

C'erano più pagliacci nel museo che nel circo!!!

Sono Raffaello, rivoglio il quadro!

*(Facciamo a metà, è anche mio)*

La pittura è meglio della fotografia, come l'artigianato è meglio della tecnologia. Peccato che col tempo si è persa l' "abitudine" di dipingere i veri quadri, non ce ne sono più, quindi è meglio rispettare le opere e portarne rispetto con ardor cavalleresco.

Anna

La mostra è stata bellissima perchè era come un tuffo nel tempo, nel passato

Francesco

È stata una mostra molto interessante dove ci hanno fatto vedere cose che risalivano alle donne del 500

Sharije

L'arte è una cosa che a me piace molto e la guida è bravissima. Il quadro di Raffaello mi ha suscitato emozione perchè se penso che un maestro come Raffaello l'abbia dipinto 500 anni fa!

È stato bellissimo ma specialmente emozionante per aver visto un dipinto originale di centinaia di anni fa. Bravissima la guida!

Ambra

La mostra è stata meravigliosa... Alla fine siamo rimaste incantate a guardare il quadro... Grazie

Chiara, Giulia, Valentina

29/03/05

A me la Dama con l'ermellino è piaciuta 1 sacco però Raffaello è la tartaruga ninja che mi piace di meno perchè gli piace la pizza. PS: la mia guida è stata molto gentile anche quando sono svenuto perchè nonne potevo più

## Le guide

È stato molto interessante,  
non è stato noioso,

mi sa proprio  
grazie alla guida.

Grande

Andres

È stato carino anche perché senza la guida e le sue spiegazioni non avremmo capito tante cose interessanti!

Stefi Laura Ele

Considerato che la mostra si sviluppa intorno ad un unico quadro, è molto ben costruita. Bella l'idea di coinvolgere i ragazzi del liceo. Complimenti a Sissi.

Vale che brava! Chi te l'ha fatto fare di studiarti tutto, lo facciamo già a scuola! Cmq 6 veramente brava! COMPLIMENTI!

Shary

È stato magnifico! La guida ci ha spiegato tutto perfettamente! Vorrei provare un'esperienza simile!

Mara

Opere veramente interessanti spiegazioni veramente stressanti!

La signorina ha spiegato tutto il giro con molta concretezza e cognizione e gentilezza. È stata una sorpresa piacevole e inaspettata e molto istruttiva.

La guida era ed è una incompetente. I quadri sono di per sé stupendi, ma la spiegazione ha rovinato tutto rendendo noiosa la mattinata.

Dess isch volle cool. Es Bild war schian und die Lehrerin hat des schian vorgstellt. Dess wor total interessant Mir worn so interessiert dass mor es erste Mol still worn!!!

Complimenti alla ragazza che ci ha presentata la mostra è stata molto simpatica e disponibile, non sono appassionata di queste cose ma è riuscita ad interessarmi. L'unico inconveniente è che sarà impossibile tornare.

Denise, scuola alberghiera di Rovereto

Quadro magnifico, pieno di significati simbolici nascosti,  
evidenziati dalla nostra bravissima guida!

Tea

La mostra è stata interessante e la guida ci ha spiegato tutti i  
motivi della scelta degli oggetti pitturati

Brava Michela sei stata bravissima io sono Giulia. Ti ricordi la  
prima volta che hai fatto la guida? C'era una bambina quella ero  
io. Brava

Giulia

È stato molto divertente e bello ma dovete spiegare più piano  
By Sara, scuola d'arte

Bolzano 4 aprile

È stato veramente bello, soprattutto per l'entusiasmo dimostrato  
dalla guida che ha saputo muoversi fra ritratti e affreschi con  
competenza e "familiarità". E poi Raffaello è sempre Raffaello....

Mariangiola

Questa è una delle poche visite guidate che mi è piaciuta, è  
stata molto interessante e tutti i quadri che ci hanno illustrato  
erano divini, particolarmente mi è piaciuto il quadro originale  
della "dama con liocorno", ringrazio la guida per le sue ottime  
spiegazioni.

Bella mostra, interessante. È un po' breve, ma le abili guide  
hanno reso tutto bellissimo.

Grazie di cuore

Ernesto

Originale la mostra, magnifica la guida, straordinario l'originale  
Daniele

## Il caldo

MI È PIACIUTO

MA

FACEVA MOLTO

CALDO

Nicola

È stato molto bello sono cose che non si vedono tutti i giorni.  
Ma non si sente tutti i giorni questo caldo.

È stato abbastanza BELLO e anche CALDO!  
Il caldo mi uccideva

By Alessandra

È stato molto bello e interessante ma non dovevate disturbarvi  
tanto per il riscaldamento! (era caldo)

Non mi è piaciuto e c'era caldo

Alex

La mostra è stata molto interessante anche se non stavo più in  
piedi.

By Marco

Dipinti bellissimi e ottime spiegazioni.  
Molte emozioni anche se c'è un po' troppo caldo

Mary

Nonostante il caldo è stato bellissimo. Andate, ve lo consiglio

Giulia

Hon Hunger u. Durst! A poor Prosecchini!

Ti viene mal di schiena ma nel complesso si impara molto.

Classe IV B ITC Merano  
W il liocorno !  
E il forno!  
E quasi quasi ci torno

Questa mostra è interessante, però sarebbe più interessante da seduti

Federica

Ho mal di schiena e ho fame

Voto da 1 a 10... 10 ma le sale sono troppo CALDE!  
COMPLIMENTI È STATO BELLISSIMO.

Troppo caldo! Bella la Dama, noiose le spiegazioni!

22/03/05

Molto bello... ma mettete l'aria condizionata la prox volta!

Giulia

*Giusto, sono d'accordo con te:*

*bello ma si moriva di caldo!*

*By Francy*

Era molto bello, era troppo caldo

Gabriel, Karl

*Ai ragione!!!*

*Asino, si scrive HAI!*

É stato molto bello la gita al museo anche se mi sono morto di caldo

Anche se faceva un caldo bestia è stato molto interessante e bello. VENITE!!!

Francy

É stato bellissimo e caldissimo, il quadro era bellissimo

Anna

## L'arte come esperienza

Il quadro di Raffaello  
era bellissimo. Io ero come  
una pazzo perché non  
avevo visto dei quadri  
così belli.



Inf

È strano capirla...ma è arte

Una dama bellissima, che mi farebbe piacere sostituire per un giorno!

Sara

V C scuola elementare Longon – Secondo me l'arte di tutti i quadri è un dono.

Belina

Grazie a tutti ma non mi beccate più

Theo, Mattia, Simone, Yury

Mi è piaciuta molto, soprattutto la dama con liocorno. Mi piacerebbe fare un colpo al quadro originale per farmi un viaggio in Jamaica con Jamal, il mio migliore amico. Il colpaccio lo faremo alle 9 di domani. Aspettateci!!

Viola

Quando ho guardato il quadro avevo un sentimento molto strano che prima d'ora non avevo avuto. Spero che fra poco ritorni di nuovo un quadro.

Bellissimo! Anche se la dama deve sposarsi ha l'aria triste... povera! Mi dispiace per lei!

Laura

La mostra è bellissima. Spero che un giorno anche io farò un disegno simile!

Altro che Beatrice, altro che Laura...

A noi ha fatto davvero SCHIFO!

È stato molto interessante anche se a me non me ne importa niente

Bello, dicono tutti così!

Il quadro è stato molto bello.

Matteo

P.S.: ringrazio la mia ragazza Lisa

Mi sono sentita felice e liberata

Da parte della scuola Cesare Ritz di Merano: molto interessante, non noiosa...complimenti!

Classi V A e V B

Grazie di tutto. Mi è piaciuta molto la mostra. Interessante e pura...non so perché pura. Ma mi ha incontrato. Ma soprattutto è stato divertente.

Amy

Complimenti x l'iniziativa...un quadro che illumina gli occhi e riempie lo spirito!!! Grazie

Fabio e Mariagrazia, Padova

Il quadro è bellissimo, solo che non ho potuto toccare il "corno" della balena

Susanna

*P.S.: Susanna, non sapevo che saresti venuta!  
Non avevi detto che ti faceva schifo? By Tanja*

## Le poesie

SIGNORINA CON CAGNETTA:  
viaggio soggettivo nel tempo,  
d'un frammento di vita,  
~~collocamente, - peso oggettivo.~~

05/04/2005

Dal pigmento resa immortale  
rigida, ferrea,  
a secoli di sguardi  
casta, imponi morale.

indelebile, rifletti il vanto,  
che negli occhi ha ricambiato  
lo sguardo di colui,  
la cui mano ha disegnato.

sguardo gelido intrappolato,  
generazioni, morte,  
ghiacciato, nel tempo, sospeso,  
ha incrociato.

il passato antecedente  
sullo scorrere del presente  
al futuro, sì, ha portato,

ma perverso, beffardo,  
oggi, in un tempo più passato,  
di un futuro medioevo,  
indietro, sembra averti portato:

forma ed estetica da cui giudicare,  
forme vuote da spirito e morale  
modesta, inutile, arte essenziale  
vite illuse, fatte da dimenticare.

e fiera, rifletti indelebile lo sguardo,  
che negli occhi ha vantato  
l'esclusiva attenzione il cui genio,  
immortalità ha creato,

gioiello e poi cane  
sigillo a virtù e morale  
che l'abito succinto  
ad alcuni nn rese appieno chiare

In vita ricca, acclamata,  
riconosciuta e invidiata,  
nei panni di un'altra,  
defunta, censurata

scalfitta da santa proclamazione,  
che il bisturi, al clero. *brutale*  
~~batezzate, misericordioso,~~  
ha ~~cometa~~ *(ovrioto)*

anonima, oramai dimenticata,  
vieni batezzata  
dal nome, d'un buffo, cornuto,  
animale inesistente.

e finendo col presente  
il futuro sarà passato  
col periodo ormai rinato  
il medio torna passato.

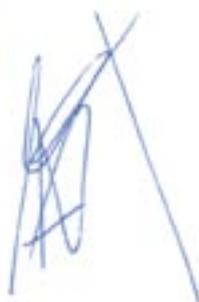
generazioni hanno incrociato  
il tuo sguardo morto, ghiacciato  
nel tempo, fisso, intrappolato.

rigida, ferrea,  
la tua casta morale,  
a secoli di sguardi,  
solo il pigmento ha reso immortale.

QUESTE  
CARTOLINE  
SONO TROPPO  
PICCOLE !

IN COMPENSO  
LA MOSTRA  
E' STATA  
GRANDE.

GRAZIE



26.03.05

*Dama secolare*

Osservo incuriosito  
Questa dama secolare  
dallo sguardo perfido, enigmatico  
dal volto roseo e molto ovale

dall'eburneo collo pende  
il gioiello singolare  
come un marchio simboleggia  
l'impegno futur nuziale

se poi vogliam parlare  
dell'animal cornuto  
che dal grembo virginale  
della dama secolare  
con sguardo sofferente  
ne decanta la virtù morale

preferisco non dir niente  
se non che un tempo fu cane  
ricoperto poi di sofferenza  
riscoperto infine dalla scienza

Ettore

Io sono la dama di Raffaello,  
si ispirò en mi,  
y yo sin saperlo.

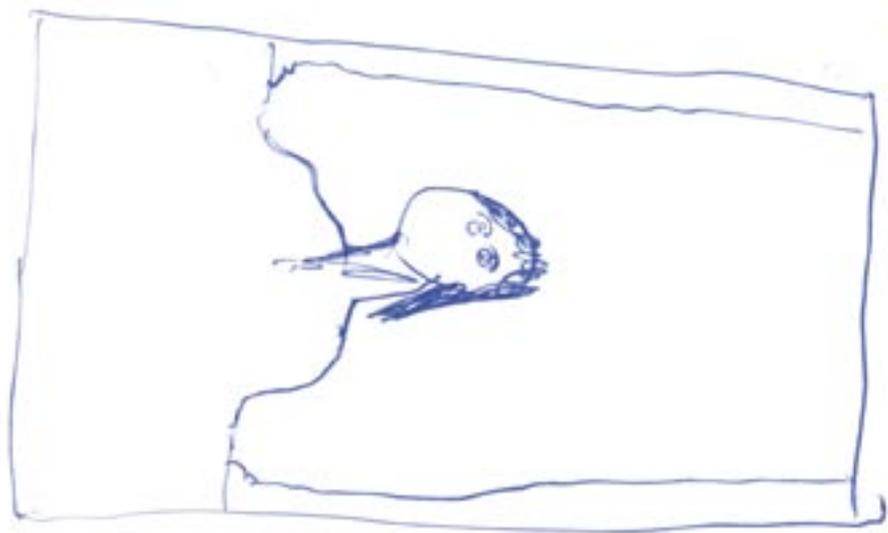
Ci sono cose che il tempo non scalfisce,  
cose che la moda,  
i gusti mutevoli della gente,  
non sanno e non possono sminuire.  
Forse a volte tutto ci appare vuoto,  
insignificante,  
e così la nostra stessa esistenza.  
Ma sapere che le nostre opere,  
quelle vere,  
quelle frutto della passione,  
del talento che ognuno di noi racchiude, questo,  
dà importanza e colore alla nostra vita.  
Il colore di un pomeriggio,  
la sfumatura di un tocco di matita...

Francesca

Scusa o mia dama  
Di aver bucato la  
tua candida pelle  
con uno spillo

## I disegni

La donna del licorno  
era davvero  
impressionante (bella)



Bella  
Bella y Tomatón



Raffaello, dama con ~~liocorno~~ liocorno





Cristina

3 A<sub>2</sub>

Aufschneider schule

Por una dama



OK, zugegeben; seins ist schöner, aber  
nicht viel! Alex

L'arte mi ha affascinato molto e il quadro mi è piaciuto tanto, si nota la prospettiva e sono molto fiero di avere un quadro così bello nella città di Bolzano, in ogni caso è valsa la pena aver visto il quadro e aver appreso qualcosa a riguardo	83
È stato molto bello e anche spiegato molto bene. È già la seconda volta che vengo qui e questa volta ho spiegato io alle mie amiche la mostra. Il quadro è bellissimo e meraviglioso.	88
Non è possibile una mostra con una sola opera!!	103
È stato bello vedere quale significato avesse il quadro!	105
È stato molto interessante conoscere qualcosa del passato. Mi piacerebbe che noi vivessimo nel tempo perché adesso il tempo è molto pazzo.	108
Anche la Ferrari F360 è arte	108
È stato molto <i>cool</i> . Il quadro era bello e l'insegnante l'ha presentato bene. Era assolutamente interessante, mi ha così interessato che sono stato in silenzio per la prima volta!!!	112
Ho fame e sete!! Un paio di prosecchini!	116
Io sono la dama di Raffaello si ispirò a me, ed io senza saperlo	124

# Indice

## Parte I - Per un progetto di propedeutica

Incontro reale 3	<i>Barbara Bottacin</i>	13
Opere scomposte	<i>Antonio Lampis</i>	17
La comunicazione come attività didattica	<i>Denis Isaia</i>	23
Spunti per un incontro		23
Le azioni		25
Oggi guido io!	<i>Gaia Carroli</i>	29
La formazione		31
Le visite guidate		31

## Parte II - L'approfondimento storico-artistico

Sette stanze per la Dama	<i>Barbara Bottacin</i>	
1. Gli anni fiorentini: il confronto con Leonardo e Michelangelo		37
Lo Sposalizio della Vergine		37
La Firenze dei primi anni del '500		38
La definizione di un nuovo linguaggio		38
Il confronto con Leonardo		40
Il confronto con Michelangelo		40
2. Il ritratto nel Rinascimento		41
Le origini del ritratto		41
Il ritratto di profilo		42
La lezione fiamminga		43
Leonardo		43
3. I ritratti di Raffaello		44
I ritratti fiorentini		44
I ritratti romani		46
Storie particolari		46
4. Nei panni di un'altra		47
5. La creazione di un capolavoro		48
Il disegno		48
Il dipinto		49
6. La Bella e la Bestia		50
La Bella e il liocorno		51
Il dente di narvalo della farmacia S. Anna		52
7. L'acconciatura, l'abito e i gioielli		53
L'abito		53
Il gioiello		54
Il significato simbolico del gioiello		54
Il gioiello nella pittura fiorentina del XV e XVI secolo		55

## Parte III - Interventi

Nelle "segrete stanze"	<i>Liliana Dozza</i>	61
Il pubblico dell'arte: una risorsa da costruire	<i>Antonella Huber</i>	64
La missione della Galleria Borghese	<i>Alba Costamagna</i>	68
Il prestito come reciproco travaso di risorse	<i>Cristina Costa</i>	77

## **Parte IV - La parola ai visitatori**

Raffaello a Bolzano	82
L'apprendimento	86
Il restauro	90
Leonardo, Michelangelo e Raffaello	94
L'originale	98
Il percorso	102
Ars longa, vita brevis	106
Le guide	110
Il caldo	114
L'arte come esperienza	118
Le poesie	122
I disegni	126
Traduzioni	132



