

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA



ATTI
2011 – 2012

ATTI DELL'ACCADEMIA

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

ATTI 2011 - 2012

direttore responsabile

Francesco Moschini

cura redazionale, editing e impaginati

Laura Bertolaccini

elaborazione e aggiornamento testi

Simona Antonelli

Elisa Camboni

Anna Maria De Gregorio

Isabella Fiorentino

Ilaria Giannetti

Alessio Miccinilli

Luca Porqueddu

traduzioni

Julia Mac Gibbon

This magazine is indexed in

BHA - Bibliography of the History of Art

A bibliographic service of the Getty Research
Institute and the Institut de l'Information
Scientifique et Technique of the Centre National de
la Recherche Scientifique

Stampato in Italia

da LitografTodi

© Copyright 2013

Accademia Nazionale di San Luca

www.accademiasanluca.eu

ISSN 2239-8341

ISBN 978-88-97610-11-3

ATTI
2011 - 2012

PRESIDENZA

Presidente

Guido Strazza

Vice Presidente

Paolo Portoghesi

Ex Presidente

Nicola Carrino

Accademico Amministratore

Pio Baldi

vice Amministratore

Fiorello Angeleri (*)

Segretario Generale

Francesco Moschini

Revisori dei conti

Arnaldo Acquarelli

Gianni Dessì

Nicola Dabicco (supplente)

(*) *fino a maggio 2012, poi il ruolo è stato ricoperto da Pio Baldi*

CONSIGLIO ACCADEMICO

È costituito dalla Presidenza, da Accademici delle tre Classi Nazionali e, dal 2005, da un Accademico Culture e da un Accademico Benemerito.

*Accademici Nazionali**Pittori*

Concetto Pozzati

Giulia Napoleone

Scultori

Carlo Lorenzetti

Giuseppe Spagnulo

Architetti

Franco Purini

Paolo Zermani

Accademico Culture

Marisa Dalai Emiliani

Accademico Benemerito

Fabrizio Lemme

ACCADEMICI NAZIONALI

Pittori

Getulio Alviani

Vasco Bendini

Agostino Bonalumi

Eugenio Carmi

Bruno Caruso

Enzo Cucchi

Gianni Dessì

Enrico Della Torre

Pablo Echaurren

Giorgio Griffa

Piero Guccione

Gino Marotta †

Leslie Meyer

Franco Mulas

Giulia Napoleone

Claudio Olivieri

Giulio Paolini

Achille Perilli

Michelangelo Pistoletto

Piero Pizzi Cannella

Concetto Pozzati

Mario Raciti

Ruggero Savinio

Giacomo Soffiantino

Guido Strazza

Alberto Sughì †

Francesco Tabusso †

Claudio Verna

Giuseppe Zigaina

Scultori

Pierpaolo Calzolari

Nicola Carrino

Tommaso Cascella

Mario Ceroli

Nunzio Di Stefano

Vincenzo Gaetaniello

Luigi Gheno

Piero Gilardi

Paolo Icaro

Igino Legnaghi

Carlo Lorenzetti

Teodosio Magnoni

Luigi Mainolfi

Eliseo Mattiacci

Maurizio Nannucci

Mimmo Paladino

Gianfranco Pardi †

Claudio Parmiggiani

Gianni Piacentino

Giuseppe Pirozzi

Arnaldo Pomodoro

Alessandro Romano

Mauro Staccioli

Giuseppe Spagnulo

Ettore Spalletti

Antonio Trotta

Valeriano Trubbiani

Giuliano Vangi

Grazia Varisco

Gilberto Zorio

Architetti

Alessandro Anselmi

Gae Aulenti †

Enrico Bordogna

Saverio Busiri Vici

Luigi Caccia Dominioni

Guido Canali

Massimo Carmassi

Francesco Cellini

Michele De Lucchi

Pietro Derossi

Massimiliano Fuksas

Vittorio Gregotti

Glauco Gresleri

Danilo Guerri

Giuseppina Marcialis

Carlo Melograni

Antonio Monestirolì

Adolfo Natalini

Aimaro Oreglia d'Isola

Nicola Pagliara

Lucio Passarelli

Renzo Piano

Paolo Portoghesi

Franco Purini

Giorgio Raineri †

Umberto Riva

Luciano Semerani

Laura Thermes

Francesco Venezia

Paolo Zermani

ACCADEMICI STRANIERI

Pittori

Francisco Aznar

William Bailey

Janež Bernik

Lawrence Carroll

Pierre Carron

Anselm Kiefer

John Hoyland †

Dieter Kopp

Joe Tilson

Cy Twombly †

Scultori

Ariel Auslender

Kengiro Azuma

Sato Churyo

Tony Cragg

Richard Hess

Jannis Kounellis

Hidetoshi Nagasawa

Nat Neujean

Joachim Schmettau

Richard Serra

Cordelia von den Steinen

Architetti

Oriol Bohigas Guardiola

Mario Botta

Romaldo Giurgola

Steven Holl

José Rafael Moneo Valles

Kevin Roche

Robert Venturi

ACCADEMICI CULTORI

Giuseppe Appella

Renato Barilli

Paola Barocchi

Evelina Borea

Howard Burns

Maurizio Calvesi

Enrico Castelnuovo

Giorgio Ciucci

Jean-Louis Cohen

Claudia Conforti

Joseph Connors

Enrico Crispolti

Fabrizio d'Amico

Francesco Dal Co

Marisa Dalai Emiliani

Andrea Emiliani

Francesco Paolo Fiore

Helmut Friedel

Antonio Giuliano

Andreina Griseri

Pierre Gros

Hellmut Hager

Mario Manieri Elia †

Alessandro Marabotti

Marabottini †

Jennifer Montagu

Francesco Moschini

Pier Nicola Pagliara

Antonio Paolucci

Antonio Pinelli

Joseph Rykwert

Salvatore Settis

Christof Thoenes

Bruno Toscano

Lorenza Trucchi

Pietro Zampetti †

ACCADEMICI BENEMERITI

James Ackerman

Pio Baldi

Gabriella Belli

Carlo Bertelli

Richard Bösel

Bruno Cagli

Angela Cipriani

Roberto Conforti

Italo Faldi †

Kurt W. Forster

Jörg Garms

Elisabeth Kieven

Fabrizio Lemme

Christoph Luitpold Frommel

Paolo Marconi

Olivier Michel

Henry Millon

Karl Noehles

Serenita Papaldo

Maria Vincenza Riccardi

Scassellati Sforzolini

Pierre Rosenberg

Mario Serio †

Francesco Sisinni

Francesco Taddei

Matthias Winner

Jack Wasserman

INDICE

7	<i>Presentazione</i> GUIDO STRAZZA	221	<i>Per l'adeguamento funzionale e normativo della sede accademica</i> ROMOLO TANCREDI
9	<i>Due anni dopo</i> FRANCESCO MOSCHINI	233	<i>Interventi nel portico e nel cortile di Palazzo Carpegna</i> FABIO PORZIO
INIZIATIVE 2011-2012			
15	<i>Conferenze, incontri e convegni, presentazioni di volumi, mostre</i>	237	<i>Il restauro della cancellata su via della Stamperia</i> ROMOLO TANCREDI
		245	<i>La riorganizzazione del deposito della Galleria accademica</i> ROMOLO TANCREDI
		251	<i>Accademia "senza fili". Il Wi-Fi nella sede di Palazzo Carpegna</i> ALESSIO MICCINILLI
DIDATTICA 2011-2012			
159	<i>Segnare / Disegnare</i> GUIDO STRAZZA		
163	<i>Primo Segnare</i> CORSO A CURA DI GUIDO STRAZZA		
165	<i>Segnare Disegnare Interpretare. Un itinerario nella storia</i> CORSO A CURA DI MARISA DALAI EMILIANI		LA GALLERIA ACCADEMICA
167	<i>Segnare il Paesaggio</i> CORSO A CURA DI PAOLO PORTOGHESI	257	<i>La nuova illuminazione delle sale della Galleria accademica</i> ALESSANDRO GRASSIA
169	<i>Memoria / Progetto di Memoria</i> CORSO A CURA DI FRANCESCO MOSCHINI		LE COLLEZIONI
PREMI DI PITTURA, SCULTURA, ARCHITETTURA			
	<i>Premio "Presidente della Repubblica"</i>	269	<i>L'ISCR e l'Accademia. Sessant'anni di amicizia e collaborazione</i> GISELLA CAPPONI
173	<i>Pasquale Santoro (2010)</i>	273	<i>La collezione di sculture di terracotta dell'Accademia di San Luca. I primi interventi di restauro dell'ISCR</i> SALVATORE FEDERICO E DAVIDE FODARO
175	<i>Aurelio Cortesi (2011)</i>	281	<i>San Luca dipinge la Vergine: opera di Raffaello o icona del raffaellismo? Attribuzioni e indagini scientifiche</i> M. BEATRICE DE RUGGIERI E MARCO CARDINALI
PALAZZO CARPEGNA			
181	<i>Il rilievo di Palazzo Carpegna</i> MARGHERITA CAPUTO	291	<i>Il sacrificio di Isacco: considerazioni sul dipinto di Domenico Pellegrini</i> FABIO PORZIO
208	<i>Modellazione e restituzione tridimensionale della rampa borrominiana</i> SARA PORZILLI	295	<i>Il restauro del dipinto di Giulio Aristide Sartorio, Monte Circello, 1909</i> ANTONIO RAVA
211	<i>Indagini diagnostiche sugli ambienti interrati di Palazzo Carpegna</i> GIORGIO SFORZA		

- 303 *Le indagini del dipinto Monte Circello di Giulio Aristide Sartorio*
STEFANO RIDOLFI, ILARIA CAROCCI
- 309 *La donazione dell'archivio dei progetti di Federico Gorio*
FIORENZA GORIO
- STUDI E RICERCHE
- 317 *Guido Reni e il suo entourage nella Accademia di San Luca*
RICCARDO GANDOLFI
- 323 *Il Nudo Accademico in una "Raccolta di Accademie di diversi Autori" al British Museum di Londra*
EMILIA DE MARCO
- 333 *I disegni di architettura e figura dell'Accademia di San Luca: un importante recupero*
ILARIA SFERRAZZA E LUDOVICA TIBERTI
- 337 *L'archivio privato degli scultori accademici Carlo e Filippo Albacini*
VALERIA ROTILI
- 343 *Una rilettura di documenti nell'Archivio Storico: 1860-1861*
LUDOVICA TIBERTI
- 351 *Giovannoni e la partecipazione italiana al First International Congress on Architectural Education, Londra 1924*
SARA BOVA
- 357 *Danneggiamento dei gessi di Thorvaldsen e di Canova durante i lavori nella chiesa dei Ss. Luca e Martina*
GIULIA CATINO
- 363 *Il Fondo Bruno Maria Apollonj Ghetti all'Accademia Nazionale di San Luca*
ALESSANDRA TOMASSETTI
- 369 *La collezione dei dipinti. Conservazione e restauri durante la seconda guerra mondiale*
STEFANIA VENTRA
- 377 *Analisi di documenti conservati nell'Archivio Storico: 1950-1951*
ILARIA SFERRAZZA
- OPERE IN VIAGGIO
- 385 *Prestiti del patrimonio artistico accademico per mostre nazionali e internazionali*
- L'ACCADEMIA NEL WEB
- 423 *www.accademiasanluca.eu
Il nuovo sito dell'Accademia Nazionale di San Luca*
VALENTINA RICCIUTI
- 429 *nam.accademiasanluca.eu
Nuovo Archivio Multimediale*
ILARIA GIANNETTI
- 435 *www.fondoridolfi.org
Il sito dedicato al Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci*
LAURA BERTOLACCINI
- RICORDO DI ACCADEMICI
- 443 *Note biografiche sugli Accademici scomparsi*
- APPENDICE
- 451 *A proposito di una mostra in Accademia: Luigi Moretti e Pietro De Laurentiis*
FRANCESCO MOSCHINI
- 473 *Resoconto sulle attività del 2011*
FRANCESCO MOSCHINI
- 481 *Cariche accademiche 2011-2012*
- 483 *Attività svolte 2011-2012*

Presentazione

Sulla linea di un sempre più attivo coinvolgimento accademico nella vita artistico-culturale, incrementato da Nicola Carrino Presidente nel biennio 2009-2010, con l'avvio della Collezione delle opere del contemporaneo di Accademici, l'Accademia ha rifondato nel successivo biennio (2011-2012) un'attività "didattica" di studio e ricerca che, unitamente ad una forte riattivazione di incontri, conferenze, presentazioni di volumi, mostre (e, tra queste, l'importante esposizione sull'opera di Cesare Cattaneo, architetto comasco prematuramente scomparso nel 1943 all'età di soli 31 anni, che proprio del disegno fece strumento investigativo e paradigma conoscitivo della realtà, non solo progettuale), ha fatto dell'Accademia un attivo riferimento nel dibattito su temi centrali e problematici del pensiero e del fare artistico contemporanei.

Il termine "didattico" legato alla tradizione storica dell'Accademia non sottintende un insegnamento convenzionale, ma un coinvolgimento pubblico nell'analisi critico-analitica sui problemi linguistici e semantici che nuovi linguaggi, nuove tecniche virtuali, nuove situazioni storico-culturali pongono quotidianamente all'artista e allo studioso, ma anche a chi, più genericamente, comunica e si esprime.

Logica conseguenza di questa impostazione è stato l'avvio dei corsi su temi primari del segnare / disegnare, coinvolgendo nello studio e nel dibattito eminenti specialisti in diverse arti, scienze e discipline.

Corollario didattico importante della tradizionale, rinnovata attività accademica è stato l'avvio di un programma di documentazione con videoregistrazione di tutte le iniziative, in particolare di tutti i corsi, e la pubblicazione di specifici "Quaderni della didattica" redatti dai docenti per una nuova collana editoriale dell'Accademia.

Roma, 10 gennaio 2013

GUIDO STRAZZA



Due anni dopo

Ognuna delle pagine che compongono questo volume costituisce la tessera di un mosaico che nel suo insieme rappresenta due anni di vita dell'Accademia Nazionale di San Luca, gli anni della presidenza di Guido Strazza, i primi due del mio mandato da Segretario Generale.

Raccontano, con apparente fredda oggettività, nella seppur minima distanza critica che il poco tempo trascorso consente, di quanto fatto, di quanto avviato, di quanto sperato ma, in alcuni casi, pochi per altro, rimasto purtroppo ancora solo un'idea che troverà però in seguito forma compiuta.

Rappresentano anche un frammento di storia delle tante persone che abbiamo incontrato, di coloro che hanno partecipato alle iniziative, di chi ha operato "in prima linea" e di chi ha svolto, e quotidianamente svolge, il proprio lavoro "dietro le quinte".

Ogni pagina di questo volume degli Atti 2011-2012 riferisce di un operare costante e di una progettazione svolta in stretta connessione, tra tutte le forze, interne o esterne all'Accademia, che hanno saputo e voluto portare il loro prezioso contributo.

Questi due anni sono stati caratterizzati da emozionanti sfide, da nuovi slanci e da grandi (e piccole, ma non per questo meno significative) trasformazioni poste in essere per aprire, simbolicamente e materialmente, le porte dell'Accademia verso l'esterno, verso la città, verso il mondo. Ne sono testimonianza in questo senso non solo il riscontro di quanti hanno seguito gli eventi, partecipato alle presentazioni o ai convegni, la constatazione di quanti si sono iscritti ai corsi e ai laboratori didattici o sono venuti a vedere le mostre, ma anche il riverbero che tutte le attività accademiche hanno sul web, con una crescita sensibile e costante di visitatori del sito ufficiale dell'Accademia, recentemente rinnovato, o del NAM, il Nuovo Archivio Multimediale, un nuovo progetto che sta man mano prendendo forma e consolidandosi, un portale nel quale sono raccolti tutti i filmati delle iniziative svolte, ma anche progetti appositamente concepiti, al fine di costruire una banca dati, un "nuovo archivio", appunto, per il presente e per il futuro di questa istituzione. Così come nell'ottica di apertura e di trasformazione della vita accademica, tra le azioni di tono certamente minore, ma dagli effetti comunque rilevanti, deve essere ascritto anche il prolungamento degli orari di apertura (ora estesi all'intera giornata, per tutta la settimana

lavorativa) dell'Archivio, della Biblioteca e della Galleria accademica. Una sfida, anche questa, che è stata vinta non senza dover affrontare difficoltà, e che ci gratifica profondamente ogni qual volta vediamo, il sabato pomeriggio, ad esempio, tutte le postazioni di lettura della Biblioteca occupate da giovani studiosi e appassionati. Giovani che poi ritroviamo tra il pubblico delle conferenze, nei laboratori didattici, negli archivi.

Nella prima parte degli Atti viene dato proprio conto di tutte le iniziative svolte nel biennio 2011-2012, ora ripercorse, in rigoroso ordine cronologico, attraverso le locandine, i testi dei comunicati, le fotografie degli eventi o le immagini più significative. Si susseguono così le presentazioni dei volumi, per lo più studi recenti sulle arti e sull'architettura commentati da studiosi della disciplina assolutamente "necessari", come mi piace dire, a costituire il giusto controcanto agli autori, ovvero in grado di esaltare ulteriormente le qualità dei temi trattati, aggiungendo note e commenti indispensabili per poter comprendere appieno il senso di ogni ricerca. E poi i convegni e gli incontri dedicati a figure, temi e problematiche di assoluto rilievo della storia più antica o più recente; e le conversazioni, con storici, artisti o architetti, italiani o stranieri, convenuti in Accademia a condividere con estrema generosità gli esiti o i passaggi critici del loro lavoro. E le mostre, alcune dedicate a soggetti più "intimisti", di vita accademica, come il restauro di un dipinto o di una terracotta, l'interpretazione di un piccolo nucleo di documenti legati ad un particolare periodo storico o l'esposizione di alcuni, selezionati, disegni di architettura contemporanea; altre, invece, di più ampio respiro, organizzate anche in collaborazione con altri centri di ricerca; alcune, infine, realizzate come installazioni audiovisive.

Chiudono significativamente questa prima sezione le pagine dedicate alla Didattica 2011-2012, un progetto, articolato in questo ciclo iniziale intorno al tema "Segnare/Disegnare", che ha visto lo svolgersi di quattro corsi, curati rispettivamente da Guido Strazza, Marisa Dalai Emiliani, Paolo Portoghesi e Francesco Moschini, ognuno dei quali ha dato, attraverso la particolare visione del curatore, una interpretazione del "segnare" e del "disegnare", nelle arti, nella storia, nel paesaggio, nella memoria.

Due anni di trasformazioni, si è detto, piccole o grandi, che hanno investito anche Palazzo Carpegna; due anni di azioni orientate verso cambiamenti futuri per un necessario adeguamento dell'intera struttura, descritte nel loro svolgersi nelle pagine della seconda, ampia, sezione del volume. Così il racconto prende le mosse dalla relazione sul restauro del Palazzo, una campagna di rilevamento sistematico che ha portato alla redazione di elaborati grafici necessari a qualsiasi successivo atto progettuale e che, allo stesso tempo, ha costituito l'occasione per effettuare una rilettura storico-critica condotta anche attraverso il fondamentale confronto dell'attuale configurazione dell'edificio con i disegni, ora alla Albertina di Vienna, di Francesco Borromini per un

progetto di ridefnizione e ampliamento fantastico anche perché, purtroppo, rimasto in buona parte sulla carta. Di un'altra campagna volta a verificare l'eventuale presenza di altri locali posti al di sotto del piano del cortile e del portico borrominiano, avviata dopo il risanamento delle cantine da detriti e materiali che li giacevano dal trasferimento della sede accademica in Palazzo Carpegna, e dopo il dettagliato rilievo, dà conto il successivo resoconto sulle indagini diagnostiche effettuate. Questa analisi è stata condotta supponendo la presenza di eventuali ambienti in seguito ricoperti, spazi che in un futuro, speriamo prossimo, opportunamente risanati potrebbero essere, al pari dello scantinato, convenientemente utilizzati. E su un possibile uso dell'interrato e del piano di ingresso si concentrano alcune prime ipotesi progettuali, intraprese con il coraggio dell'azzardo, per provare a formulare una risposta alle necessità, e agli obblighi, di un adeguamento funzionale e normativo della sede accademica. Nell'articolo seguente vengono invece presentati gli interventi attuati per "liberare" il portico borrominiano da una grande epigrafe in marmo apposta alla inaugurazione della sede e da dieci bassorilievi in terracotta, esiti di concorsi accademici del XVII-XVIII secolo, qui posizionati nell'immediato dopoguerra, atti che hanno permesso di tornare a far apprezzare lo splendore del fregio nella chiarezza dello spazio concepito da Borromini e che hanno consentito di mettere finalmente al riparo le terrecotte, potendo così avviare anche lavori di restauro sui pregevoli bassorilievi. Della cura della cancellata del giardino, ammalorata e fatiscente tanto da poter divenire pericolosa, delle operazioni che hanno portato alla sua sostituzione e della riorganizzazione del deposito della Galleria accademica, attraverso la realizzazione di rastrelliere composte da pannelli metallici sovrapposti e scorrevoli su cui appendere in modo più consoni i quadri, raccontano i due articoli che seguono. Conclude questa sezione dedicata agli interventi attuati in questi due anni, o predisposti per il futuro, anche l'attivazione della copertura Wi-Fi di Palazzo Carpegna, progetto condotto di concerto con la Provincia di Roma, che ha portato a servire di libera connessione internet l'Archivio, la Biblioteca, la sala delle conferenze e il cortile, un adeguamento necessario per rispondere ai tempi attuali che ha contribuito a far divenire l'Accademia, insieme al prolungamento degli orari di apertura al pubblico, un vero e proprio punto di riferimento per studiosi e ricercatori italiani e stranieri.

Un capitolo a parte merita poi negli Atti 2011-2012 la relazione sulle operazioni compiute per il rifacimento dell'illuminazione della Galleria accademica, con la sostituzione dei precedenti corpi illuminanti, inadatti per una corretta conservazione delle opere esposte, per la fruibilità degli spazi espositivi e, non ultimo, per l'eccessivo spreco energetico che quelle apparecchiature obsolete comportavano.

Delle collezioni accademiche, degli interventi di restauro o delle indagini diagnostiche compiute sulle opere, ma anche delle donazioni

e delle nuove acquisizioni, tratta una specifica sezione degli Atti nella quale si susseguono saggi che ripercorrono le vicende legate al restauro delle terrecotte, in particolare del Leone che si abbeverava di Gian Lorenzo Bernini, modello per il grande leone della Fontana dei quattro Fiumi in piazza Navona, intervento compiuto in seguito ad uno specifico accordo intercorso con l'Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro; alle indagini diagnostiche per stabilire l'attribuzione del San Luca dipinge la Vergine, controversa opera di Raffaello; alle riflessioni sui "pentimenti" emersi dopo la pulitura de Il Sacrificio di Isacco di Domenico Pellegrini; al complesso restauro della tela Monte Circello, opera di notevoli dimensioni di Giulio Aristide Sartorio posta sulla parte terminale dello scalone d'onore di Palazzo Carpegna. In questo stesso capitolo anche le nuove acquisizioni e, tra queste, l'importante archivio dei progetti dell'architetto Federico Gorio, accademico di San Luca, donato nel 2012 dagli eredi che con questo atto hanno chiaramente riconosciuto l'importanza del ruolo che l'Accademia ha assunto negli ultimi anni anche come luogo di salvaguardia e valorizzazione dei fondi di architettura contemporanea.

Uno tra i capitoli più importanti, non solo di questo numero degli Atti ma della intera vita accademica, è indubbiamente quello delle borse di studio assegnate a giovani studiosi per compiere ricerche presso l'Archivio dell'Accademia o all'estero. In questo volume vengono presentati, seguendo l'ordine temporale dei temi trattati, gli esiti di tali ricerche che, attraversando i secoli, trattano di Guido Reni e dei pittori a lui collegati negli anni che trascorsero a Roma e dei legami che questi ebbero con l'Accademia di San Luca; guardano agli studi sei-settecenteschi di nudo accademico, così come pubblicati in una rara raccolta conservata al British Museum di Londra; relazionano in merito al riordino di un gruppo di disegni afferenti alle serie di architettura e di figura; raccontano di un importante studio su un nucleo di carte provenienti dall'archivio privato degli scultori Carlo e Filippo Albacini; rileggono documenti ottocenteschi postunitari aggiungendo annotazioni non secondarie a quanto già conosciuto; indagano sul ruolo dell'Accademia al First International Congress on Architectural Education tenutosi a Londra del 1924; ricostruiscono attraverso documenti d'archivio le vicende e i danneggiamenti subiti dai gessi di Thorvaldsen e Canova durante i lavori alla chiesa dei Ss. Luca e Martina svolti dal 1926 al 1944; descrivono i rapporti intercorsi tra Bruno Maria Apollonj Ghetti e l'Accademia, anche attraverso lo studio delle carte del Fondo recentemente riordinate; si concentrano su questioni relative alle collezioni accademiche, alla conservazione e al restauro affrontate durante gli anni della seconda guerra mondiale; analizzano i documenti del 1950-1951, una fase significativa e ancora poco nota della più recente storia accademica.

Una parte, a mio avviso molto importante, è quella introdotta dal titolo "Opere in viaggio": sono qui riportate tutte le opere che nel biennio 2011-2012 sono state prestate per mostre nazionali o

internazionali, una sezione che ulteriormente dimostra l'importanza del patrimonio artistico conservato in Accademia e l'interesse che il mondo rivolge costantemente alle collezioni accademiche. Opere che sono spesso diventate fulcro delle esposizioni, come nel caso, forse il più eclatante, del Leone del Bernini, vero e proprio protagonista della mostra "Bernin. Sculpting in Clay", attualmente ancora esposto al Metropolitan Museum of Art di New York ma a breve anche nella eccezionale cornice del Kimbell Art Museum di Fort Worth, in Texas (febbraio-maggio 2013).

Nel segno del rinnovamento, della promozione e diffusione della conoscenza del patrimonio accademico, nonché dell'apertura verso un pubblico più vasto possibile, si possono leggere le pagine che descrivono il progetto per il nuovo sito ufficiale dell'Accademia, rinnovato non solo nella veste grafica ma anche nella sua struttura tecnica, organizzando un complesso in grado di presentare al meglio le collezioni e di costituire anche un archivio online per gli utenti e per gli operatori. Dello stesso segno anche il racconto della "costruzione" di Nam, Nuovo Archivio Multimediale, la mediateca in rete dell'Accademia e del sito dedicato al Fondo dell'architetto Mario Ridolfi, ufficialmente presentato al pubblico nel maggio 2011.

Due anni non sono poi un lasso di tempo così lungo. Ma le pagine di questi Atti dimostrano come per l'Accademia, per tutti noi, questo sia stato un periodo molto intenso.

Roma, gennaio 2013

FRANCESCO MOSCHINI

INIZIATIVE 2011-2012

*Conferenze, incontri e convegni,
presentazioni di volumi, mostre*


Accademia Nazionale di San Luca
presentazione del volume
ANDREA PALLADIO
UNBUILT VENICE
Lars Müller Publishers

di **Antonio Foscari**
Introduce e coordina
Francesco Moschini
Intervengono
Guido Beltramini, Howard Burns, Paolo Fiore, Pier Nicola Pagliara
Sarà presente l'autore

Giovedì 20 gennaio 2011, ore 17.30
Accademia Nazionale di San Luca
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
tel. 06.6798890 06.6790324

Il libro di Antonio Foscari, *Andrea Palladio. Unbuilt Venice*, ripercorre l'opera di Palladio esplorando nuove vie di ricerca. Una di queste, forse quella principale, è la "scoperta" dell'importanza e dell'imponenza delle architetture non religiose che Palladio avrebbe progettato e pensato per Venezia. L'autore, attraverso una innovativa ricognizione e interpretazione dei documenti pervenuti, analizza i progetti palladiani (una piazza, un immenso convento, palazzi) che, se realizzati, avrebbero mutato in modo radicale l'aspetto di Venezia. Foscari, infine, conducendo una nuova lettura dei documenti d'archivio ricostruisce il progetto elaborato da Palladio per un radicale "restauro" del Palazzo ducale a seguito dell'incendio che allo scadere del 1577 lo aveva in buona parte distrutto. Se il Palazzo ducale avesse assunto la forma delineata da Palladio, la vita del grande architetto si sarebbe conclusa con un'opera degna della sua indefessa attività creativa e sarebbe divenuta un caposaldo della architettura rinascimentale italiana.

Nel corso del 2009, si sono svolte importanti mostre a Vicenza, a Londra, a Barcellona, a Madrid, a New York e a Washington per le celebrazioni del quinto centenario della nascita di Andrea Palladio (1508-1580). Palladio è l'architetto italiano che ha avuto la maggior influenza nella storia dell'architettura europea, russa e americana. Tale è l'importanza di Palladio per gli Stati Uniti d'America, che recentemente (6 dicembre 2010), il Congresso degli Stati Uniti d'America ha deliberato di riconoscere ad Andrea Palladio il ruolo di "padre dell'architettura Americana".

L'autore
Antonio Foscari, Professore di Storia dell'architettura all'Università di Venezia, ha avviato le sue ricerche su Andrea Palladio nel 1973, anno in cui ha condotto il restauro della villa costruita da Palladio, in Malcontenta, non lontano da Venezia. Presidente della *Alliance Française de Venezia* dal 1996 al 2000, ha ricevuto la *Légion d'Honneur de la République Française*, è stato nominato *Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres* nel 1990, e la *porte del Consiglio di Amministrazione del Louvre* dal 2005.

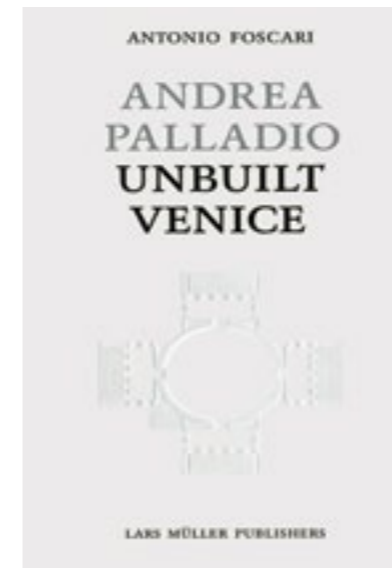
I relatori
Francesco Moschini, Segretario Generale dell'Accademia Nazionale di San Luca, Professore Ordinario di Storia dell'Architettura al Politecnico di Bari
Guido Beltramini, Direttore del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio (CISA) di Venezia
Howard Burns, Professore Ordinario di Storia dell'Architettura alla Scuola Normale Superiore di Pisa e Presidente del Comitato Scientifico CISA
Paolo Fiore, Professore Ordinario e Direttore del Dipartimento di Storia dell'Architettura presso l'Università "La Sapienza" di Roma e membro del Comitato Scientifico CISA
Pier Nicola Pagliara, Professore Ordinario di Storia dell'Architettura presso l'Università di Architettura "Roma Tre" di Roma e membro del Comitato Scientifico CISA



presentazione del volume

ANTONIO FOSCARI

Andrea Palladio. Unbuilt Venice



Giovedì 20 gennaio 2011 è stato presentato il volume di Antonio Foscari *Andrea Palladio. Unbuilt Venice* (Lars Müller Publishers, Baden 2010). All'incontro, coordinato da Francesco Moschini, hanno partecipato Guido Beltramini, Howard Burns, Francesco Paolo Fiore, Pier Nicola Pagliara.

Nel libro Antonio Foscari ripercorre l'opera di Palladio esplorando nuove vie di ricerca. Una di queste, forse la principale, è la "scoperta" dell'importanza e dell'imponenza delle architetture non religiose che Palladio avrebbe progettato, ma non costruito, per Venezia. L'autore, attraverso una innovativa ricognizione e interpretazione dei documenti pervenuti, analizza i progetti palladiani (una piazza, un immenso convento, palazzi) che, se realizzati, avrebbero mutato in modo radicale l'aspetto di Venezia. Foscari, infine, conducendo una nuova lettura dei documenti d'archivio ricostruisce il progetto elaborato da Palladio per un radicale "restauro" del Palazzo ducale a seguito dell'incendio che allo scadere del 1577 lo aveva in buona parte distrutto. Se il Palazzo ducale avesse assunto la forma delineata da Palladio, la vita del grande architetto si sarebbe conclusa con un'opera degna della sua indefessa attività creativa e sarebbe divenuta un caposaldo della architettura rinascimentale italiana.

Nel corso del 2009, si sono svolte importanti mostre a Vicenza, a Londra, a Barcellona, a Madrid, a New York e a Washington per le celebrazioni del quinto centenario della nascita di Andrea Palladio (1508-1580). Palladio è l'architetto italiano che ha avuto la maggior influenza nella storia dell'architettura europea, russa e americana. Tale è l'importanza di Palladio per gli Stati Uniti d'America, che recentemente (6 dicembre 2010), il Congresso degli Stati Uniti d'America ha deliberato di riconoscere ad Andrea Palladio il ruolo di "padre dell'architettura Americana".



Accademia Nazionale di San Luca
presentazione del volume
GIUSEPPE PIERMARINI
TRA BAROCCO E NEOCLASSICO
Fabrizio Fabbri Editore

a cura di **Marcello Fagiolo e Marisa Tabarrini**
Introdurre e coordinare
Francesco Moschini
Intervengono
Carlo Bertelli
Giovanna Curcio
Paolo Portoghesi
Giuliana Ricci
Saranno presenti i curatori del volume
venerdì 11 marzo 2011, ore 17.30
Accademia Nazionale di San Luca
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
tel. 06.6796890 06.6790324

Illustre protagonista dell'architettura neoclassica in Italia, GIUSEPPE PIERMARINI (1734-1808) è noto soprattutto come autore del Teatro della Scala a Milano e come rifondatore del buon gusto in Lombardia, dove dominò la scena architettonico-urbanistica fino all'arrivo delle truppe francesi nel 1796.

Il volume approfondisce gli anni della formazione di Piermarini che preludono all'intensa attività lombarda in qualità di architetto regio. Dopo gli studi iniziali di matematica, Piermarini lascia Foligno per recarsi a Roma dove rimane quasi un decennio, tra lo scadere del pontificato di Benedetto XIV (1740-58) e il rinnovato clima culturale sotto Clemente XIII (1758-69). Dallo studio del senese Paolo Posi Piermarini passa allo studio vanvitelliano diretto da Carlo Murena, per poi trasferirsi a Napoli nello studio di Vanvitelli presso la corte di Carlo di Borbone, prima della partenza per Milano nel 1769.

L'arrivo di Piermarini a Roma coincide con l'arrivo di giovani artisti da ogni parte d'Europa e di colti personaggi – teorici e antiquari come Winckelmann e Milizia, pittori e architetti come Mengs e Piranesi – i quali, attirati dalle vestigia dell'antichità classica, diventano protagonisti del rinnovamento artistico e della transizione dal barocco al neoclassico. In questa Roma cosmopolita la contestazione del barocco coincide infatti con la precoce incubazione di idee che preludono al Neoclassicismo internazionale.

Il volume, pubblicato in concomitanza con la Mostra di Foligno (Museo di Palazzo Trinci, 5 giugno-20 ottobre 2010), raccoglie testi di P. Belardi, F. Bettini, M. Bevilacqua, C. Busiri Vici, F. Camerota, S. Carbonara Pompei, O. Cirillo, G.P. Consoli, C. Conti, F. Creta, E. Debenedetti, M. Fagiolo, L. Finocchi Gherzi, E. Kieven, C. Lollobrigida, C. Manca di Villa Hermosa, T. Manfredi, P. Mangia, V. Menchetelli, C. Metelli, S. Pasquali, P. Portoghesi, A. Spila, S. Sturm, M. Tabarrini, I. Tomassoni.

Nell'occasione verrà allestita una Mostra sull'attività scientifica del Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma, presieduto da PAOLO PORTOGHESI e diretto da MARCELLO FAGIOLO.

Seguirà, a cura di ANGELA CIPRIANI, una visita alla Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca.

Coordinamento dell'iniziativa di Carla Giannotti e Lara Perugini

presentazione del volume

MARCELLO FAGIOLO E MARISA TABARRINI

Giuseppe Piermarini tra barocco e neoclassico



Venerdì 11 marzo 2011, l'Accademia Nazionale di San Luca, di concerto con il Comitato nazionale per le celebrazioni del bicentenario della morte di Giuseppe Piermarini e del Centro di studi sulla cultura e l'immagine di Roma, ha presentato il volume Giuseppe Piermarini tra barocco e neoclassico. Roma, Napoli, Caserta, Foligno, a cura di Marcello Fagiolo e Marisa Tabarrini (Fabrizio Fabbri editore, Perugia 2010). All'incontro, introdotto da Francesco Moschini, sono intervenuti Carlo Bertelli, Giovanna Curcio, Paolo Portoghesi, Giuliana Ricci. Nell'occasione è stata allestita una mostra sull'attività del Centro di studi sulla cultura e l'immagine di Roma, presieduto da Paolo Portoghesi e diretto da Marcello Fagiolo.

Il volume approfondisce gli anni della formazione di Giuseppe Piermarini (1734-1808) che preludono all'intensa attività lombarda in qualità di architetto regio. Dopo gli studi iniziali di matematica, Piermarini lascia Foligno per recarsi a Roma dove rimane quasi un decennio, tra lo scadere del pontificato di Benedetto XIV (1740-58) e il rinnovato clima culturale sotto Clemente XIII (1758-69). Dallo studio del senese Paolo Posi, Piermarini passa allo studio vanvitelliano diretto da Carlo Murena, per poi trasferirsi a Napoli nello studio di Vanvitelli presso la corte di Carlo di Borbone, prima della partenza per Milano nel 1769. L'arrivo di Piermarini a Roma coincide con l'arrivo di giovani artisti da ogni parte d'Europa e di colti personaggi – teorici e antiquari come Winckelmann e Milizia, pittori e architetti come Mengs e Piranesi – i quali, attirati dalle vestigia dell'antichità classica, diventano protagonisti del rinnovamento artistico e della transizione dal barocco al neoclassico. In questa Roma cosmopolita la contestazione del barocco coincide infatti con la precoce incubazione di idee che preludono al Neoclassicismo internazionale.

Publicato in concomitanza con la mostra di Foligno (Museo di Palazzo Trinci, 5 giugno-20 ottobre 2010), il volume raccoglie testi di P. Belardi, F. Bettini, M. Bevilacqua, C. Busiri Vici, F. Camerota, S. Carbonara Pompei, O. Cirillo, G.P. Consoli, C. Conti, F. Creta, E. Debenedetti, M. Fagiolo, L. Finocchi Gherzi, E. Kieven, C. Lollobrigida, C. Manca di Villa Hermosa, T. Manfredi, P. Mangia, V. Menchetelli, C. Metelli, S. Pasquali, P. Portoghesi, A. Spila, S. Sturm, M. Tabarrini, I. Tomassoni.



ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

NOTTE TRICOLORE

150 anni di storia attraverso documenti e volumi della Biblioteca Antonio Sarti

16 marzo 2011 | ore 20.00-02.00

Mercoledì 16 marzo 2011, nell'ambito dell'iniziativa Notte Tricolore, promossa da Roma Capitale per le celebrazioni del 150° anniversario dell'Unità d'Italia, l'Accademia Nazionale di San Luca apre Palazzo Carpegna a una visita straordinaria. Fino alle 2 di notte il pubblico potrà visitare l'Archivio Storico, la Biblioteca, la Galleria e il Laboratorio di restauro, oltre alle sale del piano della Presidenza, recentemente riallestite con le opere d'arte dei maestri accademici contemporanei.

Nella Biblioteca è stata organizzata un'esposizione di documenti, immagini e scritti tratti da volumi e riviste d'epoca che richiamano momenti della storia italiana risorgimentale e post-unitaria, con attenzione particolare alle vicende romane, e allo stesso modo evidenziano alcuni suggestivi scorci monumentali e paesaggistici che hanno fatto da cornice a questi ultimi 150 anni di vita politica e culturale. I volumi in mostra fanno parte della ricca raccolta libraria donata al Comune di Roma dall'architetto Antonio Sarti, già Presidente dell'Accademia di San Luca, che all'indomani dell'Unità volle contribuire a creare quella che può essere considerata la prima biblioteca "pubblica" in senso moderno della città di Roma, Capitale del Regno. Si tratta di un patrimonio di grande valore documentale che lo stesso Sarti raccolse nel corso degli anni per la propria biblioteca personale, seguendo la passione del ricercatore e lo spirito di artista, evidente nei suoi progetti architettonici e nelle creazioni come disegnatore e incisore. A testimonianza di questo estro pittorico, l'esposizione comprende un pregevole album di incisioni realizzate di prima mano dal Sarti con relativi disegni preparatori a fronte, raffiguranti l'interno delle maggiori basiliche romane proprio negli anni in cui si giungeva all'Unità.

Nella stessa serata si terrà lo spettacolo "La chitarra di Mazzini. Parole e musica dall'esilio", organizzato in collaborazione con l'Istituzione Biblioteche di Roma Capitale, testo e regia di Emanuele Merlino, commento musicale di Fabio Refrigeri, interpreti Marco Prosperini e Fabio Refrigeri. Giuseppe Mazzini ha vissuto in esilio gran parte della sua vita. Dall'estero pianificò rivolte e rivoluzioni per raggiungere il sogno di tutta la sua vita: fare dell'Italia una nazione unita e repubblicana. Ma se della sua attività rivoluzionaria si conosce quasi tutto, meno nota è la sua passione per la musica a cui dedicò un trattato dal titolo *Filosofia della Musica*. Ancor meno nota è la sua abilità come chitarrista. Lo spettacolo racconta questa passione e l'amore di Mazzini per l'Italia: tra i suoi giudizi su Rossini e il ricordo/rimpianto per gli amici caduti viene vissuta nuovamente la storia più intima di uno dei principali protagonisti del Risorgimento, con l'accompagnamento delle musiche che lo stesso Mazzini suonava nelle notti lontano dall'Italia.

 **ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA**
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
06.6998890 | www.accademiasanluca.it

mostra

Notte Tricolore

150 anni di storia attraverso documenti e volumi della Biblioteca Antonio Sarti

Mercoledì 16 marzo 2011, nell'ambito dell'iniziativa Notte Tricolore, promossa da Roma Capitale per le celebrazioni del 150° anniversario dell'Unità d'Italia, l'Accademia Nazionale di San Luca ha aperto Palazzo Carpegna a una visita straordinaria. Fino alle 2 di notte il pubblico ha potuto visitare l'Archivio Storico, la Biblioteca, la Galleria e il Laboratorio di restauro, oltre alle sale del piano della Presidenza, recentemente riallestite con le opere d'arte dei maestri accademici contemporanei.

Nella Biblioteca è stata inoltre organizzata un'esposizione di documenti, immagini e scritti tratti da volumi e riviste d'epoca che richiamano momenti della storia italiana risorgimentale e post-unitaria, con attenzione particolare alle vicende romane, e allo stesso modo evidenziano alcuni suggestivi scorci monumentali e paesaggistici che hanno fatto da cornice a questi ultimi 150 anni di vita politica e culturale. I volumi in mostra fanno parte della ricca raccolta libraria donata al Comune di Roma dall'architetto Antonio Sarti, già Presidente dell'Accademia di San Luca, che all'indomani dell'Unità volle contribuire a creare quella che può essere considerata la prima biblioteca "pubblica" in senso moderno della città di Roma, Capitale del Regno. Si tratta di un patrimonio di grande valore documentale che lo stesso Sarti raccolse nel corso degli anni per la propria biblioteca personale, seguendo la passione del ricercatore e lo spirito di artista, evidente nei suoi progetti architettonici e nelle creazioni come disegnatore e incisore. A testimonianza di questo estro pittorico, l'esposizione comprende un pregevole album di incisioni realizzate di prima mano dal Sarti con relativi disegni preparatori a fronte, raffiguranti l'interno delle maggiori basiliche romane proprio negli anni in cui si giungeva all'Unità.

Nella stessa serata si è tenuto lo spettacolo "La chitarra di Mazzini. Parole e musica dall'esilio", organizzato in collaborazione con l'Istituzione Biblioteche di Roma Capitale, testo e regia di Emanuele Merlino, commento musicale di Fabio Refrigeri, interpreti Marco Prosperini e Fabio Refrigeri. Giuseppe Mazzini ha vissuto in esilio gran parte della sua vita. Dall'estero pianificò rivolte e rivoluzioni per raggiungere il sogno di tutta la sua vita: fare dell'Italia una nazione unita e repubblicana. Ma se della sua attività rivoluzionaria si conosce quasi tutto, meno nota è la sua passione per la musica a cui dedicò un trattato dal titolo *Filosofia della Musica*. Ancor meno nota è la sua abilità come chitarrista. Lo spettacolo racconta questa passione e l'amore di Mazzini per l'Italia: tra i suoi giudizi su Rossini e il ricordo/rimpianto per gli amici caduti viene vissuta nuovamente la storia più intima di uno dei principali protagonisti del Risorgimento, con l'accompagnamento delle musiche che lo stesso Mazzini suonava nelle notti lontano dall'Italia.



L'allestimento della mostra nella Sala Lettura della Biblioteca Accademica.



Accademia Nazionale di San Luca
presentazione del volume
GINO VALLE
di Pierre-Alain Croset
Luka Skansi
Electa

Introduce e coordina
Francesco Moschini

Intervengono
Alessandro Anselmi
Francesco Cellini
Giorgio Ciucci
Alessandro Rocca

con la partecipazione di Pietro Valle e degli autori

Venerdì 1 aprile 2011, ore 17,30

Accademia Nazionale di San Luca
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
tel. 06.67968890 06.6790324

Il giorno venerdì primo aprile verrà presentata all'Accademia Nazionale di San Luca la monografia dedicata a Gino Valle di Pierre-Alain Croset e Luka Skansi edita da Electa all'interno della collana "documenti di architettura". Introdotti da Francesco Moschini, interverranno Alessandro Anselmi, Francesco Cellini, Giorgio Ciucci e Alessandro Rocca; saranno presenti gli autori e Pietro Valle. L'incontro si inserisce in un più ampio calendario di presentazioni dedicate a recenti contributi scientifici sulle arti e sull'architettura contemporanea e si propone come un'occasione per riconsiderare, attraverso gli studi, i materiali e le esperienze raccolte nel volume, l'attualità della figura di Gino Valle e la testimonianza della sua opera.

A venti anni di distanza dall'uscita dell'unica monografia completa a lui dedicata (P.A. Croset, Gino Valle, progetti e architetture, Electa, documenti di architettura, 1989), il libro ricostruisce in 16 capitoli tematici, corredati con 75 schede descrittive delle principali opere, la complessa e intensa attività progettuale del maestro friulano, tracciando diversi percorsi di lettura attraverso i contesti geografici, i caratteri formali, i linguaggi costruttivi, i riferimenti intellettuali di un'opera che sfugge ad ogni classificazione.

Fin dalle prime opere realizzate negli anni '50 a Udine e nel Friuli, Gino Valle (1923-2003) fu riconosciuto dalla critica internazionale come una delle figure più originali e creative dell'architettura europea del dopoguerra. Il suo talento artistico, associato con una grande curiosità intellettuale e con un'autentica passione per la sperimentazione di nuove tecniche costruttive, portò Valle a elaborare un'opera architettonica decisamente aperta e multiforme. Nei centri minori del Friuli e del Veneto oppure nei contesti metropolitani di New York, Parigi e Berlino, case popolari e banche, stabilimenti industriali e uffici, municipi e palazzi di giustizia rimangono oggi esempi costruiti di grande attualità, opere di riferimento per la discussione di temi progettuali significativi che riguardano la relazione tra nuova architettura e preesistenze storiche, tra insediamenti industriali e paesaggio aperto, tra disegno urbano e progetto di architettura. Una parte molto consistente della sua opera fu allo stesso tempo dedicata al programma tipicamente "moderno" degli spazi per il lavoro - la fabbrica e l'ufficio - in risposta ad una committenza prima regionale e nazionale (le industrie Zanussi, Fantoni, Olivetti), e successivamente internazionale e multinazionale (IBM, la Banca Commerciale Italiana, la Deutsche Bank).

Contestualmente alla presentazione del volume sarà inaugurata nella sala del Consiglio una selezionata mostra bibliografica accompagnata da un'esposizione di fotografie provenienti dall'Archivio Valle di Udine.

Coordinamento delle iniziative a cura di Daria Giannetti e Luca Porqueddu

presentazione del volume

PIERRE-ALAIN CROSET, LUKA SKANSI

Gino Valle



Il 1 aprile 2011 è stata presentata l'opera monografica Gino Valle di Pierre-Alain Croset e Luka Skansi (Electa architettura, Milano 2010). Introdotti da Francesco Moschini, presenti gli autori e Pietro Valle, sono intervenuti Alessandro Anselmi, Francesco Cellini, Giorgio Ciucci e Alessandro Rocca. La presentazione del volume è stata accompagnata da una mostra bibliografica e da un'esposizione di fotografie provenienti dall'Archivio Valle di Udine.

A venti anni di distanza dall'uscita dell'unica monografia completa dedicata a Gino Valle (P.-A. Croset, Gino Valle, progetti e architetture, Electa, documenti di architettura, Milano 1989), il libro ricostruisce in 16 capitoli tematici, corredati con 75 schede descrittive delle principali opere, la complessa e intensa attività progettuale del maestro friulano, tracciando diversi percorsi di lettura attraverso i contesti geografici, i caratteri formali, i linguaggi costruttivi, i riferimenti intellettuali di un'opera che sfugge ad ogni classificazione.

Fin dalle prime opere realizzate negli anni '50 a Udine e nel Friuli, Gino Valle (1923-2003) fu riconosciuto dalla critica internazionale come una delle figure più originali e creative dell'architettura europea del dopoguerra. Il suo talento artistico, associato a una grande curiosità intellettuale e ad un'autentica passione per la sperimentazione di nuove tecniche costruttive, portò Valle a elaborare un'opera architettonica decisamente aperta e multiforme. Nei centri minori del Friuli e del Veneto oppure nei contesti metropolitani di New York, Parigi e Berlino, case popolari e banche, stabilimenti industriali e uffici, municipi e palazzi di giustizia rimangono oggi esempi costruiti di grande attualità, opere di riferimento per la discussione di temi progettuali significativi che riguardano la relazione tra nuova architettura e preesistenze storiche, tra insediamenti industriali e paesaggio aperto, tra disegno urbano e progetto di architettura. Una parte molto consistente della sua opera fu allo stesso tempo dedicata al programma tipicamente "moderno" degli spazi per il lavoro - la fabbrica e l'ufficio - in risposta ad una committenza prima regionale e nazionale (le industrie Zanussi, Fantoni, Olivetti), e successivamente internazionale e multinazionale (l'IBM, la Banca Commerciale Italiana, la Deutsche Bank).



ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

**Storia dell'Italia unitaria
attraverso volumi e
documenti della Biblioteca
e dell'Archivio Storico**

XIII Settimana della Cultura

11 - 22 aprile 2011

In occasione della XIII Settimana della Cultura, dall'11 al 22 aprile 2011 presso la Biblioteca dell'Accademia Nazionale di San Luca si terrà una esposizione di documenti, volumi e riviste dell'Italia unitaria selezionati dai fondi di pregio della Biblioteca Accademica, della Biblioteca Romana Sarti e dell'Archivio Storico. Nelle vedute di Roma capitale, fin quasi affacciata alle soglie del Novecento, lo scenario è segnato dai colori degli acquerelli o dai tratti forti del bianco e nero che raccontano le bellezze del patrimonio artistico e architettonico. Nei giorni dedicati ai beni culturali, le pagine scelte, come finestre aperte sul recente passato, vogliono essere insieme un invito alla conservazione e un contributo alla valorizzazione di questa ricchezza giunta a noi con tutta la sua forza evocativa.

In mostra:
Antonio Sarti, Tempio della Fortuna Virile, incisione all'acquaforte e disegno preparatorio a fronte, sec. XIX
Anonimo, La bottega degli artisti, acquerello, sec. XIX
Philippe e Felix Benoist, Piazza Navona e il suo lago nelle feste del mese di agosto, 1870
Philippe e Felix Benoist, Basilica di S. Maria Maggiore, 1870
Philippe e Felix Benoist, Tempio d'Antonino e Faustina, 1870
Le scienze e le arti sotto il pontificato di Pio IX, Passeggiata pubblica al monte Pincio, 1860
Le scienze e le arti sotto il pontificato di Pio IX, Il Manicomio di S. Maria della Pietà, 1860
Disegni originali di Roma, Fontana di Trevi
L'illustration, Journal Universel, Il Colosseo visto dai Giardini Farnese, a fronte Episodio della Battaglia di Magenta, 1861
Vedute dell'assedio di Roma, Scontro presso il Casino di Villa Spada, 1849
L'illustrazione Italiana, La passeggiata di Leone XIII nei Giardini del Vaticano, 1890
L'illustration Journal Universel, Trasporto del generale Garibaldi [ferito] dal Forte di Varignano a La Spezia, a fronte Arrivo del Generale Garibaldi a La Spezia, 1861
L'illustration Journal Universel, Il Conte Cavour morto il 6 giugno 1861, a fronte Cortes funebre a Piazza S. Carlo a Torino
Nuova Illustrazione Universale, Apertura del Parlamento Italiano, 23 novembre 1874, S. M. Vittorio Emanuele legge il discorso della Corona
The Illustrated London News, [La guerra a Gaeta] La Casamatta occupata dal re e dalla regina di Napoli durante i bombardamenti - Veduta di una strada - I momenti successivi all'esplosione di una polveriera sul Bastione di S. Antonio, 1861
Rome ancienne et moderne, Veduta di Roma dal Gianicolo, 1861
Giornale Illustrato della Esposizione di Belle Arti, La Battaglia di S. Martino, 1883
Illustrazione Italiana, Il Carnevale di Roma a via del Corso, 1877
L'Album, Il Gianicolo visto dal Pincio, 1858
Magasin Pittoresque, Les catacombes à Rome, 1861
Cento vedute di Roma, Tempio di Romolo

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
06.6798890 | www.accademiasanluca.it

mostra

Storia dell'Italia unitaria attraverso volumi e documenti della Biblioteca e dell'Archivio Storico

XIII Settimana della Cultura

In occasione della XIII Settimana della Cultura, dall'11 al 22 aprile 2011 è stata allestita presso la Biblioteca Accademica una esposizione di documenti, volumi e riviste dell'Italia unitaria selezionati dai fondi di pregio della Biblioteca Accademica, della Biblioteca Romana Sarti e dell'Archivio Storico. Nelle vedute di Roma capitale, fin quasi affacciata alle soglie del Novecento, lo scenario è segnato dai colori degli acquerelli o dai tratti forti del bianco e nero che raccontano le bellezze del patrimonio artistico e architettonico. Nei giorni dedicati ai beni culturali, le pagine scelte, come finestre aperte sul recente passato, vogliono essere insieme un invito alla conservazione e un contributo alla valorizzazione di questa ricchezza giunta a noi con tutta la sua forza evocativa.

In mostra:

Antonio Sarti, Tempio della Fortuna Virile, incisione all'acquaforte e disegno preparatorio a fronte, sec. XIX.

Anonimo, La bottega degli artisti, acquerello, sec. XIX.

Philippe e Felix Benoist, Piazza Navona e il suo lago nelle feste del mese di agosto, 1870.

Philippe e Felix Benoist, Basilica di S. Maria Maggiore, 1870.

Philippe e Felix Benoist, Tempio d'Antonino e Faustina, 1870.

Le scienze e le arti sotto il pontificato di Pio IX, Passeggiata pubblica al monte Pincio, 1860.

Le scienze e le arti sotto il pontificato di Pio IX, Il Manicomio di S. Maria della Pietà, 1860.

Disegni originali di Roma, Fontana di Trevi.

L'illustration, Journal Universel, Il Colosseo visto dai Giardini Farnese, a fronte Episodio della Battaglia di Magenta, 1861.

Vedute dell'assedio di Roma, Scontro presso il Casino di Villa Spada, 1849.

L'illustrazione Italiana, La passeggiata di Leone XIII nei Giardini del Vaticano, 1890.

L'illustration Journal Universel, Trasporto del generale Garibaldi [ferito] dal Forte di Varignano a La Spezia, a fronte Arrivo del Generale Garibaldi a La Spezia, 1862.

L'illustration Journal Universel, Il Conte Cavour morto il 6 giugno 1861, a fronte Corteo funebre a Piazza S. Carlo a Torino.

Nuova Illustrazione Universale, Apertura del Parlamento Italiano, 23 novembre 1874, S. M. Vittorio Emanuele legge il discorso della Corona.

The Illustrated London News, [La guerra a Gaeta] La Casamatta occupata dal re e dalla regina di Napoli durante i bombardamenti - Veduta di una strada - I momenti successivi all'esplosione di una polveriera sul Bastione di S. Antonio, 1861.

Rome ancienne et moderne, Veduta di Roma dal Gianicolo, 1861.

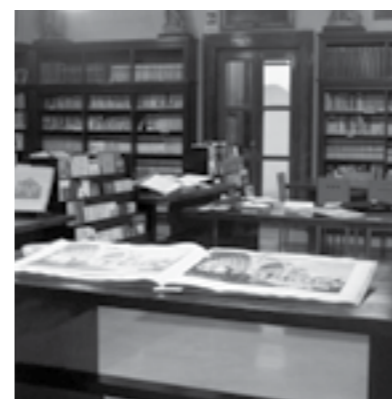
Giornale Illustrato della Esposizione di Belle Arti, La Battaglia di S. Martino, 1883.

Illustrazione Italiana, Il Carnevale di Roma a via del Corso, 1877.

L'Album, Il Gianicolo visto dal Pincio, 1858.

Magasin Pittoresque, Les catacombes à Rome, 1861.

Cento vedute di Roma, Tempio di Romolo.



L'allestimento della mostra nella Sala Lettura della Biblioteca Accademica.




Accademia Nazionale di San Luca

CARLO RAINALDI
ARCHITETTO E MUSICO ROMANO
1611-1691

In occasione del quarto centenario della nascita

Introduce e coordina
Francesco Moschini

Commemorazione
Paolo Portoghesi

Intervengono
Federico Bellini
Simona Benedetti
Richard Bösel
Marcello Fagiolo
Christoph Luitpold Frommel
Tommaso Manfredi
Augusto Roca De Amicis

Mercoledì 4 maggio 2011, ore 17.30

Accademia Nazionale di San Luca
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
tel. 06.6798050-06.6790324

Il giorno mercoledì quattro maggio si terrà all'Accademia Nazionale di San Luca un incontro dedicato a Carlo Rainaldi - Architetto e musicista romano 1611-1691. Introdotti da Francesco Moschini, dopo la commemorazione di Paolo Portoghesi sulla figura di Carlo Rainaldi, interverranno Federico Bellini, Simona Benedetti, Richard Bösel, Marcello Fagiolo, Christoph Luitpold Frommel, Tommaso Manfredi, Augusto Roca De Amicis. L'incontro, a quattrocento anni dalla nascita di Carlo Rainaldi, si propone come un'occasione per riconsiderare, attraverso le architetture e le musiche, una delle figure più rilevanti e meno studiate del barocco romano.

Nato il 4 maggio 1611, Carlo Rainaldi sebbene appartenga ad una generazione diversa da quella dei tre iniziatori del barocco, Bernini, Borromini e Pietro da Cortona, è autore di opere altrettanto sostanziali alla costruzione dell'immagine della città papale nel XVII secolo: dai primi progetti insieme al Padre Girolamo, tra cui quello del Palazzo Nuovo in Piazza del Campidoglio e il Palazzo Pamphilj a Piazza Navona, al lavoro nelle grandi fabbriche di Santa Maria in Campitelli, Santa Andrea della Valle, delle chiese gemelle di Piazza del Popolo, di Santa Maria Maggiore e di Santa Agnese in Agone.

Agli studi sull'opera di Rainaldi architetto, si affianca la recente attenzione e riscoperta per il Rainaldi musicista, legato per lo più a ricerche degli ultimi cinquanta anni. La catalogazione della sua produzione, che comprende soprattutto cantate profane per soprano e basso continuo accanto a due Lectiones della prima Lamentatio di Geremia per la settimana Santa, ha permesso di mettere in luce un corpus delle composizioni che consta oggi di una ventina di manoscritti databili tra il 1640 e il 1670.

Figura tra le meno studiate del Seicento romano, Carlo Rainaldi attende una collocazione storica adeguata alle sue grandi qualità di architetto e la recente valorizzazione delle sue opere di compositore rende questo obiettivo particolarmente promettente e significativo.

Giulio Carlo Argan, in un saggio dedicato a Santa Maria in Campitelli, la più importante delle architetture rainaldiane realizzata nel 1662 per scongiurare la peste attribuisce all'architetto una svolta decisiva nell'ambito del barocco: "Con le forme della sua architettura - scrive - mira a produrre un'emozione collettiva così come la musica che accompagna le funzioni tende a determinare uno stato d'animo collettivo: uno stato d'animo in questo caso, di liberazione da una minaccia imminente, da un incubo. Questo crediamo, a volerlo esaminare dal punto di vista della mozione degli affetti, è il pathos della chiesa di Santa Maria in Campitelli. Il mezzo della persuasione è il discorso, e per la prima volta una architettura non è sviluppata come la dimostrazione di un teorema o come la rappresentazione dello spazio universale, ma come un discorso". Architettura quindi, quella di Carlo Rainaldi in senso già "schiettamente moderno", non più rappresentazione di supremi dettati storico o religiosi ma "modo di comunicazione umana".

Secondo questa tesi l'educazione musicale e i cimenti creativi nel campo della musica sia religiosa che profana potrebbero aver guidato Rainaldi verso un modo di comporre più libero che ammette correzioni di rotta anche durante la esecuzione e considera lo spazio interno come realizzazione di un percorso psicologicamente programmato. (Paolo Portoghesi)

Commemorazione dell'Accademia di San Luca - Roma - 2011

incontri e convegni

Carlo Rainaldi

Architetto e musicista romano. 1611-1691

Il 4 maggio 2011 si è tenuto all'Accademia Nazionale di San Luca un incontro dedicato a Carlo Rainaldi, nell'ambito delle celebrazioni per il quarto centenario della nascita dell'architetto e musicista romano (1611-1691). Introdotti da Francesco Moschini, dopo la relazione di Paolo Portoghesi sulla figura di Carlo Rainaldi, sono intervenuti Federico Bellini, Simona Benedetti, Richard Bösel, Marcello Fagiolo, Christoph Luitpold Frommel, Tommaso Manfredi, Augusto Roca De Amicis. L'incontro si è proposto come un'occasione per riconsiderare, attraverso le architetture e le musiche, una delle figure più rilevanti e meno studiate del barocco romano.

Nato il 4 maggio 1611, Carlo Rainaldi sebbene appartenga ad una generazione diversa da quella dei tre iniziatori del barocco, Bernini, Borromini e Pietro da Cortona, è autore di opere altrettanto sostanziali alla costruzione dell'immagine della città papale nel XVII secolo: dai primi progetti insieme al Padre Girolamo, tra cui quello del Palazzo Nuovo in Piazza del Campidoglio e il Palazzo Pamphilj a Piazza Navona, al lavoro nelle grandi fabbriche di Santa Maria in Campitelli, Santa Andrea della Valle, delle chiese gemelle di Piazza del Popolo, di Santa Maria Maggiore e di Santa Agnese in Agone. Agli studi sull'opera di Rainaldi architetto, si affianca la recente attenzione e riscoperta per il Rainaldi musicista, legato per lo più a ricerche degli ultimi cinquanta anni. La catalogazione della sua produzione, che comprende soprattutto cantate profane per soprano e basso continuo accanto a due Lectiones della prima Lamentatio di Geremia per la settimana Santa, ha permesso di mettere in luce un corpus delle composizioni che consta oggi di una ventina di manoscritti databili tra il 1640 e il 1670.

Figura tra le meno studiate del Seicento romano, Carlo Rainaldi attende una collocazione storica adeguata alle sue grandi qualità di architetto e la recente valorizzazione delle sue opere di compositore rende questo obiettivo particolarmente promettente e significativo.

Giulio Carlo Argan, in un saggio dedicato a Santa Maria in Campitelli, la più importante delle architetture rainaldiane realizzata nel 1662 per scongiurare la peste attribuisce all'architetto una svolta decisiva nell'ambito del barocco: "Con le forme della sua architettura - scrive - mira a produrre un'emozione collettiva così come la musica che accompagna le funzioni tende a determinare uno stato d'animo collettivo: uno stato d'animo in questo caso, di liberazione da una minaccia imminente, da un incubo. Questo crediamo, a volerlo esaminare dal punto di vista della mozione degli affetti, è il pathos della chiesa di Santa Maria in Campitelli. Il mezzo della persuasione è il discorso, e per la prima volta una architettura non è sviluppata come la dimostrazione di un teorema o come la rappresentazione dello spazio universale, ma come un discorso". Architettura quindi, quella di Carlo Rainaldi in senso già "schiettamente moderno", non più rappresentazione di supremi dettati storico o religiosi ma "modo di comunicazione umana".

Secondo questa tesi l'educazione musicale e i cimenti creativi nel campo della musica sia religiosa che profana potrebbero aver guidato Rainaldi verso un modo di comporre più libero che ammette correzioni di rotta anche durante la esecuzione e considera lo spazio interno come realizzazione di un percorso psicologicamente programmato. (Paolo Portoghesi)



Accademia Nazionale di San Luca
presentazione del volume

SOUVENIR
L'INDUSTRIA DELL'ANTICO E IL GRAND TOUR A ROMA
di **Antonio Pinelli**
EDITORI LATERZA

Iniziativa all'interno del ciclo "Roma e il Settecento"
Introduttore e coordinatore
Francesco Moschini
Intervengono
Anna Ottani Cavina
Marco Vallora

Ad apertura dell'incontro l'attore **Roberto Scarpa** racconterà il libro

Giovedì 5 maggio 2011, ore 17.30

Accademia Nazionale di San Luca
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
tel. 06.67968890-06.6790324

Il giorno giovedì cinque maggio verrà presentato all'Accademia Nazionale di San Luca il volume "SOUVENIR. L'industria dell'antico e il Grand Tour a Roma" di Antonio Pinelli, edito da Laterza all'interno della collana "I Robinson/Lettere". Ad apertura dell'incontro l'attore Roberto Scarpa racconterà il libro. A seguire, intervengono, introdotti da Francesco Moschini, Anna Ottani Cavina e Marco Vallora.

La presentazione è compresa nel più ampio ciclo di incontri dedicati a "Roma e il Settecento", iniziativa che si pone come un'occasione per riconsiderare il fenomeno di progressiva riscoperta del valore dell'antico emerso in tutta Europa nel secolo del "Grand Tour". In questo senso Roma diviene punto di riferimento obbligato, attorno al quale il fare artistico trova infinite declinazioni espressive; dall'Accademia, al mercato dell'antiquitas, alla decisa affermazione del turismo, l'Arte a Roma costituisce una realtà totalizzante, capace di agire in tutti i campi e a tutti i livelli, e di attirare e coinvolgere l'interesse internazionale. Roma, centro indiscusso di un rinnovato gusto per l'Antico, diviene meta privilegiata per il "rito di passaggio" delle classi dominanti del nord e del centro Europa: attraverso il fascino di una città disseminata di rovine grandiose e di monumenti, si costruisce il mito di un luogo emblematico di una riscoperta bellezza da indagare e da cui farsi ispirare. La scena urbana, diventa allora il soggetto di una rappresentazione autonoma volta alla costruzione di un catalogo archeologico, in cui lo spazio e la storia si frammentano nella rappresentazione della rovina.

Il Grand Tour è una sorta di pellegrinaggio laico, un irrinunciabile battesimo culturale delle élites europee del Settecento, con Roma meta indiscussa. Come in ogni pellegrinaggio che si rispetti, come non desiderare di riportare in patria souvenirs del proprio viaggio? Senza toccare i vertici di Caterina II di Russia che per l'Ermitage ordina una copia a scala naturale delle Logge Vaticane di Raffaello per la quale è necessario predisporre un'armata di copisti, anche chi non può permettersi acquisti così imponenti si adopera per procurarsi originali o copie di opere d'arte antica.

Per soddisfare la domanda di questo agguerrito stuolo di cooperatori, Roma appresta un esercito altrettanto formidabile di produttori: artisti e artigiani di ineguagliabile talento, che con inventiva, scaltrezza e spirito imprenditoriale sanno incrementare e diversificare la propria offerta, ricorrendo a tecniche artistiche ben collaudate, inventandone di nuove o recuperandone di già sperimentate, per creare inedite tipologie di prodotti e suscitare nuove, irresistibili mode. È la nascita dell'industria dell'antico e del bello, un curioso fenomeno di domanda e offerta di ricordi della città eterna. Antonio Pinelli guida il lettore nell'esplorazione di questa galassia di eccellenze e raffinati virtuosismi, che pervasivamente fonda l'industria culturale di massa.

Contestualmente alla presentazione del volume sarà inaugurata nella sala del Consiglio una selezionata mostra bibliografica dedicata alle pubblicazioni di Antonio Pinelli.

Coordinamento dell'Iniziativa di Sara Giannetti e Luca Proppoli



presentazione del volume

ANTONIO PINELLI

Souvenir

L'industria dell'antico e il Grand Tour a Roma



Il 5 maggio 2011 si è tenuta all'Accademia Nazionale di San Luca la presentazione del volume Souvenir. L'industria dell'antico e il Grand Tour a Roma di Antonio Pinelli (Laterza 2010 collana "I Robinson/Lettere"). Ad apertura dell'incontro l'attore Roberto Scarpa ha raccontato il libro. A seguire, introdotti da Francesco Moschini, sono intervenuti Anna Ottani Cavina e Marco Vallora. Una mostra delle pubblicazioni di Antonio Pinelli è stata allestita nella Sala del Consiglio Accademico.

La presentazione è compresa nel più ampio ciclo di incontri dedicati a "Roma e il Settecento", iniziativa che si pone come un'occasione per riconsiderare il fenomeno di progressiva riscoperta del valore dell'antico emerso in tutta Europa nel secolo del "Grand Tour". In questo senso Roma diviene punto di riferimento obbligato, attorno al quale il fare artistico trova infinite declinazioni espressive; dall'Accademia, al mercato dell'antiquitas, alla decisa affermazione del turismo, l'Arte a Roma costituisce una realtà totalizzante, capace di agire in tutti i campi e a tutti i livelli, e di attirare e coinvolgere l'interesse internazionale. Roma, centro indiscusso di un rinnovato gusto per l'Antico, diviene meta privilegiata per il "rito di passaggio" delle classi dominanti del nord e del centro Europa: attraverso il fascino di una città disseminata di rovine grandiose e di monumenti, si costruisce il mito di un luogo emblematico di una riscoperta bellezza da indagare e da cui farsi ispirare. La scena urbana, diventa allora il soggetto di una rappresentazione autonoma volta alla costruzione di un catalogo archeologico, in cui lo spazio e la storia si frammentano nella rappresentazione della rovina.

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

ANTONIO CANOVA E LA BIBLIOTECA ACCADEMICA

Alla scoperta dei libri di un artista

14 maggio | 3 giugno 2011

lunedì e giovedì 9-18 | martedì, mercoledì e sabato 9-14

L'Accademia Nazionale di San Luca presenta nella sala del Consiglio alcuni dei volumi che Antonio Canova raccolse nel corso della vita formando una pregevolissima collezione donata in seguito all'Accademia ad uso delle scuole d'arte. I volumi, confluiti nel patrimonio della Biblioteca Accademica, sono una testimonianza importante del valore che Canova attribuiva agli studi e alla formazione di una biblioteca.

Fin da ragazzo l'artista trovò nei libri la forza e il sostegno per affrancarsi dalle modeste origini contadine e dalla mancanza di una vera formazione culturale negli anni della prima giovinezza. Fu durante il lungo soggiorno romano che il Canova, esortato dall'ambasciatore veneto Girolamo Zulian, si indirizzò così allo studio della classicità, della storia, della mitologia, tanto importanti per la genesi delle sue opere, dedicandosi con passione anche alle lingue straniere come il francese e l'inglese, utili nei suoi contatti con gli ambienti internazionali. Si recò infatti per incarichi ufficiali a Londra, a Parigi presso Napoleone, e furono numerosi gli artisti e intellettuali stranieri che egli frequentava.

All'amore per l'erudizione contribuirono inoltre le letture sopra gli scritti dei latini e dei greci che gli amici della società colta erano soliti tenere nell'atelier dello scultore durante le ore della creazione artistica, e che consolidarono la sua naturale inclinazione allo studio. Come membro dell'Accademia, Canova si adoperò concretamente per la creazione di una biblioteca intesa in senso moderno e furono incessanti i suoi sforzi per incrementarne il patrimonio e dotarla di uno spazio adatto alle esigenze degli studenti. Nelle prime pagine di alcuni dei volumi esposti sono visibili gli ex-libris ritagliati a mano con i quali erano contrassegnate le opere della sua raccolta personale, rilegate sobriamente in formato ridotto ma con disegni e incisioni di qualità. Altri volumi, invece, acquistati appositamente per la Biblioteca, si presentano privi di ex-libris ma con la dedica autografa dell'artista, legati in grande formato e decisamente raffinati, corredati da tavole e piante di rilievo, a testimonianza dell'attenzione con la quale Canova guardava alla funzione dei testi di studio.

Accademia Nazionale di San Luca
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
06.6798850 | www.accademiasanluca.it

All'Insigne Accademia di S. Luca
Antonio Canova

mostra

Antonio Canova e la Biblioteca Accademica

Alla scoperta dei libri di un artista



Il 14 maggio 2011, in occasione della Notte dei Musei promossa da Roma Capitale, l'Accademia Nazionale di San Luca ha inaugurato la mostra Antonio Canova e la Biblioteca Accademica. Alla scoperta dei libri di un artista (fino al 3 giugno 2011). Quella notte la sede di Palazzo Carpegna è stata straordinariamente aperta al pubblico dalle ore 20.00 alle ore 02.00. Nella Sala del Consiglio erano esposti alcuni dei volumi che Antonio Canova raccolse nel corso della vita formando una pregevolissima collezione donata in seguito all'Accademia ad uso delle scuole d'arte. I volumi, confluiti nel patrimonio della Biblioteca Accademica, sono una testimonianza importante del valore che Canova attribuiva agli studi e alla formazione di una biblioteca. In seguito la mostra è stata allestita nella Sala Lettura della Biblioteca Accademica.

Fin da ragazzo l'artista trovò nei libri la forza e il sostegno per affrancarsi dalle modeste origini contadine e dalla mancanza di una vera formazione culturale negli anni della prima giovinezza. Fu durante il lungo soggiorno romano che il Canova, esortato dall'ambasciatore veneto Girolamo Zulian, si indirizzò così allo studio della classicità, della storia, della mitologia, tanto importanti per la genesi delle sue opere, dedicandosi con passione anche alle lingue straniere come il francese e l'inglese, utili nei suoi contatti con gli ambienti internazionali. Si recò infatti per incarichi ufficiali a Londra, a Parigi presso Napoleone, e furono numerosi gli artisti e intellettuali stranieri che egli frequentava. All'amore per l'erudizione contribuirono inoltre le letture sopra gli scritti dei latini e dei greci che gli amici della società colta erano soliti tenere nell'atelier dello scultore durante le ore della creazione artistica, e che consolidarono la sua naturale inclinazione allo studio. Come membro dell'Accademia, Canova si adoperò concretamente per la creazione di una biblioteca intesa in senso moderno e furono incessanti i suoi sforzi per incrementarne il patrimonio e dotarla di uno spazio adatto alle esigenze degli studenti. Nelle prime pagine di alcuni dei volumi esposti sono visibili gli ex-libris recanti la dicitura A. MDCCCXVII. ANTONIUS. CANOVA. AD ARTIUM. CULTURAM. ET. INCREMENTUM, ritagliati a mano, con i quali erano contrassegnate le opere della sua raccolta personale, rilegate sobriamente, in formato ridotto ma con disegni e incisioni di qualità, consistenti talvolta in opere in più volumi. Proprio l'impiego dei volumi come materiale di studio, nonostante l'ottimo stato di conservazione generale, ha lasciato oggi in qualche opera i segni evidenti dell'usura causata da un probabile utilizzo quotidiano. Tra questi, alcuni volumi forse acquistati dal Canova per la propria collezione risultano già appartenuti ad altri proprietari, come si può desumere dal nome o dalla sigla visibile sul frontespizio o controcoperta dell'opera, volontariamente cancellati e sostituiti dall'etichetta canoviana. Altre opere, invece, acquistate appositamente per la Biblioteca, si presentano come libri di grande formato, dall'aspetto grandioso, corredati da tavole e piante di rilievo, a testimonianza dell'attenzione con la quale Canova guardava alla funzione dei testi di studio, non recano l'ex-libris ma soltanto la dedica autografa del Canova "all'Insigne Accademia di S. Luca" apposta sulla controcoperta.

Elisa Camboni


Dall'alto

L'allestimento della mostra nella Sala del Consiglio in Palazzo Carpegna.

L'allestimento nella Sala Lettura della Biblioteca Accademica.

Ex-libris di Antonio Canova.




Accademia Nazionale di San Luca
 presentazione del volume
MARIO RACITI
 LA PITTURA DELL'IGNOTO
 DIPINTI 1959-2009
 skira
 a cura di **Sandro Parmiggiani**
 Iniziativa all'interno del ciclo "Ricerche e poetiche degli Accademici"
 Introduce
Guido Strazza
 Interviene
Sandro Parmiggiani
Lunedì 16 maggio 2011, ore 17.30
Accademia Nazionale di San Luca
 Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
 tel. 06.6796850-06.6790324
 Il giorno lunedì 16 maggio viene presentato all'Accademia Nazionale di San Luca il catalogo della Mostra a Palazzo Magnani (Reggio Emilia, 13 marzo-2 maggio 2010), "MARIO RACITI. La Pittura dell'ignoto. Dipinti 1959-2009", edito da SKIRA. Ne parlano Guido Strazza e il curatore Sandro Parmiggiani.
 La presentazione è compresa nel più ampio ciclo di incontri "Ricerche e poetiche degli Accademici", iniziativa che si pone come un'occasione per riconsiderare, nella prospettiva di un più ampio dibattito disciplinare, la produzione artistica dei singoli accademici, attraverso le specificità delle ricerche autoriali.
 Contestualmente alla presentazione del volume sarà esposta nella sala del Consiglio una Mostra bibliografica dedicata a Mario Raciti.
 Mario Raciti nasce nel 1934 a Milano, dove vive e lavora. Dopo la laurea in Giurisprudenza abbandona la professione legale per dedicarsi esclusivamente alla pittura, da autodidatta. La sua attività artistica inizia nei primi anni '60. Partecipa a diverse esposizioni collettive internazionali quali la Biennale di Venezia (1968), "L'immagine attiva" alla Casa del Mantegna di Mantova poi alla Rotonda di via Besana a Milano (1970), le Quadriennali di Roma (1973, 1986), "L'Opera dipinta" alle Scuderie in Pilotta a Parma poi alla Rotonda di via Besana a Milano (1982), "Disegno italiano del dopoguerra" alla Kunstverein di Francoforte (1987), "10 pittori a Milano" su invito del CSAC di Parma alle Scuderie in Pilotta (1989), "Arte astratta in Italia dopo il 1945" al Museo di Stoccolma (1991), "Arte a contatto 20 artisti in 10 gallerie in contemporanea" alla Galleria Il Bulino di Roma (1997-1998), "La pittura 1968-1980" alla Galleria Morone di Milano (2003), "Ventipiucento, gli anni della Permanente" alla Permanente di Milano (2006). Presenta inoltre numerose mostre personali tra cui: "Mario Raciti" alla Galleria Il Morone di Milano (1968, 1970, 1974, 1978, 1983, 1987, 1994), alla Galleria Salone Annunciata di Milano (1970, 2007), all'Editalia di Roma (1974, 1979), al PAC di Milano (1988), con 45 opere esposte, alla Frankfurter Westend Galerie di Francoforte (2001), da Cavenaghi Arte a Milano (2001), alla Casa dei Carraresi a Torino (2001), "Mario Raciti pastelli opere recenti" alla Galleria Il Bulino a Roma (2002), "Mani Mine Misteri" alla Galleria Solaria di Piacenza (2005) e alla Galleria Annunciata di Milano (2006). A testimonianza del riconoscimento della critica del suo percorso artistico le sue opere sono presenti nelle collezioni di importanti enti privati e pubblici quali i musei di Milano, Parma, Tolosa, Arezzo, Modena e Gallarate, il Museo d'Arte Contemporanea Villa Croce a Genova, la GAM di Bologna, il MART di Rovereto. È membro dell'Accademia Nazionale di San Luca dal 2008. Bibliografia scelta: *La visione e l'invisibile*, a cura di E. Pontiggia, Milano, Ed. Mazzotta, 1989; *Raciti*, a cura di M. Goldin e L. Caramel, Venezia, Ed. Marsiglia, 1997; *Mario Raciti*, a cura di C. Cerritelli, Pordenone, Ed. Rex Built-in, 2001.
 Coordinamento delle iniziative a cura di Enza Giannelli e Lara Pongiglioni

presentazione del volume

SANDRO PARMIGGIANI (a cura di)

Mario Raciti

La pittura dell'ignoto. Dipinti 1959-2009



Il 16 maggio 2011 è stato presentato il volume Mario Raciti. La Pittura dell'ignoto. Dipinti 1959-2009 (Skira 2010), catalogo della mostra tenutasi a Palazzo Magnani (Reggio Emilia, 13 marzo - 2 maggio 2010). Interventi di Guido Strazza e del curatore Sandro Parmiggiani. La presentazione è compresa nel più ampio ciclo di incontri "Ricerche e poetiche degli Accademici", iniziativa che si pone come un'occasione per riconsiderare, nella prospettiva di un più ampio dibattito disciplinare, la produzione artistica dei singoli accademici, attraverso le specificità delle ricerche autoriali. Una mostra bibliografica dedicata a Mario Raciti è stata allestita nella Sala del Consiglio.

Mario Raciti nasce nel 1934 a Milano, dove vive e lavora. Dopo la laurea in Giurisprudenza abbandona la professione legale per dedicarsi esclusivamente alla pittura, da autodidatta. La sua attività artistica inizia nei primi anni '60. Partecipa a diverse esposizioni collettive internazionali quali la Biennale di Venezia (1968), "L'immagine attiva" alla Casa del Mantegna di Mantova poi alla Rotonda di via Besana a Milano (1970), le Quadriennali di Roma (1973, 1986), "L'Opera dipinta" alle Scuderie in Pilotta a Parma poi alla Rotonda di via Besana a Milano (1982), "Disegno italiano del dopoguerra" alla Kunstverein di Francoforte (1987), "10 pittori a Milano" su invito del CSAC di Parma alle Scuderie in Pilotta (1989), "Arte astratta in Italia dopo il 1945" al Museo di Stoccolma (1991), "Arte a contatto 20 artisti in 10 gallerie in contemporanea" alla Galleria Il Bulino di Roma (1997-1998), "La pittura 1968-1980" alla Galleria Morone di Milano (2003), "Ventipiucento, gli anni della Permanente" alla Permanente di Milano (2006). Presenta inoltre numerose mostre personali tra cui: "Mario Raciti" alla Galleria Il Morone di Milano (1968, 1970, 1974, 1978, 1983, 1987, 1994), alla Galleria Salone Annunciata di Milano (1970, 2007), all'Editalia di Roma (1974, 1979), al PAC di Milano (1988), con 45 opere esposte, alla Frankfurter Westend Galerie di Francoforte (2001), da Cavenaghi Arte a Milano (2001), alla Casa dei Carraresi a Torino (2001), "Mario Raciti pastelli opere recenti" alla Galleria Il Bulino a Roma (2002), "Mani Mine Misteri" alla Galleria Solaria di Piacenza (2005) e alla Galleria Annunciata di Milano (2006). A testimonianza del riconoscimento della critica del suo percorso artistico le sue opere sono presenti nelle collezioni di importanti enti privati e pubblici quali i musei di Milano, Parma, Tolosa, Arezzo, Modena e Gallarate, il Museo d'Arte Contemporanea Villa Croce a Genova, la GAM di Bologna, il MART di Rovereto. È membro dell'Accademia Nazionale di San Luca dal 2008. Bibliografia scelta: *La visione e l'invisibile*, a cura di E. Pontiggia, Milano, Ed. Mazzotta, 1989; *Raciti*, a cura di M. Goldin e L. Caramel, Venezia, Ed. Marsiglia, 1997; *Mario Raciti*, a cura di C. Cerritelli, Pordenone, Ed. Rex Built-in, 2001.

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

MOSTRA

50 ANNI DI EDITORIA DELL'ACCADEMIA

organizzata nell'ambito della Giornata Mondiale del Libro e del Diritto d'Autore promossa dall'UNESCO

23 aprile 2011
ore 9.00 - 20.00

L'Accademia Nazionale di San Luca, in occasione della Giornata Mondiale del Libro e del Diritto d'Autore, presenta la mostra *50 Anni di Editoria dell'Accademia*, una scelta significativa della produzione editoriale dell'Istituto con particolare attenzione alle pubblicazioni che ne documentano l'attività nel campo della ricerca artistica e architettonica. Tra i compiti istituzionali, infatti, l'Accademia promuove lo studio delle discipline alla base della sua nascita e del suo sviluppo storico, e che ancora oggi ne animano l'offerta culturale. Questa attività ha reso l'Accademia un punto di riferimento importante per gli studiosi che guardano alle fonti del suo patrimonio artistico e documentale, e allo stesso tempo la impegna direttamente o indirettamente nella elaborazione di saggi e saggi specializzati.

L'editoria in bacheca è vasta e differenziata, passando dalle monografie agli articoli di rivista, dagli studi d'ambito universitario alle pubblicazioni legate agli eventi espositivi. Tra questi, nel novero degli studi classici, trovano posto i volumi sui *Disegni di figura* e sui *Disegni di architettura* dell'Archivio Storico, sulla *Collezione dei ritratti* custoditi nella sede di Palazzo Carpegna, sui *Premiati dell'Accademia 1682-1754*, dove si ricordano i concorsi istituiti per valorizzare i migliori talenti della scuola accademica. Per la contemporaneità sono in elenco monografie che guardano all'opera di artisti affermati come Arturo Martini, Mario Sironi, Guido Strazza, Carlo Lorenzetti, Antonio Recalcati, Pietro Cascella, Giuseppe Uncini, Toti Scialoja, Venanzo Crocetti, Nicola Carrino, accanto a raccolte come *La collezione delle opere dei maestri accademici contemporanei*, e *Per una collezione del disegno contemporaneo*, repertori che forniscono grazie alla molteplicità dei materiali lo spazio per un confronto di invenzioni artistiche e progetti. Largo spazio è dedicato anche alle realizzazioni nel campo dell'architettura con i riferimenti a Mario Ridolfi, Adalberto Libera, Federico Gorio, Eugenio Montuori, Luigi Moretti, Maurizio Sacripanti, Carlo Aymonino, Franco Purini e i documenti relativi a convegni e riflessioni comuni su tematiche urbanistiche e architettoniche.

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
06.6798890 | www.academiasanluca.eu

mostra

50 anni di editoria dell'Accademia

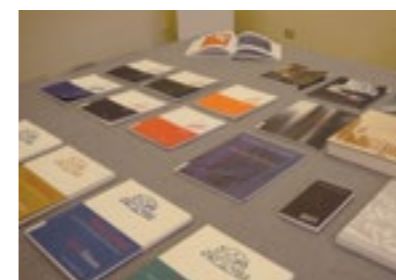
La mostra, inaugurata il 23 aprile 2011 in occasione della Giornata Mondiale del Libro e del Diritto d'Autore promossa dall'UNESCO, ha proposto una rassegna libraria di tutta la produzione editoriale che l'Accademia di San Luca ha realizzato negli ultimi 50 anni, tra la fine di un secolo e l'inizio di un'epoca segnata da rivoluzioni tecnologiche e globalità della comunicazione, periodo in cui l'Accademia ha mantenuto fede alle sue ragioni istituzionali espresse nella pratica e nella promozione delle discipline artistiche e architettoniche. In mostra oltre cento pubblicazioni, in un percorso di lettura articolato per generi, ambito scientifico e sviluppo temporale, nel quale appaiono in evidenza lo spessore e la qualità dell'azione che hanno fatto dell'Accademia un punto di riferimento nel settore dell'offerta museale, espositiva e degli studi specialistici sulle fonti. In particolare è risultato ben chiaro l'apporto personale dei componenti il corpo accademico, figure affermate nel campo della ricerca storica, artistica e architettonica, che si sono adoperati nella promozione di eventi espositivi, convegni, studi, laboratori per la didattica e il restauro e stage di formazione.

L'attenzione verso la realtà giovanile, altro dato fondativo della politica culturale dell'Istituto, emerge dai documenti in mostra. Ne sono testimonianza le pubblicazioni che hanno registrato le occasioni di valorizzazione e sostegno concreto che l'Accademia ha promosso nei confronti di artisti e architetti emergenti che agli inizi di carriera hanno trovato nello scenario accademico occasioni di affermazione definitiva, o verso i tanti giovani studiosi che alla fine del percorso formativo istituzionale si sono lanciati sulla strada della specializzazione e della ricerca archivistica.

Ecco quindi estrapolate da una bacheca virtuale della mostra alcune brevi segnalazioni esemplificative dei materiali esposti, quasi segnalibri di un unico volume che ha narrato una parte della storia accademica: per gli studi classici i volumi sui *Disegni di figura* e sui *Disegni di architettura* dell'Archivio Storico, la *Collezione dei ritratti*, l'*opera sui Premiati dell'Accademia 1682-1754* con il registro dei concorsi istituiti per valorizzare i talenti della Scuola accademica.

Per la contemporaneità le monografie sull'opera di artisti come Mario Sironi, Carlo Lorenzetti, Antonio Recalcati, Pietro Cascella, Giuseppe Uncini, Toti Scialoja, accanto a raccolte come *La collezione delle opere dei maestri accademici contemporanei*, e *Per una collezione del disegno contemporaneo*, tutti repertori utili ad un confronto di invenzioni artistiche e idee progettuali di ampio respiro. Per lo spazio dedicato all'architettura i numerosi riferimenti all'opera di Mario Ridolfi, Federico Gorio, Eugenio Montuori, Luigi Moretti, Maurizio Sacripanti e la documentazione relativa a convegni e incontri su tematiche urbanistiche e architettoniche. Per l'attualità più recente i lavori di ricerca sulle fonti di archivio promossi con l'istituzione di borse di studio ai giovani laureati, lavori che spesso hanno trovato seguito nella pubblicazione di saggi forti della novità dell'argomento. E sempre sul versante giovanile, i cataloghi del Premio Giovani istituito dal 2001 come primo riconoscimento alla carriera di pittori, scultori e architetti.

Da segnalare, infine, le pubblicazioni periodiche che l'Accademia ha curato in passato e che oggi ha riproposto con vesti rinnovate, come gli *Atti*, l'*Annuario* e il *Notiziario*, che in varie forme e nei rispettivi ambiti hanno dato conto della vita dell'Istituto, informando delle iniziative e degli orientamenti del corpo accademico.



L'allestimento della mostra nella Sala del Consiglio Accademico.

Fabrizio Ambrosi de Magistris



ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

GLI ARCHIVI DI ARCHITETTURA DEL NOVECENTO ALL'ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

18 - 21 maggio 2011

In occasione della Prima Giornata Nazionale Archivi di Architettura promossa da AAA Italia

mercoledì 18 maggio 2011, ore 17.30
Accademia Nazionale di San Luca
piazza dell'Accademia di San Luca 77, Roma

IL FONDO RIDOLFI-FRANKI-MALAGRICCI DELL'ACCADEMIA DI SAN LUCA: DAI MATERIALI D'ARCHIVIO AL WEB

introduce e coordina
Francesco Moschini
intervengono
Andrea Aleardi, Paolo Portoghesi, Pio Baldi, Ezio Valentini,
Francesco Cellini, Claudio D'Amato, Laura Bertolaccini

giovedì 19 maggio 2011, ore 18.00
MAXXI BASE
via Guido Reni 4a, Roma

IL FONDO RIDOLFI-FRANKI-MALAGRICCI DELL'ACCADEMIA DI SAN LUCA: CONSERVAZIONE E COMUNICAZIONE

partecipano
Margherita Guccione, Francesco Moschini,
Esmeralda Valente, Laura Bertolaccini

sabato 21 maggio 2011, ore 10.00-20.00
Accademia Nazionale di San Luca
piazza dell'Accademia di San Luca 77, Roma

GLI ARCHIVI DEGLI ARCHITETTI DEL NOVECENTO ALL'ACCADEMIA DI SAN LUCA: CONSERVAZIONE, RICERCA, COMUNICAZIONE

Mostra di schizzi, disegni, fotografie e documenti degli Archivi del Novecento dell'Accademia

comitato organizzativo della mostra
allestimento

In occasione della Prima Giornata Nazionale Archivi di Architettura promossa da AAA Italia, l'Accademia Nazionale di San Luca propone il 18 maggio 2011, in concomitanza con la pubblicazione del sito dedicato al Fondo dell'architetto Mario Ridolfi, un incontro tra coloro che negli anni hanno lavorato alla catalogazione e all'informatizzazione del materiale documentario che testimonia, pressoché completamente, la lunga attività professionale dell'architetto romano.

Lo stesso giorno, a conclusione dell'incontro, nelle sale espositive dell'Accademia avrà luogo una preview della mostra "Gli Archivi degli Architetti del Novecento all'Accademia di San Luca: conservazione, ricerca, comunicazione". Nell'esposizione sono raccolti schizzi, disegni, fotografie, parte della documentazione riguardante gli altri fondi di architetti del Novecento conservati all'Accademia e per i quali sono in corso operazioni d'informatizzazione volte alla realizzazione di siti internet.

Il giorno 19 maggio 2011, il sito dedicato all'opera di Mario Ridolfi verrà presentato al MAXXI BASE in un incontro in cui sarà possibile, per gli studiosi e gli interessati, sperimentare direttamente su postazioni in sala le potenzialità e le specificità del sito.

Infine, il 21 maggio 2011 - Prima Giornata Nazionale Archivi di Architettura - la mostra "Gli Archivi degli Architetti del Novecento all'Accademia di San Luca: conservazione, ricerca, comunicazione" verrà ufficialmente aperta al pubblico nelle sale espositive dell'Accademia Nazionale di San Luca. Da Aschieri a Ridolfi, da De Renzi, a Luccichenti e a Sacripanti, l'Accademia Nazionale di San Luca espone materiali, disegni, documenti, fotografie di alcuni tra i Fondi di architettura contemporanea conservati nei suoi archivi per i quali ha già avviato operazioni di catalogazione e informatizzazione volte alla realizzazione di specifici siti internet.

Il Fondo Ridolfi-Frankl-Malagrifici conservato presso l'Accademia Nazionale di San Luca costituisce l'insieme documentario più completo dell'attività professionale dell'architetto romano svolta nell'arco di circa sessanta anni, dal 1923 al 1984, molti dei quali condivisi con Wolfgang (Volfango) Frankl e Domenico (Mimmo) Malagrifici.

Il Fondo, che comprende oltre 10.000 items tra disegni, documenti, fotografie, lettere e negativi fotografici a testimoniare la quasi totalità delle opere progettate e realizzate da Ridolfi, è stato dichiarato di notevole interesse storico-dalla Soprintendenza Archeologica per il Lazio il 30 settembre 1992. Il Fondo si è costituito nel biennio della metà degli anni Settanta per volontà dello stesso Ridolfi, che fu Presidente dell'Accademia nel biennio 1977-1978 (per dettagli sulla donazione, formalizzata con atti del 1980 e del giugno 1984, si rimanda a: F. Cellini, C. D'Amato, Mario Ridolfi all'Accademia di San Luca, Roma 2009). Il primo nucleo pervenuto era formato da disegni di progetti eseguiti negli anni Cinquanta e Sessanta. Il trasferimento degli elaborati era stato curato da Ezio Valentini con l'intento di realizzare in Accademia un "Archivio di Disegni di Architettura Contemporanea", secondo la definizione data al tempo.

Dopo la mostra monografica organizzata a Terni nel 1979, arrivarono in Accademia i disegni afferenti al cosiddetto Ciclo delle Marmose, catalogati e analizzati da Francesco Cellini, Claudio D'Amato e dallo stesso Valentini. Il terzo e più consistente nucleo fu invece portato nel 1980 dallo studio di via Aliga 48 dove Frankl e Malagrifici si erano trasferiti nei primi anni Settanta, dopo il trasferimento di Ridolfi a Marmose. Allora una parte dei disegni, quelli contenuti nelle "cartelle dei particolari sempre buoni", venne portata da Malagrifici nello studio di via Ippolito Nievo e quindi in via Luigi Cozzi. Questo ultimo nucleo, formato da circa 850 disegni, è infine pervenuto in Accademia nel 2006.

mostre | incontri e convegni

Gli Archivi di Architettura del '900 all'Accademia Nazionale di San Luca

Il 18 maggio 2011, in occasione della Prima Giornata Nazionale Archivi di Architettura promossa da AAA Italia (Associazione nazionale Archivi di Architettura contemporanea), l'Accademia Nazionale di San Luca ha proposto, in concomitanza con la pubblicazione on line del sito dedicato al Fondo dell'architetto Mario Ridolfi - www.fondoridolfi.org - l'incontro Il Fondo Ridolfi-Frankl-Malagrifici dell'Accademia di San Luca: dai materiali d'archivio al web. Introdotti da Francesco Moschini sono intervenuti Paolo Portoghesi, Andrea Aleardi, Claudio D'Amato, Laura Bertolaccini.

Lo stesso giorno, a conclusione dell'incontro, nelle sale espositive dell'Accademia ha avuto luogo la preview della mostra "Gli Archivi degli Architetti del Novecento all'Accademia di San Luca: conservazione, ricerca, comunicazione", ufficialmente aperta dal 21 maggio al 1 settembre 2011. Nell'esposizione erano raccolti schizzi, disegni, fotografie che fanno parte della documentazione riguardante anche altri fondi di architetti del Novecento conservati in Accademia - tra cui quelli di Pietro Aschieri, Mario De Renzi, Ugo Luccichenti, Maurizio Sacripanti - per i quali nel 2011 sono state avviate operazioni di catalogazione e informatizzazione volte alla realizzazione di specifici siti internet.

Il 19 maggio 2011, il sito dedicato all'opera di Mario Ridolfi è stato quindi presentato al MAXXI BASE in un incontro in cui, per gli studiosi e gli interessati, è stato possibile sperimentare direttamente su postazioni in sala le potenzialità e le specificità del sito. Sono intervenuti Pio Baldi, Margherita Guccione, Francesco Moschini, Laura Bertolaccini, Esmeralda Valente.




Accademia Nazionale di San Luca
 conversazione di
MARC FUMAROLI
 Sul tema
"Il ruolo di Roma papale nella 'conversione' dell'Europa al gusto Neoclassico"
 Iniziativa all'interno del ciclo "Roma e il Settecento"
 Introduttore e coordinatore
Francesco Moschini
 Nella sala del Consiglio sarà allestita una mostra delle più importanti pubblicazioni di Marc Fumaroli

Venerdì 20 maggio 2011, ore 17.30
Accademia Nazionale di San Luca
 Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
 tel. 06.6798890-06.6790324

Il giorno venerdì 20 maggio Marc Fumaroli, terrà all'Accademia Nazionale di San Luca una conversazione sul tema "Il ruolo di Roma papale nella 'conversione' dell'Europa al gusto neoclassico". La presentazione è compresa nel più ampio dibattito dedicato a "Roma e il Settecento", iniziativa che si pone come un'occasione per riconsiderare un secolo in cui Roma diviene punto di riferimento obbligato, attorno al quale il fare artistico trova infinite declinazioni espressive. Dall'Accademia, al mercato dell'antiquitas, alla decisa affermazione del turismo, l'Arte a Roma costituisce una realtà totalizzante, capace di agire in tutti i campi e a tutti i livelli, e di attirare e coinvolgere l'interesse internazionale.

"Il *genius loci*, nelle arti visive come nell'eloquenza, è determinante. Il caso più clamoroso è Roma, per definizione ciceroniana nello stile e nel gusto, e dunque nelle arti capitale dell'accademismo. Essere accademico, in senso ciceroniano, significa operare la sintesi fra platonismo e scetticismo, tra le forme pure delle Idee e la loro feconda varietà nel mondo dei sensi, delle opinioni e dei gusti. Se vi è sintesi, è perché vi è tensione fra gli estremi: Roma è la città di Raffaello e di Poussin, ma è anche la città di Michelangelo e di Caravaggio, artisti in odore di eresia che stenta a mantenere sotto il suo controllo. Al polo opposto, ha dato ospitalità anche all'Annibale Carracci della Galleria Farnese, che spinge sino all'edonismo paganeggiante la grazia di Raffaello alla Farnesina.

La competizione, la polemica, le rivalità e l'emulazione fanno così dell'unità cattolica una varietà conflittuale che il magistero e la diplomazia altamente sperimentati di Roma stentano a mantenere in un relativo equilibrio e a preservare dalla rottura in questo o quel punto o quel momento particolarmente delicato. Proprio mentre il Concilio di Trento lancia l'appello generale a serrare i ranghi di fronte a Chiese e Stati scismatici e bellicosi, questa pluralità di famiglie spirituali, con le loro retoriche istituzionali continua prima di più a rendere fluttuante e persino instabile una cattolicità che è ben lungi dal somigliare a un impero totalitario governato dallo *Zeitgeist* "barocco", agli ordini di un occulto direttore d'orchestra. Ricorda piuttosto il bel tumulto del Foro latino che Nicolas Poussin rappresenta nel Ratto delle Sabine di New York.

L'arte di ben parlare presuppone infatti il gusto del dialogo e il desiderio di trasmettere persino quanto vi è più difficile da esprimere e da far accettare: un modo di vedere, una fede, un gusto. Le arti debbono tutto ai modi di vedere, alla fede, al gusto. Muoiono non appena la drasticità di un dogma opprime il verosimile e rende sterili le mediazioni.

La retorica quale io la intendo, e quale era ancora intesa nel Seicento, è l'arte di far vedere e far comprendere agli altri, che è cosa affatto diversa dall'informare. È, nella sua intima essenza, un atto di condivisione e d'amore. È un'arte, e quest'arte ha il suo mito: quello di Amore e Psiche. Mito che si dispiega, affrescato da Raffaello, nella città di Cicerone, sulle volte del Casino Chigi alla Farnesina."

Citato da: Marc Fumaroli, *La scuola del silenzio. E verso delle immagini nel XVII secolo*, Adelphi, 1993
 Coordinamento dell'iniziativa di Enzo Giannotti e Luca Perugini

incontri e convegni

Marc Fumaroli

Il ruolo di Roma papale nella "conversione" dell'Europa al gusto Neoclassico

Il 20 maggio 2011 Marc Fumaroli ha tenuto una conversazione sul tema Il ruolo di Roma papale nella "conversione" dell'Europa al gusto Neoclassico. L'incontro, introdotto da Francesco Moschini, è compreso nel ciclo dedicato a "Roma e il Settecento" e si pone come un'occasione per riconsiderare un secolo in cui Roma diviene punto di riferimento obbligato, attorno al quale il fare artistico trova infinite declinazioni espressive. Dall'Accademia, al mercato dell'antiquitas, alla decisa affermazione del turismo, l'Arte a Roma costituisce una realtà totalizzante, capace di agire in tutti i campi e a tutti i livelli, e di attirare e coinvolgere l'interesse internazionale.

Nella sala del Consiglio è stata allestita una mostra delle più importanti pubblicazioni di Marc Fumaroli.

Il *genius loci*, nelle arti visive come nell'eloquenza, è determinante. Il caso più clamoroso è Roma, per definizione ciceroniana nello stile e nel gusto, e dunque nelle arti capitale dell'accademismo. Essere accademico, in senso ciceroniano, significa operare la sintesi fra platonismo e scetticismo, tra le forme pure delle Idee e la loro feconda varietà nel mondo dei sensi, delle opinioni e dei gusti. Se vi è sintesi, è perché vi è tensione fra gli estremi: Roma è la città di Raffaello e di Poussin, ma è anche la città di Michelangelo e di Caravaggio, artisti in odore di eresia che stenta a mantenere sotto il suo controllo. Al polo opposto, ha dato ospitalità anche all'Annibale Carracci della Galleria Farnese, che spinge sino all'edonismo paganeggiante la grazia di Raffaello alla Farnesina.

La competizione, la polemica, le rivalità e l'emulazione fanno così dell'unità cattolica una varietà conflittuale che il magistero e la diplomazia altamente sperimentati di Roma stentano a mantenere in un relativo equilibrio e a preservare dalla rottura in questo o quel punto o quel momento particolarmente delicato. Proprio mentre il Concilio di Trento lancia l'appello generale a serrare i ranghi di fronte a Chiese e Stati scismatici e bellicosi, questa pluralità di famiglie spirituali, con le loro retoriche istituzionali continua prima di più a rendere fluttuante e persino instabile una cattolicità che è ben lungi dal somigliare a un impero totalitario governato dallo *Zeitgeist* "barocco", agli ordini di un occulto direttore d'orchestra. Ricorda piuttosto il bel tumulto del Foro latino che Nicolas Poussin rappresenta nel Ratto delle Sabine di New York.

L'arte di ben parlare presuppone infatti il gusto del dialogo e il desiderio di trasmettere persino quanto vi è di più difficile da esprimere e da far accettare: un modo di vedere, una fede, un gusto. Le arti debbono tutto ai modi di vedere, alla fede, al gusto. Muoiono non appena la drasticità di un dogma opprime il verosimile e rende sterili le mediazioni.

La retorica quale io la intendo, e quale era ancora intesa nel Seicento, è l'arte di far vedere e far comprendere agli altri, che è cosa affatto diversa dall'informare. È, nella sua intima essenza, un atto di condivisione e d'amore. È un'arte, e quest'arte ha il suo mito: quello di Amore e Psiche. Mito che si dispiega, affrescato da Raffaello, nella città di Cicerone, sulle volte del Casino Chigi alla Farnesina. (da: Marc Fumaroli, *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*, Adelphi, 1995)



Accademia Nazionale di San Luca
presentazione del volume

**MATERIALI E TECNICHE
NELLA PITTURA MURALE DEL QUATTROCENTO**
Storia dell'arte, indagini diagnostiche e restauro
verso una nuova prospettiva di ricerca

a cura di
**Barbara Fabjan
Marco Cardinali
Beatrice De Ruggieri**

con il coordinamento scientifico di
Marisa Dalai Emiliani

Introduce e coordina
Francesco Moschini

Intervengono
**Gisella Capponi
Giorgio Capriotti
Maria Ida Catalano
Maurizio Marabelli**

Saranno presenti i curatori

Lunedì 30 maggio 2011, ore 17.30

Accademia Nazionale di San Luca
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
tel. 06.6798850 06.6790324

Il giorno lunedì 30 maggio 2011 si terrà all'Accademia Nazionale di San Luca la presentazione del volume *Materiali e tecniche nella pittura murale del Quattrocento - Storia dell'arte, indagini diagnostiche e restauro verso una nuova prospettiva di ricerca* (Roma 2011). Introdotti da Francesco Moschini, ne discutono la direttrice dell'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro, Gisella Capponi, il restauratore Giorgio Capriotti, la storica dell'arte e del restauro, docente all'Università della Tuscia, Maria Ida Catalano, il direttore per molti anni del laboratorio di Chimica dell'ICR, Maurizio Marabelli. Il volume riunisce i contributi dell'omonimo convegno ed è corredato da un DVD contenente un ricchissimo apparato illustrativo, in gran parte inedito. La raccolta propone un bilancio critico delle importanti campagne di restauro che, nei due ultimi decenni del Novecento, hanno investito i principali cicli di pittura murale del primo Rinascimento italiano, trasformandone l'immagine sotto il profilo conoscitivo non meno che visuale: dai maestri della prima generazione del Quattrocento (tra i quali Masaccio e Masolino in San Clemente a Roma, Gentile da Fabriano in Palazzo Trinci a Foligno), ai maestri della generazione di mezzo (come Vincenzo Foppa in Sant'Eustorgio a Milano, il Mantegna della Camera degli Sposi a Mantova e Piero della Francesca nella Leggenda della vera Croce ad Arezzo), fino ai maestri della terza generazione (da Domenico Ghirlandajo, Luca Signorelli e gli altri pittori del ciclo sistino, al Bergognone della Certosa di Pavia e, ancora, al Pinturicchio nello sviluppo del suo percorso da Spello all'Appartamento Borgia in Vaticano e alla volta del coro di Santa Maria del Popolo).

Se la novità del convegno, di cui cause di forza maggiore hanno procrastinato a lungo la pubblicazione degli Atti, era stata la collaborazione scientifica tra le principali istituzioni attive nel campo della conservazione e della ricerca (ENEA con la Scuola di Specializzazione in Storia dell'arte della Sapienza e la Soprintendenza per il Patrimonio artistico, storico e demoetnoantropologico di Roma, affiancate da ICR, OPD e dal Gabinetto di ricerche scientifiche dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie), non meno innovativo e attuale è il dialogo che, intorno a ciascuno dei casi studio indagati, si sviluppa in queste pagine tra lo storico dell'arte, l'esperto scientifico e il restauratore, tre figure professionali che qui si dimostrano capaci di parlare un linguaggio comune, come già auspicava Giovanni Urbani.

Coordinamento dell'attività di Santa Giustina e Luca Perugina



presentazione del volume

Materiali e tecniche nella pittura murale del Quattrocento

Storia dell'arte, indagini diagnostiche e restauro verso una nuova prospettiva di ricerca



Il 30 maggio 2011 è stato presentato il volume *Materiali e tecniche nella pittura murale del Quattrocento. Storia dell'arte, indagini diagnostiche e restauro verso una nuova prospettiva di ricerca* curato da Barbara Fabjan, Marco Cardinali, Beatrice De Ruggieri, con il coordinamento scientifico di Marisa Dalai Emiliani (Roma 2011). Introdotti da Francesco Moschini e presenti gli autori, hanno discusso sul tema la direttrice dell'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro, Gisella Capponi, il restauratore Giorgio Capriotti, la storica dell'arte e del restauro, docente all'Università della Tuscia, Maria Ida Catalano, il direttore per molti anni del laboratorio di Chimica dell'ICR, Maurizio Marabelli.

Il volume riunisce i contributi dell'omonimo convegno tenutosi a Roma, Università "La Sapienza", 20-22 febbraio 2002, ed è corredato da un DVD contenente un ricco apparato illustrativo, in gran parte inedito. La raccolta propone un bilancio critico delle importanti campagne di restauro che nei due ultimi decenni del Novecento hanno investito i principali cicli di pittura murale del primo Rinascimento italiano, trasformandone l'immagine sotto il profilo conoscitivo non meno che visuale: dai maestri della prima generazione del Quattrocento (tra i quali Masaccio e Masolino in San Clemente a Roma, Gentile da Fabriano in Palazzo Trinci a Foligno), ai maestri della generazione di mezzo (come Vincenzo Foppa in Sant'Eustorgio a Milano, il Mantegna della Camera degli Sposi a Mantova e Piero della Francesca nella Leggenda della vera Croce ad Arezzo), fino ai maestri della terza generazione (da Domenico Ghirlandajo, Luca Signorelli e gli altri pittori del ciclo sistino, al Bergognone della Certosa di Pavia e, ancora, al Pinturicchio nello sviluppo del suo percorso da Spello all'Appartamento Borgia in Vaticano e alla volta del coro di Santa Maria del Popolo).

Se la novità del convegno, di cui cause di forza maggiore hanno procrastinato a lungo la pubblicazione degli Atti, era stata la collaborazione scientifica tra le principali istituzioni attive nel campo della conservazione e della ricerca (ENEA con la Scuola di Specializzazione in Storia dell'arte della Sapienza e la Soprintendenza per il Patrimonio artistico, storico e demoetnoantropologico di Roma, affiancate da ICR, OPD e dal Gabinetto di ricerche scientifiche dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie), non meno innovativo e attuale è il dialogo che, intorno a ciascuno dei casi studio indagati, si sviluppa in queste pagine tra lo storico dell'arte, l'esperto scientifico e il restauratore, tre figure professionali che qui si dimostrano capaci di parlare un linguaggio comune, come già auspicava Giovanni Urbani.




Accademia Nazionale di San Luca
 presentazione del volume
OPERE IN BIANCO
 STORIA E ACCADIMENTI DEL PRIMO NOVECENTO
 a cura di
Federica Di Napoli Rampolla
 Iniziativa all'interno del ciclo
"Novità editoriali all'Accademia Nazionale di San Luca"
 Introduce e coordina
Guido Strazza
 Intervengono
**Nicola Carrino
 Stefania Frezzotti
 Mario Lolli Ghetti
 Marco Pizzo**
 Sarà presente la curatrice
Accademia Nazionale di San Luca
 Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
 tel. 06.6796890-06.6790324

Il giorno lunedì 6 giugno 2011 viene presentato all'Accademia Nazionale di San Luca il volume *Opere in Bianco - Storia e accadimenti del primo Novecento* (Palombi Editori 2010). Introdotti da Guido Strazza, ne discutono lo scultore Nicola Carrino, la storica dell'arte Stefania Frezzotti (Galleria Nazionale d'Arte Moderna), l'architetto Mario Lolli Ghetti (Direttore del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali), lo storico Marco Pizzo (Museo del Risorgimento).

Il volume, edito da Palombi per la Direzione Regionale dei Beni Culturali e Paesaggistici del Lazio, raccoglie gli esiti delle ricerche sulla collezione della gipsoteca del Vittoriano, un tempo conservata nel Monumento al Re Vittorio Emanuele II. Costituito da un ricco corredo documentale, su opere in gran parte inedite, il volume propone il primo bilancio scientifico degli studi su un materiale, il gesso, fino ad oggi non molto considerato perché utilizzato come fase temporanea del fare artistico e che, per la sua natura di materiale tenero e malleabile, pone molte questioni riguardo la sua conservazione. Sotto il profilo conoscitivo, oltre a rendere finalmente nota l'entità e la qualità della collezione, così come la natura intrinseca delle opere che vi sono conservate, quasi tutte bozzetti e non calchi, viene analizzata la rilevanza data loro dalle diverse Commissioni Artistiche, che, sin dall'inizio, hanno discusso sull'importanza della loro conservazione, considerando alternativamente la prevalenza della loro natura di "documento" o di "invenzione" e mettendo in risalto l'importanza dell'oggetto più come immagine di un sentimento artistico che per il suo valore documentario.

Inoltre, il volume propone una scheda conservativa specifica per le opere in gesso, e gli esiti di alcune indagini diagnostiche finalizzate al riconoscimento della differente manipolazione tecnica dello stesso materiale da parte dei diversi autori.

Seppure la ricognizione sul contenuto della collezione e i dati raccolti intorno ai casi studio indagati, non sono affatto esaustivi, il volume riunisce i primi studi sulle differenti problematiche che lo storico dell'arte, l'esperto scientifico e il restauratore, hanno sollevato nel lavoro configurandosi come un utile base per futuri studi sulle opere in gesso.

Coordinamento dell' iniziativa di San Luca e Rampolla

presentazione del volume

FEDERICA DI NAPOLI RAMPOLLA (a cura di)

Opere in bianco

Storia e accadimenti del primo Novecento



Il 6 giugno 2011 è stato presentato il volume *Opere in Bianco. Storia e accadimenti del primo Novecento* (Palombi Editori 2010). Introdotti da Guido Strazza e presente la curatrice, ne hanno discusso lo scultore Nicola Carrino, la storica dell'arte Stefania Frezzotti (Galleria Nazionale d'Arte Moderna), l'architetto Mario Lolli Ghetti (Direttore del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali), lo storico Marco Pizzo (Museo del Risorgimento).

Il volume, realizzato per la Direzione Regionale dei Beni Culturali e Paesaggistici del Lazio, raccoglie gli esiti delle ricerche sulla collezione della gipsoteca del Vittoriano, un tempo conservata nel Monumento al Re Vittorio Emanuele II. Costituito da un ricco corredo documentale, su opere in gran parte inedite, il volume propone il primo bilancio scientifico degli studi su un materiale, il gesso, fino ad oggi non molto considerato perché utilizzato come fase temporanea del fare artistico e che, per la sua natura di materiale tenero e malleabile, pone molte questioni riguardo la sua conservazione. Sotto il profilo conoscitivo, oltre a rendere finalmente nota l'entità e la qualità della collezione, così come la natura intrinseca delle opere che vi sono conservate, quasi tutte bozzetti e non calchi, viene analizzata la rilevanza data loro dalle diverse Commissioni Artistiche, che, sin dall'inizio, hanno discusso sull'importanza della loro conservazione, considerando alternativamente la prevalenza della loro natura di "documento" o di "invenzione" e mettendo in risalto l'importanza dell'oggetto più come immagine di un sentimento artistico che per il suo valore documentario. Completano il volume alcune schede conservative specifiche per le opere in gesso e rapporti su alcune indagini diagnostiche finalizzate al riconoscimento della differente manipolazione tecnica dello stesso materiale da parte di diversi autori.

Sebbene la ricognizione sul contenuto della collezione e i dati raccolti intorno ai casi di studio indagati non siano affatto esaustivi, il volume riunisce i primi studi sulle differenti problematiche che lo storico dell'arte, l'esperto scientifico e il restauratore, hanno sollevato nel lavoro configurandosi come un utile base per futuri studi sulle opere in gesso.



Accademia Nazionale di San Luca
SAVERIO MURATORI ARCHITETTO
Modena 1910-Roma 1973

convegno itinerante nel centenario dalla nascita

SAVERIO MURATORI
O DELLA DIDATTICA DEL PROGETTO

a cura di **Franco Purini, Giancarlo Cataldi**
con la collaborazione di Lina Maltona

Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica
e con il Patrocinio dell'Accademia Nazionale di San Luca

mercoledì 8 giugno 2011, ore 15.00
Accademia Nazionale di San Luca
piazza dell'Accademia di San Luca 71, Roma

15.00
Saverio
Guido Strazza
Introduce e coordina
Francesco Moschini

15.30
Giancarlo Cataldi
La scuola muratoriana tra continuità e cambiamenti

16.00
Paolo Marconi
La città di Muratori

16.30
Francesco Moschini
Saverio Muratori e Aldo Rossi

17.00
Giovanni Lucarino
Il metodo muratoriano: lettura-progetto dei centri storici

17.30
Mino Mini
Il convegno del Roxy.
Lettura del testo di Muratori sul significato e sul ruolo dell'insegnamento

18.00
Anna Bruna Menghini, Valerio Palmieri
La didattica muratoriana

18.30
dibattito

Il giorno mercoledì 8 giugno, l'Accademia Nazionale di San Luca ospita la tappa romana del convegno itinerante "SAVERIO MURATORI ARCHITETTO Modena 1910 - Roma 1973", articolato in più sezioni, il convegno si è posto l'obiettivo di proporre, a cento anni dalla nascita di Saverio Muratori, un dibattito volto a riconsiderare le principali tematiche della sua dottrina e del suo pensiero. Tematiche quanto mai attuali: dall'architettura, all'ambiente e al destino dell'uomo; dalla conservazione alla cura del territorio e alla sopravvivenza stessa della civiltà. La giornata romana (Saverio Muratori o della didattica del progetto), organizzata sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica e con il Patrocinio dell'Accademia Nazionale di San Luca, per la cura di Franco Purini e Giancarlo Cataldi, con la collaborazione di Lina Maltona, si è svolta nelle sedi della Facoltà di Architettura "Valle Giulia" e dell'Accademia Nazionale di San Luca. Dopo i saluti del Presidente Guido Strazza, nel pomeriggio in Accademia sono intervenuti: Giancarlo Cataldi (La scuola muratoriana tra continuità e cambiamenti), Paolo Marconi (La città di Muratori), Francesco Moschini (Saverio Muratori e Aldo Rossi), Giovanni Lucarino (Il metodo muratoriano: lettura-progetto dei centri storici), Mino Mini (Il convegno del Roxy. Lettura del testo di Muratori sul significato e sul ruolo dell'insegnamento), Anna Bruna Menghini e Valerio Palmieri (La didattica muratoriana).

«Ho dovuto compiere notevolissima fatica per togliermi di dosso i luoghi comuni acquisiti come figlio del giovanile velleitarismo moderno; ho impiegato tutta l'esperienza dai venti ai quarant'anni per individuare i problemi non risolti della cultura attuale; dai quarant'anni in poi, con lo studio del tessuto urbano di Venezia e di Roma, sono giunto a comprendere le leggi della tipicità delle forme urbane e della ciclicità del mondo della città, come di quella dell'uomo; ho impiegato altri dieci anni di lavoro sul quesito del territorio, e infine ho affrontato il problema dell'autocoscienza, cioè dell'avventura della civiltà. (Saverio Muratori)

organizzato dall'Architetto Carlo Caracciolo, Luca Pappalardo


incontri e convegni

Saverio Muratori o della didattica del progetto

L'8 giugno 2011, l'Accademia Nazionale di San Luca ha ospitato la tappa romana del convegno itinerante "Saverio Muratori architetto. Modena 1910 - Roma 1973". Articolato in più sezioni, il convegno si è posto l'obiettivo di proporre, a cento anni dalla nascita di Saverio Muratori, un dibattito volto a riconsiderare le principali tematiche della sua dottrina e del suo pensiero. Tematiche quanto mai attuali: dall'architettura, all'ambiente e al destino dell'uomo; dalla conservazione alla cura del territorio e alla sopravvivenza stessa della civiltà. La giornata romana (Saverio Muratori o della didattica del progetto), organizzata sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica e con il Patrocinio dell'Accademia Nazionale di San Luca, per la cura di Franco Purini e Giancarlo Cataldi, con la collaborazione di Lina Maltona, si è svolta nelle sedi della Facoltà di Architettura "Valle Giulia" e dell'Accademia Nazionale di San Luca. Dopo i saluti del Presidente Guido Strazza, nel pomeriggio in Accademia sono intervenuti: Giancarlo Cataldi (La scuola muratoriana tra continuità e cambiamenti), Paolo Marconi (La città di Muratori), Francesco Moschini (Saverio Muratori e Aldo Rossi), Giovanni Lucarino (Il metodo muratoriano: lettura-progetto dei centri storici), Mino Mini (Il convegno del Roxy. Lettura del testo di Muratori sul significato e sul ruolo dell'insegnamento), Anna Bruna Menghini e Valerio Palmieri (La didattica muratoriana).

A distanza di quasi vent'anni dal precedente convegno e dalla mostra "Saverio Muratori architetto, il pensiero e l'opera" tenutosi a Modena nel 1991, si è inteso far emergere con maggiore chiarezza il contributo e l'attualità di Muratori e della sua scuola nella cultura architettonica italiana. Architetto, storico, docente universitario, professore ordinario a Venezia dal 1950 al 1955 e a Roma dal 1954 al 1973, Saverio Muratori ha fondato una nuova metodologia per lo studio dell'architettura e dell'urbanistica, conducendo la sua ricerca in aperto contrasto con la cultura moderna, denunciandone errori ed equivoci in diversi contesti, in particolare nell'ambiente dell'Università di Roma. Il convegno, a partire dal contrasto tra la posizione muratoriana e la cultura moderna - originato dalla consapevolezza del conflitto irrisolto tra la coscienza spontanea della società e la coscienza riflessa o autocoscienza critica - si è quindi proposto come l'occasione per riconsiderare, attraverso le esperienze e gli studi dei relatori, l'attualità della figura di Saverio Muratori e la testimonianza della sua opera e del suo pensiero.

Ho dovuto compiere notevolissima fatica per togliermi di dosso i luoghi comuni acquisiti come figlio del giovanile velleitarismo moderno; ho impiegato tutta l'esperienza dai venti ai quarant'anni per individuare i problemi non risolti della cultura attuale; dai quarant'anni in poi, con lo studio del tessuto urbano di Venezia e di Roma, sono giunto a comprendere le leggi della tipicità delle forme urbane e della ciclicità del mondo della città, come di quella dell'uomo; ho impiegato altri dieci anni di lavoro sul quesito del territorio, e infine ho affrontato il problema dell'autocoscienza, cioè dell'avventura della civiltà. (Saverio Muratori)



Accademia Nazionale di San Luca
VIGNOLA
 E LA SUA EREDITÀ TRA CINQUECENTO E SEICENTO

Roma, 12-17 settembre 2011

CENTRO INTERNAZIONALE DI STUDI
 "JACOPO BAROZZI DA VIGNOLA"

III CORSO INTERNAZIONALE DI STUDI

con il Patrocinio
 dell'Accademia Nazionale di San Luca
 e del Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura
 dell'Università "Sapienza" di Roma

VIGNOLA E L'EUROPA

Sabato 17 settembre 2011, ore 9,30
 Accademia Nazionale di San Luca
 piazza de' Accademici di San Luca 77, Roma

saluti
 Guido Strazza

introduce
 Francesco Moschini

coordina
 Sabine Frommel

interventi di
 Federico Bellini, Hubertus Guenther,
 Olga Medvedkova e Helena Serazin

Il giorno sabato 17 settembre l'Accademia Nazionale di San Luca ospita la giornata conclusiva del III Corso Internazionale di Studi "Vignola e la sua eredità tra Cinquecento e Seicento", promosso dal Centro Internazionale di Studi "Jacopo Barozzi da Vignola" e dedicato alla figura e all'opera di Jacopo Barozzi.

Dopo i saluti del Presidente dell'Accademia Nazionale di San Luca, Guido Strazza, e del Segretario Generale, Francesco Moschini, il Vicepresidente del Centro Studi, Anna Maria Affanni consegnerà i diplomi ai corsisti. Seguirà una tavola rotonda dedicata alle ricerche sull'eco europea del Vignola, coordinata da Sabine Frommel con interventi di Federico Bellini, Hubertus Guenther, Olga Medvedkova e Helena Serazin.

Il III Corso Internazionale di Studi, che fa seguito a quelli tenutisi nel 2009 e nel 2010, vede in questa terza edizione il patrocinio dell'Accademia di San Luca e del Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura della Facoltà di Architettura dell'Università "Sapienza" di Roma. Il Corso, articolato in lezioni e visite guidate, prevede una prima sezione di studio il giorno 12 settembre presso l'Aula Magna della Facoltà di Architettura di piazza Fontanella Borghese, con interventi di Francesco Paolo Fiore, Direttore del Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura, Paolo Portoghesi, Presidente del Centro Internazionale di Studi sul Vignola, Bruno Adorni, Anna Maria Affanni, Marcello Fagiolo, Sabine Frommel, Maurizio Ricci e Augusto Roca De Amicis. Nel pomeriggio, seguono le visite a Palazzo Borghese, Palazzo Firenze, Chiesa del Gesù e Chiesa di Santa Maria dell'Orto. La mattina di martedì 13 si incontra sul cantiere vaticano nel Cinquecento con visite della Chiesa di Sant'Anna dei Palafrenieri, del Cortile del Belvedere, della Torre Pia e della Casina di Pio IV; il pomeriggio è dedicato alla visita di Villa Giulia, della chiesetta di Sant'Andrea sulla Flaminia, e della Fontana pubblica di Ligorio ed Ammannati sulla stessa via Flaminia. La mattina di mercoledì 14 sono previste le visite al Palazzo del Quirinale e Palazzo Barberini, mentre il pomeriggio è rivolto a tre grandi figure del barocco romano, Bernini, Borromini e Pietro da Cortona, con i loro rispettivi capolavori, Sant'Andrea al Quirinale, San Carlo alle Quattro Fontane e i Ss. Luca e Martina ai Fori. Giovedì 15 è in programma la visita del Palazzo Farnese e della Casina del Piacere a Caprarola. Venerdì 16, visite conclusive del seminario: i palazzi Farnese e Pamphili, sedi delle ambasciate di Francia e del Brasile, e le chiese di Sant'Ivo alla Sapienza e di Santa Maria della Pace.

Coordinamento dell'incontro di Maria Giannetti e Luca Porqueddu

incontri e convegni

Vignola e l'Europa

III corso internazionale di studi

Il 17 settembre 2011 l'Accademia Nazionale di San Luca ha ospitato la giornata conclusiva del III Corso Internazionale di Studi "Vignola e la sua eredità tra Cinquecento e Seicento", promosso dal Centro Internazionale di Studi "Jacopo Barozzi da Vignola" e dedicato alla figura e all'opera di Jacopo Barozzi. Dopo i saluti del Presidente, Guido Strazza, e del Segretario Generale, Francesco Moschini, il Vicepresidente del Centro Studi, Anna Maria Affanni ha consegnato i diplomi ai corsisti. Ha quindi fatto seguito una tavola rotonda dedicata alle ricerche sull'eco europea del Vignola coordinata da Sabine Frommel con interventi di Federico Bellini, Hubertus Guenther, Olga Medvedkova e Helena Serazin.

Il III Corso Internazionale di Studi, che fa seguito a quelli tenutisi nel 2009 e nel 2010, ha visto in questa terza edizione il patrocinio dell'Accademia Nazionale di San Luca e del Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura della Facoltà di Architettura dell'Università "Sapienza" di Roma. Il Corso, articolato in lezioni e visite guidate, ha avuto una prima sezione di studio il giorno 12 settembre presso l'Aula Magna della Facoltà di Architettura di piazza Fontanella Borghese, con interventi di Francesco Paolo Fiore, Direttore del Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura, Paolo Portoghesi, Presidente del Centro Internazionale di Studi sul Vignola, Bruno Adorni, Anna Maria Affanni, Marcello Fagiolo, Sabine Frommel, Maurizio Ricci e Augusto Roca De Amicis. Nel pomeriggio si sono svolte le visite a Palazzo Borghese, Palazzo Firenze, Chiesa del Gesù e Chiesa di Santa Maria dell'Orto. La mattina di martedì 13 è stata incentrata sul cantiere vaticano nel Cinquecento con visite della Chiesa di Sant'Anna dei Palafrenieri, del Cortile del Belvedere, della Torre Pia e della Casina di Pio IV; il pomeriggio è stato dedicato alla visita di Villa Giulia, della chiesetta di Sant'Andrea sulla Flaminia, e della Fontana pubblica di Ligorio ed Ammannati sulla stessa via Flaminia. La mattina di mercoledì 14 erano previste le visite al Palazzo del Quirinale e Palazzo Barberini, mentre il pomeriggio è stato rivolto a tre grandi figure del barocco romano, Bernini, Borromini e Pietro da Cortona, con i loro rispettivi capolavori, Sant'Andrea al Quirinale, San Carlo alle Quattro Fontane e i Ss. Luca e Martina ai Fori. Giovedì 15 si è svolta la visita di Palazzo Farnese e della Casina del Piacere a Caprarola. Venerdì 16, visite conclusive del seminario: i palazzi Farnese e Pamphili, sedi delle ambasciate di Francia e del Brasile, e le chiese di Sant'Ivo alla Sapienza e di Santa Maria della Pace.



Accademia Nazionale di San Luca

Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per il comune di Roma
Ambasciata di Francia presso la Santa Sede
Accademia Nazionale di San Luca

**PLAUTILLA BRICCI ARCHITETTRICE
E LA CAPPELLA DI S. LUIGI DEI FRANCESI**

Venerdì 23 settembre 2011
ore 9,30
Villa Bonaparte, Ambasciata di Francia Presso la Santa Sede
via Piave 23, Roma

saluti
Ambasciatore di Francia presso la Santa Sede: S.E.M. Stanislas de Laborde
Direttore Generale per i Beni Culturali del Lazio: arch. Federica Galloni
Soprintendente per Beni Architettonici e Paesaggistici per il comune di Roma: arch. Maria Costanza Pierdominici

introduce e coordina
Claudia Conforti
intervengono
Marcello Fagiolo
Sabine Frommel
Martine Boitoux
Carla Benocci
Sebastiano Roberto

ore 16,00
Palazzo Carpegna, Accademia Nazionale di San Luca
piazza dell'Accademia di San Luca 77, Roma

introduce e coordina
Francesco Moschini

intervengono
Colette Di Matteo
Laura Caterina Cherubini
Didier Repellin

e i restauratori
Manuela Micangeli
Luigi De Cesaris
Rita Rivelli
Francesca Giacomini
Marco Verità
Domenico Poggi

In occasione del restauro della cappella di S. Luigi in S. Luigi dei Francesi e delle Giornate Europee del Patrimonio la Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per il Comune di Roma, unitamente con i Pii Stabilimenti della Francia a Roma e Loreto e l'Accademia Nazionale di San Luca, intende dedicare una giornata di studi alla figura di Plautilla Bricci, singolare interprete femminile del Seicento romano. Ci si propone di affrontare tematiche che partono dai possibili rapporti con i protagonisti del Barocco, alla committenza francese a Roma sino all'analisi delle opere più rappresentative, con particolare attenzione alla cappella di S. Luigi, al fine di delineare al meglio una personalità di notevole interesse e ancora enigmatica. La giornata sarà suddivisa in due sessioni: la prima al mattino, coordinata da Claudia Conforti, si svolgerà nell'Ambasciata di Francia presso la Santa Sede a Villa Bonaparte e sarà dedicata agli studiosi che indagheranno il percorso e la personalità di Plautilla Bricci nella Roma del Seicento e i legami culturali tra l'Italia e la Francia. Nel pomeriggio, dopo una visita nella Chiesa di San Luigi dei Francesi, alla cappella di San Luigi appena restaurata, la sessione proseguirà nella sede dell'Accademia Nazionale di San Luca, dove, con il coordinamento di Francesco Moschini, la parola sarà agli architetti responsabili del restauro e ai restauratori che hanno eseguito i lavori, per illustrare gli aspetti tecnici e le novità emerse. Si ricorda che per seguire gli interventi della mattina previsti a Villa Bonaparte la prenotazione sarà obbligatoria, nei limiti dei posti disponibili, tramite richiesta via mail al seguente indirizzo: bricci@france-italia.org

coordinamento: direttore dell'Accademia Nazionale di San Luca e vice di Rita Giacomini, Irene Porqueddu

incontri e convegni

Plautilla Bricci “architettrice” e la cappella di San Luigi dei Francesi

In occasione del restauro della cappella di S. Luigi in S. Luigi dei Francesi e delle Giornate Europee del Patrimonio, venerdì 23 settembre 2011 la Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per il Comune di Roma, unitamente ai Pii Stabilimenti della Francia a Roma e Loreto e con l'Accademia Nazionale di San Luca, ha dedicato una giornata di studi alla figura di Plautilla Bricci, singolare interprete femminile del Seicento romano, con l'intento di affrontare tematiche che partono dai possibili rapporti con i protagonisti del Barocco, alla committenza francese a Roma sino all'analisi delle opere più rappresentative, con particolare attenzione alla cappella di S. Luigi, al fine di delineare al meglio una personalità di notevole interesse, ancora enigmatica.

La giornata è stata suddivisa in due sessioni: la prima, al mattino, coordinata da Claudia Conforti, si è svolta nell'Ambasciata di Francia presso la Santa Sede a Villa Bonaparte ed è stata dedicata alle indagini di studiosi che hanno messo in luce il percorso formativo e la personalità di Plautilla Bricci nella Roma del Seicento e i legami culturali tra l'Italia e la Francia. Nel pomeriggio, dopo una visita nella chiesa di San Luigi dei Francesi alla cappella di San Luigi appena restaurata, la giornata di studi è proseguita nella sede dell'Accademia Nazionale di San Luca, dove, con il coordinamento di Francesco Moschini, sono intervenuti Colette Di Matteo, Laura Caterina Cherubini, Didier Repellin, e i restauratori Manuela Micangeli, Luigi De Cesaris, Rita Rivelli, Francesca Giacomini, Marco Verità, Domenico Poggi.



Accademia Nazionale di San Luca
GIORNATE EUROPEE DEL PATRIMONIO
24-25 settembre 2011

**IL PATRIMONIO DELL'ACCADEMIA:
RESTAURI E RILIEVO DIAGNOSTICO**

SAN LUCA DIPINGE LA VERGINE E IL BAMBINO DI RAFFAELLO
L'ARCHEOLOGO DI G.P. PANNINI
PAESAGGIO CON MONUMENTI ROMANI DI J.F. VAN BLOEMEN

**Sabato 24 settembre 2011
9,00-18,00**

Accademia Nazionale di San Luca
piazza dell'Accademia di San Luca 75, Roma

Il giorno sabato 24 settembre, dalle ore 9,00 alle 18,00, l'Accademia Nazionale di San Luca, in occasione delle Giornate Europee del Patrimonio del 24 e 25 settembre 2011, presenta al pubblico i restauri delle due opere L'Archeologo di G.P. Pannini e Paesaggio con monumenti romani di J.F. Van Bloemen, e il recente lavoro di rilievo diagnostico dell'opera di Raffaello San Luca dipinge la Vergine e il Bambino.

I due dipinti, di G.P. Pannini e di J.F. Van Bloemen, sono stati scelti per illustrare autorevolmente, nella mostra Architetture dipinte, dal Rinascimento al sec. XVIII che si terrà dal 18 ottobre prossimo al 22 gennaio 2012 al museo Thyssen-Bornemisza di Madrid, la sezione "La Architettura dell'antichità come paesaggio e altre evocazioni classiciste". L'organizzazione della mostra ha sostenuto le spese dei necessari lavori di restauro delle tele e delle cornici dei due quadri. In occasione di questa esposizione la tela di Van Bloemen è stata riportata allo splendore dei suoi colori originali, tagliando la vecchia vernice ingiallita dal tempo. Il dipinto ha riconquistato la vivacità della cromia e la profondità dei piani caratteristiche della pittura del Van Bloemen. Il dipinto del Pannini, sottoposto ad analogo procedimento da non molto tempo, ha invece goduto di un rinforzo e di una pulitura della sua ricca cornice ovale, contributo non piccolo di riflessi e luci per la leggibilità del dipinto in essa compreso. L'Accademia Nazionale di San Luca è così molto lieta di contribuire alla riuscita di una mostra che si preannuncia molto interessante scientificamente e di grande impatto visivo, rinnovando nell'occasione la già più volte felicemente sperimentata collaborazione con il Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid.

San Luca dipinge la Vergine e il Bambino, riferito a Raffaello dalle fonti storiche e variamente attribuito dalla critica storico-artistica, dipinto-simbolo dell'Accademia, è attualmente oggetto di un'approfondita campagna di analisi scientifiche e ricerche tecniche. Lo scopo è di accertare, distinguere e descrivere i materiali costitutivi e quelli apocrifi; i processi compositivi originali e quelli conservativi, questi ultimi numerosi e invasivi nel corso dei secoli, fino ad arrivare al trasporto della pittura dal supporto ligneo a quello tessile. Ci si avvale a tal proposito delle tecniche di imaging multispettrale in alta definizione - ripresa della fluorescenza indotta da raggi ultravioletti, riflettografia infrarossa, radiografia digitale - integrate dalle indagini chimico-fisiche non distruttive e microdistruttive. Attraverso l'imaging multispettrale è possibile individuare le aree non originali, documentare il disegno sottogiacente e la tecnica di stesura, nonché le diverse tracce materiali (incisioni, ductus del pennello, sovrapposizioni di campiture, etc.) caratteristiche delle varie fasi esecutive. Gli esami chimico-fisici - a partire dall'analisi non distruttiva della fluorescenza dei raggi X (XRF) - permettono di caratterizzare gli strati pittorici e preparatori, nonché - attraverso le analisi di laboratorio effettuate su microprelievi - la successione stratigrafica e la mappatura in sezione dei materiali.

Per comprendere l'importanza delle nuove tecnologie scientifiche, sia per la scelta delle strategie di conservazione e restauro, sia per la ricerca storica e tecnica sull'opera, nella Sala Grande dell'Accademia Nazionale di San Luca, è prevista l'esposizione dei principali elaborati prodotti durante l'attività di studio e di analisi sul dipinto di Raffaello attuata da emmebi diagnostico artistico (Marco Cardinali, Maria Beatrice De Ruggieri), ed un filmato che, introdotto da Francesco Moschini, ripercorre le tappe fondamentali dell'attività di rilievo. Le operazioni del rilievo diagnostico saranno a breve oggetto di una giornata di confronto scientifico, in cui saranno coinvolti studiosi ed esperti, introdotti da Stefania Ventrone che ricostruirà la storia dei numerosi restauri a opera di autorevoli artisti come Scipione Pulzone, Carlo Maratti e Vincenzo Cassacci e cui l'opera è stata sottoposta nei secoli, fino al più recente intervento di Piero Cellini nei primi anni '50 del Novecento.

Con questo incontro l'Accademia Nazionale di San Luca aderisce all'iniziativa europea per la tutela del patrimonio rendendo noto il costante impegno a favore della conservazione e della tutela delle sue numerose opere, impegno che si unisce a quello da sempre rivolto alla valorizzazione e alla promozione dell'arte e dell'architettura attraverso numerose iniziative.

Coeordinamento dell'iniziativa a cura di Maria Giannetti, Luca Porqueddu

incontri e convegni

Il Patrimonio dell'Accademia Restauro e rilievo diagnostico

Il 24 settembre 2011 l'Accademia Nazionale di San Luca, in occasione delle Giornate Europee del Patrimonio (24-25 settembre 2011), ha presentato i restauri delle opere L'Archeologo di G.P. Pannini e Paesaggio con monumenti romani di J.F. Van Bloemen, e il recente lavoro di rilievo diagnostico dell'opera di Raffaello San Luca dipinge la Vergine e il Bambino.

I due dipinti, di G.P. Pannini e di J.F. Van Bloemen, sono stati scelti per illustrare autorevolmente, nella mostra Architetture dipinte, dal Rinascimento al sec. XVIII (18 ottobre-22 gennaio 2012, museo Thyssen-Bornemisza di Madrid), la sezione "La Architettura dell'antichità come paesaggio e altre evocazioni classiciste". L'organizzazione della mostra ha sostenuto le spese dei necessari lavori di restauro delle tele e delle cornici dei due quadri. In occasione di questa esposizione la tela di Van Bloemen è stata riportata allo splendore dei suoi colori originali, togliendo la vecchia vernice ingiallita dal tempo. Il dipinto ha riconquistato la vivacità della cromia e la profondità dei piani caratteristiche della pittura del Van Bloemen. Il dipinto del Pannini, sottoposto ad analogo procedimento da non molto tempo, ha invece goduto di un rinforzo e di una pulitura della sua ricca cornice ovale, contributo non piccolo di riflessi e luci per la leggibilità del dipinto in essa compreso.

San Luca dipinge la Vergine e il Bambino, riferito a Raffaello dalle fonti storiche e variamente attribuito dalla critica storico-artistica, dipinto-simbolo dell'Accademia, è attualmente oggetto di un'approfondita campagna di analisi scientifiche e ricerche tecniche. Lo scopo è di accertare, distinguere e descrivere i materiali costitutivi e quelli apocrifi; i processi compositivi originali e quelli conservativi, questi ultimi numerosi e invasivi nel corso dei secoli, fino ad arrivare al trasporto della pittura dal supporto ligneo a quello tessile. Ci si è avvalsi a tal proposito delle tecniche di imaging multispettrale in alta definizione - ripresa della fluorescenza indotta da raggi ultravioletti, riflettografia infrarossa, radiografia digitale - integrate dalle indagini chimico-fisiche non distruttive e microdistruttive. Attraverso l'imaging multispettrale è possibile individuare le aree non originali, documentare il disegno sottogiacente e la tecnica di stesura, nonché le diverse tracce materiali (incisioni, ductus del pennello, sovrapposizioni di campiture, etc.) caratteristiche delle varie fasi esecutive. Gli esami chimico-fisici - a partire dall'analisi non distruttiva della fluorescenza dei raggi X (XRF) - permettono di caratterizzare gli strati pittorici e preparatori, nonché - attraverso le analisi di laboratorio effettuate su microprelievi - la successione stratigrafica e la mappatura in sezione dei materiali.

Per comprendere l'importanza delle nuove tecnologie scientifiche, sia per la scelta delle strategie di conservazione e restauro, sia per la ricerca storica e tecnica sull'opera, nella Sala Grande dell'Accademia Nazionale di San Luca, è stata organizzata l'esposizione dei principali elaborati prodotti durante l'attività di studio e di analisi sul dipinto di Raffaello attuata da emmebi diagnostica artistica (Marco Cardinali, Maria Beatrice De Ruggieri), e un filmato, introdotto da Francesco Moschini, che ripercorre le tappe fondamentali dell'attività di rilievo.




Accademia Nazionale di San Luca
 promossa da
AMACI
 ASSOCIAZIONE DEI MUSEI D'ARTE CONTEMPORANEA ITALIANI

**GIORNATA DEL
CONTEMPORANEO**

Sabato 8 ottobre 2011
9,00- 18:00

Accademia Nazionale di San Luca
piazza dell'Accademia di San Luca 77, Roma

Sabato 8 ottobre, in occasione della Giornata del Contemporaneo promossa da AMACI (Associazione dei Musei d'Arte Contemporanea Italiani), l'Accademia Nazionale di San Luca presenta in mostra la collezione delle opere dei Maestri Accademici Contemporanei, raccolta, per liberale e munifica donazione degli Accademici Nazionali Pittori, Scultori e Architetti e dei loro familiari ed eredi, nel biennio 2009-2010 dal Presidente Nicola Carrino, oggi ex Presidente in carica. Per l'intera giornata saranno quindi visibili le opere donate, esposte all'interno degli spazi dell'Accademia, nella Sala del Consiglio, nella Sala della Presidenza e nella Sala degli Accademici, al primo piano di Palazzo Carpegna, e nella Sala dedicata al Contemporaneo all'interno della Galleria Accademica al terzo piano, dove saranno esposte per la prima volta le ultime opere giunte in donazione, in continuità con il progetto di arricchimento della stessa collezione, che a cadenza annuale verrà presentata negli ulteriori suoi ampliamenti. La Collezione, infatti, già costituita da 57 opere di 51 autori, raggiunge oggi il numero di 61 opere di 54 autori con le recentissime donazioni, giunte in occasione della giornata del contemporaneo, a nome dei Maestri Accademici Scultori, Lorenzo Guerrini, Alik Cavaliere, Grazia Varisco e del Maestro Pasquale Santoro, insignito del Premio Presidente della Repubblica come Scultore italiano nel 2010, su proposta dell'Accademia. L'iniziativa di questa giornata evidenzia l'esplicita volontà dell'Accademia Nazionale di San Luca, non solo di preservare e valorizzare i propri contenuti, quanto di incentivarne il costante e continuo interesse attraverso l'aggiornamento e la sperimentazione artistica degli Accademici. In questo senso, le quattro nuove opere esposte rappresentano il fondamentale impegno dell'Accademia, e dei suoi membri, a proseguire nella ricerca artistica contemporanea, all'interno di una struttura che, a partire dalla conoscenza, dalla tutela e dalla valorizzazione del passato, indaga costantemente le forme e le questioni del presente.

Le Sale dell'Accademia Nazionale di San Luca sono tutte visitabili durante la giornata del Contemporaneo, aperte successive in tutti i giorni feriali, secondo il seguente orario:
 Galleria Accademica - dal lunedì al sabato 10.00-14.00
 Sala del Consiglio, Sala della Presidenza, Sala degli Accademici - dal lunedì al venerdì 9.00-18.00 - sabato 9.00-14.00

coordinamento dell'Iniziativa di San Luca Carrino e Luca Pasquale

mostra

Giornata del Contemporaneo

In mostra la Collezione delle opere dei Maestri Accademici Contemporanei

Sabato 8 ottobre 2011, in occasione della Giornata del Contemporaneo promossa da AMACI (Associazione dei Musei d'Arte Contemporanea Italiani), l'Accademia Nazionale di San Luca ha presentato in mostra la collezione delle opere dei Maestri Accademici Contemporanei, raccolta, per liberale e munifica donazione degli Accademici Nazionali Pittori, Scultori e Architetti e dei loro familiari ed eredi, nel biennio 2009-2010 dal Presidente Nicola Carrino, oggi ex Presidente in carica.

Per l'intera giornata le opere donate sono state visibili al pubblico, esposte all'interno degli spazi dell'Accademia, nella Sala del Consiglio, nella Sala della Presidenza e nella Sala degli Accademici, al primo piano di Palazzo Carpegna, e nella Sala dedicata al Contemporaneo all'interno della Galleria Accademica al terzo piano, dove per la prima volta sono state mostrate le ultime opere giunte in donazione, in continuità con il progetto di arricchimento della stessa collezione, che a cadenza annuale verrà presentata negli ulteriori suoi ampliamenti. La Collezione, infatti, già costituita da 57 opere di 51 autori, raggiunge oggi il numero di 61 opere di 54 autori con le recentissime donazioni, giunte in occasione della Giornata del Contemporaneo, a nome dei Maestri Accademici Scultori, Lorenzo Guerrini, Alik Cavaliere, Grazia Varisco e del Maestro Pasquale Santoro, insignito del Premio Presidente della Repubblica come Scultore italiano nel 2010, su proposta dell'Accademia. L'iniziativa di questa giornata evidenzia l'esplicita volontà dell'Accademia Nazionale di San Luca, non solo a preservare e valorizzare i propri contenuti, quanto ad incentivarne il costante e continuo interesse attraverso l'aggiornamento e la sperimentazione artistica degli Accademici. In questo senso, le quattro nuove opere esposte rappresentano il fondamentale impegno dell'Accademia, e dei suoi membri, a proseguire nella ricerca artistica contemporanea, all'interno di una struttura che, a partire dalla conoscenza, dalla tutela e dalla valorizzazione del passato, indaga costantemente le forme e le questioni del presente.



Accademia Nazionale di San Luca
 In occasione della IV Edizione del
 "Festival Internazionale di Musica Elettronica del Conservatorio di S. Cecilia"

**IL SEGNO NELLE ARTI E
 NELLA MUSICA**

**Mercoledì 12 ottobre 2011
 ore 15,00**

presiede
Guido Strazza

intervengono
**Marc Battier
 Francis Dhomont
 Rosario Mirigliano
 Giorgio Nottoli
 Francesco Telli**

Accademia Nazionale di San Luca
 piazza dell'Accademia di San Luca 75, Roma

Mercoledì 12 ottobre 2011, in occasione della IV Edizione del Festival Internazionale di Musica Elettronica di S. Cecilia, l'Accademia Nazionale di San Luca propone un incontro sul "Segno nelle arti e nella musica", come riflessione attenta sul valore del primo suono, così come del primo segno, alla base di un qualsiasi atto compositivo. A partire dalle ore 15,00 si aprirà una tavola rotonda con interventi di Marc Battier, Francis Dhomont, Rosario Mirigliano, Giorgio Nottoli, Francesco Telli, presieduta da Guido Strazza.

L'incontro si inserisce all'interno della serie di otto giornate programmate, dal 9 al 16 ottobre 2011, dal Conservatorio di Musica S. Cecilia, con la collaborazione del British Council, della Fondazione Isabella Scelsi, della Provincia di Roma, dell'Accademia Nazionale di San Luca, della Facoltà di Architettura "Sapienza", Università degli Studi di Roma, dell'ILA (Istituti Italo Latino Americano), dell'Accademia Americana, di Unitalia, dell'Ambasciata di Cina, del Parco della Musica; e prevede sedici concerti, due per ogni giornata, e numerosi momenti di riflessione e dibattito attorno alla situazione della musica elettronica contemporanea.

Il 10, il 12 e il 15 ottobre, sono previsti tre eventi dedicati alla situazione della musica elettroacustica in tre nazioni: USA (North-West side), Inghilterra e Polonia, presso il Conservatorio e la Provincia di Roma (Palazzo Valentini); il giorno 11, la Facoltà di Architettura della "Sapienza" Università degli studi di Roma, ospita un convegno sul tema "Musica e Architettura"; il giorno 13, compositori canadesi, cinesi, francesi e sudamericani delineano un quadro complessivo della musica elettroacustica in campo internazionale; il giorno 14, presso la Fondazione Isabella Scelsi, è in programma un convegno dal titolo "Clementi e Scelsi. L'elettronica come nuova apertura poetica".

L'inaugurazione del Festival si terrà il 9 ottobre alle ore 16,00 nella Sala dei Medaglioni del Conservatorio con due concerti alle 17,30 e alle 20,30.

coordinamento dell'Ufficio di Santa Cecilia e Luca Paragallo

incontri e convegni

Il Segno nelle Arti e nella Musica

IV edizione del Festival Internazionale di Musica Elettronica del Conservatorio di Santa Cecilia

Mercoledì 12 ottobre 2011, in occasione della IV Edizione del Festival Internazionale di Musica Elettronica del Conservatorio di Santa Cecilia, l'Accademia Nazionale di San Luca ha proposto un incontro sul "Segno nelle arti e nella musica", come riflessione sul valore del primo suono, così come del primo segno, alla base di qualsiasi atto compositivo. Nel pomeriggio si è tenuta una tavola rotonda presieduta da Guido Strazza, con interventi di Marc Battier, Francis Dhomont, Rosario Mirigliano, Giorgio Nottoli, Francesco Telli.

L'incontro, inserito all'interno di otto giornate, programmate dal 9 al 16 ottobre 2011 dal Conservatorio di Musica Santa Cecilia, con la collaborazione del British Council, della Fondazione Isabella Scelsi, della Provincia di Roma, dell'Accademia Nazionale di San Luca, della Facoltà di Architettura "Sapienza", Università degli Studi di Roma, dell'ILA (Istituti Italo Latino Americano), dell'Accademia Americana, di Unitalia, dell'Ambasciata di Cina, del Parco della Musica, ha visto lo svolgersi di sedici concerti, due per ogni giornata, e di numerosi momenti di riflessione e dibattito attorno alla situazione della musica elettronica contemporanea.

Il 10, il 12 e il 15 ottobre 2011 si sono tenuti tre eventi dedicati alla situazione della musica elettroacustica in tre nazioni: USA (North-West side), Inghilterra e Polonia, presso il Conservatorio e la Provincia di Roma (Palazzo Valentini); il giorno 11, la Facoltà di Architettura della "Sapienza" Università degli studi di Roma, ha ospitato un convegno sul tema "Musica e Architettura"; il giorno 13 ottobre, compositori canadesi, cinesi, francesi e sudamericani hanno tracciato un quadro complessivo della musica elettroacustica in campo internazionale; il giorno 14, presso la Fondazione Isabella Scelsi, si è tenuto un convegno dal titolo "Clementi e Scelsi. L'elettronica come nuova apertura poetica".



Accademia Nazionale di San Luca

FESTA DI SAN LUCA
INAUGURAZIONE DELL'ANNO ACCADEMICO 2011-2012

Martedì 18 ottobre 2011
Accademia Nazionale di San Luca, piazza dell'Accademia di San Luca 77, Roma

Iniziativa in programma

Apertura straordinaria della Chiesa dedicata ai Santi Luca e Martina
con la presenza di storici dell'arte

Apertura simbolica del cancello del Giardino di Palazzo Carpegna
come anticipazione dell'atteso restauro della navata dell'Accademia su via della Stamperia

Apertura delle mostre:

L'Accademia di San Luca nel dibattito sull'Istruzione artistica dell'Italia unita
(1860-1882) sala di archivio

Apertura delle mostre:

Domenico Pellegrini 1759-1840. Ritratto di un pittore collezionista

Presentazione del restauro del

Rilievo in terracotta di Camillo Pacetti "Giuditta mostra la testa di Oloferne", 1775

Nuova collocazione della "Collezione del Contemporaneo"

Presentazione della scultura monumentale "Contento" di Pasquale Santoro
Dono Accademico del Premio Presidente della Repubblica Scultore 2010

Concerto del Conservatorio di musica S.Cecilia di Roma
Prima parte, sul uno o due liuti - Seconda parte, Strumenti ed elettronica

Martedì 18 ottobre, l'Accademia Nazionale di San Luca inaugura l'anno accademico 2011-2012 celebrando la festa dedicata al suo Santo Titolare. Nell'arco della giornata si succedono una serie di iniziative che coinvolgono simbolicamente le varie espressioni artistiche e le differenti azioni presenti nell'Accademia fin dal momento della sua istituzione, al progetto come luogo di incontri e dialogo tra esperti e nuovi attori del fare artistico, passato e contemporaneo. Il risultato agito su più fronti vede gli eventi in programma all'interno di Palazzo Carpegna e nella Chiesa dei Santi Luca e Martina, da un lato rivisitare la vocazione alla tutela e alla divulgazione del patrimonio artistico e dell'alto, determinando la continua evoluzione e ricomposizione dei paradigmi dell'arte, e partire da ricreate interazioni disciplinari, nella continuità di una tradizione che si apre e sempre stato legato alla compressione di pittori, scultori e architetti, all'interno di una medesima struttura culturale e didattica.

La giornata prevede una serie di iniziative che prendono avvio con l'apertura straordinaria, da mattina a sera, della Chiesa dei Santi Luca e Martina, visibile con il prezioso ausilio di storici dell'arte, la cui guida è offerta a tutti gli interessati per conoscere la vicenda storica della celebre Fabbrica Clementina ed il suo stretto legame con l'Accademia.

Il cancello del giardino, si ritrova simbolicamente all'ingresso di Palazzo Carpegna, che a partire dall'apertura simbolica del cancello su via della Stamperia, espressione della volontà di una maggiore accessibilità e apertura al pubblico degli spazi e del ruolo dell'Accademia anche testimonianza del già avviato lavoro di ammodernamento delle sue strutture fisiche e funzionali, diventa luogo di numerose iniziative opportunamente pensate per la giornata e che scaturiscono dalle sue spinte e dal momento del inaugurazione.

Una riflessione sulla perdita, e recentemente riscoperta, vocazione didattica dell'Accademia è al centro della mostra documentaria intitolata L'Accademia di San Luca nel dibattito sull'Istruzione artistica dell'Italia unita (1860-1882) sala di archivio, esposizione che intende focalizzare l'attenzione sulla riforma dell'Accademia di Belle Arti nell'Ottocento, vista come nuova esigenza nell'iterativo contesto nazionale e internazionale degli anni subito dopo l'unità della penisola. Una riflessione sulla perdita, e recentemente riscoperta, vocazione didattica dell'Accademia è al centro della mostra documentaria intitolata L'Accademia di San Luca nel dibattito sull'Istruzione artistica dell'Italia unita (1860-1882) sala di archivio, esposizione che intende focalizzare l'attenzione sulla riforma dell'Accademia di Belle Arti nell'Ottocento, vista come nuova esigenza nell'iterativo contesto nazionale e internazionale degli anni subito dopo l'unità della penisola.

Una riflessione sulla perdita, e recentemente riscoperta, vocazione didattica dell'Accademia è al centro della mostra documentaria intitolata L'Accademia di San Luca nel dibattito sull'Istruzione artistica dell'Italia unita (1860-1882) sala di archivio, esposizione che intende focalizzare l'attenzione sulla riforma dell'Accademia di Belle Arti nell'Ottocento, vista come nuova esigenza nell'iterativo contesto nazionale e internazionale degli anni subito dopo l'unità della penisola.

Il rilievo, eseguito da Camillo Pacetti in occasione del Concorso Clementino del 1775, è stato esposto nella Sala Studio dell'Archivio Storico.

Nella stessa giornata è stata presentata, in una diversa collocazione e nuovo allestimento, la Collezione del Contemporaneo, recentemente arricchita da tre opere donate dagli Accademici Alik Cavaliere, Lorenzo Guerrini, Grazia Varisco, e dalla scultura di Pasquale Santoro, Premio Presidente della Repubblica 2010.

Infine grande attenzione si rivolge alla donazione all'Accademia di una nuova opera da parte del Maestro Pasquale Santoro, per l'occasione collocata nella riconfigurata prospettiva del portico borrominiano. Una donazione che riscopre l'antica e per troppo tempo interrotta tradizione del "dono Accademico" e che a partire dalla festa dedicata a San Luca, ogni anno, verrà rinnovata dall'acquisizione di un'opera realizzata dall'artista insignito del Premio Presidente della Repubblica.

Un concerto, organizzato dal Conservatorio di Santa Cecilia come esempio di collaborazione tra le due Accademie Nazionali, suddiviso in due parti, la Prima ad uno o due liuti, eseguita nel Salone d'Onore al primo piano, la Seconda, con Strumenti ed elettronica, nel portico, ha concluso le celebrazioni dedicate a San Luca.

Coordinamento delle iniziative di Sarta Giannotti e Luca Peruginelli

mostre | incontri e convegni | concerti

Festa di San Luca

Inaugurazione dell'anno accademico 2011-2012

Martedì 18 ottobre 2011, l'Accademia Nazionale di San Luca ha inaugurato l'anno accademico 2011-2012 celebrando la festa dedicata a san Luca. Nella giornata si sono svolte una serie di iniziative, simbolicamente avviate con la riapertura dell'ingresso sul giardino di Palazzo Carpegna, lungo via della Stamperia, espressione della volontà di una maggiore accessibilità e apertura al pubblico degli spazi e dei servizi dell'Accademia. Analogamente, anche la Chiesa dei Santi Luca e Martina ai Fori è stata visitabile per l'intera giornata con il prezioso ausilio di storici dell'arte.

Nelle sale della Galleria Accademica di Palazzo Carpegna è stata aperta la mostra Domenico Pellegrini 1759-1840. Ritratto di un pittore collezionista, esposizione che ha reso visibili alcune opere del lascito dell'artista all'Accademia di San Luca. Una collezione, quella di Pellegrini, ancora da indagare compiutamente, composta da pregiati dipinti di artisti italiani e stranieri, con tre ritratti rappresentanti l'artista stesso.

Una riflessione sulla perdita, e recentemente riscoperta, vocazione didattica dell'Accademia è stata posta al centro della mostra documentaria collocata nelle sale della Biblioteca Sarti al secondo piano della sede accademica. L'esposizione, intitolata L'Accademia di San Luca nel dibattito sull'Istruzione artistica dell'Italia unita (1860-1882). Note di archivio, ha inteso focalizzare l'attenzione sulla riforma delle Accademie di Belle Arti nell'Ottocento, vista come nuova urgenza nell'intricato contesto nazionale e internazionale degli anni subito dopo l'unità della penisola.

Dopo un recente e paziente restauro, a cura di Gabriella Caterini e Carola Tavazzi, è stato presentato al pubblico il rilievo in terracotta rappresentante Giuditta che, nella piazza di Betulia, mostra la recisa testa di Oloferne al popolo e agli Ottimati della città. Il rilievo, eseguito da Camillo Pacetti in occasione del Concorso Clementino del 1775, è stato esposto nella Sala Studio dell'Archivio Storico.

Nella stessa giornata è stata presentata, in una diversa collocazione e nuovo allestimento, la Collezione del Contemporaneo, recentemente arricchita da tre opere donate dagli Accademici Alik Cavaliere, Lorenzo Guerrini, Grazia Varisco, e dalla scultura di Pasquale Santoro, Premio Presidente della Repubblica 2010.

Infine grande attenzione si rivolge alla donazione all'Accademia di una nuova opera da parte del Maestro Pasquale Santoro, per l'occasione collocata nella riconfigurata prospettiva del portico borrominiano. Una donazione che riscopre l'antica e per troppo tempo interrotta tradizione del "dono Accademico" e che a partire dalla festa dedicata a San Luca, ogni anno, verrà rinnovata dall'acquisizione di un'opera realizzata dall'artista insignito del Premio Presidente della Repubblica.

Un concerto, organizzato dal Conservatorio di Santa Cecilia come esempio di collaborazione tra le due Accademie Nazionali, suddiviso in due parti, la Prima ad uno o due liuti, eseguita nel Salone d'Onore al primo piano, la Seconda, con Strumenti ed elettronica, nel portico, ha concluso le celebrazioni dedicate a San Luca.

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

MOSTRA

Giuditta mostra la testa di Oloferne

Rilievo in terracotta di Camillo Pacetti, 1775
recentemente restaurato

18 ottobre 2011
ore 10.00 - 20.00

Sala Studio dell'Archivio Storico

Il 18 ottobre 2011, nella Sala Studio dell'Archivio Storico, viene presentato al pubblico, dopo un recente e paziente restauro a cura di Gabriella Caterini e Carola Tavazzi, il rilievo in terracotta rappresentante Giuditta che, nella piazza di Betulia, mostra la recisa testa di Oloferne al popolo e agli Ottimati della città.

L'opera, eseguita da Camillo Pacetti, ottenne il secondo premio della prima classe di scultura nel Concorso Clementino del 1775. La scultura è una delle prime prove giovanili dell'artista romano, che ebbe numerose commissioni pubbliche dal clero e dall'aristocrazia romana. Camillo Pacetti (1758-1826) venne eletto membro di merito dell'Accademia di San Luca nel 1794, partecipando attivamente all'attività didattica prima di iniziare la sua fortunata carriera, dal 1804, presso l'Accademia di Belle Arti di Brera.

In occasione del restauro è stato possibile portare alla luce il verso del rilievo, dove sono visibili alcune figure anatomiche impresse durante la lavorazione del manufatto. Immaginando di entrare nella bottega di uno scultore del XVIII secolo, il disegno sul retro testimonia una fase del processo di realizzazione dell'opera restituendo l'ambiente e l'atmosfera dell'atelier dell'artista. Le figure a sanguigna corrispondono probabilmente ai disegni preparatori e ai bozzetti che affollavano lo stesso piano di lavoro sul quale veniva appoggiato il rilievo durante la lavorazione e che hanno lasciato la loro impronta nella materia.



mostra

Giuditta mostra la testa di Oloferne

Rilievo in terracotta di Camillo Pacetti, 1775

Il 18 ottobre 2011, nella Sala Studio dell'Archivio Storico, è stato presentato al pubblico, dopo un recente e paziente restauro a cura di Gabriella Caterini e Carola Tavazzi, il rilievo in terracotta rappresentante Giuditta che, nella piazza di Betulia, mostra la recisa testa di Oloferne al popolo e agli Ottimati della città.

L'opera, eseguita da Camillo Pacetti, ottenne il secondo premio della prima classe di scultura nel Concorso Clementino del 1775. La scultura è una delle prime prove giovanili dell'artista romano, che ebbe numerose commissioni pubbliche dal clero e dall'aristocrazia romana. Camillo Pacetti (1758-1826) venne eletto membro di merito dell'Accademia di San Luca nel 1794, partecipando attivamente all'attività didattica prima di iniziare la sua fortunata carriera, dal 1804, presso l'Accademia di Belle Arti di Brera.

In occasione del restauro è stato possibile portare alla luce il verso del rilievo, dove sono visibili alcune figure anatomiche impresse durante la lavorazione del manufatto. Immaginando di entrare nella bottega di uno scultore del XVIII secolo, il disegno sul retro testimonia una fase del processo di realizzazione dell'opera restituendo l'ambiente e l'atmosfera dell'atelier dell'artista. Le figure a sanguigna corrispondono probabilmente ai disegni preparatori e ai bozzetti che affollavano lo stesso piano di lavoro sul quale veniva appoggiato il rilievo durante la lavorazione e che hanno lasciato la loro impronta nella materia.



L'allestimento del rilievo in terracotta di Camillo Pacetti nella Sala Studio dell'Archivio Storico.

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

MOSTRA

L'Accademia di San Luca nel dibattito sull'istruzione artistica dell'Italia Unita (1860-1882)

Note d'Archivio

18 ottobre 2011
ore 10.00 - 20.00
Biblioteca Accademica


Martedì 18 ottobre, in occasione della festa di San Luca, inaugurerà la mostra documentaria intitolata L'Accademia di San Luca nel dibattito sull'istruzione artistica dell'Italia Unita (1860-1882). Note d'Archivio, curata da Marica Marzinotto e Valeria Rotili. L'iniziativa intende focalizzare l'attenzione sulla riforma delle Accademie di Belle Arti, che nel contesto nazionale e internazionale degli anni postunitari acquisì una rinnovata urgenza. A distanza di quasi 150 anni, questa esposizione è stata l'occasione per approfondire un tema rimasto sinora inesplorato.

La mostra illustra due temi principali, nell'arco cronologico compreso tra il 1860 e il 1882: il dibattito culturale e politico che si sviluppò intorno ai progetti di riforma delle istituzioni per l'arte della penisola, protagonisti in prima linea gli stessi artisti diversamente schierati, e, d'altro lato, il caso emblematico dell'Accademia di San Luca, vocifera della tradizione accademica, che, nonostante la sua tenace resistenza, venne infine privata della sua secolare attività didattica.

Nella prima parte della mostra, dedicata al dibattito critico e agli interventi legislativi e normativi che, in particolare con la riforma Scialoja-Coppino (1873), decretò l'assorbimento degli atenei statali delle Accademie di Belle Arti italiane e le trasformazioni, in nome della necessaria modernizzazione, in istituti scolastici privi di caratteri diversificati, si presentano i documenti più significativi di quelle vicende conservati presso l'Archivio Centrale dello Stato, accanto a testimonianze di grande interesse ma ancora poco approfondite dagli studi come gli atti dei Congressi artistici che si susseguirono in varie città d'Italia, e cominciare dal primo, organizzato a Parma nel 1871. Vi si discuteva anche di tutela del patrimonio artistico e di restauro, del destino delle pubbliche Pinacoteche, di una Galleria nazionale per l'arte contemporanea, che infine fu istituita a Roma nel 1889. La seconda sezione della mostra, viceversa, è dedicata interamente al caso romano. Le proposte di riforma che precedettero quella definitiva del 1873 avevano individuato proprio nell'Accademia di San Luca la possibilità di sperimentare nella Capitale un modello didattico innovativo ed esemplare, da estendere successivamente alle istituzioni formative del campo artistico nell'intero territorio nazionale.

La documentazione esposta, in buona parte inedita, mette in scena lo scontro - che trovò echi significativi nella stampa dell'epoca - tra le istanze riformatrici e laiche dello Stato unitario e le varie forme di resistenza del corpo accademico, sino alla Protesta a stampa sottoscritta da ventotto professori contro il nuovo statuto imposto dal Ministero della Pubblica Istruzione del Regno d'Italia.

La strategia messa in atto dalla storica istituzione romana fu duplice: da un lato, si adoperò per rendere più funzionali gli ambienti destinati all'insegnamento nella sede di via Ripetta, dotandoli di più aggiornati modelli didattici, prima della definitiva separazione; dall'altro, nonostante le difficoltà, non smise di organizzare quei Concorsi che avevano caratterizzato la vita dell'Accademia di San Luca fin dal XVII secolo, assumendo nel frattempo un significato fondamentale per le politiche culturali del Pontefice. Gli elaborati premiati negli anni cruciali intorno al 1870 - disegni, sculture, dipinti, progetti architettonici -, che qui si espongono per la prima volta, lasciano intendere eloquentemente quanta distanza li separasse, sul piano formale non meno che tematico, da quelle istanze di profondo rinnovamento che da anni avevano orientato la ricerca artistica più avanzata: «si pensi all'esperienza dei Macchiaioli - verso l'opposizione del "vero"».



mostra

L'Accademia di San Luca nel dibattito sull'istruzione artistica dell'Italia Unita (1860-1882)

Note d'Archivio

Martedì 18 ottobre 2011, in occasione della festa di San Luca, si è inaugurata la mostra documentaria intitolata L'Accademia di San Luca nel dibattito sull'istruzione artistica dell'Italia Unita (1860-1882). Note d'Archivio, curata da Marica Marzinotto e Valeria Rotili. L'iniziativa ha inteso focalizzare l'attenzione sulla riforma delle Accademie di Belle Arti, che nel contesto nazionale e internazionale degli anni postunitari acquisì una rinnovata urgenza. A distanza di quasi 150 anni, questa esposizione è stata l'occasione per approfondire un tema rimasto sinora inesplorato.

La mostra ha illustrato due aspetti importanti, sviluppati tra il 1860 e il 1883: il dibattito culturale e politico nato intorno ai progetti di riforma delle istituzioni per l'arte e il caso emblematico dell'Accademia di San Luca, privata della sua secolare attività didattica. Nella prima parte della mostra, dedicata al dibattito critico e agli interventi legislativi e normativi (riforma Scialoja-Coppino del 1873) sono stati presentati i documenti più significativi conservati presso l'Archivio Centrale dello Stato, accanto a testimonianze ancora poco approfondite come gli atti dei Congressi artistici. La seconda sezione della mostra, invece, è stata dedicata al caso romano, in particolare all'Accademia di San Luca. La documentazione esposta, in buona parte inedita, ha messo in luce lo scontro tra le istanze riformatrici e laiche dello Stato unitario e le varie forme di resistenza del corpo accademico, sino alla Protesta a stampa sottoscritta da ventotto professori contro il nuovo statuto imposto dal Ministero della Pubblica Istruzione. Duplice la strategia attuata dall'Accademia che da un lato si adoperò per rendere più funzionali gli ambienti destinati all'insegnamento nella sede di via Ripetta, e dall'altro, nonostante le difficoltà, non smise di organizzare quei Concorsi che avevano caratterizzato la sua vita fin dal XVII secolo. Gli elaborati premiati negli anni cruciali intorno al 1870, esposti ora per la prima volta, lasciano intendere eloquentemente quanta distanza li separasse, sul piano formale non meno che tematico, da quel rinnovamento che da anni aveva orientato la ricerca artistica più avanzata.



L'allestimento della mostra nella Sala Lettura della Biblioteca Accademica.



ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

MOSTRA

**Domenico Pellegrini
1759-1840**
Ritratto di un pittore collezionista

18 aprile 2011 - 25 gennaio 2012

Martedì 18 ottobre, giorno della festa di San Luca, si inaugura la mostra "Domenico Pellegrini 1759-1840. Ritratto di un pittore collezionista". L'esposizione si inserisce nell'ambito delle celebrazioni per i 250 anni dalla nascita di Pellegrini, organizzate dal Comune di Galliera Veneta e dalla Regione Veneto per rendere omaggio al pittore veneto che volle donare all'Accademia di San Luca una parte significativa della sua collezione di dipinti.

Tra le opere esposte quattro ritratti dell'artista conservati nelle collezioni accademiche, due autoritratti, una copia più tarda e un busto in marmo. L'autoritratto su tela, firmato e datato 1827, è impostato in maniera pienamente ottocentesca: l'artista si rappresenta quale pittore, con tavolozza e pennelli, il cavalletto alle spalle, in un originale taglio a mezza figura. A differenza della produzione ritrattistica che lo aveva reso celebre in Inghilterra e in Portogallo, Pellegrini qui sembra aggiornato sulle novità tecniche e linguistiche della più avvertita pittura contemporanea; la curiosa accentuazione cromatica dell'incarnato del volto è dovuta a uno scrupoloso restauro del 1930. L'opera rimase nello studio dell'artista, che all'Accademia di San Luca preferì destinare il ben più accademico busto in marmo che lui stesso aveva commissionato a Rinaldo Rinaldi (Padova 1793 - Roma 1873), allievo di Canova la cui opera, ispirata presumibilmente alla versione su carta dell'autoritratto, era già terminata al momento della stesura del testamento dell'artista.

L'omaggio a Domenico Pellegrini considera anche il suo generoso lascito, che ha reso l'Accademia di San Luca erede, da un lato, delle sue sostanze, da destinare all'istituzione di un Concorso a favore dei giovani pittori e, d'altro lato, di una cospicua parte della sua collezione di dipinti "... affinché li esponga e li conservi nella sua Galleria a forma delle Leggi Statutarie". Le numerose opere presenti nella sua abitazione, raccolte nel corso degli anni, lo avevano accompagnato attraverso i vari soggiorni in diverse nazioni europee e costituiscono nel loro insieme un interessante esempio di raccolta di un artista appassionato al colore, alla pittura veneta del Cinquecento ma anche a quella fiamminga del Seicento. Nella mostra si è inteso presentare soltanto una selezione significativa dei dipinti più prestigiosi, in omaggio all'acutezza di giudizio del fine conoscitore, ma anche con l'obiettivo di stimolare nuovi studi e più argomentate attribuzioni, da van Dyck a Rubens, dal Moroni al Caliari, da Claude Lorrain a Canaletto.

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
06.6798850 | www.academiasanluca.eu

mostra

Domenico Pellegrini 1759-1840**Ritratto di un pittore collezionista**

Martedì 18 ottobre 2011, giorno della festa di San Luca, si è inaugurata la mostra "Domenico Pellegrini 1759-1840. Ritratto di un pittore collezionista".

L'esposizione si inserisce nell'ambito delle celebrazioni per i 250 anni dalla nascita di Pellegrini, organizzate dal Comune di Galliera Veneta e dalla Regione Veneto per rendere omaggio al pittore veneto che volle donare all'Accademia di San Luca una parte significativa della sua collezione di dipinti.

Tra le opere esposte quattro ritratti dell'artista conservati nelle collezioni accademiche, due autoritratti, una copia più tarda e un busto in marmo.

L'autoritratto su tela, firmato e datato 1827, è impostato in maniera pienamente ottocentesca: l'artista si rappresenta quale pittore, con tavolozza e pennelli, il cavalletto alle spalle, in un originale taglio a mezza figura. A differenza della produzione ritrattistica che lo aveva reso celebre in Inghilterra e in Portogallo, Pellegrini qui sembra aggiornato sulle novità tecniche e linguistiche della più avvertita pittura contemporanea; la curiosa accentuazione cromatica dell'incarnato del volto è dovuta a uno scrupoloso restauro del 1930. L'opera rimase nello studio dell'artista, che all'Accademia di San Luca preferì destinare il ben più accademico busto in marmo che lui stesso aveva commissionato a Rinaldo Rinaldi (Padova 1793 - Roma 1873), allievo di Canova, la cui opera, ispirata presumibilmente alla versione su carta dell'autoritratto, era già terminata al momento della stesura del testamento dell'artista.

L'omaggio a Domenico Pellegrini considera anche il suo generoso lascito, che ha reso l'Accademia di San Luca erede, da un lato, delle sue sostanze, da destinare all'istituzione di un Concorso a favore dei giovani pittori e, d'altro lato, di una cospicua parte della sua collezione di dipinti "... affinché li esponga e li conservi nella sua Galleria a forma delle Leggi Statutarie". Le numerose opere presenti nella sua abitazione, raccolte nel corso degli anni, lo avevano accompagnato attraverso i vari soggiorni in diverse nazioni europee e costituiscono nel loro insieme un interessante esempio di raccolta di un artista appassionato al colore, alla pittura veneta del Cinquecento ma anche a quella fiamminga del Seicento. Nella mostra si è inteso presentare soltanto una selezione significativa dei dipinti più prestigiosi, in omaggio all'acutezza di giudizio del fine conoscitore, ma anche con l'obiettivo di stimolare nuovi studi e più argomentate attribuzioni, da van Dyck a Rubens, dal Moroni al Caliari, da Claude Lorrain a Canaletto.



L'allestimento della mostra nella Galleria Accademica.




Accademia Nazionale di San Luca

Conferenza di
Claudio Strinati
sul tema
RITORNO A FEDERICO ZUCCARI

In occasione dell'80° compleanno di
Matthias Winner

iniziativa organizzata da
ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA e
BIBLIOTHECA HERTZIANA MAX-PLANCK-INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE

Saluti ed introduzione
Francesco Moschini
Sybille Ebert-Schifferer

Sarà presente Matthias Winner

Giovedì 27 ottobre, ore 17.00

Accademia Nazionale di San Luca
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
tel. 06.6798850-06.6790124

Giovedì 27 ottobre, il Salone d'Onore di Palazzo Carpegna ospita una conferenza di Claudio Strinati dal titolo "Ritorno a Federico Zuccari", organizzata dall'Accademia Nazionale di San Luca e dalla Bibliotheca Hertziana Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte. L'iniziativa vuole celebrare l'ottantesimo anno di età di Matthias Winner, illustre storico dell'arte, dal 1977 al 1993 direttore della Bibliotheca Hertziana di Roma e membro della Società Max Planck, nonché Accademico di San Luca dal 1985. "Il ritorno a Federico Zuccari" si ricollega alle numerose investigazioni che lo studioso tedesco incentra sulla figura dell'artista marchigiano, ideatore nel 1593 del primo Statuto dell'Accademia Nazionale di San Luca; studi che sono diventati punti di riferimento per la formazione e la ricerca dello stesso Strinati e che costituiscono un solido supporto per l'interpretazione delle dinamiche inerenti all'espressione artistica tra Quattrocento e Seicento. Introdurranno la conferenza Francesco Moschini, Segretario Generale dell'Accademia Nazionale di San Luca, e Sybille Ebert-Schifferer, Direttore della Bibliotheca Hertziana Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte. Il particolare legame tra Matthias Winner, Federico Zuccari e Claudio Strinati, viene ricordato dalle stesse parole di quest'ultimo: "Federico Zuccari è un autore e un personaggio che sia Matthias Winner sia io stesso abbiamo in comune. Mi sono formato studiando nella Bibliotheca Hertziana che Winner ha meritevolmente diretto per tanto tempo, ho fatto la mia tesi di laurea su Zuccari pittore e teorico tra Cinquecento e Seicento e ho continuato per anni e anni a studiare nella casa di Federico Zuccari. Ora dopo tanto tempo sono tornato a Federico Zuccari aiutato e sostenuto dai tanti studi e le tante meditazioni che Winner ha sviluppato nel corso del tempo. Come se avessimo camminato costantemente su strade parallele e amabilmente interferenti. Senonché entrando nella casa Zuccari una dilettevole poesia ammonisce i giovani invitandoli a fermarsi a meditare, proprio per entrare nella peculiare dimensione estetica che dovranno vivere con assiduità in quella dimora. Ma né Winner né io ci troviamo in quella felice fase della vita. Eppure siamo forse proprio noi nella migliore condizione per immergerci in quel "giovenil pensiero" di cui parla Zuccari, perché lo conosciamo meglio di quando abbiamo concretamente sperimentato quell'età, e allora è della giovinezza che vogliamo parlare per come ce l'ha insegnata Federico Zuccari, intatta nei nostri cuori e nelle nostre menti facendoci guardare con positiva certezza all'itinerario dei nostri studi".

Coordinamento delle iniziative a cura di Santa Giustolisi e Luca Pappalardo

incontri e convegni

CLAUDIO STRINATI

Ritorno a Federico Zuccari

Giovedì 27 ottobre 2011, si è tenuta una conferenza di Claudio Strinati dal titolo "Ritorno a Federico Zuccari", organizzata dall'Accademia Nazionale di San Luca e dalla Bibliotheca Hertziana Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte.

Con l'iniziativa si intendeva celebrare l'ottantesimo anno di età di Matthias Winner, illustre storico dell'arte, dal 1977 al 1993 direttore della Bibliotheca Hertziana di Roma e membro della Società Max Planck, nonché Accademico di San Luca dal 1985.

"Ritorno a Federico Zuccari" si ricollega alle numerose investigazioni che lo studioso polacco ha incentrato sulla figura dell'artista marchigiano, ideatore nel 1593 del primo Statuto dell'Accademia di San Luca; studi che sono diventati punti di riferimento per la formazione e la ricerca dello stesso Strinati e che costituiscono un solido supporto per l'interpretazione delle dinamiche inerenti all'espressione artistica tra Quattrocento e Seicento.

La conferenza è stata introdotta da Francesco Moschini, Segretario Generale dell'Accademia Nazionale di San Luca, e da Sybille Ebert-Schifferer, Direttore della Bibliotheca Hertziana Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte.

Il particolare legame tra Matthias Winner, Federico Zuccari e Claudio Strinati viene ricordato dalle stesse parole di quest'ultimo: "Federico Zuccari è un autore e un personaggio che sia Matthias Winner sia io stesso abbiamo in comune. Mi sono formato studiando nella Bibliotheca Hertziana che Winner ha meritevolmente diretto per tanto tempo, ho fatto la mia tesi di laurea su Zuccari pittore e teorico tra Cinquecento e Seicento e ho continuato per anni e anni a studiare nella casa di Federico Zuccari. Ora dopo tanto tempo sono tornato a Federico Zuccari aiutato e sostenuto dai tanti studi e le tante meditazioni che Winner ha sviluppato nel corso del tempo. Come se avessimo camminato costantemente su strade parallele e amabilmente interferenti. Senonché entrando nella casa Zuccari una dilettevole poesia ammonisce i giovani invitandoli a fermarsi a meditare, proprio per entrare nella peculiare dimensione estetica che dovranno vivere con assiduità in quella dimora. Ma né Winner né io ci troviamo in quella felice fase della vita. Eppure siamo forse proprio noi nella migliore condizione per immergerci in quel "giovenil pensiero" di cui parla Zuccari, perché lo conosciamo meglio di quando abbiamo concretamente sperimentato quell'età, e allora è della giovinezza che vogliamo parlare per come ce l'ha insegnata Federico Zuccari, intatta nei nostri cuori e nelle nostre menti facendoci guardare con positiva certezza all'itinerario dei nostri studi".




Accademia Nazionale di San Luca
INSTALLAZIONE AUDIOVISIVA

PAOLO PORTOGHESI
RITRATTI ACCADEMICI

In occasione del suo ottantesimo compleanno

mercoledì 2 novembre 2011
Rampa Borrominiana
2 - 18 novembre 2011

Accademia Nazionale di San Luca
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
tel. 06.6798850-06.6790324

Il giorno mercoledì 2 novembre, in occasione dell'ottantesimo compleanno di Paolo Portoghesi, l'Accademia Nazionale di San Luca rende omaggio al celebre architetto, vicepresidente della stessa Accademia, con l'installazione audiovisiva Paolo Portoghesi. Ritratti Accademici. L'esposizione, ricostruisce, attraverso la sequenza di nove filmati distanti nel tempo, la figura di Paolo Portoghesi, come storico e come architetto creatore. In questo senso i diversi racconti, disposti sulla rampa borrominiana, ricostruiscono un ideale percorso attraverso la restituzione del suo costante operare sulla scena culturale italiana ed internazionale. L'installazione rappresenta un primo passo verso la costituzione di una mediateca accademica, pensata come una nuova forma di archivio per la conservazione e la divulgazione del patrimonio accademico che dia spazio al lavoro dei suoi membri e ad iniziative prodotte o promosse dall'Accademia stessa.

Paolo Portoghesi, nasce a Roma il 2 novembre 1931. È membro dell'Accademia Nazionale di San Luca dal 1966 e ne è Vice presidente dal 1 gennaio 2011. Figura anomala, che unisce al talento dello storico e del critico quello dell'architetto creatore, Paolo Portoghesi ha diretto e dirige riviste di architettura, pubblicato centinaia di articoli e più di cinquanta volumi sulla architettura rinascimentale e barocca, sul Liberty e sulle problematiche dell'architettura contemporanea, molti dei quali tradotti in più lingue, come Roma Barocca, 1966; Borromini, architettura come linguaggio; Victor Horta, 1969; Dopo l'architettura moderna, 1980; L'angelo della storia, 1982; Postmodern: l'architettura nella società post-industriale e Architettura e natura, 1999. Ha cominciato a insegnare presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", dove si era laureato nel 1957. Dal 1967 al 1977 insegna nella facoltà di architettura del Politecnico di Milano, di cui è preside dal 1968 al 1976. Dal 1995 è professore di Progettazione presso la facoltà di architettura "Valle Giulia". È stato il primo direttore del settore architettura della Biennale di Venezia della quale è poi stato presidente. Le principali architetture di Portoghesi sono la "casa Baldi" nel 1959, la "chiesa della Sacra Famiglia" a Salerno, i "complessi residenziali ENEL" a Tarquinia, "Borsalino" ad Alessandria e "Parco Termale" ad Abano Terme; diverse piazze (Poggioreale in Sicilia, Leon Battista Alberti a Rimini, Ascea, Castelgandolfo e Fondi); è anche l'autore del restauro della piazza del Teatro alla Scala a Milano; il salone nello stabilimento termale "Il Tettuccio" a Montecatini, l'hotel Meridien - ex Savoia - a Rimini, il teatro "Nuovo Politeama" a Catanzaro. Alla fine del 2006 è stato inaugurato il "Quartiere Latino" di Treviso, restauro di un'area dismessa trasformata in sede dell'Università di Treviso e quartiere residenziale. La sua opera architettonica più famosa è la Moschea di Roma. Nel 2000 ha vinto il concorso per la Moschea Grande di Strasburgo (in costruzione); contemporaneamente ha realizzato la chiesa della Madonna della Pace a Terni e vinto il concorso per una nuova chiesa a Castellaneta (TA) (in costruzione, come la nuova chiesa parrocchiale di Calcata).

Coordinamento dell'installazione di Berta Giannotti e Luca Porqueddu

mostre


Paolo Portoghesi


Ritratti accademici | installazione audiovisiva

Mercoledì 2 novembre 2011, in occasione dell'ottantesimo compleanno di Paolo Portoghesi, l'Accademia Nazionale di San Luca ha reso omaggio al celebre architetto, vicepresidente della stessa Accademia, con l'installazione audiovisiva Paolo Portoghesi. Ritratti Accademici. Con l'esposizione si è inteso ricostruire, attraverso la sequenza di nove filmati distanti nel tempo, la figura di Paolo Portoghesi, come storico e come architetto. In questo senso i diversi racconti, disposti sulla rampa borrominiana, hanno costituito un ideale percorso attraverso la restituzione del suo costante operare sulla scena culturale italiana e internazionale.

L'installazione ha rappresentato un primo passo verso la costituzione di una mediateca accademica, pensata come una nuova forma di archivio per la conservazione e la divulgazione del patrimonio accademico che dia spazio al lavoro dei suoi membri e ad iniziative prodotte o promosse dall'Accademia stessa.

Paolo Portoghesi nasce a Roma il 2 novembre 1931. È membro dell'Accademia Nazionale di San Luca dal 1966 e dal 1 gennaio 2011 è vicepresidente in carica. Figura anomala, che unisce al talento dello storico e del critico quello dell'architetto creatore, Portoghesi ha diretto e dirige riviste di architettura, pubblicato centinaia di articoli e più di cinquanta volumi sulla architettura rinascimentale e barocca, sul Liberty e sulle problematiche dell'architettura contemporanea, molti dei quali tradotti in più lingue, come Roma Barocca, 1966; Borromini, architettura come linguaggio; Victor Horta, 1969; Dopo l'architettura moderna, 1980; L'angelo della storia, 1982; Postmodern: l'architettura nella società post-industriale e Architettura e natura, 1999. Ha cominciato a insegnare presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", dove si è laureato nel 1957. Dal 1967 al 1977 insegna nella facoltà di architettura del Politecnico di Milano, di cui è preside dal 1968 al 1976. Dal 1995 è professore di Progettazione presso la facoltà di architettura "Valle Giulia". È stato il primo direttore del settore architettura della Biennale di Venezia della quale è poi stato presidente. Le principali architetture di Portoghesi sono la casa Baldi nel 1959, la chiesa della Sacra Famiglia a Salerno, i complessi residenziali ENEL a Tarquinia, le residenze "Borsalino" ad Alessandria e il Parco Termale ad Abano Terme; diverse piazze (Poggioreale in Sicilia, Leon Battista Alberti a Rimini, Ascea, Castelgandolfo e Fondi); è anche l'autore del restauro della piazza del Teatro alla Scala a Milano; il salone nello stabilimento termale "Il Tettuccio" a Montecatini, l'hotel Meridien - ex Savoia - a Rimini, il teatro "Nuovo Politeama" a Catanzaro. Alla fine del 2006 è stato inaugurato il "Quartiere Latino" di Treviso, restauro di un'area dismessa trasformata in sede dell'Università di Treviso e quartiere residenziale. La sua opera architettonica più famosa è la Moschea di Roma. Nel 2000 ha vinto il concorso per la Moschea Grande di Strasburgo (in costruzione); contemporaneamente ha realizzato la chiesa della Madonna della Pace a Terni e vinto il concorso per una nuova chiesa a Castellaneta, Taranto (in costruzione, come la nuova chiesa parrocchiale di Calcata).




Accademia Nazionale di San Luca
 presentazione del volume
**ARCHITETTURA
 DEL CINQUECENTO ROMANO**
 di **Sandro Benedetti**
 a cura di **Laura Marcucci**
 Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato
 Libreria dello Stato
 Introduce e coordina
Francesco Moschini
 Intervengono
Paolo Portoghesi
Augusto Roca De Amicis
Aurora Scotti Tosini
Vitaliano Tiberia
 Saranno presenti l'autore e la curatrice
Venerdì 4 novembre 2011, ore 17,00
Accademia Nazionale di San Luca
 Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
 tel. 06.6798850-06.6790324

Venerdì 4 novembre, vengono presentati all'Accademia Nazionale di San Luca i due volumi dal titolo Architettura del Cinquecento romano, di Sandro Benedetti, a cura di Laura Marcucci. Coordinati da Francesco Moschini, interverranno Paolo Portoghesi, Augusto Roca De Amicis, Aurora Scotti Tosini, Vitaliano Tiberia.

L'importante iniziativa editoriale, che il Poligrafico e Zecca dello Stato ha meritoriamente edito, raccoglie gli studi che Sandro Benedetti – professore emerito in Storia dell'Architettura moderna dell'Università di Roma "La Sapienza" – ha pubblicato sul tema del molteplice patrimonio architettonico della Roma nel Cinquecento.


Una scelta che, rispetto alle ulteriori linee di ricerca esplorate, ha privilegiato un periodo tra i più tormentati della vicenda architettonica della città, onde far emergere importanti personaggi ed aspetti formativi spesso trascurati o in ombra. La pubblicazione dedica attenzione non prevenuta verso temi e opere del sintetismo, del pauperismo, della Riforma Cattolica, del tempo post-Tridentino e della "transizione" verso il Barocco: con l'obiettivo di evidenziare e valorizzare presenze importanti, per lo più trascurate nei quadri storiografici prevalenti sulla vicenda epocale del Cinquecento romano.

Sandro Benedetti, professore emerito di Storia dell'Architettura Moderna dell'Università "La Sapienza" di Roma, ha svolto e svolge attività di architetto, di storico dell'architettura, di restauratore, nella linea di quella operosità integrale dell'architetto cara alla Scuola Romana.

I principali suoi studi storico-critici sono documentati nei 20 volumi e nelle oltre 160 pubblicazioni dedicate alla Storia dell'architettura: dal Cinquecento, al tempo del Barocco e dell'Arcadia, al Contemporaneo in particolare dell'"Altra Modernità" e dell'architettura Sacra nel tempo del dopo Concilio.

- Chiamato da Giovanni Paolo II a dirigere la fabbrica di S. Pietro ne ha progettato e guidato il Restauro della Facciata della Basilica Vaticana, l'ideazione e realizzazione del sistema architettonico dei Nuovi Ingressi e Servizi ai Musei Vaticani (con L. Passarelli), il restauro della grande piazza di San Pietro (consulenza in corso).
- Ha progettato e costruito: nuove chiese a Roma, nel Lazio, in Basilicata e Calabria; scuole; residenze; servizi; Piani Territoriali, Piani per l'Edilizia Economica e Popolare (in collaborazione) particolarmente nell'area romana e laziale, oltre che a Milano e Venezia. Architetture e proposte progettuali che hanno attirato l'attenzione concretandosi anche in conseguenti molteplici pubblicazioni da parte delle riviste specializzate italiane ed europee.

Coordinamento dell'iniziativa di Sara Giannotti e Luca Porqueddu



presentazione del volume

SANDRO BENEDETTI

Architettura del Cinquecento romano

Il 4 novembre 2011 sono stati presentati i due volumi dal titolo Architettura del Cinquecento romano (Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2010) di Sandro Benedetti, a cura di Laura Marcucci.

Introdotti da Francesco Moschini, presente l'autore, sono intervenuti Paolo Portoghesi, Augusto Roca De Amicis, Aurora Scotti Tosini, Vitaliano Tiberia.

L'importante iniziativa editoriale, che il Poligrafico e Zecca dello Stato ha meritoriamente edito, raccoglie gli studi che Sandro Benedetti – professore emerito in Storia dell'Architettura moderna dell'Università di Roma "La Sapienza" – ha pubblicato sul tema del molteplice patrimonio architettonico della Roma nel Cinquecento.

Una scelta che, rispetto alle ulteriori linee di ricerca esplorate, ha privilegiato un periodo tra i più tormentati della vicenda architettonica della città, onde far emergere importanti personaggi ed aspetti formativi spesso trascurati o in ombra. La pubblicazione dedica attenzione non prevenuta verso temi e opere del sintetismo, del pauperismo, della Riforma Cattolica, del tempo post-Tridentino e della "transizione" verso il Barocco: con l'obiettivo di evidenziare e valorizzare presenze importanti, per lo più trascurate nei quadri storiografici prevalenti sulla vicenda epocale del Cinquecento romano.






Accademia Nazionale di San Luca

INSTALLAZIONE AUDIOVISIVA
FRANCO PURINI
RITRATTI ACCADEMICI

In occasione del suo settantesimo compleanno

mercoledì 9 novembre 2011, ore 20.00
Sala del Consiglio
10 -18 novembre 2011
dalle 10.00 alle 18.00

Accademia Nazionale di San Luca
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
tel. 06.6798860-06.6790324

Mercoledì 9 novembre, alle ore 20.00, in occasione del settantesimo compleanno di Franco Purini, l'Accademia Nazionale di San Luca rende omaggio al celebre architetto con l'installazione audiovisiva Franco Purini. Ritratti Accademici. Quattro filmati, contemporaneamente visibili nella Sala del Consiglio, illustreranno, attraverso la simultaneità di immagini e suoni, la personalità progettuale, teorica e critica di Franco Purini. La stratificazione delle esperienze, nella forma dell'audiovisivo, renderà omaggio alla costante attività di ricerca architettonica che negli anni ha contraddistinto il suo operare tra realtà e rappresentazione.

L'installazione, visibile fino al 18 novembre, insieme alla parallela iniziativa sulla figura di Paolo Portoghesi, rappresenta un primo passo verso la costituzione di una mediateca accademica, pensata come una nuova forma di archivio per la conservazione e la divulgazione del patrimonio accademico che dia spazio al lavoro dei suoi membri e ad iniziative prodotte o promosse dall'Accademia stessa.

FRANCO PURINI nasce nel 1941 a Isola del Liri. Si laurea in Architettura a Roma con L. Quaroni nel 1971. Allievo di M. Sacripanti, collabora con G. Pollini e V. Gregotti. Architetto e teorico dell'architettura, è professore ordinario di Composizione Architettonica presso la Facoltà di Architettura Valle Giulia dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza". Ha insegnato a Reggio Calabria, Ascoli Piceno, Milano e Venezia. Ha ricevuto alcuni riconoscimenti, tra i quali il Premio Internazionale "Controcampo Culturale" nel 1980, il "Leone di Pietra" alla Biennale di Venezia del 1985, il "Premio Nazionale "Inarch" nel 1991, il Premio "Grotta di Tiberio" nel 2003, il Premio "Sebetia Ter" nel 2008. Alla progettazione affianca da sempre una ricerca sul rapporto tra architettura e rappresentazione. Nel 1966 fonda con Laura Thermes lo Studio Purini-Thermes progettando e realizzando numerose opere, tra cui: La Casa del Farmacista (1980), il Sistema delle Piazze (1982) e la Casa Pirrello (1990) a Gibellina; un isolato residenziale a Marianella, Napoli (1983); la Cappella di Sant'Antonio da Padova a Poggioreale (1993); il restauro delle Scuderie Medicee di Poggio a Caiano (2001); un edificio per uffici a Ravenna (2005); il grattacielo "Raffaello" a Shanghai (2005); il centro parrocchiale di San Giovanni Battista a Lecce (2006); l'Europarco Castellaccio a Roma (2008). Tra le architetture "effimere": il Teatrino scientifico per l'Estate Romana (1979); la facciata per la "Strada Novissima" per la Biennale di Venezia (1980); la porta di ingresso alla Triennale di Milano del 1996 in occasione della mostra "Identità e differenze", di cui è stato curatore. Nel 2006 gli è stato affidato il Nuovo Padiglione Italiano alla X Biennale di Architettura di Venezia. I suoi disegni sono conservati presso collezioni pubbliche e private, tra cui: il Centre Pompidou, il Museo di Architettura di Francoforte, l'Archivio Progetti dello IUV, il Museo di Belle Arti di Buenos Aires. Il suo lavoro è oggetto di numerose mostre in Italia e all'estero tra le quali: "Architetture inclusive-Inclusioni di Architettura", a cura di F. Moschini, alla A.A.M. Architettura Arte Moderna (Roma, 1982); "Franco Purini e Laura Thermes. Progetti e disegni 1983-1984", Asociación Becarios de Arquitectura y Urbanismo, Centre de Arte y comunicación (Buenos Aires, 1984); "Lo spazio sacro nella modernità" nella Basilica Palladiana (Vicenza, 2000); "Disegni di Architettura dal Dopoguerra ad oggi, dalla collezione di F. Moschini A.A.M. Architettura Arte Moderna alle Scuderie Medicee di Poggio a Caiano (2002) con omonimo catalogo edizioni Centro D; "Incontri" alla Galleria Borghese (Roma, 2002). È membro dell'Accademia Nazionale di San Luca dal 1989.

Bibliografia scelta: Luogo e progetto, Magma, Roma, 1976; L'architettura didattica, Casa del libro, Reggio Calabria, 1980; Around the shadow line: Beyond urban architecture, Architectural Association, Londra, 1984; Dal progetto, a cura di F. Moschini e G. Neri, Kappa/A.A.M., Roma, 1992; Comporre l'architettura, Laterza, Bari, 2000; Franco Purini. Le opere, gli scritti, la critica, Electa, Milano, 2000; La misura italiana dell'architettura, Laterza, Bari, 2008.

Coordinamento dell'Iniziativa di Paolo Portoghesi e Luca Portoghesi

mostre

Franco Purini

Ritratti accademici | installazione audiovisiva

Mercoledì 9 novembre 2011, in occasione del settantesimo compleanno di Franco Purini, l'Accademia Nazionale di San Luca ha reso omaggio al celebre architetto con l'installazione audiovisiva Franco Purini. Ritratti Accademici. Quattro filmati, contemporaneamente visibili nella Sala del Consiglio, hanno illustrato, attraverso la simultaneità di immagini e suoni, la personalità progettuale, teorica e critica di Purini. La stratificazione delle esperienze, nella forma dell'audiovisivo, ha reso la costante attività di ricerca architettonica che negli anni ha contraddistinto il suo operare tra realtà e rappresentazione.

L'installazione è un primo passo verso la costituzione di una mediateca accademica, pensata come una nuova forma di archivio per la conservazione e la divulgazione del patrimonio accademico che dia spazio al lavoro dei suoi membri e ad iniziative prodotte o promosse dall'Accademia stessa.

Franco Purini nasce nel 1941 a Isola del Liri. Si laurea in Architettura a Roma con Ludovico Quaroni nel 1971. Allievo di Maurizio Sacripanti, collabora con Gino Pollini e Vittorio Gregotti. Architetto e teorico dell'architettura, è professore ordinario di Composizione Architettonica presso la Facoltà di Architettura "Valle Giulia" dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza". Ha insegnato a Reggio Calabria, Ascoli Piceno, Milano e Venezia. Ha ricevuto alcuni riconoscimenti, tra i quali il Premio Internazionale "Controcampo Culturale" nel 1980, il "Leone di Pietra" alla Biennale di Venezia del 1985, il Premio Nazionale "Inarch" nel 1991, il Premio "Grotta di Tiberio" nel 2003, il Premio "Sebetia Ter" nel 2008. Alla progettazione affianca da sempre una ricerca sul rapporto tra architettura e rappresentazione. Nel 1966 fonda con Laura Thermes lo Studio Purini-Thermes progettando e realizzando numerose opere, tra cui: La Casa del Farmacista (1980), il Sistema delle Piazze (1982) e la Casa Pirrello (1990) a Gibellina; un isolato residenziale a Marianella, Napoli (1983); la Cappella di Sant'Antonio da Padova a Poggioreale (1993); il restauro delle Scuderie Medicee di Poggio a Caiano (2001); un edificio per uffici a Ravenna (2005); il grattacielo "Raffaello" a Shanghai (2005); il centro parrocchiale di San Giovanni Battista a Lecce (2006); l'Europarco Castellaccio a Roma (2008). Tra le architetture "effimere": il Teatrino scientifico per l'Estate Romana (1979); la facciata per la "Strada Novissima" per la Biennale di Venezia (1980); la porta di ingresso alla Triennale di Milano del 1996 in occasione della mostra "Identità e differenze", di cui è stato curatore. Nel 2006 gli è stato affidato il Nuovo Padiglione Italiano alla X Biennale di Architettura di Venezia. I suoi disegni sono conservati presso collezioni pubbliche e private. Il suo lavoro è oggetto di mostre in Italia e all'estero.

Bibliografia scelta: Luogo e progetto, Magma, Roma, 1976; L'architettura didattica, Casa del libro, Reggio Calabria, 1980; Around the shadow line: Beyond urban architecture, Architectural Association, Londra, 1984; Dal progetto, a cura di F. Moschini e G. Neri, Kappa/A.A.M., Roma, 1992; Comporre l'architettura, Laterza, Roma-Bari, 2000; Franco Purini. Le opere, gli scritti, la critica, Electa, Milano, 2000; La misura italiana dell'architettura, Laterza, Roma-Bari, 2008





**Accademia Nazionale di San Luca
e Libreria Editrice Vaticana**
presentazione del volume

**GLI ANIMALI NELL'ARTE RELIGIOSA
LA BASILICA DI SAN PIETRO IN VATICANO**
di Sandro Barbagallo

*Iniziativa all'interno del ciclo
"Novità editoriali all'Accademia Nazionale di San Luca"*

*Introduce e coordina
Francesco Moschini*

*Intervengono
Paolo Portoghesi
Rev.mo P. Ab John Micheal Zielinski, O.S.B. Oliv.
Lauretta Colonnelli*

Sarà presente l'autore

Mercoledì 16 novembre 2011, ore 17.30

Accademia Nazionale di San Luca
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
tel. 06.6798850 06.6790224

Mercoledì 16 novembre 2011 alle ore 17.30, viene presentato all'Accademia Nazionale di San Luca il volume *Gli animali nell'arte religiosa. La basilica di San Pietro in Vaticano* di Sandro Barbagallo. Introdotti da Francesco Moschini, ne discutono Paolo Portoghesi, Rev.mo P. Ab John Micheal Zielinski, O.S.B. Oliv. e Lauretta Colonnelli.

Il volume, edito da Libreria Editrice Vaticana, indaga tra i capolavori della basilica di San Pietro alla scoperta dei numerosi animali simbolici che diventano un insolito bestiario scolpito o dipinto. I contenuti della ricerca portano a comprendere la storia e il perché della collocazione dei differenti animali, facendoli diventare un pretesto per ricordare miti e leggende dimenticate a cui sovrapporre la vicenda evangelica. Spaziando dunque dalla Bibbia alle pagine più celebri della letteratura latina e greca, l'opera di Sandro Barbagallo si prefigge di indirizzare il visitatore alla scoperta di un bestiario nascosto nelle opere d'arte e al tempo stesso di divulgare la loro simbologia più antica e la profondità del messaggio che esse racchiudono.

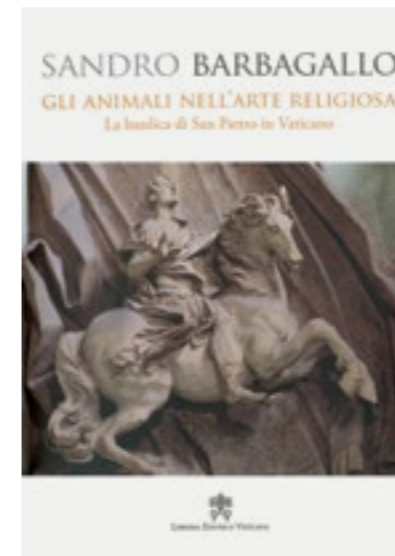
Sandro Barbagallo, cresciuto ad Acì Trezza (Catania), ma trasferitosi a Roma nel 1995, dove nel 1998 ha preso il diploma in Conservazione Beni Archivistici presso l'Archivio Segreto Vaticano, quindi la laurea a Siena, nel 2002, in Storia dell'Arte Contemporanea con Enrico Crispolti. La tesi di laurea riguardava l'opera di Simona Weller, artista che ha poi sposato nel 2004. Perito d'arte del Tribunale di Roma e membro dell'ARCA (Associazione Internazionale Critici d'Arte), ha curato mostre e monografie, tra le quali Simona Weller (2005) Joe Tilson (2006), Francesco Guerrieri (2006), "800 Danese (2006), Enrico Baj (2007), Roma-Visioni di una capitale (2007), Poetiche dell'astrazione (2008). Fin dal 2002 ha collaborato alle grandi mostre del Vittoriano di Roma (Degas, Toulouse-Lautrec, Manet, Matisse e Bonnard, Gauguin, Renoir, Picasso). Ha scritto "Lo Zoo Sacro Vaticano - iconologia ed iconografia zoomorfa nella Basilica di San Pietro", edito dal Consiglio Nazionale delle Ricerche nel 2007. Dopo aver scritto su varie riviste d'arte (Art&Dossier e Segno), attualmente collabora come critico d'arte per L'Osservatore Romano.

Coordinamento dell'iniziativa di Dario Ottavetti e Luca Porqueddu

presentazione del volume

SANDRO BARBAGALLO

*Gli animali nell'arte religiosa
La Basilica di San Pietro in Vaticano*



Mercoledì 16 novembre 2011 è stato presentato il volume *Gli animali nell'arte religiosa. La basilica di San Pietro in Vaticano* (Libreria Editrice Vaticana 2010) di Sandro Barbagallo. Introdotti da Francesco Moschini, ne hanno discusso Paolo Portoghesi, Rev.mo P. Ab John Micheal Zielinski O.S.B. Oliv. e Lauretta Colonnelli.

Il volume indaga tra i capolavori della basilica di San Pietro alla scoperta dei numerosi animali simbolici che diventano un insolito bestiario scolpito o dipinto. I contenuti della ricerca portano a comprendere la storia e il perché della collocazione dei differenti animali, facendoli diventare un pretesto per ricordare miti e leggende dimenticate a cui sovrapporre la vicenda evangelica. Spaziando dunque dalla Bibbia alle pagine più celebri della letteratura latina e greca, l'opera di Sandro Barbagallo si prefigge di indirizzare il visitatore alla scoperta di un bestiario nascosto nelle opere d'arte e al tempo stesso di divulgare la loro simbologia più antica e la profondità del messaggio che esse racchiudono.



Accademia Nazionale di San Luca
presentazione del volume
IN DIREZIONE OSTINATA E CONTRARIA
SCRITTI SULL'ARTE CONTEMPORANEA
di **Robert Storr**
a cura di **Francesca Pietropaolo**
Introduce e coordina
Francesco Moschini
Intervengono
Robert Storr
Francesca Pietropaolo
A seguire dibattito
Giovedì 24 novembre 2011, ore 17.00
Accademia Nazionale di San Luca
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
tel. 06.6798850-06.6790324

Giovedì 24 novembre 2011 alle ore 17.00, in occasione dell'uscita del volume "In direzione ostinata e contraria" di Robert Storr, che raccoglie per la prima volta una selezione di suoi scritti sull'arte contemporanea pubblicati tra il 1989 e il 2009 -distillati del suo vasto contributo di storico e critico tra i più originali nel panorama internazionale contemporaneo-, l'Accademia Nazionale di San Luca organizza un incontro con l'eminente studioso nordamericano e la curatrice e traduttrice del libro, Francesca Pietropaolo.

Raccogliendo forme ed occasioni diverse di scrittura, questo volume offre l'occasione di un primo sguardo, mirato e non esaustivo, sull'opera di uno degli interpreti più lucidi, sensibili e candidamente controcorrente dell'arte contemporanea. Storr tocca temi che spaziano dalla natura del bello e del grottesco al rapporto tra il concettuale e il performativo, tra arte e politica, e tra arti visive ed architettura, a partire da riflessioni sull'opera di artisti diversi per generazione e temperamento - Felix Gonzalez-Torres Jorge Immendorff, Ilya Kabakov, Louise Lawler, Bruce Nauman, Yvonne Rainer, Peter Saul e Kara Walker. Ad arricchire la discussione e al fine di stimolare una riflessione sul significato del fare critica e storia dell'arte oggi, sarà inoltre discusso il libro di Storr "Settembre" (Heni Publishing appena pubblicato in Italia (con la traduzione di Francesca Pietropaolo, tra gli altri) che s'incentra su un singolo dipinto di storia di Gerhard Richter - sui tragici eventi dell'11 Settembre 2011- nella collezione del Museum of Modern Art di New York. Intrattenendo tra loro dialoghi a distanza, tra echi e corrispondenze sottili, i due volumi si arricchiscono vicendevolmente e offrono, insieme, l'opportunità di un incontro stimolante con uno dei protagonisti più influenti del dibattito sull'arte del nostro tempo.

Per discutere del libro, l'autore e la curatrice dell'edizione italiana struttureranno un dialogo a due voci, introdotto e coordinato da Francesco Moschini, al quale farà seguito un dibattito aperto, durante il quale Robert Storr e Francesca Pietropaolo risponderanno alle questioni poste dal pubblico.

Robert Storr - Storico dell'arte, scrittore e pittore, Robert Storr è dal 2001 Rettore della Yale University School of Art dove, inoltre, insegna Pittura e Disegno. Primo Culture Officer e primo Roscoe Wilson Professor of Modern Art presso l'Istituto di Fine Arts della New York University (1999-2002) e Senior Curator nel Dipartimento di Pittura e Scultura del Museum of Modern Art (MoMA) di New York (1996-2002). Tra le numerose mostre da lui organizzate al MoMA figurano le importanti retrospettive dedicate a Gerhard Richter, Robert Rauschenberg (con la Tate Gallery di Londra), Chuck Close, Tracy Smith, ed Elizabeth Murray; al MoMA è stato inoltre curato, per dieci anni, il Progetto, la serie di mostre dedicate al lavoro di artisti contemporanei. Dal 2002 al 2007 Storr è stato direttore artistico della Biennale di Venezia, il primo americano a ricoprire tale incarico.

Autore di numerose monografie e cataloghi -tra cui Philip Guston (Kölnville, 1986), Chuck Close (with Lisa Lyons, Rivoli, 1995), and Intimate Connections: The Work and Life of Louise Bourgeois di prossima pubblicazione-, Storr è membro della direzione editoriale di Art in America e del College Art Association's Art Journal, e scrive per riviste internazionali quali Artforum, Art Journal, Art Press, Frieze e Puckett. È stato insignito del dottorato onorario della School of the Art Institute of Chicago e ha ricevuto numerosi riconoscimenti per il suo contributo come critico e storico dell'arte quali American Scholar of the International Association of Art Critics Award for Distinguished Contributions to the Field of Art Criticism, ICA Award Grant Charitable Award, e The Lawrence A. Fleischman Award for Scholarly Excellence in the Field of American Art History Award da Smithsonian Institution's Archives of American Art. Nel 2000 il Ministero della Cultura francese gli ha conferito la medaglia di Chevalier des Arts et des Lettres.

Francesca Pietropaolo - Storica dell'arte moderna e contemporanea, e curatrice. È stata successivamente nominata Curatrice della Collezione di Fine Art presso il Grand Palais di Parigi (2005-2007). Dal 1999 al 2002 ha lavorato al Walker Art Center di Minneapolis alla mostra Zero to Infinity, John Pirelli, nella retrospettiva in collaborazione con la Tate Modern di Londra. Dal 2002 al 2008 ha lavorato presso il Museum of Modern Art di New York su mostre a partire dalla collezione permanente, con un'incisa sul disegno, quali Drawing from the Modern, 1945-1975 (2002) e su mostre internazionali quali Walk Time: A Dieter Roth Retrospective (2004), e Peter Singer: A Peter Singer Retrospective (2005). Nel 2007 è stata uno dei curatori selezionatori degli artisti per la mostra Greater New York 2007 al P.S.1 Contemporary Art Center, affiliato al MoMA. Dal 2007 al 2009 ha lavorato in qualità di Executive Curatorial and Research Specialist nella mostra internazionale Poma era (2008) - Stati con la mente organizzata da Robert Storr per la 52.ma Biennale d'Arte di Venezia. Nel 2008 è stata membro della giuria internazionale per il concorso internazionale indotto dalla Fondazione Pella, Scudo e dal Ministero della Cultura del Cile per un'opera d'arte pubblica in memoria di Pablo Neruda a Conchalí, Cile. Tra i progetti più recenti, ha organizzato come curatrice la mostra internazionale Writings in Time/Imagery Overlaid (2009) per il museo TAM di València, Spagna ed è stata co-curatrice (con Robert Storr) della mostra North in New York, New Worlds Art (2009) per l'American Scandinavian Foundation alla Scandinavian Honor di New York. Tra le sue pubblicazioni recenti figurano i saggi su Tullio Donati soprattutto per i cataloghi Diego del dabbato/Le Pire di Donati (Fondazione Francesco Pinelli, Punta della Dogana, Venezia, 2010) e Tullio Donati (Scudatura, Roma, 2010), e su Luca Bondi (New It Doors to the Light: Portraits of Federico Zeri, London, Eborac Collection, London, 2009). Ha pubblicato inoltre saggi su artisti quali Andrea Bacciocchi, The Baroque, Paolo Casaroli, Rainer Ganadi, Don Peronachi e Margaret Salmon. Come critica d'arte, ha scritto per Flash Art International e scrive per riviste quali Art in America, ARTforum, The Brooklyn Rail e Arte e Critica (Roma).

Coordinamento di Paolo Giannotti e Luca Pizzarello

presentazione del volume

ROBERT STORR

In direzione ostinata e contraria *Scritti sull'arte contemporanea*

Giovedì 24 novembre 2011, in occasione dell'uscita del volume In direzione ostinata e contraria (Libri Scheiwiller-Federico Motta 2011), che raccoglie per la prima volta una selezione degli scritti di Robert Storr sull'arte contemporanea pubblicati tra il 1989 e il 2009 - distillati dal suo vasto contributo di storico e critico, tra i più originali nel panorama internazionale contemporaneo -, l'Accademia Nazionale di San Luca ha organizzato un incontro con l'eminente studioso nordamericano e la curatrice e traduttrice del libro, Francesca Pietropaolo.

Raccogliendo forme e occasioni diverse di scrittura, questo volume offre lo spunto per un primo sguardo, mirato e non esaustivo, sull'opera di uno degli interpreti più lucidi, sensibili e candidamente controcorrente dell'arte contemporanea. Storr tocca temi che spaziano dalla natura del bello e del grottesco al rapporto tra il concettuale e il percettivo, tra arte e politica, e tra arti visive ed architettura, a partire da riflessioni sull'opera di artisti diversi per generazione e temperamento - Felix Gonzalez-Torres Jorge Immendorff, Ilya Kabakov, Louise Lawler, Bruce Nauman, Yvonne Rainer, Peter Saul e Kara Walker. Ad arricchire l'incontro, e al fine di stimolare una riflessione sul significato del fare critica e storia dell'arte oggi, è stato inoltre discusso il libro di Storr Settembre (Heni Publishing 2011) appena pubblicato in Italia (con la traduzione di Francesca Pietropaolo, tra gli altri) che s'incentra su un singolo dipinto di storia di Gerhard Richter - dedicato ai tragici eventi dell'11 settembre 2011 - nella collezione del Museum of Modern Art di New York. Intrattenendo tra loro dialoghi a distanza, tra echi e corrispondenze sottili, i due volumi si arricchiscono vicendevolmente e offrono, insieme, l'opportunità di un incontro stimolante con uno dei protagonisti più influenti del dibattito sull'arte del nostro tempo.

Per discutere del libro, l'autore e la curatrice dell'edizione italiana hanno strutturato un dialogo a due voci, introdotto e coordinato da Francesco Moschini, al quale ha fatto seguito un dibattito aperto, durante il quale Robert Storr e Francesca Pietropaolo hanno risposto alle questioni poste dal pubblico.



Accademia Nazionale di San Luca

Giornata di Studio

INCHIESTA SU RAFFAELLO
SAN LUCA CHE DIPINGE LA VERGINE

Sabato 26 novembre 2011

ore 10,00
Presentazione
Francesco Moschini
Introduzione ai lavori
Marisa Dalai Emiliani

I risultati delle indagini: contributi al dibattito

Il "San Luca di Raffaello":
nuove ricerche sulla storia conservativa
Stefania Ventura
Istituto Nazionale per lo Studio e la Cura dei Monumenti e delle Belle Arti

Sotto la superficie di una icona:
Ricerche tecniche su San Luca che dipinge la Vergine
Marco Cardinali
Istituto Diagnostica Artistica

Veti e compatibilità:
confronti con la letteratura tecnica sulla pittura di Raffaello
Maria Beatrice De Ruggieri
Istituto Diagnostica Artistica

con la collaborazione di **Koen Janssen**
Dutch Institute for Cultural Heritage

Girolamo Rossi, San Luca che dipinge la Vergine:
una lastra recentemente ritrovata e restaurata
Giuseppe Trassari
Luigi Zuccarello
Istituto Nazionale per lo Studio e la Cura dei Monumenti e delle Belle Arti

ore 15,00
Tavola rotonda

Coordinata
Sylvia Ferino Pagden
Kunsthistorisches Museum, Vienna

Partecipano

Marisa Dalai Emiliani
Accademia Nazionale di San Luca

Carlo Giannomasi
Accademia Nazionale di San Luca

Paul Joannides
University of Cambridge

Arnold Nesselrath
Humboldt University, Berlin
Wissenschaftszentrum für Kulturgeschichte, Berlin

Antonio Pinelli
Università degli Studi di Firenze

Claudio Strinati
Ministero dei Beni e delle Attività Culturali

Rosalia Varoli Piazza
Istituto Nazionale per lo Studio e la Cura dei Monumenti e delle Belle Arti

Matthias Winner
Bildwissenschaft - Max-Planck-Institut

L'Accademia Nazionale di San Luca, in vista della mostra RAPHAEL, les dernières années che si terrà al Museo Nacional del Prado e al Musée du Louvre ha deciso di sottoporre ad approfondite analisi, sia sotto il profilo conoscitivo che conservativo, l'opera simbolo dell'istituzione, San Luca che dipinge la Vergine, fin dalle origini nelle collezioni accademiche, che una lunga e controversa vicenda attributiva riferisce a Raffaello Sanzio.

Per valutare criticamente i risultati delle indagini diagnostiche appena concluse (radiografie, riflettografie, macro fotografie) il programma nella sede romana una Giornata di studio, sabato 26 novembre 2011, nel corso della quale, dopo la presentazione di Francesco Moschini e alcune relazioni introduttive di Marisa Dalai Emiliani, Stefania Ventura, Marco Cardinali, Maria Beatrice De Ruggieri, Giuseppe Trassari, Luigi Zuccarello, si svolgerà una tavola rotonda, coordinata da Sylvia Ferino Pagden, alla quale parteciperanno Marisa Dalai Emiliani, Carlo Giannomasi, Paul Joannides, Arnold Nesselrath, Antonio Pinelli, Claudio Strinati, Rosalia Varoli Piazza, Matthias Winner.

Nella stessa giornata verrà proiettato nella Sala del Consiglio un documentario video che ripercorre le diverse fasi delle indagini diagnostiche, illustrando le tappe fondamentali dell'attività di rilievo.

curato e organizzato da Carlo Giannomasi e Luca Peruggino



incontri e convegni

Inchiesta su Raffaello

San Luca che dipinge la Vergine

L'Accademia Nazionale di San Luca, in vista della mostra Raphael, les dernières années che si terrà al Museo Nacional del Prado tra il 12 giugno e il 16 settembre 2012 e al Musée du Louvre dall'8 ottobre 2012 al 14 gennaio 2013, ha deciso di sottoporre ad approfondite analisi, sia sotto il profilo conoscitivo che conservativo, l'opera simbolo dell'istituzione, San Luca che dipinge la Vergine, fin dalle origini nelle collezioni accademiche, che una lunga e controversa vicenda attributiva riferisce a Raffaello Sanzio.

Per valutare criticamente i risultati delle indagini diagnostiche appena concluse – radiografie, riflettografie, macro fotografie – sabato 26 novembre 2011 è stata organizzata in Accademia una giornata di studio, nel corso della quale, dopo la presentazione di Francesco Moschini e le relazioni introduttive di Marisa Dalai Emiliani, Stefania Ventura (Il "San Luca di Raffaello": nuove ricerche sulla storia conservativa), Marco Cardinali (Sotto la superficie di una icona. Ricerche tecniche su San Luca che dipinge la Vergine), Maria Beatrice De Ruggieri (Veti e compatibilità: confronti con la letteratura tecnica sulla pittura di Raffaello), Giuseppe Trassari, Filippetto e Luigi Zuccarello (Girolamo Rossi, San Luca che dipinge la Vergine: una lastra recentemente ritrovata e restaurata), si è svolta una tavola rotonda, coordinata da Sylvia Ferino Pagden, alla quale hanno partecipato Marisa Dalai Emiliani, Carlo Giannomasi, Paul Joannides, Arnold Nesselrath, Antonio Pinelli, Claudio Strinati, Rosalia Varoli Piazza, Matthias Winner.

Nella stessa giornata è stato proiettato nella Sala del Consiglio un documentario video che ripercorre le diverse fasi delle indagini diagnostiche, illustrando le tappe fondamentali dell'attività di rilievo.



**Accademia Nazionale di San Luca
SOCIETÀ DANTE ALIGHIERI**

**Giornata di Studio
GIORGIO VASARI**

Lunedì 5 dicembre 2011

GIORGIO VASARI TRA PAROLA E IMMAGINE

ore 10,30

Società Dante Alighieri
Roma, piazza Farnese, 27
tel. 06.6873694 06.6873695

Introduce e coordina
Alessandro Masi

Intervengono
Amedeo Quondam
Vasari e la Virtù

Claudio Strinati
Le nozze di Ester e Assuero come esemplificazione del sapere vasariano

Antonio Vannugli
Jacopo Zucchi, ritrattista e non

seguirà visita guidata nelle stanze affrescate
di Jacopo Zucchi in Palazzo Firenze

GIORGIO VASARI PITTORE E ARCHITETTO

ore 15,00

Accademia Nazionale di San Luca
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca, 77
tel. 06.4798879 06.4798848

Introduce e coordina
Francesco Moschini

Intervengono
Claudia Conforti
La sala dei 100 giorni: architettura e immagine

Nicoletta Baldini
*Nuovi documenti per la ricostruzione
della collezione di dipinti e sculture di Giorgio Vasari*

Francesca Funis
Il corridoio Vasariano: costruzione e usi

con l'occasione saranno visitabili le Gallerie Accademiche

Il 5 dicembre 2011, a conclusione dell'anno vasariano, celebrato per i cinquecento anni dalla nascita di Giorgio Vasari (1511-1574), la Società Dante Alighieri e l'Accademia Nazionale di San Luca promuovono una giornata di studi sul grande pittore, architetto e storico dell'arte aretino. Con l'intento di approfondire aspetti particolari della multiforme produzione artistica e letteraria di Vasari, il convegno si articola in due sezioni principali: la prima, la mattina a Palazzo Firenze, sede Centrale della Società Dante Alighieri, principalmente incentrata sulla figura di Vasari studioso e scrittore; la seconda, il pomeriggio a Palazzo Carpegna sede dell'Accademia Nazionale di San Luca, dedicata alla sua attività artistica e architettonica. La mattina interverranno, introdotti da Alessandro Masi, Amedeo Quondam, Claudio Strinati, Antonio Vannugli; il pomeriggio, introdotti da Francesco Moschini, Claudia Conforti, Nicoletta Baldini, Francesca Funis.

Formatosi nella città dei Medici sulle tendenze manieriste, Giorgio Vasari viene a Roma per approfondire la conoscenza dell'arte classica; frequenta la cerchia letteraria ed erudita del cardinal Alessandro Farnese, ottenendo importanti commissioni negli ambienti papali. A Firenze è chiamato e apprezzato per le sue doti di scenografo e artista di corte. È interprete del rinnovamento di Firenze auspicato da Cosimo I, con la sistemazione degli Uffizi e la ristrutturazione di Palazzo Vecchio e fonda insieme ad altri l'Accademia del Disegno, raccogliendo la tradizione della trecentesca Compagnia dei Pittori. Nel 1550 pubblica la prima edizione della sua celebre opera Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori Italiani. Riedita nel 1568, l'opera rimane a lungo insuperata per la vastità di documentazione, la capacità di lettura e la ricchezza del linguaggio.

coordinamento di Maria Giannetti e Luca Perugini

incontri e convegni

Giorgio Vasari

Il 5 dicembre 2011, a conclusione dell'anno vasariano, celebrato per i cinquecento anni dalla nascita di Giorgio Vasari (1511-1574), la Società Dante Alighieri e l'Accademia Nazionale di San Luca hanno promosso una giornata di studi sul grande pittore, architetto e storico dell'arte aretino. Con l'intento di approfondire aspetti particolari della multiforme produzione artistica e letteraria di Vasari, il convegno si è articolato in due sezioni principali: la prima, la mattina, a Palazzo Firenze, sede Centrale della Società Dante Alighieri, principalmente incentrata sulla figura di Vasari studioso e scrittore; la seconda, il pomeriggio, a Palazzo Carpegna sede dell'Accademia Nazionale di San Luca, dedicata alla sua attività artistica e architettonica. Nella sezione pomeridiana, dal titolo Giorgio Vasari, pittore e architetto, introdotti da Francesco Moschini, sono intervenuti: Claudia Conforti (La sala dei 100 giorni: architettura e immagine), Nicoletta Baldini (Nuovi documenti per la ricostruzione della collezione di dipinti e sculture di Giorgio Vasari), Francesca Funis (Il corridoio Vasariano: costruzione e usi).

Formatosi nella città dei Medici sulle tendenze manieriste, Giorgio Vasari viene a Roma per approfondire la conoscenza dell'arte classica; frequenta la cerchia letteraria ed erudita del cardinal Alessandro Farnese, ottenendo importanti commissioni negli ambienti papali. A Firenze è chiamato e apprezzato per le sue doti di scenografo e artista di corte. È interprete del rinnovamento di Firenze auspicato da Cosimo I, con la sistemazione degli Uffizi e la ristrutturazione di Palazzo Vecchio e fonda insieme ad altri l'Accademia del Disegno, raccogliendo la tradizione della trecentesca Compagnia dei Pittori. Nel 1550 pubblica la prima edizione della sua celebre opera Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani. Riedita nel 1568, l'opera rimane a lungo insuperata per la vastità di documentazione, la capacità di lettura e la ricchezza del linguaggio.





**Accademia Nazionale di San Luca
in collaborazione con il MAXXI**

**MARIO BOTTA
ARCHITETTURA E CITTÀ'**
lezione magistrale nella Chiesa dei Ss. Luca e Martina

Presentazione di
Francesco Moschini

Lunedì 12 dicembre 2011, ore 11.00

Chiesa dei Ss. Luca e Martina
Roma, via della Curia 4 (foro Romano)
tel. 06.6798890 06.6790324

Lunedì 12 dicembre 2011 alle ore 11.00, la Chiesa dei Ss. Luca e Martina al Foro Romano, ospiterà una lezione magistrale di Mario Botta sul tema Architettura e città promossa dall'Accademia Nazionale di San Luca in collaborazione con il MAXXI. L'incontro evidenzierà come, in un momento storico caratterizzato dal rapido espandersi della globalizzazione, la ricerca di una possibile identità passa attraverso il senso di appartenenza ad un territorio e quindi anche ad un naturale riferimento all'immagine della città. Il tessuto urbano, infatti, attraverso le sue trasformazioni segna, forse ancor più che il contesto paesaggistico della campagna, le vicende continue delle lotte e delle passioni consumate lungo l'arco del tempo e che ritrovano nella "polis" una propria espressione formale.

Le tipologie edilizie che verranno presentate nel corso della lezione (la galleria d'arte Watari-Um a Tokio, il museo d'arte moderna a San Francisco, il museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, il museo Leeum a Seoul, il museo Bechtler a Charlotte sinagoga Cymbalista a Tel Aviv, biblioteca municipale a Dortmund, la banca nazionale di Grecia a Atene, l'edificio TCS Tata Consultancy Services a Nuova Delhi, la torre Kyobo a Seoul, la chiesa del Santo Volto a Torino, l'area ex-Campari a Sesto San Giovanni l'area ex-Appiani a Treviso) testimoniano, in questo senso, come architettura e città siano due termini di uno stesso problema: quello dello spazio di vita dell'uomo.

L'impegno per la città è quindi un impegno etico prima ancora che estetico.

Mario Botta nasce nel 1942 a Mendrisio, Canton Ticino. Dopo un periodo d'apprendistato frequentato il liceo artistico di Milano e prosegue i suoi studi all'Istituto Universitario d'Architettura di Venezia, dove si laurea nel 1969 con i relatori Scarpa e Mazzariol. Durante il periodo trascorso a Venezia, incontra e lavora per Le Corbusier e Louis I. Kahn. La sua attività professionale inizia nel 1970 a Lugano con le commissioni in Canton Ticino per abitazioni nelle altre tipologie: scuole, banche, uffici amministrativi, biblioteche, musei ed edifici del sacro. Da sempre impegnato in un'intensa attività didattica è inoltre ideatore e fondatore dell'Accademia di Architettura di Mendrisio. Il suo lavoro è stato presentato con importanti riconoscimenti internazionali tra i quali il Mori Award for Excellence in Design dall'ALA per il Museo d'Arte Moderna a San Francisco; l'International Architecture Award dal Chicago Athenaeum Museum of Architecture and Design per il centro business Bergson, Arona e la chiesa del Santo Volto, Torino. Gli suoi studi inoltre numerosi dottorati Honoris Causa; la nomina di Cavaliere dell'Ordine nazionale de la Légion d'Honneur, Francia e di Grande Ufficiale al Merito della Repubblica Italiana, Italia. Tra le realizzazioni vanno ricordati: il teatro e casa per la cultura a Chambéry (1987); la molinara a Villeurbanne (1988); la galleria d'arte "Watari-um" a Tokio (1990); il SFMOMA, museo d'arte moderna a San Francisco (1995); la cattedrale della Risurrezione a Evry (1995); il museo "Jean Tinguely" a Basilea (1996); la sinagoga Cymbalista e centro dell'eredità ebraica a Tel Aviv (1998); la biblioteca municipale a Dortmund (1999); il centro "Diogenes" a Neuchâtel (2000); il MAKT, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea a Rovereto (2002); la torre "Kyobo" a Seoul (2003); gli edifici amministrativi "Tata CS" a Nuova Delhi (2003) e "Hydrabad" (2003); il museo Fondazione Bolchini a Cologny (2003); il centro pastorale Papa Giovanni XXIII a Sestri (2004); la ristrutturazione del Teatro alla Scala di Milano (2004); la chiesa del Santo Volto a Torino (2006) e il centro business Bergson ad Arona (2006). Tra i progetti recenti: il complesso per uffici e residenze a Treviso; la biblioteca universitaria di Trento; la riqualificazione dell'area ex-Campari a Sesto San Giovanni; il museo d'arte Bechtler a Charlotte; la galleria e museo d'arte della Tsinghua University in Beijing; la cucina Château Faugères a Saint-Etienne. Tra le mostre dedicate alla sua ricerca: "Mario Botta, Mestre come professore. Tre progetti di Mario Botta", a cura di F. Moschini, alla A.A.M. Architettura Arte Moderna (Roma, 1980); "Mario Botta, Linee e geometrie. Architettura 1993-2003", Palazzo della Regione (Padova, 2003); "Mario Botta, Architettura del sacro. Preghiere di pietra", Istituto Statale d'Arte (Firenze, 2003); "Mario Botta - Architettura 1960-2010" - Museo d'Arte Moderna e Contemporanea (Rovereto, 2010). È membro dell'Accademia Nazionale di San Luca dal 1999.

Bibliografia scelta: Mario Botta, Il Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Skira, Milano, 2003; Mario Botta, Architettura del sacro. Preghiere di pietra, Compositus, 2003; Mario Botta, Linee e Geometrie. Architettura 1993-2003, Compositus, Bologna, 2003; catalogo: "Mario Botta - Architettura 1960-2010" - Museo d'Arte Moderna e Contemporanea (Rovereto, 2010), Silvana Editoriale, Milano, 2010.

Coordinamento di Ilaria Giannetti e Luca Perquedda

incontri e convegni


Mario Botta

Architettura e città

Lunedì 12 dicembre 2011 alle ore 11.00, la Chiesa dei Ss. Luca e Martina al Foro Romano ha ospitato una lezione magistrale di Mario Botta sul tema Architettura e città promossa dall'Accademia Nazionale di San Luca in collaborazione con il MAXXI. L'incontro, introdotto da Francesco Moschini, ha evidenziato come, in un momento storico caratterizzato dal rapido espandersi della globalizzazione, la ricerca di una possibile identità passi attraverso il senso di appartenenza ad un territorio e quindi anche ad un naturale riferimento all'immagine della città. Il tessuto urbano, infatti, attraverso le sue trasformazioni segna, forse ancor più che il contesto paesaggistico della campagna, le vicende continue delle lotte e delle passioni consumate lungo l'arco del tempo e che ritrovano nella "polis" una propria espressione formale.

Le tipologie edilizie che sono state presentate nel corso della lezione (la galleria d'arte Watari-Um a Tokio, il museo d'arte moderna a San Francisco, il museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, il museo Leeum a Seoul, il museo Bechtler a Charlotte sinagoga Cymbalista a Tel Aviv, biblioteca municipale a Dortmund, la banca nazionale di Grecia a Atene, l'edificio TCS Tata Consultancy Services a Nuova Delhi, la torre Kyobo a Seoul, la chiesa del Santo Volto a Torino, l'area ex-Campari a Sesto San Giovanni l'area ex-Appiani a Treviso) testimoniano, in questo senso, come architettura e città siano due termini di uno stesso problema: quello dello spazio di vita dell'uomo. L'impegno per la città risulta quindi essere un impegno etico prima ancora che estetico.




Accademia Nazionale di San Luca

Giornata di Studio
150 ANNI DI DISASTRI IN ITALIA: 1861-2011
DATI RIFLESSIONI PROSPETTIVE

Lunedì 12 dicembre 2011

ore 9,00
presentazione e saluti
Francesco Moschini
Domenico Giardini
Daniele Baccetti
Emanuela Guidoboni

EVENTI, AMBIENTI, INDIVIDUI
presiede
Daniele Di Bucci
intervengono
Paolo Camerieri
Mario Aversa
Marco Amanti
Fabio Luino
Giovanni Ricciardi
Emanuela Guidoboni

ore 12,00
Tavola Rotonda
Fermare i DISASTRI in Italia: orientamenti, realizzazioni e problemi aperti
coordinato
Antonio Cianciullo
partecipano
Domenico Giardini
Mauro Dolce
Elpidio Caroni
Piero Bevilacqua
Paolo Marconi
Salvatore D'Agostino

ore 15,00
RIFLESSIONI E PROSPETTIVE
presiede
Elvezio Galanti
intervengono
Titti Postiglione
Arianna Ceroni e Ilaria Ponzi
Cesare Roda
Gianluca Valensise

CENTRI STORICI E BENI CULTURALI: PERDITE E TUTELE
presiede
Francesco Moschini
intervengono
Vito Teti
Vezio De Lucia
Marisa Dalai

ore 17,30
presentazione del volume
IL PESO ECONOMICO E SOCIALE DEI DISASTRI SISMICI IN ITALIA
NEGLI ULTIMI 150 ANNI
di Emanuela Guidoboni, Gianluca Valensise
Bonomia University Press
intervengono
Pier Luigi Cervellati, Piero Bevilacqua

Il 12 dicembre 2011, il Centro euro-mediterraneo di documentazione e l'Accademia Nazionale di San Luca hanno promosso una giornata di studi per la divulgazione scientifica, storica e culturale sui disastri di origine naturale. La giornata di studi, che avrà luogo a Palazzo Carpegna, è stata articolata in quattro sezioni. Dopo la presentazione e i saluti di Francesco Moschini, Domenico Giardini, Daniele Baccetti, Emanuela Guidoboni, per la sezione EVENTI, AMBIENTI, INDIVIDUI, presieduta da Daniele Di Bucci, sono intervenuti Paolo Camerieri, Mario Aversa, Marco Amanti, Fabio Luino, Giovanni Ricciardi, Emanuela Guidoboni, alla cui tavola rotonda coordinata da Antonio Cianciullo dal titolo FERMARE I DISASTRI IN ITALIA: ORIENTAMENTI, REALIZZAZIONI E PROBLEMI APERTI, alla cui tavola rotonda presiede Elvezio Galanti, nella sezione RIFLESSIONI E PROSPETTIVE, presieduta da Elvezio Galanti, sono intervenuti Titti Postiglione, Arianna Ceroni e Ilaria Ponzi, Cesare Roda e Gianluca Valensise. Infine, Pier Luigi Cervellati e Piero Bevilacqua hanno presentato il volume IL PESO ECONOMICO E SOCIALE DEI DISASTRI SISMICI IN ITALIA NEGLI ULTIMI 150 ANNI di Emanuela Guidoboni e Gianluca Valensise edito da Bononia University Press.

coordinamento di Maria Giannelli e Luca Pongorillo

incontri e convegni

150 anni di disastri in Italia: 1861-2011

Dati, riflessioni, prospettive

Il 12 dicembre 2011, il Centro euro-mediterraneo di documentazione e l'Accademia Nazionale di San Luca hanno promosso una giornata di studi per la divulgazione scientifica, storica e culturale sui disastri di origine naturale.


La giornata di studi, che ha avuto luogo a Palazzo Carpegna, è stata articolata in quattro sezioni. Dopo la presentazione e i saluti di Francesco Moschini, Domenico Giardini, Daniele Baccetti, Emanuela Guidoboni, per la sezione Eventi, Ambienti, Individui, presieduta da Daniela Di Bucci, sono intervenuti Paolo Camerieri, Mario Aversa, Marco Amanti, Fabio Luino, Giovanni Ricciardi, Emanuela Guidoboni.

È quindi seguita una tavola rotonda coordinata da Antonio Cianciullo dal titolo Fermare i disastri in Italia: orientamenti, realizzazioni e problemi aperti, alla quale hanno partecipato Domenico Giardini, Mauro Dolce, Elpidio Caroni, Piero Bevilacqua, Paolo Marconi e Salvatore D'Agostino.

Nel pomeriggio, nella sezione Riflessioni e Prospettive presieduta da Elvezio Galanti, sono intervenuti Titti Postiglione, Arianna Ceroni e Ilaria Ponzi, Cesare Roda e Gianluca Valensise.

A seguire Francesco Moschini ha presieduto la sezione Centri storici e Beni culturali: perdite e tutele con interventi di Vito Teti, Vezio De Lucia e Marisa Dalai Emiliani.

Infine, Pier Luigi Cervellati e Piero Bevilacqua hanno presentato il volume Il peso economico e sociale dei disastri sismici in Italia negli ultimi 150 anni di Emanuela Guidoboni e Gianluca Valensise edito da Bononia University Press.



ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

PRESENTAZIONE DEL VOLUME

LA CITTÀ DI ROMA
*nel disegno di riordinamento politico
e amministrativo di Giustiniano*

di Massimiliano Ghilardi e Gianluca Pilara

15 dicembre 2011
ore 17,30

INTRODUCONO
Francesco Moschini
Segretario Generale dell'Accademia Nazionale di San Luca
Francesco Caltagirone Bellavista
Presidente di Acqua Marcia


INTERVENGONO
Ludovico Gatto
Rino Avesani

Saranno presenti gli autori

Giovedì 15 dicembre 2011 alle ore 17,30, viene presentato all'Accademia Nazionale di San Luca il volume "La città di Roma nel disegno di riordinamento politico e amministrativo di Giustiniano" di Massimiliano Ghilardi e Gianluca Pilara, alla presenza del Presidente di Acqua Marcia Francesco Caltagirone Bellavista, del Segretario Generale dell'Accademia Nazionale di San Luca Francesco Moschini, degli storici Ludovico Gatto e Rino Avesani.

La scelta da parte degli autori, Massimiliano Ghilardi e Gianluca Pilara – il primo archeologo tardo antichista e Direttore Associato dell'Istituto Nazionale di Studi Romani, l'altro storico del Medioevo, docente presso l'Istituto Patristico Agostinianum di Roma –, di dar vita ad un progetto storico archeologico e di indagine culturale e sociale all'epoca della Roma tardoantica nasce dal desiderio di ripercorrere le fasi di un contesto urbano e politico particolare per la città.

L'Urbe nel VI secolo ha conosciuto diversi mutamenti sotto il profilo storico, sociale, culturale e giuridico. "L'appassionato e laborioso lavoro di ricerca da parte degli autori si è basato su una straordinaria ampiezza di fonti letterarie antiche, legate al sistema religioso e laico, alla sfera civile ed ecclesiastica, al mondo romano e germanico. La figura di Giustiniano (527-565), vero restauratore dell'Impero e della romanità, che operò per la rinascita e il riordinamento politico di una realtà confusa e disgregata, permette di ricordare quanto difficile e complesso sia ricostruire le basi di una civiltà in un mondo che rischia di perdere o di dimenticare le proprie origini e il proprio ruolo nella storia".

 **ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA**
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
06 4798850 | www.academiasanluca.it

presentazione del volume

MASSIMILIANO GHILARDI E GIANLUCA PILARA

*La città di Roma
nel disegno di riordinamento politico e
amministrativo di Giustiniano*



Giovedì 15 dicembre 2011 è stato presentato il volume *La città di Roma nel disegno di riordinamento politico e amministrativo di Giustiniano (Acqua Pia Antica Marcia, Ronciglione 2011)* di Massimiliano Ghilardi e Gianluca Pilara, alla presenza del Presidente di Acqua Marcia, Francesco Caltagirone Bellavista, del Segretario Generale dell'Accademia Nazionale di San Luca, Francesco Moschini, degli storici Ludovico Gatto e Rino Avesani.

La scelta da parte degli autori, Massimiliano Ghilardi e Gianluca Pilara – il primo archeologo tardo antichista e Direttore Associato dell'Istituto Nazionale di Studi Romani, l'altro storico del Medioevo, docente presso l'Istituto Patristico Agostinianum di Roma – di dar vita a un progetto storico archeologico e di indagine culturale e sociale all'epoca della Roma tardoantica nasce dal desiderio di ripercorrere le fasi di un contesto urbano e politico particolare per la città.

L'Urbe nel VI secolo ha conosciuto diversi mutamenti sotto il profilo storico, sociale, culturale e giuridico. "L'appassionato e laborioso lavoro di ricerca da parte degli autori si è basato su una straordinaria ampiezza di fonti letterarie antiche, legate al sistema religioso e laico, alla sfera civile ed ecclesiastica, al mondo romano e germanico. La figura di Giustiniano (527-565), vero restauratore dell'Impero e della romanità, che operò per la rinascita e il riordinamento politico di una realtà confusa e disgregata, permette di ricordare quanto difficile e complesso sia ricostruire le basi di una civiltà in un mondo che rischia di perdere o di dimenticare le proprie origini e il proprio ruolo nella storia".



Accademia Nazionale di San Luca

presentazione del volume

L'ABSIDE DI S. GIOVANNI IN LATERANO
UNA VICENDA CONTROVERSA

di **Monica Morbidelli**

Iniziativa all'interno del ciclo
"Novità editoriali all'Accademia Nazionale di San Luca"

Introduce e coordina
Francesco Moschini

Intervengono
**Maurizio Caperna
Paolo Liverani
Vittorio Vidotto**

Sarà presente l'autrice

Venerdì 16 dicembre 2011, ore 17.30

Accademia Nazionale di San Luca
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
tel. 06.6798850-06.6790324

Venerdì 16 dicembre 2011 alle ore 17.30, viene presentato all'Accademia Nazionale di San Luca il volume *L'abside di S. Giovanni in Laterano. Una vicenda controversa* di Monica Morbidelli. Introdotti da Francesco Moschini, ne discutono Maurizio Caperna, Paolo Liverani, Vittorio Vidotto.

Il volume delinea il complesso delle vicende che hanno determinato l'evoluzione e la radicale modificazione architettonica della Cattedrale romana, con particolare attenzione alle specifiche trasformazioni della zona absidale. Nell'estate del 1880 il governo pontificio perpetrò uno dei più gravi scempi del patrimonio architettonico della città eterna e di quello dell'intera cristianità, decapitando quella che, per antico titolo, di tutte le chiese era la caput mater: l'antica abside della basilica lateranense e il suo deambulatorio, il cosiddetto Portico leoniano, vennero demoliti allo scopo di ampliare l'area presbiterale. L'architetto Andrea Busiri fu inizialmente incaricato dei progetti e dei lavori, sostituito poi nel 1877 da Virginio Vespignani.

Nell'acceso dibattito che accompagnò il processo di gestazione e realizzazione del progetto né le ragioni storiche o artistiche, né tanto meno le preoccupazioni sulla stabilità della struttura, volutamente sopravvalutate, furono determinanti. Forti condizionamenti politici agirono sulle scelte programmatiche e architettoniche.

La questione raggiunse momenti critici, con interpellanze parlamentari che arrivarono a mettere in discussione sia la legge sulla tutela dei monumenti, in via di definizione, sia la «Legge delle guarentigie», che regolava i rapporti tra Stato e Chiesa prima del Concordato. Il monumento fu quindi sacrificato da Pio IX e Leone XIII per riaffermare il potere temporale del papato.

Coordinamento di Berta Giannetti e Luca Perquaglia



presentazione del volume

MONICA MORBIDELLI

L'abside di San Giovanni in Laterano

Una vicenda controversa



Venerdì 16 dicembre 2011 è stato presentato il volume *L'abside di San Giovanni in Laterano. Una vicenda controversa*, di Monica Morbidelli (Viella Arte 2011). Introdotti da Francesco Moschini, ne hanno discusso Maurizio Caperna, Paolo Liverani, Vittorio Vidotto.

Il volume delinea il complesso delle vicende che hanno determinato l'evoluzione e la radicale modificazione architettonica della Cattedrale romana, con particolare attenzione alle specifiche trasformazioni della zona absidale.

Nell'estate del 1880 il governo pontificio perpetrò uno dei più gravi scempi del patrimonio architettonico della città eterna e di quello dell'intera cristianità, decapitando quella che, per antico titolo, di tutte le chiese era la caput mater: l'antica abside della basilica lateranense e il suo deambulatorio, il cosiddetto Portico leoniano, vennero demoliti allo scopo di ampliare l'area presbiterale. L'architetto Andrea Busiri fu inizialmente incaricato dei progetti e dei lavori, sostituito poi nel 1877 da Virginio Vespignani. Nell'acceso dibattito che accompagnò il processo di gestazione e realizzazione del progetto né le ragioni storiche o artistiche, né tanto meno le preoccupazioni sulla stabilità della struttura, volutamente sopravvalutate, furono determinanti. Forti condizionamenti politici agirono sulle scelte programmatiche e architettoniche. La questione raggiunse momenti critici, con interpellanze parlamentari che arrivarono a mettere in discussione sia la legge sulla tutela dei monumenti, in via di definizione, sia la "legge delle guarentigie", che regolava i rapporti tra Stato e Chiesa prima del Concordato. Il monumento fu quindi sacrificato da Pio IX e Leone XIII per riaffermare il potere temporale del papato.



Accademia Nazionale di San Luca

presentazione del volume

L'ARTE PER LE CANONIZZAZIONI
L'ATTIVITÀ ARTISTICA INTORNO ALLE CANONIZZAZIONI E ALLE BEATIFICAZIONI DEL SEICENTO

di **Vittorio Casale**
edito da **Allemandi & C.**

Iniziativa all'interno del ciclo
"Novità editoriali all'Accademia Nazionale di San Luca"

Introduce e coordina
Francesco Moschini

Intervengono
Roberto Fusco
Fabrizio Lemme
Bruno Toscano

Sarà presente l'autore

Giovedì 26 gennaio 2012, ore 16.30

Accademia Nazionale di San Luca
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
tel. 06.6796830-06.6790324

Giovedì 26 gennaio 2012 alle ore 16.30, viene presentato all'Accademia Nazionale di San Luca il volume "L'arte per le canonizzazioni - L'attività artistica intorno alle canonizzazioni e alle beatificazioni del Seicento", di Vittorio Casale. Introdotti da Francesco Moschini, in discussione Roberto Fusco, Fabrizio Lemme e Bruno Toscano. Sarà presente l'autore.

La ricerca condotta da Vittorio Casale, raccolta nel volume "L'arte per le Canonizzazioni", si configura come un'indagine all'interno delle numerose espressioni artistiche legate alla cultura del Seicento, nel momento in cui la "grande macchina" ecclesiastica muove il suo imponente meccanismo per l'organizzazione delle sfarzose cerimonie di canonizzazione di santi e beati, comportando il coinvolgimento di numerose figure professionali e di ingenti capitali. Un lavoro, quello di Casale, che volutamente non si accontenta di riflettere attorno alla semplice manifestazione artistica, come realtà svincolata dalla storia, ma interessato alla ricostruzione alle dinamiche economiche, produttive e sociali legate alla nascita e all'evoluzione delle beatificazioni, delle canonizzazioni e delle solennizzazioni, per tracciare un ricco affresco del sistema dell'arte ecclesiastica del XVII secolo. In tale prospettiva il libro chiarisce come l'arte per le canonizzazioni fosse un fenomeno singolare per quanto riguarda le relazioni tra committenti, promotori e artisti. «Per statuto, si può dire, il committente non coincide con il destinatario. Infatti non fa eseguire opere per sé, ma per il pontefice e per i prelati, per i promotori e per la folla anonima dei fedeli. Il committente è in realtà solo il finanziatore, e quindi ha facoltà di scegliere gli artisti e i soggetti soltanto nella fase precedente all'organizzazione della cerimonia vaticana; raggiunto l'agognato traguardo, i promotori escono di scena e l'organizzazione della cerimonia passa nelle mani dell'architetto responsabile dell'apparatura, e anche del pontefice e dei prelati; ma in qualche caso anche i promotori possono tornare ad avere voce in capitolo. La cerimonia era completamente diretta dai cerimonieri pontifici: erano loro a fissare il costo».

L'importante pubblicazione si pone al termine di una lunga ricerca condotta dall'autore su un tema non ancora presente nella sua globalità negli studi di storia dell'arte. In questa prospettiva il volume può offrire un nuovo strumento la categoria metodologica delle opere "di canonizzazione". Nel Seicento le beatificazioni, le canonizzazioni, e i festeggiamenti successivi diedero luogo ad una produzione artistica estremamente ampia e varia: incisioni, dipinti, sculture, cappelle, chiese, anche di grande rilievo, basti citare la cappella della Beata Ludovica Albertoni, con i capolavori di Baciccio e Bernini, e le chiese romane di Sant'Ignazio, e di Sant'Isidoro. Il parterre degli artisti comprende Guercino, Bernini, Borromini (in una partecipazione del tutto sconosciuta), Annibale e Ludovico Carracci, Baciccio, Lanfranco, Maratti, Murillo, Reni, Rubens, Saraceni, Domenichino, Zurbaran e molti altri. Il consuntivo di tali eventi può riuscire talvolta impressionante: la canonizzazione plurima del 1671 impegnò circa dodici artisti per circa centoquindici dipinti originali e cinquanta copie. Nessuna commissione artistica del secolo raggiunse un simile plafond.

Vittorio Casale, professore di Storia dell'Arte Moderna presso l'Università degli Studi Roma3, ha concentrato i suoi interessi di studio soprattutto sulla storia dell'arte del secolo XVII-XVIII e sulla storia della critica d'arte del secolo XVII. Della sua vasta attività citiamo la partecipazione all'iniziativa delle "Ricerche in Umbria, il ritrovamento e la pubblicazione di due importanti sculture di Bernini, l'edizione critica del "Trattato sulla pittura e scultura" del gesuita Gian Domenico Ottavelli e Pietro de Cortona.

Coordinamento di Sara Giannotti e Luca Pappalardo

presentazione del volume

VITTORIO CASALE


L'arte per le canonizzazioni *L'attività artistica intorno alle canonizzazioni e alle beatificazioni del Seicento*

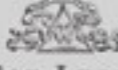


Giovedì 26 gennaio 2012 è stato presentato il volume *L'arte per le canonizzazioni. L'attività artistica intorno alle canonizzazioni e alle beatificazioni del Seicento*, di Vittorio Casale (Allemandi & C. 2011). Introdotti da Francesco Moschini, presente l'autore, sono intervenuti Roberto Fusco, Fabrizio Lemme e Bruno Toscano.

La ricerca condotta da Vittorio Casale si configura come un'indagine all'interno delle numerose espressioni artistiche legate alla cultura del Seicento, nel momento in cui la "grande macchina" ecclesiastica muove il suo imponente meccanismo per l'organizzazione delle sfarzose cerimonie di canonizzazione di santi e beati, comportando il coinvolgimento di numerose figure professionali e di ingenti capitali. Un lavoro, quello di Casale, che volutamente non si accontenta di riflettere attorno alla semplice manifestazione artistica, come realtà svincolata dalla storia, ma interessato alla ricostruzione alle dinamiche economiche, produttive e sociali legate alla nascita e all'evoluzione delle beatificazioni, delle canonizzazioni e delle solennizzazioni, per tracciare un ricco affresco del sistema dell'arte ecclesiastica del XVII secolo. In tale prospettiva il libro chiarisce come l'arte per le canonizzazioni fosse un fenomeno singolare per quanto riguarda le relazioni tra committenti, promotori e artisti. «Per statuto, si può dire, il committente non coincide con il destinatario. Infatti non fa eseguire opere per sé, ma per il pontefice e per i prelati, per i promotori e per la folla anonima dei fedeli. Il committente è in realtà solo il finanziatore, e quindi ha facoltà di scegliere gli artisti e i soggetti soltanto nella fase precedente all'organizzazione della cerimonia vaticana; raggiunto l'agognato traguardo, i promotori escono di scena e l'organizzazione della cerimonia passa nelle mani dell'architetto responsabile dell'apparatura, e anche del pontefice e dei prelati; ma in qualche caso anche i promotori possono tornare ad avere voce in capitolo. La cerimonia era completamente diretta dai cerimonieri pontifici: erano loro a fissare il costo».

L'importante pubblicazione si pone al termine di una lunga ricerca condotta dall'autore su un tema non ancora presente nella sua globalità negli studi di storia dell'arte. In questa prospettiva può offrire un nuovo strumento: la categoria metodologica delle opere "di canonizzazione". Nel Seicento le beatificazioni, le canonizzazioni, e i festeggiamenti successivi diedero luogo ad una produzione artistica estremamente ampia e varia: incisioni, dipinti, sculture, cappelle, chiese, anche di grande rilievo, basti citare la cappella della Beata Ludovica Albertoni, con i capolavori di Baciccio e Bernini, e le chiese romane di Sant'Ignazio e di Sant'Isidoro. Il parterre degli artisti comprende Guercino, Bernini, Borromini (in una partecipazione del tutto sconosciuta), Annibale e Ludovico Carracci, Baciccio, Lanfranco, Maratti, Murillo, Reni, Rubens, Saraceni, Domenichino, Zurbaran e molti altri. Il consuntivo di tali eventi può riuscire talvolta impressionante: la canonizzazione plurima del 1671 impegnò circa dodici artisti per circa centoquindici dipinti originali e cinquanta copie. Nessuna commissione artistica del secolo raggiunse un simile plafond.



Accademia Nazionale di San Luca
CENTRO STUDI GIUSEPPE GIOACHINO BELLI

presentazione del volume

VERNACULAR SONNETS OF GIUSEPPE GIOACHINO BELLI

Traduzione in lingua inglese di Michael Sullivan

Iniziativa all'interno del ciclo "Novità editoriali all'Accademia Nazionale di San Luca"

Sarà
Guido Strazza
Marcello Teodonio

Introducir e coordinar
Francesco Moschini

Intervengono
Riccardo Duranti
Franco Onorati
Cosma Siani

Sarà presente Michael Sullivan

Martedì 31 gennaio 2012, ore 17.00

Accademia Nazionale di San Luca
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
tel. 06.6798850-06.67990214

Martedì 31 gennaio 2012 alle ore 17.00, viene presentato all'Accademia Nazionale di San Luca il volume "Vernacular sonnets of Giuseppe Gioachino Belli", tradotto in lingua inglese da Michael Sullivan, edizione Windmill Books Limited Londra. Introdotti da Francesco Moschini, ne discutono Riccardo Duranti, Franco Onorati e Cosma Siani. Sarà presente Michael Sullivan.

Rimasti inediti e clandestini durante la vita dell'autore, i 2279 sonetti romaneschi di Giuseppe Gioachino Belli ricevettero un singolare "battesimo" internazionale a Roma, grazie a Gogol' che, giunto fin dalla primavera del 1837, ebbe modo di ascoltarne alcuni dalla viva voce del Poeta, nel salotto romano di una sua connazionale, la principessa Zenaide Wolkonskaia, di cui Belli fu più volte ospite.

Gogol' (che capiva il dialetto romanesco) ne rimase colpito e non tardò a riferirne in termini assai favorevoli a Charles Augustin de Sainte-Beuve, occasionalmente incontrato sul battello che li portava da Civitavecchia a Marsiglia. A sua volta il grande critico francese riprese la notizia, facendone oggetto di annotazioni in vari suoi scritti. Data da quegli anni (siamo fra il 1838 e il 1839) l'inizio della fortuna europea di Belli, una fortuna che ha poi attraversato l'Ottocento e il Novecento, come dimostra una prima raccolta delle numerose traduzioni dei sonetti romaneschi, pubblicata nel 1983 dall'editore Bulzoni con il titolo Belli oltre frontiera. A quella prima antologia ne ha fatto seguito una più recente, curata dal Centro Studi G.G.Belli per l'editore Aracne (2010), con il titolo Belli da Roma all'Europa. I sonetti romaneschi nel terzo millennio. La pubblicazione, a testimonianza del perdurante favore che i sonetti di Belli riscuotono da parte di poeti, studiosi e italianisti, presenta le nuove versioni in cinque lingue (francese, inglese, tedesco, russo e spagnolo).

La cultura europea continua a misurarsi con il genio di Belli e a cimentarsi nella difficile impresa di tradurlo, sfidando così vittoriosamente l'ammonimento di Robert Frost: *La poesia è ciò che nella traduzione va perso. In questo eccezionale contesto va annoverato l'impegno traduttivo di Michael Sullivan che ha al suo attivo la versione di ben 323 sonetti. E' di questi giorni quello che va salutato come un evento editoriale per la cultura italiana: l'intervenuta pubblicazione a Londra del primo tomo di tali traduzioni, al quale ne seguiranno altri due.*

Michael Sullivan si qualifica come il più proficuo traduttore inglese del Belli. Di origini irlandesi, nato in Inghilterra nel 1939, vissuto a lungo nel Cheshire, ha studiato a Durham e vive a Londra. Dal 1964 al 1967 ha lavorato come insegnante di inglese in Italia, soggiornando a lungo a Roma. Tornato in Inghilterra, ha insegnato filosofia all'University of London fino al 1984, lasciato l'insegnamento si è dedicato all'attività di traduzione, volgendo in inglese varie opere italiane, fra cui una selezione di rime di Michelangelo (The love sonnets of Michelangelo to Tommaso Cavalieri).

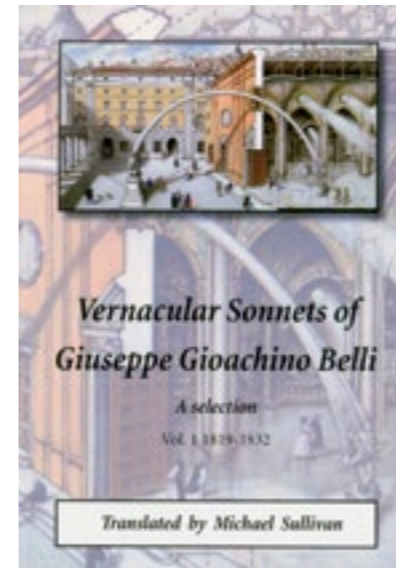
Sullivan usa una lingua in cui non è prevalente l'inglese standard, ma piuttosto una lingua "delocalizzata", una sorta di koinè di working class English, non necessariamente metropolitana. Un po' di cockney integrato da apporti di altri dialetti inglesi contemporanei: quello che lui stesso definisce un "dispersed urban vernacular". Egli mira di "naturalizzare" il testo romanesco dell'Ottocento, cioè di renderlo inglese ed attuale, appigliandosi a cose, persone e fatti della contemporaneità britannica. "Perciò una carrozza può diventare una macchina, un papa ignorante di archeologia può diventare il principe Carlo, un bullo romano un duro di Glasgow..." come lui stesso ha affermato in una intervista. In tal modo il registro linguistico è dettato dal contenuto del sonetto stesso e non dalla falsa equivalenza romanesco=cockney.

Coordinamento di Tereza Giannetti e Lara Perugini

presentazione del volume

MICHAEL SULLIVAN (a cura di)

Vernacular Sonnets of Giuseppe Gioachino Belli



Il 31 gennaio 2012, all'interno del ciclo "Novità editoriali all'Accademia di San Luca", è stato presentato il volume Vernacular sonnets of Giuseppe Gioachino Belli, tradotto in lingua inglese da Michael Sullivan (Windmill Books Limited Londra 2011). Dopo i saluti di Guido Strazza e Marcello Teodonio, coordinati da Francesco Moschini e alla presenza di Michael Sullivan, sono intervenuti Riccardo Duranti, Franco Onorati e Cosma Siani.

Rimasti inediti e clandestini durante la vita dell'autore, i 2279 Sonetti romaneschi di Giuseppe Gioachino Belli ricevettero un singolare "battesimo" internazionale a Roma, grazie a Gogol' che, giunto fin dalla primavera del 1837, ebbe modo di ascoltarne alcuni dalla viva voce del Poeta, nel salotto romano di una sua connazionale, la principessa Zenaide Wolkonskaia, di cui Belli fu più volte ospite.

Gogol' (che capiva il dialetto romanesco) ne rimase colpito e non tardò a riferirne in termini assai favorevoli a Charles Augustin de Sainte-Beuve, occasionalmente incontrato sul battello che li portava da Civitavecchia a Marsiglia. A sua volta il grande critico francese riprese la notizia, facendone oggetto di annotazioni in vari suoi scritti. Data da quegli anni (siamo fra il 1838 e il 1839) l'inizio della fortuna europea di Belli, una fortuna che ha poi attraversato l'Ottocento e il Novecento, come dimostra una prima raccolta delle numerose traduzioni dei sonetti romaneschi, pubblicata nel 1983 dall'editore Bulzoni con il titolo Belli oltre frontiera. A quella prima antologia ne ha fatto seguito una più recente, curata dal Centro Studi G.G.Belli per l'editore Aracne (2010), con il titolo Belli da Roma all'Europa. I sonetti romaneschi nelle traduzioni del terzo millennio. La pubblicazione, a testimonianza del perdurante favore che i sonetti di Belli riscuotono da parte di poeti, studiosi e italianisti, presenta le nuove versioni in cinque lingue (francese, inglese, tedesco, russo e spagnolo).

La cultura europea continua a misurarsi con il genio di Belli e a cimentarsi nella difficile impresa di tradurlo, sfidando così vittoriosamente l'ammonimento di Robert Frost: *La poesia è ciò che nella traduzione va perso. In questo eccezionale contesto va annoverato l'impegno traduttivo di Michael Sullivan che ha al suo attivo la versione di ben 323 sonetti. Sullivan si qualifica come il più prolifico traduttore inglese del Belli. Di origini irlandesi, nato in Inghilterra nel 1939, vissuto a lungo nel Cheshire, ha studiato a Durham e vive a Londra. Dal 1964 al 1967 ha lavorato come insegnante di inglese in Italia, soggiornando a lungo a Roma. Tornato in Inghilterra, ha insegnato filosofia all'University of London fino al 1984; lasciato l'insegnamento si è dedicato all'attività di traduzione, volgendo in inglese varie opere italiane, fra cui una selezione di rime di Michelangelo (The love sonnets of Michelangelo to Tommaso Cavalieri). Sullivan usa una lingua "delocalizzata", una sorta di koinè di working class English, non necessariamente metropolitana. Un po' di cockney integrato da apporti di altri dialetti inglesi contemporanei: quello che lui stesso definisce un "dispersed urban vernacular. Egli cerca di "naturalizzare" il testo romanesco dell'Ottocento, cioè di renderlo inglese ed attuale, appigliandosi a cose, persone e fatti della contemporaneità britannica. "Perciò una carrozza può diventare una macchina, un papa ignorante di archeologia può diventare il principe Carlo, un bullo romano un duro di Glasgow..." come lui stesso ha affermato in una intervista. In tal modo il registro linguistico è dettato dal contenuto del sonetto stesso e non dalla falsa equivalenza romanesco = cockney.*



Accademia Nazionale di San Luca
presentazione del volume

ROMA BAROCCA

EDIZIONE RIVEDUTA E AMPLIATA CON FOTOGRAFIE A COLORI DI MORENO MAGGI

di Paolo Portoghesi

Editori Internazionali Riuniti

Iniziativa all'interno del ciclo
"Novità editoriali all'Accademia Nazionale di San Luca"

Introduce e coordina
Francesco Moschini

Intervengono
Paolo Marconi
Vittorio Sgarbi
Claudio Strinati

Sarà presente l'autore

Giovedì 2 febbraio 2012, ore 18.00

Accademia Nazionale di San Luca
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
tel. 06.6798850 06.6790324

Giovedì 2 febbraio 2012 alle ore 18.00, viene presentato all'Accademia Nazionale di San Luca il volume "Roma Barocca", di Paolo Portoghesi, edizione riveduta e ampliata con fotografie a colori di Moreno Maggi, Editori Internazionali Riuniti. Introdotti da Francesco Moschini, ne discuteranno Paolo Marconi, Vittorio Sgarbi, Claudio Strinati. Sarà presente l'autore.

Roma Barocca, il libro che esce per gli Editori Riuniti Internazionali, in una edizione completamente rinnovata e accresciuta, sia per il testo che per la veste illustrativa, è ormai un classico della Storia dell'Arte Italiana. Uscito nel 1966 per le edizioni Bestetti e, in lingua inglese, per la Massachusetts University Press, è poi stato ristampato da Laterza, prima nella Universale e poi nelle Grandi Opere raggiungendo nel 2001 la tredicesima edizione.

Il libro racconta come Roma, nel primo Seicento, abbia tenuto a battesimo un nuovo stile architettonico, il barocco appunto, che si è poi diffuso nel mondo intero, dall'Europa alla Russia, all'America centrale e meridionale, raggiungendo anche la Turchia e la Cina.

Il barocco vero e proprio nasce, secondo l'ipotesi contenuta in questo libro, intorno al 1630, sul terreno fertile di una cultura architettonica che, partendo dalle conquiste cinquecentesche, ne sviluppa il lato spettacolare e la dimensione urbanistica. Nasce sotto il pontificato di un poeta, Urbano VIII Barberini, e raggiunge il suo massimo sviluppo sotto Innocenzo X Pamphili e Alessandro VII Chigi, i committenti illuminati di tre grandi architetti: Gian Lorenzo Bernini, Francesco Borromini e Pietro da Cortona che creano le premesse perché Roma si trasformi in una città-teatro in cui la Chiesa Cattolica rappresenta la sua universalità e il suo potere.

Il nuovo linguaggio, che recupera la forza affermativa del classicismo cinquecentesco e abbandona la stagione manieristica del dubbio e della introversione, apre una nuova stagione di ricerca e di ardita sperimentazione in cui l'eredità classica è interpretata con grande libertà puntando su tre risorse straordinarie: la curvatura delle linee e delle superfici che plasmano lo spazio come la mano di uno scultore, la luce utilizzata in modo teatrale per dare profondità e generare sorpresa e la pittura prospettica che apre gli spazi interni alla immagine del cielo, simbolo della trascendenza e dell'infinito.

Il linguaggio, elaborato in modo diverso da Bernini, Borromini e Pietro da Cortona, è oggetto di sintesi nel tardo Seicento per opera di Carlo Rainaldi e Carlo Fontana e nei primi decenni del Settecento l'ispirazione di Bernini allo spettacolo totale insieme a un vero e proprio revival borrominiano contribuiscono a fare di Roma una città dal volto cordiale e accogliente, piena di attrazioni e sorprese. A piazza Navona, a San Pietro, nella fontana di Trevi, nelle scale di Piazza di Spagna, il barocco celebra i più tipici valori della città: la convivialità, l'accoglienza, lo stupore, la contemplazione.

L'apparato fotografico comprende oltre al materiale delle prime edizioni una introduzione visiva, in cui l'autore di foto a colori di Moreno Maggi, raggruppa in temi e soggetti diversi, costituisce un autonomo racconto visivo delle vicende di Roma Barocca.

Coordinamento di Rita Giannotti e Luca Porqueddu

presentazione del volume

PAOLO PORTOGHESI

Roma Barocca



Giovedì 2 febbraio 2012, all'interno del ciclo "Novità editoriali all'Accademia di San Luca", è stato presentato il volume Roma Barocca di Paolo Portoghesi, edizione riveduta e ampliata con fotografie a colori di Moreno Maggi e con un inventario degli architetti e delle loro opere curato da Stefania Tuzi (Editori Internazionali Riuniti 2011). Presente l'autore e introdotto da Francesco Moschini, sono intervenuti: Paolo Marconi, Vittorio Sgarbi, Claudio Strinati.

Roma Barocca si presenta in una edizione completamente rinnovata e accresciuta, sia per il testo che per la veste illustrativa. Uscito nel 1966 per le edizioni Bestetti e, in lingua inglese, per la Massachusetts University Press, è poi stato ristampato da Laterza, prima nella Universale e poi nelle Grandi Opere raggiungendo nel 2001 la tredicesima edizione. Il libro racconta come Roma, nel primo Seicento, abbia tenuto a battesimo un nuovo stile architettonico, il barocco appunto, che si è poi diffuso nel mondo intero, dall'Europa alla Russia all'America centrale e meridionale, raggiungendo anche la Turchia e la Cina. Il barocco vero e proprio nasce, secondo l'ipotesi contenuta in questo libro, intorno al 1630, sul terreno fertile di una cultura architettonica che, partendo dalle conquiste cinquecentesche, ne sviluppa il lato spettacolare e la dimensione urbanistica. Nasce sotto il pontificato di un poeta, Urbano VIII Barberini, e raggiunge il suo massimo sviluppo sotto Innocenzo X Pamphili e Alessandro VII Chigi, i committenti illuminati di tre grandi architetti: Gian Lorenzo Bernini, Francesco Borromini e Pietro da Cortona che creano le premesse perché Roma si trasformi in una città-teatro in cui la Chiesa Cattolica rappresenta la sua universalità e il suo potere.

Il nuovo linguaggio, che recupera la forza affermativa del classicismo cinquecentesco e abbandona la stagione manieristica del dubbio e della introversione, apre una nuova stagione di ricerca e di ardita sperimentazione in cui l'eredità classica è interpretata con grande libertà puntando su tre risorse straordinarie: la curvatura delle linee e delle superfici che plasmano lo spazio come la mano di uno scultore, la luce utilizzata in modo teatrale per dare profondità e generare sorpresa e la pittura prospettica che apre gli spazi interni alla immagine del cielo, simbolo della trascendenza e dell'infinito.

Il linguaggio, elaborato in modo diverso da Bernini, Borromini e Pietro da Cortona, è oggetto di sintesi nel tardo Seicento per opera di Carlo Rainaldi e Carlo Fontana e nei primi decenni del Settecento l'ispirazione di Bernini allo spettacolo totale insieme a un vero e proprio revival borrominiano contribuiscono a fare di Roma una città dal volto cordiale e accogliente, piena di attrazioni e sorprese. A piazza Navona, a San Pietro, nella fontana di Trevi, nelle scale di piazza di Spagna, il barocco celebra i più tipici valori della città: la convivialità, l'accoglienza, lo stupore, la contemplazione.



Accademia Nazionale di San Luca

INSTALLAZIONE AUDIOVISIVA
NICOLA CARRINO
RITRATTI ACCADEMICI

In occasione del suo ottantesimo compleanno

mercoledì 15 febbraio 2012, ore 18.00
Sala del Consiglio
15-22 febbraio 2012
dalle ore 10.00 alle ore 18.00

Accademia Nazionale di San Luca
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
tel. 06.6796890-06.6790324

Mercoledì 15 febbraio 2012, alle ore 18.00, in occasione dell'ottantesimo compleanno di Nicola Carrino, l'Accademia Nazionale di San Luca rende omaggio al celebre scultore con l'installazione audiovisiva *Nicola Carrino / Ritratti Accademici*. L'installazione, visibile dal 15 al 22 febbraio 2012 nella Sala del Consiglio, illustrerà il lavoro dello scultore, ex Presidente in carica dell'Accademia Nazionale di San Luca, attraverso una successione di filmati e di immagini provenienti dall'Archivio Nicola Carrino, offrendosi come testimonianza della sua carriera artistica.

Sui monitor verranno riprodotti in sequenza i filmati: T. Nardi, Nicola Carrino, *Costruttivi Trasformabili: Modulazione 72 (1972)*; T. Nardi, Nicola Carrino, *Costruttivi Trasformabili: Rottweil 73 (1973)*; M. Agostinelli, Nicola Carrino, *Scultura, luogo e trasformazione, (1997-1999)*; M. Lorusso, *La forma in evoluzione dinamica - incontro con Nicola Carrino, 2010*. Contestualmente saranno proiettate una serie di immagini delle opere di Nicola Carrino.

L'iniziativa *Ritratti Accademici* nasce con l'intenzione di testimoniare costantemente l'opera di Pittori, Scultori, Architetti, afferenti alla storica Istituzione, presentando periodicamente al pubblico, attraverso l'audiovisivo, gli esiti delle ricerche artistiche e architettoniche che essi conducono. I filmati, riprodotti in queste occasioni, contribuiranno alla costituzione del fondo dedicato al lavoro degli Accademici, all'interno delle collezioni del Nuovo Archivio Multimediale.

Nicola Carrino nasce nel 1932 a Taranto, vive e lavora a Roma. Docente di Scultura nelle Accademie di Belle Arti sino al 1992. Prima mostra collettiva nel 1952 e prima mostra personale nel 1958. Dal 1952 al 1962 si dedica alla ricerca pittorica dal realismo all'informale. Dal 1960 al 1967 fa parte del Gruppo 1 di Roma con G. Biggi, N. Frascà, A. Pace, P. Santoro, G. Uncini, svolgendo ricerche razionali plastico-costruttive. Nel 1969 realizza i *Costruttivi Trasformabili*, sculture modulari in ferro e acciaio e svolge nel tempo *Interventi di Trasformazione* nelle gallerie d'arte e nello spazio urbano. Dal 1967 progetta e realizza sculture e risoluzioni ambientali in relazione al contesto urbano, al paesaggio e nell'ambito di edifici pubblici. Partecipa su invito alle Biennali di Venezia (1966, 1970, 1976, 1986), di Parigi (1967), di San Paolo del Brasile (1971, 1979), alle Quadriennali di Roma (1965, 1973, 1986, 1999). Presenta mostre personali nelle gallerie Salone Annunciata di Milano (1970, 1975, 1975), Galerie M. di Bochum (1976), Galerie Marlborough di Roma (1976), Galerie Denise René Hans Mayer di Dusseldorf (1977), Galerie Denise René di New York (1978), A.A.M. Architettura Arte Moderna di Roma (1996, 1998, 2003), The Mayor Gallery di Londra (2007), Archivio Crispolti di Arte Contemporanea (2008), Neumuseum di Norimberga (2008), Arte Studio Invernizzi di Milano (2010), MACRO di Roma (2010), Fondazione Ado Furlan di Pordenone (2010). Sue opere sono presenti nelle collezioni della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, della Fondazione Quadriennale e del MACRO di Roma, del Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea di Torino, del Museo d'Arte Moderna di Bolzano, del MUSMA di Matera, del MART di Rovereto, della Fondazione Arnaldo Pomodoro di Milano, della Fondazione Ado Furlan di Spilimbergo e Pordenone, della Sammlung Dierich della Ruhr-Universität di Bochum, del Neuen Museum für Moderne Kunst di Norimberga, del Museum Boijmans Van Beuningen di Rotterdam, del Museo d'Arte Moderna di Ciudad de México, del TFA Arts Museum of Art. Fra le opere permanenti in spazi urbani realizza il Rilievo di facciata del Complesso Corviale IACP (Roma, 1974), il Rilievo Urbano della Piazza Fontana (Taranto, 1983-1992), il Costruttivo Cubo Albornoz "Casa dell'Artista" (Spoleto, 2006-2011). Riceve il Premio per la Scultura all'XI Biennale di San Paolo del Brasile (1971), il Premio di Rappresentanza del Presidente della Repubblica Giorgio Napolitano alla mostra personale antologica al M.O.D.O. di Orvieto (2010), dedicata all'Accademia Nazionale di San Luca. Nel 1993 è nominato Accademico Nazionale di San Luca; nel 2009 Accademico Corrispondente dell'Accademia Nacional de Bellas Artes di Buenos Aires. Nel biennio 2009-2010 è presidente dell'Accademia Nazionale di San Luca.

Publicazioni: N. Carrino, *Costruttivi Trasformabili 1969-1970*, Roma, Ed. Interpress, 1970; N. Carrino, *Costruttivi Trasformabili*, Accademia di Belle Arti di Firenze, 1992; N. Carrino (a cura di), *Le sintesi delle arti oggi*, ASI del Convegno Internazionale Accademia Nazionale di San Luca, 2002; N. Carrino, *Deconstruttivi 2000-2002*, Iliad Spaziovisiva PapOn, Milano, 2002; N. Carrino, *Prostrettivo Inverso*, Spoleto, 2007; N. Carrino, *Forma urbana della scultura*, *Costruttivi*, *Deconstruttivi*, *Reconstruttivi*, Fondazione Ado Furlan, Editrice Treves, Udine, 2011; N. Carrino (a cura di), *ASI 2009-2010*, Accademia Nazionale di San Luca, 2011.

Coordinamento dell'iniziativa di Santa Giustina e Luca Porquillo

mostre

Nicola Carrino

Ritratti accademici | installazione audiovisiva

Mercoledì 15 febbraio 2012, in occasione dell'ottantesimo compleanno di Nicola Carrino, l'Accademia Nazionale di San Luca ha reso omaggio al celebre scultore con l'installazione audiovisiva *Nicola Carrino. Ritratti Accademici*. L'installazione, visibile sino al 22 febbraio 2012 nella Sala del Consiglio, ha illustrato il lavoro dello scultore, ex Presidente in carica dell'Accademia Nazionale di San Luca, attraverso una successione di filmati e di immagini provenienti dall'Archivio Nicola Carrino, offrendosi come testimonianza della sua carriera artistica. Sono stati riprodotti in sequenza i filmati: T. Nardi, N. Carrino, *Costruttivi Trasformabili: Modulazione 72 (1972)*; T. Nardi, N. Carrino, *Costruttivi Trasformabili: Rottweil 73 (1973)*; M. Agostinelli, N. Carrino, *Scultura, luogo e trasformazione (1997-1999)*; M. Lorusso, *La forma in evoluzione dinamica - incontro con Nicola Carrino (2010)*.

L'iniziativa *Ritratti Accademici* nasce con l'intenzione di testimoniare l'opera di Pittori, Scultori, Architetti afferenti alla storica Istituzione, presentando periodicamente al pubblico, attraverso l'audiovisivo, gli esiti delle ricerche artistiche e architettoniche che essi conducono. I filmati, riprodotti in queste occasioni, contribuiranno alla costituzione del fondo dedicato al lavoro degli Accademici all'interno delle collezioni del Nuovo Archivio Multimediale.

Nicola Carrino nasce nel 1932 a Taranto, vive e lavora a Roma. Docente di Scultura nelle Accademie di Belle Arti sino al 1992. Prima mostra collettiva nel 1952 e prima mostra personale nel 1958. Dal 1952 al 1962 si dedica alla ricerca pittorica dal realismo all'informale. Dal 1962 al 1967 fa parte del Gruppo 1 di Roma con G. Biggi, N. Frascà, A. Pace, P. Santoro, G. Uncini, svolgendo ricerche razionali plastico-costruttive. Nel 1969 realizza i *Costruttivi Trasformabili*, sculture modulari in ferro e acciaio e svolge nel tempo *Interventi di Trasformazione* nelle gallerie d'arte e nello spazio urbano. Dal 1967 progetta e realizza sculture e risoluzioni ambientali in relazione al contesto urbano, al paesaggio e nell'ambito di edifici pubblici. Partecipa su invito alle Biennali di Venezia (1966, 1970, 1976, 1986), di Parigi (1967), di San Paolo del Brasile (1971, 1979), alle Quadriennali di Roma (1965, 1973, 1986, 1999). Presenta mostre personali nelle gallerie Salone Annunciata di Milano (1970, 1973, 1975), Galerie M. di Bochum (1976), Galleria Marlborough di Roma (1976), Galerie Denise René Hans Mayer di Dusseldorf (1977), Galerie Denise René di New York (1978), A.A.M. Architettura Arte Moderna di Roma (1996, 1998, 2003), The Mayor Gallery di Londra (2007), Archivio Crispolti di Arte Contemporanea (2008), Neumuseum di Norimberga (2008), Arte Studio Invernizzi di Milano (2010), MACRO di Roma (2010), Fondazione Ado Furlan di Pordenone (2011). Sue opere sono presenti nelle più significative collezioni italiane e straniere. Fra le opere permanenti in spazi urbani realizza il Rilievo di facciata del Complesso Corviale IACP (Roma, 1974), il Riassetto Urbano della Piazza Fontana (Taranto, 1983-1992), il Costruttivo Cubo Albornoz "Casa dell'artista" (Spoleto, 2006-2011). Nel 1993 è nominato Accademico Nazionale di San Luca; nel 2009 Accademico Corrispondente dell'Accademia Nacional de Bellas Artes di Buenos Aires. Nel biennio 2009-2010 è Presidente dell'Accademia Nazionale di San Luca.



Centro Studi
Mafai Raphaël

Accademia Nazionale di San Luca
Centro Studi Mafai Raphaël

presentazione

CENTRO STUDI MAFAI-RAPHAËL

Introduce
Francesco Moschini

Coordina
Raffaella De Pasquale

Intervenitori
Miriam, Simona e Giulia Mafai
Giuseppe Appella
Lorenza Trucchi

Nella Sala del Consiglio verrà esposta una selezione di disegni di Mario Mafai e Antonietta Raphaël

Martedì 28 febbraio 2012, ore 17,30

Accademia Nazionale di San Luca
 Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
 tel. 06.6798850 06.6790204

Martedì 28 febbraio 2012 alle ore 17,30, all'Accademia Nazionale di San Luca sarà presentato il Centro Studi Mafai-Raphaël. Introdotti da Francesco Moschini e coordinati da Raffaella De Pasquale, ne discuteranno Miriam, Simona e Giulia Mafai, Giuseppe Appella, Lorenza Trucchi.

Mario Mafai (Roma 1902-1965) e Antonietta Raphaël (Kowno, Lituania 1895 - Roma 1975), coppia nell'arte e nella vita, hanno dato anima, negli anni '20, insieme all'amico Gino Bonichi, detto Scipione, a un sodalizio artistico definito da Roberto Longhi "Scuola di via Cavour". Da allora l'attività artistica è proseguita durante tutta la loro vita, prendendo strade diverse ma sempre lungo un percorso di conoscenza e di libertà in cui l'arte è stata un tutt'uno con la vita.

Il Centro Studi Mafai-Raphaël, che nasce per iniziativa della famiglia dei due artisti, svolgerà, oltre al necessario lavoro di autenticazione delle opere, un'attività tesa a stimolare e promuovere le ricerche biobibliografiche sul percorso di questi due maestri che hanno lasciato un'impronta fondamentale nella storia dell'arte italiana del XX secolo, anche per i legami con i più interessanti movimenti artistici europei.

Il Centro si propone di collaborare con le istituzioni pubbliche, gli enti privati, le gallerie d'arte e i collezionisti affinché le opere di Mario Mafai e di Antonietta Raphaël possano essere conosciute da un pubblico sempre più vasto attraverso l'organizzazione di esposizioni che approfondiscano il loro lavoro.

Sul sito www.raphaelmafai.org il Centro Studi Mafai-Raphaël ha iniziato a raccogliere e documentare le opere, la vita e la fortuna critica dei due artisti con l'obiettivo di entrare in contatto e di mettere in comunicazione istituzioni pubbliche e private, italiane e straniere.

Nei prossimi anni saranno pubblicati i Cataloghi Generali delle opere di Mario Mafai e di Antonietta Raphaël (dipinti, disegni, sculture, grafica). Il progetto, ritenuto indispensabile per definire il corpus dei lavori dei due artisti, sarà realizzato con la Casa Editrice Umberto Allemandi, Torino, con la quale il Centro Studi ha siglato un importante accordo di collaborazione. Il primo impegno, il Catalogo Generale della Scultura di Antonietta Raphaël, è stato affidato alla cura di Giuseppe Appella, e sarà pubblicato entro il 2012.

In occasione della presentazione del Centro Studi Mafai-Raphaël e del relativo sito web, verrà allestita, nella Sala del Consiglio, una mostra di disegni, che ripercorre ed illustra in modo sintetico l'opera dei due artisti.

Coordinamento di Ester Ciampelli e Luca Porqueddu

incontri e convegni

Centro Studi Mafai-Raphaël

Il 28 febbraio 2012 all'Accademia Nazionale di San Luca è stato presentato il Centro Studi Mafai-Raphaël. Introdotti da Francesco Moschini e coordinati da Raffaella De Pasquale, sono intervenuti Miriam, Simona e Giulia Mafai, Giuseppe Appella, Lorenza Trucchi.

Mario Mafai (Roma 1902-1965) e Antonietta Raphaël (Kowno, Lituania 1895 - Roma 1975), coppia nell'arte e nella vita, hanno dato anima, negli anni '20, insieme all'amico Gino Bonichi, detto Scipione, a un sodalizio artistico definito da Roberto Longhi "Scuola di via Cavour". Da allora l'attività artistica è proseguita durante tutta la loro vita, prendendo strade diverse ma sempre lungo un percorso di conoscenza e di libertà in cui l'arte è stata un tutt'uno con la vita.

Il Centro Studi Mafai-Raphaël, che nasce per iniziativa della famiglia dei due artisti, svolgerà, oltre al necessario lavoro di autenticazione delle opere, un'attività tesa a stimolare e promuovere le ricerche biobibliografiche sul percorso di questi due maestri che hanno lasciato un'impronta fondamentale nella storia dell'arte italiana del XX secolo, anche per i legami con i più interessanti movimenti artistici europei. Il Centro si propone di collaborare con le istituzioni pubbliche, gli enti privati, le gallerie d'arte e i collezionisti affinché le opere di Mario Mafai e di Antonietta Raphaël possano essere conosciute da un pubblico sempre più vasto attraverso l'organizzazione di esposizioni che approfondiscano il loro lavoro. Sul sito www.raphaelmafai.org, il Centro Studi Mafai-Raphaël ha iniziato a raccogliere e documentare le opere, la vita e la fortuna critica dei due artisti con l'obiettivo di entrare in contatto e di mettere in comunicazione istituzioni pubbliche e private, italiane e straniere. Nei prossimi anni saranno pubblicati i Cataloghi Generali delle opere di Mario Mafai e di Antonietta Raphaël (dipinti, disegni, sculture, grafica). Il progetto, ritenuto indispensabile per definire il corpus dei lavori dei due artisti, sarà realizzato con la Casa Editrice Umberto Allemandi, Torino, con la quale il Centro Studi ha siglato un importante accordo di collaborazione. Il primo impegno, il Catalogo Generale della Scultura di Antonietta Raphaël, è stato affidato alla cura di Giuseppe Appella, e sarà pubblicato entro il 2012.

In occasione della presentazione del Centro Studi Mafai-Raphaël e del relativo sito web, nella Sala del Consiglio è stata allestita una mostra di disegni che ripercorre ed illustra in modo sintetico l'opera dei due artisti.



Accademia Nazionale di San Luca
incontro
TRANSVANGUARDIA/GRAND TOUR

Iniziativa all'interno del ciclo
"Le mostre raccontate"

Introduce e coordina
Francesco Moschini

Intervengono
**Achille Bonito Oliva
Stefano Chiodi
Andrea Cortellessa
Franco Purini**

Venerdì 2 marzo 2012, ore 17.30

Accademia Nazionale di San Luca
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
tel. 06.6798850-06.6798234

Venerdì 2 marzo 2012 alle ore 17.30, l'Accademia Nazionale di San Luca propone un dibattito sulla serie di iniziative curate da Achille Bonito Oliva, in concomitanza con i festeggiamenti per i 150 anni dell'Unità d'Italia, dal titolo "La Transavanguardia in Italia".

Dopo la proiezione di due contributi audiovisivi che illustrano il progetto culturale della Transavanguardia: A. Valeri, Da un'intuizione teorica e S. D'Ortenzi, Un segno aperto / 1980 - 2012 / La Transavanguardia italiana, introdotti da Francesco Moschini, intervorranno Achille Bonito Oliva, Stefano Chiodi, Andrea Cortellessa, Franco Purini.

"La Transavanguardia in Italia", ideata e coordinata da Achille Bonito Oliva, intende celebrare i Centocinquant'anni dell'Unità d'Italia attraverso un ciclo di sei mostre dedicate all'opera di Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria e Mimmo Paladino. Avviata nel novembre 2011, con la mostra a Palazzo Reale di Milano, l'iniziativa si articola in successive tappe monografiche dedicate ai cinque artisti che con la loro opera definiscono altrettanti percorsi personali all'interno della Transavanguardia. Da dicembre 2011 opere di Sandro Chia all'ex-Foro Boario di Modena, di Nicola De Maria al Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato, di Enzo Cucchi al MARCA di Catanzaro; di prossima avvio le iniziative dedicate a Mimmo Paladino, che esporrà alla ex-GIL di Roma, e Francesco Clemente, le cui opere saranno in mostra nel Palazzo Sant'Elia di Palermo. La dislocazione geografica delle opere, collocate in diverse città rappresentative della storia e dell'identità italiana, evidenzia come la Transavanguardia, sin dal suo nascere, ha saputo puntare sull'identità della cultura italiana, inserendola a pieno titolo, e con una sua peculiare originalità, nel dibattito culturale internazionale degli ultimi quarant'anni, segnato dalla crisi delle ideologie del Novecento, dalla globalizzazione dei mercati e dall'affermarsi dei movimenti no global e glocal. Nello stesso tempo la Transavanguardia ha portato l'arte contemporanea nostrana a un livello di attenzione, da parte di collezionisti e musei stranieri, del tutto nuovo per la sua sollecitudine.

Teorizzata nel 1979 da Achille Bonito Oliva con un saggio su Flash Art e da questi presentata per la prima volta al pubblico alla XIII Rassegna internazionale d'arte di Acireale, la Transavanguardia ha la propria consacrazione ufficiale nella sezione Aperto '80 alla 39ª Biennale di Venezia, segnando un punto di rottura con le ricerche minimaliste, poveriste, processuali e concettuali che avevano dominato gli anni sessanta e settanta. All'idealismo progressista delle neo-avanguardie il nuovo movimento risponde con il ritorno alla manualità dell'arte e alle sue tradizioni, antiche e moderne, con il recupero di un'immagine che non si priva del piacere dell'opulenza né dell'aura della rappresentazione. All'utopia internazionalista del modernismo e alla sua coazione al nuovo oppone il genius loci del singolo artista, ossia il territorio antropologico dell'immaginario individuale, nonché l'esercizio disinvolto del nomadismo culturale e dell'eclittismo stilistico, che si nutre di memoria del passato e di citazioni dalla storia dell'arte, contribuendo in tal modo al più generale processo di rielaborazione della Storia e della soggettività avviato negli anni ottanta dal pensiero post-moderno.

Coordinamento di Berta Giannotti e Luca Pappalardo.

incontri e convegni

Transavanguardia | Grand Tour

Il 2 marzo 2012 l'Accademia Nazionale di San Luca, nell'ambito del ciclo "Le mostre raccontate", ha proposto un dibattito sulla serie di iniziative curate da Achille Bonito Oliva, in concomitanza con i festeggiamenti per i 150 anni dell'Unità d'Italia, dal titolo "La Transavanguardia in Italia". Dopo la proiezione di due contributi audiovisivi che illustrano il progetto culturale della Transavanguardia – A. Valeri, Da un'intuizione teorica e S. D'Ortenzi, Un segno aperto / 1980 - 2012 / La Transavanguardia italiana – introdotti da Francesco Moschini sono intervenuti Achille Bonito Oliva, Stefano Chiodi, Andrea Cortellessa, Franco Purini.

"La Transavanguardia in Italia", ideata e coordinata da Achille Bonito Oliva, intende celebrare i Centocinquant'anni dell'Unità d'Italia attraverso un ciclo di sei mostre dedicate all'opera di Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria e Mimmo Paladino. Avviata nel novembre 2011, con la mostra a Palazzo Reale di Milano, l'iniziativa si articola in successive tappe monografiche dedicate ai cinque artisti che con la loro opera definiscono altrettanti percorsi personali all'interno della Transavanguardia. Da dicembre 2011 opere di Sandro Chia all'ex-Foro Boario di Modena, di Nicola De Maria al Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato, di Enzo Cucchi al MARCA di Catanzaro; di prossimo avvio le iniziative dedicate a Mimmo Paladino, che esporrà alla ex-GIL di Roma, e Francesco Clemente, le cui opere saranno in mostra nel Palazzo Sant'Elia di Palermo. La dislocazione geografica delle opere, collocate in diverse città rappresentative della storia e dell'identità italiana, evidenzia come la Transavanguardia, sin dal suo nascere, ha saputo puntare sull'identità della cultura italiana, inserendola a pieno titolo, e con una sua peculiare originalità, nel dibattito culturale internazionale degli ultimi quarant'anni, segnato dalla crisi delle ideologie del Novecento, dalla globalizzazione dei mercati e dall'affermarsi dei movimenti no global e glocal. Nello stesso tempo la Transavanguardia ha portato l'arte contemporanea nostrana a un livello di attenzione, da parte di collezionisti e musei stranieri, del tutto nuovo per la sua sollecitudine.

Teorizzata nel 1979 da Achille Bonito Oliva con un saggio su "Flash Art" e da questi presentata per la prima volta al pubblico alla XIII Rassegna internazionale d'arte di Acireale, la Transavanguardia ha la propria consacrazione ufficiale nella sezione Aperto '80 alla 39ª Biennale di Venezia, segnando un punto di rottura con le ricerche minimaliste, poveriste, processuali e concettuali che avevano dominato gli anni Sessanta e Settanta. All'idealismo progressista delle neo-avanguardie il nuovo movimento risponde con il ritorno alla manualità dell'arte e alle sue tradizioni, antiche e moderne, con il recupero di un'immagine che non si priva del piacere dell'opulenza né dell'aura della rappresentazione. All'utopia internazionalista del modernismo e alla sua coazione al nuovo oppone il genius loci del singolo artista, ossia il territorio antropologico dell'immaginario individuale, nonché l'esercizio disinvolto del nomadismo culturale e dell'eclittismo stilistico, che si nutre di memoria del passato e di citazioni dalla storia dell'arte, contribuendo in tal modo al più generale processo di rielaborazione della Storia e della soggettività avviato negli anni Ottanta dal pensiero post-moderno.





Accademia Nazionale di San Luca

 presentazione del volume

THE WATERS OF ROME

 AQUEDUCTS, FOUNTAINS, AND THE BIRTH OF THE BAROQUE CITY

di Katherine Wentworth Rinne

Iniziativa all'interno del ciclo

 "Novità editoriali all'Accademia Nazionale di San Luca"

Introduce e coordina

Francesco Moschini

saluti

Heleni Porfyriou

Intervengono

Claudia Conforti

Attilio Petruccioli

Giuseppe Bonaccorso

Sarà presente l'autrice

Sabato 3 marzo 2012, ore 10.30

Accademia Nazionale di San Luca

 Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77

 tel. 06.4798830-06.6790324

Sabato 3 marzo 2012 alle ore 10.30, verrà presentato all'Accademia Nazionale di San Luca il volume "THE WATERS OF ROME. Aqueducts, Fountains, and the Birth of The Baroque City" di Katherine Wentworth Rinne edito da Yale University Press (2011). Introdotti da Francesco Moschini (Segretario Generale Accademia Nazionale di San Luca), dopo i saluti di Heleni Porfyriou (CNR-ICVBC-Roma) ne discuteranno Claudia Conforti (Accademia Nazionale di San Luca-Università degli Studi di Roma Tor Vergata), Attilio Petruccioli (Politecnico di Bari), Giuseppe Bonaccorso (Università degli Studi di Roma Tor Vergata). Sarà presente l'autrice Katherine Wentworth Rinne. L'evento è promosso dal Consiglio Nazionale delle Ricerche - Istituto per la Conservazione e la Valorizzazione dei Beni Culturali di Roma (CNR-ICVBC-Roma) nell'ambito del progetto Water shapes, cofinanziato dalla Commissione Europea e coordinato da Heleni Porfyriou.

Nel volume "THE WATERS OF ROME Aqueducts, Fountains, and the Birth of The Baroque City", uno studio dettagliato sull'infrastrutturazione idraulica di Roma Rinascimentale, Katherine Wentworth Rinne offre una nuova lettura delle innovazioni tecnologiche e scientifiche impiegate nella costruzione di acquedotti e di fontane che hanno contribuito a modernizzare la città. Grazie al supporto di un'ampia ricerca topografica, il volume consente una lettura organica della città, che mette in relazione il potenziamento dei sistemi delle acque pubbliche e private con i cambiamenti politici, religiosi e sociali. Tra il 1560 e il 1630, in uno spettacolare impeto di rinnovamento urbano, il potere politico di Roma sovvenzionava la ricostruzione di acquedotti, di fontane pubbliche e private per l'erogazione di acqua potabile, per i lavatoi, gli abbeveratoi e per le manifatture. Legando insieme le questioni tecnologiche, socio-politiche e artistiche che i progettisti dovettero affrontare, il volume mostra come i progetti di queste opere pubbliche hanno contribuito alla trasformazione della città attraverso un connubio riuscito tra innovazione ingegneristica e pianificazione urbana.

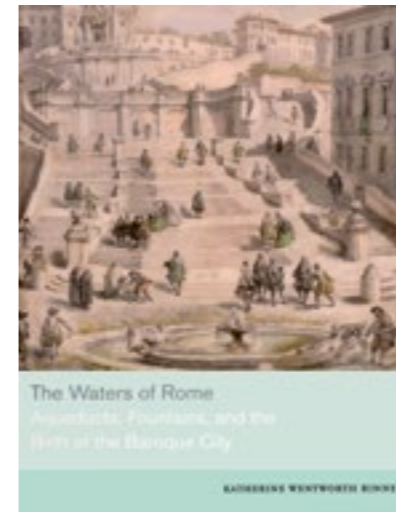
Katherine Wentworth Rinne, storico dell'architettura e dell'urbanistica del Rinascimento e del Barocco e urban designer, insegna nel Dipartimento di Architettura del California College of the Arts ed è membro dell' Institute for Advanced Technology in the Humanities della University of Virginia. Inoltre è ideatrice e project director del sito web "Aeque Urbis Romae. The Waters of the City of Rome" finalizzato a divulgare la conoscenza e l'immagine delle acque romane, www3.lath.virginia.edu/waters.

Coordinamento di Daria Giannotti e Luca Porfyriou

presentazione del volume

KATHERINE WENTWORTH RINNE

The Waters of Rome
Aqueducts, Fountains, and the Birth of
the Baroque City





Sabato 3 marzo 2012 è stato presentato all'Accademia Nazionale di San Luca il volume *The Waters of Rome. Aqueducts, Fountains, and the Birth of The Baroque City* di Katherine Wentworth Rinne (Yale University Press 2011). Introdotti da Francesco Moschini, dopo i saluti di Heleni Porfyriou (CNR-ICVBC-Roma) ne hanno discusso con l'autrice Claudia Conforti, Attilio Petruccioli, Giuseppe Bonaccorso.

L'evento è stato promosso dal Consiglio Nazionale delle Ricerche - Istituto per la Conservazione e la Valorizzazione dei Beni Culturali di Roma (CNR-ICVBC-Roma) nell'ambito del progetto Water shapes, cofinanziato dalla Commissione Europea e coordinato da Heleni Porfyriou.

Nel volume *The Waters of Rome. Aqueducts, Fountains, and the Birth of The Baroque*, uno studio dettagliato sull'infrastrutturazione idraulica di Roma Rinascimentale, l'autrice offre una nuova lettura delle innovazioni tecnologiche e scientifiche impiegate nella costruzione di acquedotti e di fontane che hanno contribuito a modernizzare la città. Grazie al supporto di un'ampia ricerca topografica, il volume consente una lettura organica della città, mettendo in relazione il potenziamento dei sistemi delle acque pubbliche e private con i cambiamenti politici, religiosi e sociali.

Tra il 1560 e il 1630, in uno spettacolare impeto di rinnovamento urbano, il potere politico di Roma sovvenzionava la ricostruzione di acquedotti, di fontane pubbliche e private per l'erogazione di acqua potabile, per i lavatoi, gli abbeveratoi e per le manifatture. Legando insieme le questioni tecnologiche, socio-politiche e artistiche che i progettisti dovettero affrontare, il testo mostra come i progetti di queste opere pubbliche hanno contribuito alla trasformazione della città attraverso un connubio riuscito tra innovazione ingegneristica e pianificazione urbana.





Accademia Nazionale di San Luca
Capitolo Metropolitano di Malta - Ambasciata d'Italia a Malta
Sotto l'Alto Patronato della Presidenza della Repubblica di Malta

MELCHIORRE CAFÀ
SCULTORE MALTESE NELLA ROMA BAROCCA
MODELLI E BOZZETTI DALLA CATTEDRALE DI MALTA

a cura di
Sante Guido, Giuseppe Mantella, Edgar Vella

mercoledì 21 marzo 2012, ore 17.30

Galleria Accademica
21 marzo - 22 aprile 2012
dalle 10.00 alle 14.00

Accademia Nazionale di San Luca
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
tel. 06.6796890 06.6790324

Mercoledì 21 marzo alle ore 17.30, l'Accademia Nazionale di San Luca, negli spazi della Galleria Accademica, inaugura l'esposizione Melchiorre Cafà Scultore Maltese nella Roma Barocca - Modelli e Bozzetti dalla Cattedrale di Malta.

Melchiorre Cafà è il più importante artista maltese giunto a Roma alla fine degli anni '30 del Seicento e ivi attivo fino al 1667, anno della sua morte. La formazione romana e il costante legame che mantenne con la sua terra d'origine fanno della figura di Melchiorre Cafà un significativo esempio dei reciproci rapporti di scambio culturale che da secoli intercorrono tra la penisola italiana e l'arcipelago maltese.

Cafà, nato a Vittoriosa nel 1635, lavorò a Roma presso la bottega di Ercole Ferrata, allievo ed erede di Alessandro Algardi. Nel corso della sua breve esistenza ottenne prestigiosi incarichi da parte di importanti mecenati, come il principe Camillo Pamphilj (per le chiese di sant'Agnese in Agone e di sant'Agostino) e il potente ordine dei Domenicani (per la chiesa di santa Caterina a Magnanapoli), oltre a committenze dal Gran Maestro dei Cavalieri di Malta.

Il suo talento lo portò nel 1662 ad essere eletto, a soli ventisei anni, Accademico di San Luca, la più autorevole istituzione artistica nella Roma dei papi, oggi sede espositiva dei cinque modelli e bozzetti in cera rossa, recentemente rinvenuti a Malta. Queste cinque opere costituiscono i modelli di studio preliminari per la realizzazione di grandi rilievi in marmo, utilizzati come pale d'altare secondo la tradizione barocca. I rilievi esposti raffigurano, nell'espressivo linguaggio seicentesco romano, temi come la Natività, l'Adorazione dei pastori, l'Annunciazione, la Gloria di santa Rosa da Lima, la Gloria di santa Caterina da Siena (modello, quest'ultimo, per la pala d'altare in marmi policromi della chiesa romana di Santa Caterina a Magnanapoli). I bozzetti esposti testimoniano con la loro straordinaria finitura la grande abilità tecnica raggiunta dallo scultore maltese e illustrano, nel contempo, una delle fasi fondamentali del processo creativo che trova la sua realizzazione ultima nell'opera in marmo.

Quasi dimenticate da secoli, quattro delle cinque cere presentate in mostra, erano ancora nel 2008 ricoperte da spessi strati di gesso e conservate nella Sacrestia della Cattedrale di Mdina a Malta senza che di esse si conoscesse il valore artistico. Tuttavia forma e modellato, non del tutto oscurati dalle sovrapposizioni, hanno permesso ai curatori di intuire l'importanza delle opere che, dopo un attento e delicatissimo intervento conservativo, sono state riconosciute come autografe dello scultore.

Le cinque opere costituiscono un esempio della maturità artistica raggiunta da Melchiorre Cafà, che divenne uno dei protagonisti - con significativi riconoscimenti, anche dai suoi contemporanei - della seconda generazione di artisti della Roma barocca, in ideale prosecuzione dell'opera insieme di Gian Lorenzo Bernini e Alessandro Algardi, rappresentanti delle due visioni contemporanee dell'arte del Seicento a Roma, in continuo, fertile reciproco confronto dialettico.

Le opere dal 2010 sono parte delle collezioni d'arte di pertinenza della cattedrale metropolitana di Malta e sono custodite nel museo Arcivescovile.

L'esposizione verrà inaugurata dal presidente della Repubblica di Malta, George Abela, ospite del presidente della Repubblica Italiana Giorgio Napolitano, il 21 marzo 2012 e resterà aperta al pubblico fino al 22 aprile nella sede della prestigiosa istituzione romana.

La mostra, a cura di Sante Guido, Giuseppe Mantella e Edgar Vella, è corredata dal volume Melchiorre Cafà, scultore modellatore, a cura di Sante Guido e Giuseppe Mantella. La pubblicazione illustra l'attività di Melchiorre Cafà a Roma e a Malta, documenta le fasi del rinvenimento dei cinque bozzetti in esposizione e il loro restauro, aggiungendo interessanti confronti stilistici e approfondimenti sulla tecnica esecutiva.

mostre

Melchiorre Cafà

Scultore maltese nella Roma barocca

Modelli e bozzetti dalla Cattedrale di Malta

Il 21 marzo 2012, nelle sale della Galleria Accademica è stata inaugurata alla presenza del Presidente della Repubblica di Malta, George Abela, la mostra Melchiorre Cafà. Scultore maltese nella Roma barocca. Modelli e bozzetti dalla Cattedrale di Malta, a cura di Sante Guido, Giuseppe Mantella e Edgar Vella.

Melchiorre Cafà è il più importante artista maltese giunto a Roma alla fine degli anni Cinquanta del Seicento e qui attivo sino al 1667, anno della sua morte. La formazione romana e il costante legame che mantenne con la sua terra di origine fanno della figura di Melchiorre Cafà un significativo esempio dai reciproci rapporti di scambio culturale che da secoli intercorrono tra la penisola italiana e l'arcipelago maltese.

Cafà, nato a Vittoriosa nel 1635, lavorò a Roma presso la bottega di Ercole Ferrata, allievo ed erede di Alessandro Algardi. Nel corso della sua breve esistenza ottenne prestigiosi incarichi da parte di importanti mecenati, come il principe Carlo Pamphilj (per le chiese di Sant'Agnese in Agone e di sant'Agostino) o il potente ordine dei Domenicani (per la chiesa di santa Caterina a Magnanapoli), oltre a committenze dal Gran Maestro dei Cavalieri di Malta.

Il suo talento lo portò nel 1662 ad essere eletto, a soli ventisei anni, Accademico di San Luca, la più autorevole istituzione della Roma dei papi, oggi sede espositiva dei cinque modelli e bozzetti in cera rossa, recentemente rinvenuti a Malta. Queste cinque opere costituiscono i modelli di studio preliminari per la realizzazione di grandi rilievi in marmo, utilizzati come pale d'altare secondo la tradizione barocca. I rilievi esposti raffigurano, nell'espressivo linguaggio seicentesco romano, temi come la Natività, l'Adorazione dei pastori, l'Annunciazione, la Gloria di santa Rosa da Lima, la Gloria di santa Caterina da Siena (modello, quest'ultimo, per la pala d'altare in marmi policromi della chiesa di Santa Caterina a Magnanapoli). I bozzetti esposti testimoniano, con la loro straordinaria finitura, la grande abilità tecnica raggiunta da Cafà e illustrano nel contempo una delle fasi fondamentali del processo creativo che trova la sua forma compiuta nell'opera in marmo.

Quasi dimenticate da secoli, quattro delle cinque cere presentate erano ancora nel 2008 ricoperte da spessi strati di gesso e conservate nella Cattedrale di Mdina a Malta senza che di esse si conoscesse il valore artistico. Tuttavia, forma e modellato, non del tutto oscurati dalle sovrapposizioni, hanno permesso ai curatori di intuire l'importanza delle opere che, dopo un attento e delicatissimo intervento conservativo, sono state riconosciute come autografe dello scultore.

Le cinque opere costituiscono un esempio della maturità artistica raggiunta da Melchiorre Cafà, che divenne uno dei protagonisti, con significativi riconoscimenti, anche da suoi contemporanei, della seconda generazione di artisti della Roma barocca, un ideale prosecutore dell'opera insieme di Gian Lorenzo Bernini e Alessandro Algardi, rappresentanti delle due visioni contemporanee dell'arte del Seicento a Roma, in continuo, fertile, reciproco confronto dialettico.

Le opere dal 2010 sono parte delle collezioni d'arte di pertinenza della cattedrale metropolitana di Malta e sono custodite nel museo Arcivescovile.

La mostra è rimasta aperta sino al 22 maggio 2012.

Accademia Nazionale di San Luca
Università degli Studi di Roma "Sapienza"

presentazione dei volumi

COLLEZIONISTI, DISEGNATORI E TEORICI DAL BAROCCO AL NEOCLASSICO, VOL. I

COLLEZIONISTI, DISEGNATORI E PITTORI DALL'ARCADIA AL PURISMO, VOL. II

PALAZZI, CHIESE, ARREDI E SCULTURA, VOL. I

introduce e coordina
Francesco Moschini

intervengono

Richard Bösel, Martine Boiteux, Michela di Macco, Francesco Solinas

partecipa la curatrice dei volumi Elisa Debenedetti

mercoledì 18 aprile 2012
ore 17.30

Accademia Nazionale di San Luca
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
tel. 06.6798890-06.6790324

Mercoledì 18 aprile 2012 alle ore 17.30, verranno presentati all'Accademia Nazionale di San Luca i volumi *Collezionisti, disegnatori e teorici dal Barocco al Neoclassico, vol. I* (2009); *Collezionisti, disegnatori e pittori dall'Arcadia al Purismo, vol. II* (2010); *Palazzi, chiese, arredi e scultura, vol. I* (2011) e quello, ancora in preparazione, *Palazzi, chiese, arredi e pittura, vol. II* (2012). Introdotti da Francesco Moschini, ne discutono Richard Bösel, Martine Boiteux, Michela di Macco, Francesco Solinas, con la partecipazione di Elisa Debenedetti. I quattro volumi raggruppati due a due, trattano fondamentalmente di collezionismo e decorazioni di importanti casate romane: Albani, Colonna, Lante, Sforza Cesarini, Ruspoli, Massimo, Petroni, alle quali si affiancano famiglie di altre città collegate in qualche modo con Roma, quali i Grimani, i Rasponi-Murat, i Riccardi, fino alle collezioni di gemme di Luigi XV e di Caterina di Russia. Sono anche analizzate le collezioni di privati, di pubblici Musei, di biblioteche, le raccolte cardinalizie, fino alle collezioni di borghesi e di artisti: dai disegni romani di Filippo Castelli, di Giovanni Antonio Antolini nella Biblioteca Planettiana di Jesi e di Raffaele Stern per il Quirinale, all'album Sarti dell'Accademia Nazionale di San Luca; da quelli per mobili barocchi nella collezione Tessin del Museo Nazionale di Stoccolma, al foglio di Piranesi presso la Pierpont Morgan Library di New York per un soffitto di Palazzo Rezzonico al Campidoglio; dalle "Memorie sepolcrali" di Filippo Juvarra, alle caricature di Pier Leone Ghezzi e di Carlo Marchionni divise tra la Biblioteca Vaticana e il Gabinetto Comunale delle stampe, ove si trovano anche quelle di Giuseppe Barberi; fino agli apparati di Giuseppe Valadier per la tenuta degli Asburgo a Roma custoditi nella Biblioteca dell'Accademia Americana; e del figlio di Valadier Luigi Maria per il Colosseo, divisi tra l'Archivio di Stato e la Biblioteca Municipale di Besançon. Tra i cardinali collezionisti, Tommaso Ruffo e Carlo Agostino Fraboni, mentre Francesco Saverio Zelanda è trattato come committente di Antonio Cavallucci e Giovanni Micozza per la decorazione di San Martino ai Monti. Tra gli artisti, Benedetto Luti e Carlo Marchionni; infine la raccolta Robert Fagan. Precisioni e aggiornamenti di cataloghi riguardano pittori e disegnatori, quali Pietro Bianchi, Ludovico Mazzanti, Gaspare Serenario, Tommaso Maria Conca, Francesco Giangiacoia, Hubert Robert e, tra gli stranieri, Thomas Jenkins, Anton von Maron, Joshua Reynolds, Anton-Raphael Mengs; e scultori e argentieri, come Carlo Marchionni, Antonio Corradini, Giuseppe Ceracchi, Giovanni Paolo e Pietro Zoppati. Per quanto attiene al volume attualmente in preparazione, esso comprende in particolare saggi sulle famiglie Taja, Ruspoli, Falconieri, Carafa di Belvedere, Lante a Roma e a Frascati, Cusida e Gavotti, Capponi; sulla decorazione egizia postpiranesiana della Villa Saffarona a Lucento (Torino); e ancora aggiornamenti pittorici su Plautilla Bricci, Gaspare Serenario, Michelangelo Cerruti, Marco Benefial, Andrea Locatelli, Elizabeth Vigée Le Brun; e scultori, su Luigi Salimei. Contributi importanti riguardano l'architettura di Nicola Salvi, Ferdinando Fuga, Alessandro Galilei, Sebastiano Cipriani e Alessandro Specchi.

Nella sala del Consiglio sarà esposta una Mostra bibliografica dedicata agli Studi sul Settecento Romano

Maggiori informazioni sulla pagina web:
www.settecentoromano.atsv.univroma2.it per ulteriori precisazioni;
la curatrice scientifica dei volumi: Elisa Debenedetti 066879948
informazioni organizzative: Daniela Rossetti 066877602
Antonio Epifani 3942812291

coordinamento Barla Giannetti, Luca Porqueddu

Studi sul Settecento Romano
Collezionisti, disegnatori e teorici dal Barocco al Neoclassico, I

curata da
Elisa Debenedetti



Pubblinari Editore
Roma

Studi sul Settecento Romano
Collezionisti, disegnatori e pittori dall'Arcadia al Purismo, I

curata da
Elisa Debenedetti



Pubblinari Editore
Roma

Studi sul Settecento Romano
Palazzi, chiese, arredi e scultura, I

curata da
Elisa Debenedetti



Pubblinari Editore
Roma



presentazione dei volumi

Collezionisti, disegnatori e teorici dal Barocco al Neoclassico (vol. I)
dall'Arcadia al Purismo (vol. II)

Palazzi, chiese, arredi e scultura

Mercoledì 18 aprile 2012 sono stati presentati i volumi *Collezionisti, disegnatori e teorici dal Barocco al Neoclassico (vol. I; 2009)*, *Collezionisti, disegnatori e teorici dall'Arcadia al Purismo (vol. II; 2010)*, e *Palazzi, chiese, arredi e scultura (vol. I; 2011)*. È stata inoltre fornita una anticipazione di *Palazzi, chiese, arredi e pittura (vol. II)* di prossima pubblicazione. Introdotti da Francesco Moschini, ne hanno discusso con la curatrice, Elisa Debenedetti, Richard Bösel, Martine Boiteux, Michela di Macco, Francesco Solinas. Nella sala del Consiglio Accademico è stata allestita una mostra bibliografica dedicata agli studi sul Settecento romano.

I volumi presentati trattano del collezionismo di importanti casate romane: Albani, Colonna, Lante, Sforza Cesarini, Ruspoli, Massimo, Petroni, alle quali si affiancano famiglie originarie di altre città, ma collegate con Roma, quali i Grimani, i Rasponi-Murat, i Riccardi, fino alle collezioni di gemme di Luigi XV e di Caterina di Russia. Sono analizzate anche le collezioni di pubblici musei, di biblioteche, le raccolte cardinalizie, sino alle collezioni di borghesi e di artisti: dai disegni romani di Filippo Castelli, di Giovanni Antonio Antolini nella Biblioteca Planettiana di Jesi e di Raffaele Stern per il Quirinale, all'album Sarti dell'Accademia Nazionale di San Luca; da quelli per mobili barocchi nella collezione Tessin del Museo nazionale di Stoccolma, al foglio di Piranesi per un soffitto di Palazzo Rezzonico in Campidoglio, disegno ora conservato presso la Pierpoint Morgan Library di New York; dalle "Memorie sepolcrali" di Filippo Juvarra alle caricature di Pier Luigi Ghezzi e di Carlo Marchionni, divise tra la Biblioteca Vaticana e il Gabinetto comunale delle stampe, ove si trovano anche quelle di Giuseppe Barberi; fino agli apparati di Giuseppe Valadier per la tenuta degli Asburgo a Roma, custoditi nella Biblioteca dell'Accademia Americana; o i disegni per il Colosseo eseguiti dal figlio, Luigi Maria Valadier, ora divisi tra l'Archivio di Stato e la Biblioteca municipale di Besançon. Tra i cardinali collezionisti, Tommaso Ruffo e Carlo Agostino Fraboni, mentre Francesco Saverio Zelanda è trattato come committente di Antonio Cavallucci e Giovanni Micozza per la decorazione di San Martino ai Monti. Tra gli artisti Benedetto Luti e Carlo Marchionni; infine la raccolta Robert Fagan. Precisioni e aggiornamenti di cataloghi riguardano pittori e decoratori, quali Pietro Bianchi, Ludovico Mazzanti, Gaspare Serenario, Tommaso Maria Conca, Francesco Giangiacoia, Hubert Robert e, tra gli stranieri, Thomas Jenkins, Anton von Maron, Joshua Reynolds, Anton-Raphael Mengs; e scultori e argentieri, come Carlo Marchionni, Antonio Corradini, Giuseppe Ceracchi, Giovanni Paolo e Pietro Zoppati. Per quanto attiene al volume in corso di preparazione, esso comprende in particolare saggi sulle famiglie Taja, Ruspoli, Falconieri, Carafa di Belvedere, Lante a Roma e a Frascati, Cusida e Gavotti, Capponi; sulla decorazione egizia postpiranesiana della Villa Saffarona a Lucento (Torino); e ancora aggiornamenti pittorici su Plautilla Bricci, Gaspare Serenario, Michelangelo Cerruti, Marco Benefial, Andrea Locatelli, Elisabeth Vigée Le Brun; e scultori, su Luigi Salimei. Contributi importanti riguardano l'architettura di Nicola Salvi, Ferdinando Fuga, Alessandro Galilei, Sebastiano Cipriani e Alessandro Specchi.



Accademia Nazionale di San Luca
Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"

RICo GT12
RASSEGNA INTERNAZIONALE DEL CORTOMETRAGGIO
GRAND TOUR DEL TERZO MILLENNIO

ore 10:00
messaggi di benvenuto
Francesco Moschini (Accademia Nazionale di San Luca)
Claudia Conforti (Università di Roma Tor Vergata, Accademia Nazionale di San Luca)

ore 10:15
presentazione dei lavori della giuria, intervengono
Giuseppe Bonaccorso (Università di Roma Tor Vergata)
Claudia Conforti (Università di Roma Tor Vergata, Accademia Nazionale di San Luca)
Bernardo Corsetti (rappresentante dell'associazione studentesca Architettonici)
Susanne Kubersky (Bibliotheca Hertziana)
Emiliano Morreale (critico cinematografico)
Francesco Moschini (Accademia Nazionale di San Luca)
Hermann Schlimme (Bibliotheca Hertziana)

ore 10:30
proiezione di tutti i cortometraggi pervenuti, condotti
Giuseppe Bonaccorso (Università di Roma Tor Vergata)

ore 12:00
proclamazione del vincitore della rassegna
aprirà buffet

Sabato 21 aprile 2012, ore 10.00
Accademia Nazionale di San Luca
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
tel. 06.6796890-06.6790224

Sabato 21 aprile (Natale di Roma) alle ore 10.00 si presentano all'Accademia Nazionale di San Luca gli esiti della "Rassegna Internazionale del cortometraggio - Grand Tour del Terzo Millennio".

La rassegna-concorso è promossa dalla cattedra di Storia dell'Architettura della Facoltà di Ingegneria dell'Università di Roma "Tor Vergata" e dall'Accademia Nazionale di San Luca, in occasione del "Grand Tour del Terzo Millennio", appuntamento annuale che ad aprile riunisce all'Università di "Tor Vergata" studiosi di ogni nazionalità che convergono a Roma per indagare l'architettura, l'archeologia e la storia urbana. La giornata del Grand Tour, quest'anno nella sua quinta edizione, è un incontro di studio a cui prendono parte architetti, ingegneri e storici dell'architettura e della città che provengono dai paesi europei, americani, australi e orientali e che presentano i risultati delle loro ricerche focalizzate su Roma e svolte, in gran parte, nelle Accademie e negli Istituti di cultura che i loro paesi di origine hanno istituito per lunga tradizione nella nostra capitale.

Tema della rassegna-concorso, aperta anche in questo caso a tutti i borsisti stranieri (artisti, esperti multimediali, registi, studiosi di cinema) ospiti delle Accademie e degli Istituti di ricerca stranieri di Roma e, in una sezione parallela, agli studenti di "Tor Vergata", è la "spugna", intesa come capacità di assimilare etimi e memorie architettoniche romane, poi metabolizzate e riutilizzate dai borsisti al loro ritorno in patria. I cortometraggi avranno quindi Roma come ambientazione (reale/immaginaria, presente/passata/futura, ecc.) e analizzeranno in modo libero la sua cultura architettonica, artistica e sociale. Tutte le opere pervenute al concorso, valutate da una giuria di esperti, presieduta da Claudia Conforti (Università di Roma Tor Vergata, Accademia Nazionale di San Luca) e composta da Emiliano Morreale (critico cinematografico), Francesco Moschini (Accademia Nazionale di San Luca), Giuseppe Bonaccorso (Università di Roma Tor Vergata), Susanne Kubersky (Bibliotheca Hertziana), Hermann Schlimme (Bibliotheca Hertziana), Bernardo Corsetti (rappresentante degli studenti di Tor Vergata), saranno proiettate la mattina del 21 aprile nel Salone d'Onore dell'Accademia Nazionale di San Luca. A seguire avrà luogo la proclamazione del vincitore; nella medesima occasione la giuria assegnerà una menzione speciale per la migliore sceneggiatura, per la migliore fotografia e per il miglior cortometraggio prodotto dagli studenti di Tor Vergata. Tutte le opere pervenute al concorso saranno conservate nel Nuovo Archivio Multimediale (NAM) dell'Accademia Nazionale di San Luca.

Contestualmente alla premiazione della Rassegna, la Sala del Consiglio ospiterà una mostra fotografica di Eljor Kerciku sul tema del Grand Tour.

coordinamento Ilaria Giannetti, Luca Porqueddu

incontri e convegni

RICo GT12

Rassegna internazionale del cortometraggio Grand Tour del Terzo Millennio

Sabato 21 aprile 2012 sono stati presentati all'Accademia Nazionale di San Luca gli esiti della Rassegna internazionale del cortometraggio. Grand Tour del Terzo Millennio_RICo GT12.

La rassegna è stata promossa dalla cattedra di Storia dell'Architettura della Facoltà di Ingegneria dell'Università di Roma "Tor Vergata" e dall'Accademia Nazionale di San Luca, in occasione del "Grand Tour del Terzo Millennio", appuntamento annuale che in aprile riunisce all'Università di "Tor Vergata" studiosi di ogni nazionalità che convergono a Roma per indagare l'architettura, l'archeologia e la storia urbana.

La giornata del Grand Tour, quest'anno alla sua quinta edizione, è un incontro di studio a cui prendono parte architetti, ingegneri e storici dell'architettura e della città che provengono da paesi europei, americani, australi e orientali e che presentano i risultati delle loro ricerche focalizzate su Roma e svolte, in massima parte, nelle Accademie e negli istituti di cultura che i loro paesi d'origine hanno istituito per lunga tradizione nella nostra capitale. Tema della rassegna concorso, aperta anche quest'anno a tutti i borsisti stranieri (artisti, esperti multimediali, registi, studiosi di cinema) ospiti delle Accademie e degli Istituti di ricerca stranieri di Roma e, in una sezione parallela, agli studenti di "Tor Vergata", è la "spugna", intesa come capacità di assimilare etimi e memorie architettoniche romane poi metabolizzate e riutilizzate dai borsisti al loro rientro in patria. I cortometraggi hanno avuto quindi Roma come ambientazione (reale/immaginaria, presente/passata/futura ecc.) e hanno analizzato in modo libero la sua cultura architettonica, artistica e sociale.

I lavori pervenuti, valutati da una giuria di esperti presieduta da Claudia Conforti (Università di Roma "Tor Vergata", Accademia Nazionale di San Luca) e composta da Emiliano Morreale (critico cinematografico), Francesco Moschini (Accademia Nazionale di San Luca), Giuseppe Bonaccorso (Università di Roma "Tor Vergata"), Susanne Kubersky (Bibliotheca Hertziana), Hermann Schlimme (Bibliotheca Hertziana), Bernardo Corsetti (rappresentante degli studenti di "Tor Vergata"), sono stati proiettati la mattina del 21 aprile nel salone d'onore dell'Accademia Nazionale di San Luca. A seguire è stato proclamato vincitore per la sezione borsisti Accademie straniere a Roma il cortometraggio "When in Bucarest" di Jose Cabrera e per la sezione studenti "Tor Vergata" il cortometraggio "Un telo verde" di Francesco Pipoli. Nella sala del Consiglio Accademico è stata allestita la mostra fotografica di Eljor Kerciku sul tema del Grand Tour.



Accademia Nazionale di San Luca
Istituto Svizzero di Roma

ROME ART HISTORY NETWORK
STORIA DELL'ARTE TRA SCIENZA E DILETTANTISMO
METODI E PERCORSI

Accademia Nazionale di San Luca
Salone d'Onore

099 9.30
Inaugurazione del convegno
Francesco Moschini (Accademia Nazionale di San Luca)
Henri de Riedmatt (Istituto Svizzero di Roma)
Claudia Conforti (Università di Roma "Tor Vergata")

099 9.45
Introduzione
Ariane Varela Braga (Università de Neuchâtel, coordinatrice RAHN, membro ISR 2009/11)
Rome Art History Network - una rete per lo studio dell'Arte a Roma
Marcel Henry (Università Zürich/ membro ISR 2010/12)
L'obiettivo della rete

Trovare un senso. Dall'archivio alla mostra
Ludovico Geymonar (Biblioteca Hertziana, Istituto Max-Planck per la Storia dell'Arte, Roma)

099 10.15
Valentina Locatelli (Università di Bergamo)
Come di vedere l'arte: esempi pratici e riflessioni sull'evoluzione metodologica della conoscenza

099 10.45
Eric Pagliano (Académie de France / Villa Medici, Roma)
Il disegno poligenico - Disegni e un'eccezione. L'esempio di Donato di Villanova

099 11.30
pausa

099 11.30
Sara Catenacci (Sapienza Università di Roma)
Le grandi esposizioni paritetiche tra dipendenza e autonomia: le lotte della Biennale di Venezia

099 12.00
Tamara Battisti (Università di Roma "Tor Vergata")
L'Inca/Hilma af Klint: arte e architettura moderna per una metropoli moderna

099 12.30
discussione conclusiva

Istituto Svizzero di Roma
Sala Conferenze

Scrivere la storia. Dall'oggetto al testo
moderno: Giuseppe Bonaccorsi (Università di Roma "Tor Vergata")

099 13.00
Virginia Bonicatti (Università Nazionale de La Plata)
Descrivere/scrivere. Il testo come strumento metodologico di controllo

099 13.30
Caterina Borelego (Biblioteca Hertziana, Istituto Max-Planck per la Storia dell'Arte, Roma)
Come si organizza una monografia artistica nel XIX secolo?
Manuel de Landa (2009-1700) - un'occasione

099 14.00
pausa

099 14.45
Francesco Cappelletti (Sapienza Università di Roma)
La ricostruzione di una biografia d'artista. Il caso di Giovanni Michelangelo

099 15.00
Anna Vyazovskaya (Università di Roma "Tor Vergata")
Ritorno in territorio transculturale: ricostruire l'ambito architettonico tra Roma e Mosca degli
anni 1920-1930

099 17.30
discussione conclusiva

Martedì 24 aprile l'Accademia Nazionale di San Luca ospita la prima sessione di ROME ART HISTORY NETWORK STORIA DELL'ARTE TRA SCIENZA E DILETTANTISMO. METODI E PERCORSI, giornata di studi, nelle due sedi dell'Accademia Nazionale di San Luca e dell'Istituto Svizzero di Roma, curata da Ariane Varela Braga (Università de Neuchâtel, coordinatrice RAHN, membro ISR 2009/11) e Marcel Henry (Università Zürich/ membro ISR 2010/12). La prima giornata di studi del Rome Art History Network (RAHN) intende stimolare una riflessione sulle correnti metodologiche della nuova generazione di storici dell'arte. Scienza transdisciplinare e multidisciplinare per natura, la storia dell'arte si avvale di numerosi metodi e prospettive: dall'antropologia alla storia culturale, dal femminismo al post-colonialismo, dall'iconografia al connoisseurship, dalla psicanalisi alla psicologia, dallo strutturalismo al postmodernismo, dal gender ai visual studies, per citarne soltanto alcuni. Ma il metodo rappresenta ancora un problema oggi? E qual è il ruolo e l'impatto dei nuovi mezzi tecnologici per la nuova ricerca?

coordinamento Carla Giannelli, Lara Pasquella

incontri e convegni

Rome Art History Network


Storia dell'Arte tra scienza e diletterantismo

Metodi e percorsi

Martedì 24 aprile 2012 l'Accademia Nazionale di San Luca ha ospitato la prima sessione di Rome Art History Network. Storia dell'arte tra scienza e diletterantismo. Metodi e percorsi, giornata di studi, condotta nelle sedi dell'Accademia Nazionale di San Luca e dell'Istituto Svizzero di Roma (ISR), curata da Ariane Varela Braga (Università de Neuchâtel, coordinatrice RAHN, membro ISR 2009/11) e Marcel Henry (Università Zürich/ membro ISR 2010/12). La prima giornata di studi del Rome Art History Network (RAHN) intende stimolare una riflessione sulle correnti metodologiche della nuova generazione di storici dell'arte. Scienza transdisciplinare e multidisciplinare per natura, la storia dell'arte si avvale di numerosi metodi e prospettive: dall'antropologia alla storia culturale, dal femminismo al post-colonialismo, dall'iconografia al connoisseurship, dalla psicanalisi alla psicologia, dallo strutturalismo al postmodernismo, dal gender ai visual studies, per citarne soltanto alcuni. Ma il metodo rappresenta ancora un problema oggi? E qual è il ruolo e l'impatto dei nuovi mezzi tecnologici per la nuova ricerca?

Introdotti da Francesco Moschini (Accademia Nazionale di San Luca), Henri de Riedmatt (Istituto Svizzero di Roma) e Claudia Conforti (Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"), sono intervenuti Ariane Varela Braga (Università de Neuchâtel, coordinatrice RAHN, membro ISR 2009/11), Marcel Henry (Università Zürich/ membro ISR 2010/12), Ludovico Geymonar (Biblioteca Hertziana, Istituto Max-Planck per la Storia dell'Arte, Roma), Valentina Locatelli (Università di Bergamo), Eric Pagliano (Académie de France / Villa Medici, Roma), Sara Catenacci (Sapienza Università di Roma), Tamara Battisti (Università di Roma "Tor Vergata").

Rome Art History Network (RAHN) è una rete internazionale di storici dell'arte con sede a Roma. Fondata nel 2010 da Ariane Varela Braga e Valérie Kobi (Università de Neuchâtel), il RAHN promuove lo scambio d'idee tra i ricercatori delle accademie straniere e delle università italiane. La giornata è stata organizzata in collaborazione con l'Istituto Svizzero di Roma, l'Accademia Nazionale di San Luca e la cattedra di Storia dell'Architettura (prof. Claudia Conforti) del Dipartimento di Ingegneria Civile, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata".


Accademia Nazionale di San Luca
 presentazione del volume
RITRATTI DI CITTÀ
 DAL RINASCIMENTO AL SECOLO XVIII
 di Cesare de Seta
 Einaudi
 Introdotta e coordinata da
Francesco Moschini
 Intervengono
Antonio Paolucci
Claudio Strinati
 sarà presente l'autore


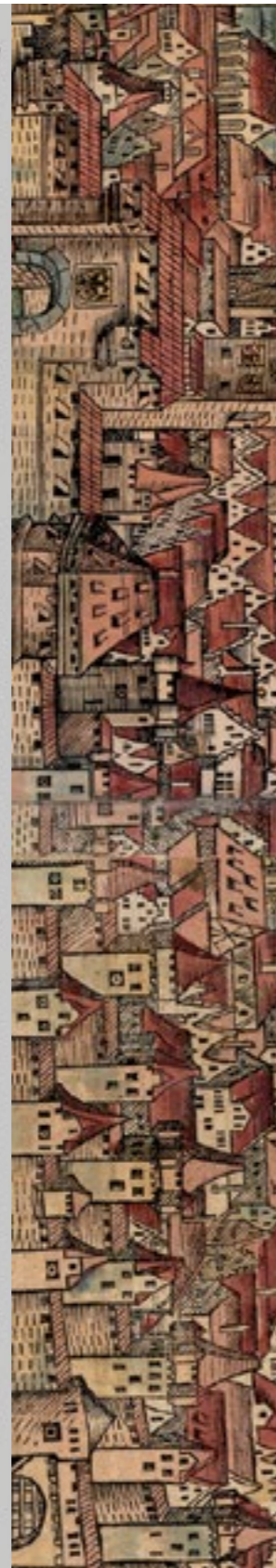
Venerdì 4 maggio, alle ore 17,30, viene presentato all'Accademia Nazionale di San Luca il volume *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII*, di Cesare de Seta, edito da Einaudi. Introdotti da Francesco Moschini, alla presenza dell'autore, intervengono Antonio Paolucci e Claudio Strinati. L'incontro si inserisce in un più ampio calendario di presentazioni dedicate a recenti contributi scientifici sulle arti e sull'architettura e si propone come un'occasione per riconsiderare attraverso la forma del ritratto, l'iconografia della città dal Rinascimento al secolo dei Lumi. La rappresentazione della città ha retto ogni sovvertimento di potere, ad ogni evento della storia: liberi comuni, città-Stato, papi, re, imperatori e principi si sono succeduti vorticosamente al governo della città, ma il "ritratto di città" è rimasto uguale solo alla logica che l'ha prodotto, come se esso possedesse una forza e una capacità di persuasione che nessun potere ha mostrato con tanta determinazione sul filo di molti secoli. Il ritratto di città è, dunque, la forma più alta di celebrazione del potere urbano, sia quello di un re, di un papa, di un principe o di un mecenate e nasce dal Rinascimento con l'invenzione rivoluzionaria della prospettiva. Dai primi ritratti di città - databili all'ultimo triennio del Quattrocento - con la loro manifesta intenzione di mettere in scena la bellezza, la prosperità e la grandezza di capitali dell'Occidente come Firenze, Roma e Napoli, questo studio ricostruisce la mappa dei ritratti nei secoli a seguire sia in senso geografico che tecnico e artistico.

Con l'invenzione della stampa il genere conosce un'eccezionale fortuna da cui nascono i primi Atlanti di città dal Münster ai Merian, a Braun e Hogenberg: sillogi con intenzioni universalistiche che hanno lo scopo di far conoscere città di ogni paese. L'autore mostra, infatti, come il ritratto di città, quale celebrazione e simbolo del potere, civile e religioso, trovi momenti di massima espansione con la rivoluzione gutenberghiana che favorisce la nascita del «libro di città» e delle grandi imprese editoriali dalle quali deriva la tendenza da parte dei sovrani e dei principi a commissionare affreschi su questo soggetto per adornare i loro palazzi.

Lentamente, con l'avvento della stampa, il baricentro della produzione iconografica si sposta dall'Italia alla Svizzera, alla Germania e all'Olanda, e poi in Francia, Spagna e Inghilterra. Il Seicento vede il trionfo di questo genere con ritratti incisi e dipinti di città sempre più precisi e ampi. Pittori come El Greco, Didier Barra e Jan Bruegel scendono in campo con tele affascinanti. Con l'evoluzione scientifica della topografia si giungerà infine a realizzare grandi piante di città che hanno una funzione non solo celebrativa, ma anche amministrativa, fiscale e politica per il controllo delle masse urbane. Il lento divorzio tra arte e scienza diviene così definitivo.

Cesare de Seta ha insegnato all'Istituto italiano di Scienze umane tra Firenze e Napoli, dirige il Centro Studi sull'iconografia della città europea all'Università di Napoli Federico II, e ha insegnato all'École des Hautes Etudes Sociales a Parigi e in altre sedi straniere.

coordinamento di Silvia Giannotti e Luca Protopopescu

presentazione del volume

CESARE DE SETA

Ritratti di città *Dal Rinascimento al secolo XVIII*



Venerdì 4 maggio 2012 è stato presentato all'Accademia Nazionale di San Luca il volume *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII*, di Cesare de Seta (Einaudi 2011). Introdotti da Francesco Moschini, alla presenza dell'autore, sono intervenuti Antonio Paolucci e Claudio Strinati.

L'incontro è inserito in un più ampio calendario di presentazioni dedicate a recenti contributi scientifici sulle arti e sull'architettura e si propone come un'occasione per riconsiderare attraverso la forma del ritratto, l'iconografia della città dal Rinascimento al secolo dei Lumi. La rappresentazione della città ha retto ogni sovvertimento di potere, ad ogni evento della storia: liberi comuni, città-Stato, papi, re, imperatori e principi si sono succeduti vorticosamente al governo della città, ma il "ritratto di città" è rimasto uguale solo alla logica che l'ha prodotto, come se esso possedesse una forza e una capacità di persuasione che nessun potere ha mostrato con tanta determinazione sul filo di molti secoli. Il ritratto di città è, dunque, la forma più alta di celebrazione del potere urbano, sia quello di un re, di un papa, di un principe o di un mecenate e nasce dal Rinascimento con l'invenzione rivoluzionaria della prospettiva. Dai primi ritratti di città - databili all'ultimo triennio del Quattrocento - con la loro manifesta intenzione di mettere in scena la bellezza, la prosperità e la grandezza di capitali dell'Occidente come Firenze, Roma e Napoli, questo studio ricostruisce la mappa dei ritratti nei secoli a seguire sia in senso geografico che tecnico e artistico. Con l'invenzione della stampa il genere conosce un'eccezionale fortuna da cui nascono i primi Atlanti di città dal Münster ai Merian, a Braun e Hogenberg: sillogi con intenzioni universalistiche che hanno lo scopo di far conoscere città di ogni Paese. L'autore mostra, infatti, come il ritratto di città, quale celebrazione e simbolo del potere, civile e religioso, trovi momenti di massima espansione con la rivoluzione gutenberghiana che favorisce la nascita del «libro di città» e delle grandi imprese editoriali dalle quali deriva la tendenza da parte dei sovrani e dei principi a commissionare affreschi su questo soggetto per adornare i loro palazzi. Lentamente, con l'avvento della stampa, il baricentro della produzione iconografica si sposta dall'Italia alla Svizzera, alla Germania e all'Olanda, e poi in Francia, Spagna e Inghilterra. Il Seicento vede il trionfo di questo genere con ritratti incisi e dipinti di città sempre più precisi e ampi. Pittori come El Greco, Didier Barra e Jan Bruegel scendono in campo con tele affascinanti. Con l'evoluzione scientifica della topografia si giungerà infine a realizzare grandi piante di città che hanno una funzione non solo celebrativa, ma anche amministrativa, fiscale e politica per il controllo delle masse urbane. Il lento divorzio tra arte e scienza diviene così definitivo.

Accademia Nazionale di San Luca

all'interno del ciclo "Le mostre raccontate"

GERMANO CELANT
GRAND TOUR DELL'ARTE POVERA

Introduce e coordina
Francesco Moschini

Interviene
Germano Celant

giovedì 17 maggio 2012
ore 19,00

Accademia Nazionale di San Luca
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
tel. 06.6798850 06.6798848 06.6790324

Giovedì 17 maggio, alle ore 19,00, l'Accademia Nazionale di San Luca ospita, all'interno del ciclo "Le mostre raccontate", una conversazione con Germano Celant sul tema "Grand Tour dell'Arte Povera". Introdotta da Francesco Moschini, Germano Celant, curatore del progetto "Arte Povera 2011", ripercorre l'esperienza espositiva che in occasione dei 150 anni dell'unità di Italia, ha coinvolto otto musei e istituzioni culturali costituendo un'esposizione di oltre trecento installazioni e opere, collocate sia in spazi interni che in contesti urbani svolta in simultanea nelle diverse città italiane di Torino, Milano, Bologna, Roma, Napoli e Bari.

Il progetto espositivo ha come fulcro il movimento artistico che, nato nel 1967 attraverso la definizione coniata dallo stesso Celant, coinvolge gli artisti Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini e Gilberto Zorio, presentando a distanza di più di quarant'anni, gli sviluppi storici e le prospettive contemporanee di questa ricerca su scala nazionale e internazionale.

Il progetto espositivo prevede di distribuire fasi e i momenti linguistici del movimento artistico in differenti luoghi: dal Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea di Rivoli-Torino, alla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma, dalla GAMeC Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo, al MADRE Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina di Napoli, dal MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna, al MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo di Roma, dalla Triennale di Milano al Teatro Margherita di Bari.

Insieme ai singoli responsabili dei musei e delle istituzioni il curatore Germano Celant ha concepito un arcipelago di mostre che, mettendo insieme un numerosissimo opere storiche e recenti, si propone come un viaggio nel tempo, dal 1967 al 2011, relativo agli avvenimenti nazionali e internazionali che hanno avuto come protagonisti gli artisti dell'Arte Povera.

In virtù della sua estensione geografica, l'iniziativa ha avuto la peculiarità di funzionare da connettivo per il sistema museale nazionale, una sinergia all'interno della quale i singoli musei o istituzioni presentano una prospettiva operativa diversa e specifica che ne riflette l'identità. Alle installazioni ambientali d'Arte Povera, è affiancato un corollario di sezioni dedicate ai linguaggi della fotografia, del video, del libro e del teatro, oltre che una selezione di opere di artisti europei e americani, in grado rafforzare il legame con il contesto internazionale.

Presso il Castello di Rivoli, a partire dall'8 ottobre, si è tenuta la mostra "Arte Povera International", una selezione di opere che tra il 1967 e il 1972 testimoniano il dialogo dell'Arte Povera con diverse e parallele correnti artistiche, dalla Land Art alla Conceptual e Body Art. A Milano dove non si è mai tenuta la precedente una grande antologia sull'Arte Povera, la Triennale ha colto l'occasione per presentare, dal 24 ottobre, "Arte Povera 1967-2011" che copre l'intero arco della ricerca, dalla sua nascita alle più recenti manifestazioni. Il MAMbo, con l'esposizione "Arte Povera 1968", prende spunto dalla mostra storica tenutasi alla Galleria de' Turchetti di Bologna nel 1968 e dal dibattito critico che ne è seguito. La Chiesa di Santa Maria Donnaregina, una tra le maggiori testimonianze di epoca medievale a Napoli e ora parte del MADRE, è stata lo scenario della mostra "Arte Povera gli Anzoni Povera 1968" facendo riferimento alla rassegna internazionale dallo stesso titolo, tenutasi presso gli Arsenali di Amalfi nell'ottobre del 1968. L'esperienza romana "Arte Povera 2011" è scandita, invece, in due momenti differenti: al MAXXI è stato presentato "Omaggio all'Arte Povera" che comprende grandi installazioni di Kounellis e di Zorio, poste in parallelo con un'opera permanente di Penone situata nel museo, alla Galleria nazionale d'arte moderna un nucleo di approfondimento su Pino Pascali, con una selezione di 30 sue opere dalla collezione, completato con un allestimento di opere di Boetti, Fabro, Paolini, Penone, Pistoletto, Kounellis e Zorio. Il Comune di Bari ha pensato di collegarsi al grande evento "Arte Povera 2011", realizzando una mostra al Teatro Margherita, dal titolo Arte Povera in teatro. A Bergamo, infine, la "Arte Povera in città", coordinata dal GAMeC, gli interventi degli artisti sono inseriti nel nucleo urbano dell'antica città coinvolgendola e riconoscendola in una prospettiva inaspettata.

Per documentare la complessità dell'evento e delle sue molteplici articolazioni è stato realizzato per conto di Electa un unico catalogo dove sono raccolti 33 saggi inediti che comprendono i contributi dei direttori dei musei e delle istituzioni coinvolte, i testi critici sugli artisti e quelli sulle differenti poetiche dell'Arte Povera.

coordinamento di Ilaria Giannetti e Luca Porqueddu

incontri e convegni

Germano Celant Grand Tour dell'Arte Povera

Il 17 maggio 2012 l'Accademia Nazionale di San Luca ha ospitato, all'interno del ciclo "Le mostre raccontate", una conversazione con Germano Celant sul tema Grand Tour dell'Arte Povera. Introdotta da Francesco Moschini, Germano Celant, curatore del progetto "Arte Povera 2011", ripercorre l'esperienza espositiva che, in occasione dei 150 anni dell'Unità di Italia, ha coinvolto otto musei e istituzioni culturali costituendo un'esposizione di oltre trecento installazioni e opere, collocate sia in spazi interni sia in contesti urbani, svolta in simultanea a Torino, Milano, Bologna, Roma, Napoli e Bari.

Il progetto ha come fulcro il movimento artistico che, nato nel 1967 attraverso la definizione coniata dallo stesso Celant, coinvolge gli artisti Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini e Gilberto Zorio, presentando, a distanza di più di quarant'anni, gli sviluppi storici e le prospettive contemporanee di questa ricerca su scala nazionale e internazionale. Prevede di distribuire fasi e momenti linguistici del movimento artistico in differenti luoghi: dal Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea di Rivoli-Torino, alla GNAM Galleria nazionale d'arte moderna di Roma, dalla GAMeC Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo, al MADRE Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina di Napoli, dal MAMbo Museo d'Arte Moderna di Bologna, al MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo di Roma, dalla Triennale di Milano al Teatro Margherita di Bari. Insieme ai singoli responsabili dei musei e delle istituzioni, il curatore Germano Celant ha concepito un arcipelago di mostre che, mettendo insieme numerosissime opere, storiche e recenti, si propone come un viaggio nel tempo, dal 1967 al 2011, relativo agli avvenimenti nazionali e internazionali che hanno avuto come protagonisti gli artisti dell'Arte Povera.

In virtù della sua estensione geografica, l'iniziativa ha avuto la peculiarità di funzionare da connettivo per il sistema museale nazionale, una sinergia all'interno della quale i singoli musei o istituzioni presentano una prospettiva operativa diversa e specifica che ne riflette l'identità. Alle installazioni ambientali d'Arte Povera, è affiancato un corollario di sezioni dedicate ai linguaggi della fotografia, del video, del libro e del teatro, oltre che una selezione di opere di artisti europei e americani, in grado rafforzare il legame con il contesto internazionale.



Accademia Nazionale di San Luca
all'interno della Giornata Nazionale Archivi di Architettura promossa da AAA Italia

presentazione

NAM
NUOVO ARCHIVIO MULTIMEDIALE
dell'ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA
nam.accademiasanluca.eu

Solerti
Guido Strazza

Introduce e coordina
Francesco Moschini

Intervengono
Giorgio Nottoli
Iaria Giannetti
Luca Porqueddu

Venerdì 18 maggio 2012, ore 18.00

Accademia Nazionale di San Luca
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
tel. 06.4798820-06.6790324

Venerdì 18 maggio 2012, alle ore 18.00, all'interno della Giornata Nazionale Archivi di Architettura, l'Accademia Nazionale di San Luca presenta il Nuovo Archivio Multimediale NAM, attraverso l'illustrazione del relativo portale web. Dopo i Solerti Guido Strazza, con il coordinamento di Francesco Moschini, intervengono Giorgio Nottoli, Iaria Giannetti e Luca Porqueddu. Il costante impegno dell'Accademia Nazionale di San Luca nella conservazione e nella trasmissione del sapere artistico trova oggi un'ulteriore evoluzione nel progetto NAM nuovo archivio multimediale. Il progetto costituirà, in primo luogo, la volontà di testimoniare costantemente, l'opera degli Accademici - Pittori, Scultori, Architetti e Cultori, conservando e rendendo accessibile al pubblico una documentazione video-fotografica sulle ricerche scientifiche e artistiche che essi conducono, nonché la volontà di valorizzare le iniziative promosse dall'Accademia, rendendole disponibili per un pubblico più ampio attraverso la riproduzione video-fotografica. In secondo luogo, la nuova mediateca rappresenta il punto di partenza verso la costruzione di un archivio multimediale interamente dedicato alle arti e all'architettura, in grado di mettere in rete un più ampio numero di dati e documenti a livello nazionale e internazionale. Il nuovo archivio si configura quindi come un luogo di ricerca dedicato alla divulgazione della teoria e della pratica delle arti, attraverso la costante testimonianza delle occasioni di confronto del dibattito scientifico e, allo stesso tempo, come una banca dati per la messa in rete di documenti provenienti anche da altri fondi archivistici. Oltre alla consultazione in sede, attraverso due postazioni all'interno della Sala del Consiglio, si affianca la costruzione di un portale web volto a catalogare, descrivere e rendere accessibili tutti i materiali audiovisivi e fotografici presenti nel fondo archivistico NAM dell'Accademia, integrandoli con la possibilità di accedere alla consultazione di cataloghi di altri istituti. In questo senso, il progetto NAM nuovo archivio multimediale prevede di avviare una collaborazione strutturata con altri Istituti nazionali e internazionali attivi in questo campo. Primi passi verso la costruzione dell'archivio multimediale sono stati: la costante attività di video-documentazione di tutte le attività organizzate e promosse dall'Accademia, svolta a partire dal 2011, nonché l'acquisizione in formato digitale delle registrazioni audio delle conferenze di maggiore rilievo organizzate e promosse dall'Accademia negli ultimi anni, insieme con l'archiviazione del materiale fotografico ad esse relativo, e lo sviluppo di una serie di video originali prodotti dall'Accademia. Tra i progetti di produzione, attualmente in corso: "Ritratti Accademici", una serie di video-interviste, nelle quali la forma audiovisiva sostituisce la storica consuetudine del Ritratto Accademico su tela; "Fermo Immagine-Racconti dal Premio Giovani", una serie di camei, brevi conversazioni con i partecipanti al premio volte a promuoverne l'opera e a ricostruire, in una prospettiva più ampia, evoluzioni e frontiere della ricerca delle arti nell'immediata attualità. Primi passi verso l'avvio di collaborazioni strutturate con altri Istituti che conservano e producono materiale audiovisivo, sono l'inizio di una collaborazione con il Conservatorio Santa Cecilia di Roma, che aderisce all'iniziativa con la produzione di musiche originali per i video prodotti dal NAM. Il patrimonio custodito nella mediateca verrà periodicamente catalogato, studiato e valorizzato attraverso mostre, lezioni, conferenze, seminari e convegni, attività didattiche, insieme alla pubblicazione di CD, DVD e prodotti multimediali destinati alla divulgazione delle ricerche scientifiche condotte e promosse dal NAM.

ised

incontri e convegni

NAM


Nuovo Archivio Multimediale dell'Accademia Nazionale di San Luca

Il 18 maggio 2012, all'interno delle iniziative organizzate per la II Giornata Nazionale degli Archivi di Architettura promossa da AAAItalia, l'Accademia Nazionale di San Luca ha presentato il Nuovo Archivio Multimediale NAM, portale web. Introdotti da Guido Strazza, sono intervenuti Iaria Giannetti e Luca Porqueddu, curatori operativi del portale, Giorgio Nottoli (Conservatorio di Santa Cecilia).

Il costante impegno dell'Accademia Nazionale di San Luca nella conservazione e nella trasmissione del sapere artistico trova un'ulteriore evoluzione nel progetto NAM Nuovo Archivio Multimediale. Il progetto costituisce, in primo luogo, la volontà di testimoniare costantemente l'opera degli Accademici - Pittori, Scultori, Architetti e Cultori - conservando e rendendo accessibile al pubblico una documentazione video-fotografica sulle ricerche scientifiche e artistiche che essi conducono, e testimonia la volontà di valorizzare le iniziative promosse dall'Accademia, rendendole disponibili per un pubblico più ampio attraverso la riproduzione video-fotografica. In secondo luogo, la nuova mediateca rappresenta il punto di partenza verso la costruzione di un archivio multimediale interamente dedicato alle arti e all'architettura, in grado di mettere in rete un più ampio numero di dati e documenti a livello nazionale e internazionale. Il nuovo archivio si configura quindi come un luogo di ricerca dedicato alla divulgazione della teoria e della pratica delle arti, attraverso la costante testimonianza delle occasioni di confronto del dibattito scientifico e, allo stesso tempo, come una banca dati per la messa in rete di documenti provenienti anche da altri fondi archivistici. Oltre alla consultazione in sede, attraverso due postazioni all'interno della sala del Consiglio, si affianca la costruzione di un portale web volto a catalogare, descrivere e rendere accessibili tutti i materiali audiovisivi e fotografici presenti nel fondo archivistico NAM dell'Accademia, integrandoli con la possibilità di accedere alla consultazione di cataloghi di altri istituti. In questo senso, il progetto NAM prevede di avviare una collaborazione strutturata con altri Istituti nazionali e internazionali attivi in questo campo. Primi passi verso la costruzione dell'archivio multimediale sono stati: la costante attività di video-documentazione di tutte le attività organizzate e promosse dall'Accademia, svolta a partire dal 2011, nonché l'acquisizione in formato digitale delle registrazioni audio delle conferenze di maggiore rilievo organizzate e promosse dall'Accademia negli ultimi anni, insieme all'archiviazione del materiale fotografico ad esse relativo, e lo sviluppo di una serie di video originali prodotti dall'Accademia. Tra i progetti di produzione: "Ritratti Accademici", una serie di video-interviste, nelle quali la forma audiovisiva sostituisce la storica consuetudine del Ritratto Accademico su tela; "Fermo Immagine-Racconti dal Premio Giovani", una serie di camei, brevi conversazioni con i partecipanti al premio volte a promuoverne l'opera e a ricostruire, in una prospettiva più ampia, evoluzioni e frontiere della ricerca delle arti nell'immediata attualità.

La collaborazione con il Conservatorio Santa Cecilia di Roma, che aderisce all'iniziativa con la produzione di musiche originali per i video prodotti dal NAM, costituisce l'avvio di collaborazioni strutturate con altri Istituti che conservano e producono materiale audiovisivo.

Il patrimonio custodito nella mediateca verrà periodicamente catalogato, studiato e valorizzato attraverso mostre, lezioni, conferenze, seminari e convegni, attività didattiche, insieme alla pubblicazione di CD, DVD e prodotti multimediali destinati alla divulgazione delle ricerche scientifiche condotte e promosse dal NAM.




Accademia Nazionale di San Luca

ALVAR GONZÁLEZ-PALACIOS
RICORDI DI CASE E PERSONE
IN CONVERSAZIONE CON FEDERICO DE MELIS

introduce
Francesco Moschini

intervengono
Alvar González-Palacios
Federico De Melis

martedì 5 giugno 2012
ore 18.30

Accademia Nazionale di San Luca
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
tel. 06.6798890 06.6790214

Martedì 5 giugno alle ore 18.30, l'Accademia Nazionale di San Luca ospita l'incontro Alvar González-Palacios: ricordi di case e persone, in conversazione con Federico De Melis.

Dalla Cuba di Lezama Lima alla Firenze di Bernard Berenson e Roberto Longhi; dalla Roma di Mario Praz e di Federico Zeri, all'arte di India e di Persia.

Alvar González-Palacios è nato a Santiago de Cuba nel 1936. Grande storico delle arti decorative, in particolare delle corti europee tra Sei e Ottocento ha studiato a L'Avana, a Parigi, a Firenze (qui con Roberto Longhi). Larga parte della sua saggiistica è depositata nel "Tempio del Gusto" (Longanesi, 1984-1986) e nel "Gusto dei Principi" (Longanesi, 1993). Tra le altre pubblicazioni si ricordano: una monografia su Luigi Valadier (del quale ha curato le mostre al Louvre nel 1994 e a Villa Medici a Roma nel 1997); il "Catalogo ragionato dei mobili del Palazzo del Quirinale" (Electa, 1995-1996); la raccolta di saggi e articoli "L'armadio delle meraviglie" (Longanesi, 1997); l'autobiografia "Le tre età" (Longanesi, 1999); il catalogo delle collezioni reali spagnole di mosaici e pietre dure "Pittura per l'eternità" (Prado 2001; Longanesi, 2003); il volume "Arredi e ornamenti alla corte di Roma 1600-1800" (Electa, 2004); il diario "Un anno in meno" (Skira, 2007); il libro sulle arti decorative a Roma e Napoli nel Settecento "Nostalgia e invenzione" (Skira, 2010).

Federico De Melis è nato a Roma nel 1960. Critico di arte antica, con interessi in particolare per la pittura del Sei e Settecento italiani, è responsabile di Alias-D, supplemento culturale del quotidiano Il Manifesto.

 coordinamento di Mario Giannetti, Luca Pizzarello

incontri e convegni

Alvar González-Palacios

Ricordi di case e persone

conversazione con Federico De Melis

Il 5 giugno 2012 l'Accademia Nazionale di San Luca ha ospitato l'incontro Alvar González-Palacios: ricordi di case e persone.

Dalla Cuba di Lezama Lima alla Firenze di Bernard Berenson e Roberto Longhi; dalla Roma di Mario Praz e di Federico Zeri, all'arte di India e di Persia, introdotto da Francesco Moschini, il grande storico delle arti decorative, in particolare delle corti europee tra Sei e Ottocento, autore di volumi quali L'armadio delle meraviglie (Longanesi, 1997); l'autobiografia Le tre età (Longanesi, 1999); il catalogo delle collezioni reali spagnole di mosaici e pietre dure Pittura per l'eternità (Prado, 2001; Longanesi, 2003); Arredi e ornamenti alla corte di Roma 1600-1800 (Electa, 2004); il diario Un anno in meno (Skira, 2007); il libro sulle arti decorative a Roma e Napoli nel Settecento Nostalgia e invenzione (Skira, 2010), ha conversato con Federico De Melis, critico di arte antica, con interessi in particolare per la pittura del Sei e Settecento italiani, responsabile di "Alias-D", supplemento culturale del quotidiano Il Manifesto.


Accademia Nazionale di San Luca
presentazione del volume
ALBERTO GIANQUINTO
CATALOGO GENERALE DEI DIPINTI 1947-2003
di Giuseppe Appella
con la collaborazione di Bruna Fontana

*Iniziativa all'interno del ciclo
"Novità editoriali all'Accademia Nazionale di San Luca"*

Intervengono
Guido Strazza, Guido Giuffrè
sarà presente l'autore

Venerdì 8 giugno 2012, ore 17.30
Accademia Nazionale di San Luca
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
tel. 06.6798870-06.6798224

Venerdì 8 giugno 2012, alle ore 17.30, viene presentato all'Accademia Nazionale di San Luca il volume "Alberto Gianquinto. Catalogo Generale dei dipinti 1947-2003" di Giuseppe Appella con la collaborazione di Bruna Fontana, De Luca Edizioni d'Arte. Alla presenza dell'autore ne parlano Guido Strazza e Guido Giuffrè. Il Catalogo Generale si configura come una "visita" per immagini e documenti all'opera, lunga quasi sei decenni (viene ricostruita, per la prima volta, in un lungo capitolo, la vita e la fortuna critica), di un protagonista della cultura che dagli anni Venti-Trenta, ricollegandosi non solo al Settecento veneziano di Tiepolo e Piazzetta ma anche all'esperienza di Morandi e De Pisis, analizza le più sottili emergenze del dopoguerra e si inserisce, di diritto, in quella complessa e ricca pittura europea che ha avuto in De Staël e Bacon le sue punte di diamante. 2308 sono le immagini delle opere rintracciate e schedate rispettando la singolare elaborazione di continuità e di lunga durata messe in campo da Gianquinto nello spazio dello studio di Venezia prima, di Jesolo e di Asolo poi. Uno spazio che è l'idea stessa del dipingere e rende possibile questa moltiplicazione incessante di quadri che si inseguono come le quinte di una grande scena nel teatro della vita amplificando la consuetudine, tutta italiana, di pensare il proprio passato. Figure, alberi, rami fioriti, nature morte, paesaggi veneti ma anche di un meridione assolato e fermo nel tempo (Matera, Capo d'Orlando), spesso commentati sul verso delle tele, scandiscono architetture di spazi secondo ritmi di vuoti e pieni, scrivono col pennello premuto sul fondo date e parole che fermano la memoria su momenti dell'esistenza e della storia, tessono scale di toni ora serrati ora lievi non dissimili dall'adorata musica. Lì dove la materia si addensa, Gianquinto elabora le sue ricerche non solo tecniche, si libera dagli insegnamenti ricevuti, mette in campo quella capacità, che fu anche di Bacon, di rendere palpabile la traccia, il frammento, i resti degli oggetti e la loro inevitabile corruzione. Tutto ciò, allora, emancipa Gianquinto dall'ideologia propria della cultura del realismo o dell'informale portati a una ricerca analitica sugli oggetti o alla distruzione della forma, e ce lo riconsegna come pittore della memoria capace di costruire, intorno alle sue più minute tracce, una simbologia del mondo chiuso nell'ambito dello studio eppure specchio del disfacimento di una intera generazione. Alberto Gianquinto nasce a Venezia Lido nel 1925. Dopo aver frequentato l'Università Ca' Foscari, nel 1952 si laurea in Economia e Commercio. Dipinge, tuttavia, già dal 1947, sotto la guida di Luigi Cobianco, amico del padre nel cui studio si incontrano Arturo Martini e Diego Valeri, Carlo Carrà e Renato Guttuso. La sua prima presenza in una mostra è del 1949, a Venezia, nell'ambito delle "Olimpiadi della Gioventù". Seguiranno, negli anni Cinquanta, le esposizioni dell'Opera Bevilacqua La Masa, Venezia, e della Biennale d'Arte Triveneta, Padova, fino alla partecipazione, con tre opere, alla XXVIII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia. Conosce da questo momento un'intensa attività, ricca di mostre personali (Galleria del Cavallino, Venezia 1957, 1958; Galleria Bevilacqua La Masa, Venezia, 1958; Galleria Albert, Roma 1958; Galleria delle Ose, Milano 1958; La Nuova Pesa, Roma 1960, 1961, 1962, 1964; Galleria d'Arte Santo Stefano, Venezia 1960; Il Traghetto, Venezia 1963, 1964; Opera Bevilacqua La Masa, Venezia 1964; Il Gabbiano, Roma 1967; Galleria Bergamini, Milano 1968, 1970; Galleria Sofferino, Milano 1971; Galleria Gioi, Tuscio 1980; Filotta, Parma 1982; Galleria Comunale d'Arte Moderna, Conegliano 1988; Galleria Mazzocchi, Parma 1989; Galleria Plevisotero, Castellazzo Veneto 1990; Appiani Arte Trentadue, Milano 1996; Galleria Civica d'Arte Moderna, Valsugana 1997), collettive di rilievo (La Giovane pittura italiana, Mosca 1957; 50 anni di pittura veneta, Venezia 1958; VIII Quadriennale di Roma, 1959; Giochi Pittori Italiani, Kamakura 1964, XXXI Biennale di Venezia, 1962; Pittori italiani contemporanei, Melbourne 1963; IX Quadriennale di Roma, 1963; X Quadriennale di Roma, 1970; Biennale di Milano, 1994), premi (Premio Monza, Maggio di Bari, Bergamo, Golfo della Spezia, Rimini, San Benedetto del Tronto; San Marino, Rovigo, Francavilla a Mare, Aversa, Plesio, Firenze, ecc.) e riconoscimenti critici (G. Perocco, G. Mazzaroli, L. Trucchi, G. Mazzanti, D. Maccari, D. Morosini, M. Venturini, G. A. Dell'Acqua, P. Zampetti, U. Apollonio, A. Del Guercio, M. Valerchi, C. L. Raggianni, V. Guzzi, A. Trombadori, G. Briganti, A. Ballarín, M. De Michelis, R. Tassi, G. Giuffrè, A. C. Quintavalle, F. D'Amico, P. Vivarelli, E. Crispolti, M. Vallora, ecc.) Muore a Cortellazzo di Jesolo il 17 maggio 2003. Dopo la sua scomparsa, gli vengono dedicate mostre autografhe al Museo Diocesano di Padova (2004), al Museo Correr di Venezia (2005), al Castel Sizenando di Rimini (2010).

sviluppo di Bruna Giannetti, Luca Pasquella

presentazione del volume

GIUSEPPE APPELLA

*Alberto Gianquinto**Catalogo Generale dei dipinti dal 1947 al 2003*

Venerdì 8 giugno 2012 è stato presentato all'Accademia Nazionale di San Luca il volume Alberto Gianquinto, Catalogo Generale dei dipinti dal 1947 al 2003 di Giuseppe Appella, con la collaborazione di Bruna Fontana (De Luca Edizioni d'Arte 2012). Alla presenza dell'autore, ne hanno discusso Guido Strazza e Guido Giuffrè.

Il Catalogo Generale si configura come una "visita" per immagini e documenti all'opera, lunga quasi sei decenni (viene ricostruita, per la prima volta, in un lungo capitolo, la vita e la fortuna critica), di un protagonista della cultura che dagli anni Venti-Trenta, ricollegandosi non solo al Settecento veneziano di Tiepolo e Piazzetta ma anche all'esperienza di Morandi e De Pisis, analizza le più sottili emergenze del dopoguerra e si inserisce, di diritto, in quella complessa e ricca pittura europea che ha avuto in De Staël e Bacon le sue punte di diamante.

Duecentotrentadue sono le immagini delle opere rintracciate e schedate rispettando la singolare elaborazione di continuità e di lunga durata messe in campo da Gianquinto nello spazio dello studio di Venezia prima, di Jesolo e di Asolo poi. Uno spazio che è l'idea stessa del dipingere e rende possibile questa moltiplicazione incessante di quadri che si inseguono come le quinte di una grande scena nel teatro della vita amplificando la consuetudine, tutta italiana, di pensare il proprio passato. Figure, alberi, rami fioriti, nature morte, paesaggi veneti ma anche di un meridione assolato e fermo nel tempo (Matera, Capo d'Orlando), spesso commentati sul verso delle tele, scandiscono architetture di spazi secondo ritmi di vuoti e pieni, scrivono col pennello premuto sul fondo date e parole che fermano la memoria su momenti dell'esistenza e della storia, tessono scale di toni ora serrati ora lievi non dissimili dall'adorata musica. Lì dove la materia si addensa, Gianquinto elabora le sue ricerche non solo tecniche, si libera degli insegnamenti ricevuti, mette in campo quella capacità, che fu anche di Bacon, di rendere palpabile la traccia, il frammento, i resti degli oggetti e la loro inevitabile corruzione. Tutto ciò, allora, emancipa Gianquinto dall'ideologia propria della cultura del realismo o dell'informale portati a una ricerca analitica sugli oggetti o alla distruzione della forma, e ce lo riconsegna come pittore della memoria capace di costruire, intorno alle sue più minute tracce, una simbologia del mondo chiuso nell'ambito dello studio eppure specchio del disfacimento di una intera generazione.


Accademia Nazionale di San Luca

presentazione del volume

L'AVVENTURA DEL PROGETTO
L'ARCHITETTURA COME CONOSCENZA, ESPERIENZA, RACCONTO

di Pietro Derossi
a cura di Brunella Angeli

*Iniziativa all'interno del ciclo
"novità editoriali all'Accademia Nazionale di San Luca"*

introdurre
Francesco Moschini

intervengono
**Marco Biraghi
Franco Purini
Gianni Vattimo**

Venerdì 15 giugno 2012, ore 18.00

Accademia Nazionale di San Luca
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
tel. 06.6798830 06.6790324

Venerdì 15 giugno 2012, alle ore 18.00, all'Accademia Nazionale di San Luca viene presentato il volume *L'avventura del progetto*. L'architettura come conoscenza, esperienza, racconto, di Pietro Derossi a cura di Brunella Angeli, Franco Angeli edizioni. Introdotti da Francesco Moschini, alla presenza dell'autore, ne parlano Marco Biraghi, Franco Purini e Gianni Vattimo.

L'opera di Pietro Derossi, dalla fine degli anni '50 a oggi, ha affrontato la complessità del mestiere dell'architetto con un atteggiamento che unisce pratico e teorico, materiale e mentale, concreto e astratto. Da tale attitudine scaturisce una capacità di penetrazione delle cose dell'architettura che non perde mai di aderenza alla realtà e che anzi continuamente si rivela capace di metterla in gioco. Un'attitudine utilizzata nel lungo periodo d'insegnamento prima alla facoltà di architettura di Torino e poi a quella di Milano di cui è attualmente professore emerito. I suoi saggi, raccolti in questo libro, affrontano i temi più concreti della professione dell'architetto, il rapporto con la committenza, la considerazione del contesto urbano, la materialità dell'edificio, il confronto con i fruitori. Nel loro insieme, tali saggi si rivolgono a chiunque ami l'architettura abbastanza da considerarla per quello che è, nella sua realtà, come qualcosa di complesso, di stratificato, di intimamente contraddittorio. Derossi ha progettato edifici residenziali, abitazioni private, uffici, scuole, ha messo in relazione arte e spazio negli allestimenti per mostre e musei, ha dato vita a discoteche, ristoranti e numerosi oggetti di design. Oltre a ciò, ha intrecciato uno stretto dialogo con la filosofia ermeneutica. In nessuna circostanza tuttavia egli "idealizza" ciò di cui si occupa, siano essi pensieri o edifici. Piuttosto, tanto nelle sue opere quanto nel libro, egli ricorre all'ironia, ovvero alla capacità di guardare le cose da un altro punto di vista, rovesciandone - o quantomeno, innovandone - il senso. E proprio attraverso questa singolare capacità, Derossi riesce a trasmettere al lettore il "contenuto" più prezioso l'entusiasmo per l'architettura. Il volume, che traduce verbalmente l'esperienza da lui accumulata nel tempo, si delinea come una sorta di manuale dell'architetto, una "guida" non convenzionale, anti-dogmatica e ricca di spunti, al difficile mestiere della progettazione. Non a caso, del resto, per l'autore - come attesta il titolo - architettura fa rima con avventura.

Pietro Derossi, architetto, è nato a Torino ed è stato professore ordinario di composizione architettonica alla Facoltà di Architettura civile del Politecnico di Milano. Ha insegnato presso diverse università europee e americane. Ha preso parte a numerose mostre in Italia e all'estero. Tra le sue pubblicazioni: *Progettare nella città* (1988), *Modernità senza avanguardia*, in «Quaderni di Lotus» (1990), *Per un'architettura narrativa. Architetture e progetti 1959-2000* (2000), *Racconti di architettura* (2006). I suoi lavori sono stati pubblicati sulle principali riviste nazionali e internazionali.

 coordinamento di Elio Giannotti, Luca Porqueddu

presentazione del volume

PIETRO DEROSI

*L'avventura del progetto**L'architettura come conoscenza, esperienza, racconto*

Venerdì 15 giugno 2012 all'Accademia Nazionale di San Luca è stato presentato il volume *L'avventura del progetto*. L'architettura come conoscenza, esperienza, racconto, di Pietro Derossi a cura di Brunella Angeli (Franco Angeli edizioni 2012). Introdotti da Francesco Moschini, alla presenza dell'autore, ne hanno parlato Marco Biraghi, Franco Purini e Gianni Vattimo.

L'opera di Pietro Derossi, dalla fine degli anni Cinquanta a oggi, ha affrontato la complessità del mestiere dell'architetto con un atteggiamento che unisce pratico e teorico, materiale e mentale, concreto e astratto. Da tale attitudine scaturisce una capacità di penetrazione delle cose dell'architettura che non perde mai di aderenza alla realtà e che anzi continuamente si rivela capace di metterla in gioco. Un'attitudine utilizzata nel lungo periodo d'insegnamento prima alla facoltà di architettura di Torino e poi a quella di Milano di cui è attualmente professore emerito. I suoi saggi, raccolti in questo libro, affrontano i temi più concreti della professione dell'architetto, il rapporto con la committenza, la considerazione del contesto urbano, la materialità dell'edificio, il confronto con i fruitori. Nel loro insieme, tali saggi si rivolgono a chiunque ami l'architettura abbastanza da considerarla per quello che è, nella sua realtà, come qualcosa di complesso, di stratificato, di intimamente contraddittorio. Derossi ha progettato edifici residenziali, abitazioni private, uffici, scuole, ha messo in relazione arte e spazio negli allestimenti per mostre e musei, ha dato vita a discoteche, ristoranti e numerosi oggetti di design. Oltre a ciò, ha intrecciato uno stretto dialogo con la filosofia ermeneutica. In nessuna circostanza tuttavia egli "idealizza" ciò di cui si occupa, siano essi pensieri o edifici. Piuttosto, tanto nelle sue opere quanto nel libro, egli ricorre all'ironia, ovvero alla capacità di guardare le cose da un altro punto di vista, rovesciandone - o quantomeno, innovandone - il senso. E proprio attraverso questa singolare capacità, Derossi riesce a trasmettere al lettore il "contenuto" più prezioso l'entusiasmo per l'architettura. Il volume, che traduce verbalmente l'esperienza da lui accumulata nel tempo, si delinea come una sorta di manuale dell'architetto, una "guida" non convenzionale, anti-dogmatica e ricca di spunti, al difficile mestiere della progettazione. Non a caso, del resto, per l'autore - come attesta il titolo - architettura fa rima con avventura.



ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

CESARE CATTANEO
PENSIERO E SEGNO NELL'ARCHITETTURA

5 ottobre 2012 | 8 febbraio 2013
dal lunedì al venerdì 10-19 | sabato 10-14

Ricorre quest'anno il centenario della nascita dell'architetto razionalista comasco Cesare Cattaneo (1912-1943). Scomparso a soli 31 anni, Cattaneo ha lasciato un'impronta non dimenticata, tanto con le poche, ma qualificatissime opere realizzate (Asilo Garbagnati ad Asnago; Fontana di Camerlata; Casa d'affitto a Cernobbio; Palazzo dell'Unione Lavoratori dell'Industria a Como), quanto con i numerosi progetti che si distinguono per la singolare sperimentazione plastica, e con alcuni acutissimi saggi critici che lo hanno portato a teorizzare l'innovativo concetto di "polidimensionalità".

La mostra, curata da Pierre-Alain Croset, è concepita attorno alla scelta di circa 160 schizzi e disegni autografi, che evidenziano come si forma il pensiero architettonico di Cesare Cattaneo, un pensiero caratterizzato da una forte tensione ideale.

L'atto di disegnare rappresenta una vera e propria scrittura, nel senso della trascrizione grafica di un pensiero: molti schizzi evidenziano l'intensità e la velocità di un'attività progettuale che produce variazioni, ripensamenti, alternative talvolta radicali. L'analogia tra schizzare e scrivere costituisce una specie di filo rosso della mostra: a livello della scelta dei materiali da esporre, ma anche dei principi dell'allestimento, che propone infatti due diversi livelli di lettura, secondo una chiara distinzione tra l'esposizione dei materiali originali su tavoli e vetrine, e la stampa sulle pareti di scritte, citazioni, fotografie, filmati a formare un "racconto visivo" che connette tra di loro disegni e testi teorici, temi formali ricorrenti in più progetti, frammenti di singoli disegni e particolari degli edifici realizzati.

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
06.6795850 | www.academiasanluca.eu

mostra

Cesare Cattaneo 1912-1943

Pensiero e segno nell'architettura



Venerdì 5 ottobre 2012 è stata ufficialmente aperta al pubblico la mostra dedicata a Cesare Cattaneo organizzata nel centenario della nascita dell'architetto razionalista comasco dall'Accademia Nazionale di San Luca di concerto con l'Associazione Archivio Cattaneo di Cernobbio. Curata da Pierre-Alain Croset, la mostra, inizialmente aperta sino al 17 novembre, poi prorogata al 2 febbraio 2013, è concepita attorno alla scelta di circa 160 schizzi e disegni autografi, insieme con plastici originali e nuovi, che evidenziano come si forma il pensiero architettonico di Cesare Cattaneo, un pensiero caratterizzato da una forte tensione ideale. L'atto di disegnare rappresenta una vera e propria scrittura, nel senso della trascrizione grafica di un pensiero: molti schizzi evidenziano l'intensità e la velocità di un'attività progettuale che produce variazioni, ripensamenti, alternative talvolta radicali. Scomparso a soli 31 anni, Cattaneo ha lasciato un'impronta non dimenticata, tanto con le poche, ma qualificatissime opere realizzate (Asilo Garbagnati ad Asnago; Fontana di Camerlata; Casa d'affitto a Cernobbio; Palazzo dell'Unione Lavoratori dell'Industria a Como), quanto con i numerosi progetti che si distinguono per la singolare sperimentazione plastica, e con alcuni acutissimi saggi critici che lo hanno portato a teorizzare l'innovativo concetto di "polidimensionalità".

Il percorso espositivo è stato incentrato su quattro sezioni. La prima illustra gli anni di formazione, testimoniata da quaderni di studio, album di schizzi e progetti universitari. La seconda sezione è dedicata alle relazioni tra Cattaneo e gli artisti astrattisti di Como, in particolare Mario Radice con il quale progetta e realizza la Fontana di Camerlata. La terza sezione presenta alcuni progetti per la "città razionalista", dal Piano Regolatore di Como (1933-34), al disegno urbano del centro storico, prima con progetti teorici, poi con l'occasione concreta della sede dell'Unione Lavoratori dell'Industria (1938-42, costruita nel lotto retrostante la Casa del Fascio di Giuseppe Terragni), sino al progetto, finora inedito e presentato per la prima volta in questa mostra, per l'immobile d'abitazioni "CX" (1938) caratterizzato da un impianto tipologico di grande originalità. La quarta e ultima sezione analizza in modo approfondito l'opera realizzata più nota di Cattaneo, la Casa d'affitto a Cernobbio (1938-39), con circa 70 disegni autografi, modelli originali e nuovi, fotografie d'epoca attuali. La ricca documentazione consente di approfondire la conoscenza di questa casa straordinaria per la qualità della sua espressione plastica e per il modo particolarmente raffinato di inserirsi nel contesto storico, rivelando aspetti poco noti e singolari della complessa e travagliata storia della sua ideazione e del suo cantiere. In particolare è illustrata in dettaglio la prima fase del progetto, ancora poco nota e studiata, ma anche il funzionamento degli spettacolari meccanismi che azionano le finestre e gli scuri scorrevoli, secondo un'idea dinamica dello spazio abitativo ben rappresentata in un filmato di Alberto Momo prodotto specificamente per questa mostra.

Nell'occasione, con il sostegno della Fondazione Roma. Arte-Musei, l'Archivio Cattaneo Editore in Cernobbio ha pubblicato il catalogo della mostra curato da Pierre-Alain Croset con introduzione di Francesco Moschini, qui integralmente riproposta.

La riflessione intellettuale e la poetica progettuale alla base dell'opera di Cesare Cattaneo muovono dall'assunto per il quale l'architettura non si pone come mera parte di un'appagante e risolta totalità, ma come volto in grado di sintetizzare una molteplicità di saperi nell'unità di un disegno



che non è mai inteso come soluzione definitiva, in quanto suscettibile di continui ripensamenti. La sua inesauribile volontà di indagare, che Giolli definisce, all'indomani della scomparsa, *tensione dell'intendere*, trova nel disegno il proprio mezzo privilegiato, ove la convergenza di piani diversi e multiformi conduce a quella che l'architetto comasco definisce, mirabilmente, *polidimensionalità*. Se il tentativo di individuare punti di tangenza tra diverse discipline pone Cattaneo in pieno accordo con altri architetti della sua generazione, la consapevolezza che l'armonia non sia un dato soggetto a reificazione, ma rappresenti un ideale verso il quale tendere incessantemente, rende la sua figura di notevole importanza e la sua ricerca di grande attualità.

Non è, pertanto, espressione di un retorico e vuoto cerimoniale il riconoscimento della rilevanza di questa mostra – *Cesare Cattaneo 1912-1943. Pensiero e segno nell'architettura* – che di Cattaneo intende illustrare il pensiero sull'architettura e la continua sperimentazione plastica ricorrendo all'esposizione dei suoi disegni, quali tracce significative e determinanti per il dispiegarsi della sua riflessione. L'aver prediletto il piano della rappresentazione in luogo di quello, carico di una immediatezza solo apparente, della realizzazione per evidenziarne il sistema metodologico e le scelte formali non è certo dovuto all'inadeguatezza dei risultati materiali, che, seppur di numero limitato, risultano indubbiamente esemplari. Piuttosto, è diretta conseguenza di quel sostrato culturale condiviso che congiunge i principi operativi di Cattaneo ai fondamenti che sostanziano lo statuto dell'Accademia Nazionale di San Luca, secondo cui il disegno

Allestimento della mostra
(foto di Giampiero Ortenzi).



Allestimento della mostra
(foto di Pietro Carlino).

rappresenta il termine comune del quale le tre arti, pittura scultura e architettura, partecipano con pari dignità.

Sin dal suo primo costituirsi, nel 1577, come Accademia delle Arti della Pittura, della Scultura e del Disegno che, per iniziativa del pittore Girolamo Muziano, si originava dalla quattrocentesca Università delle Arti della Pittura, e con la successiva simbolica rifondazione come Accademia di San Luca, avvenuta nel 1593, ad opera del pittore Federico Zuccari, dopo il trasferimento della sede presso la Chiesa di Santa Martina al Foro Romano, l'Accademia ha posto a fondamento del proprio statuto il proposito di muoversi in difesa e a sostegno delle arti, come attestato dalla scelta della figura di san Luca evangelista quale primo simbolo dell'istituzione accademica. L'ingresso degli Architetti nel sodalizio sotto il Principato di Pietro da Cortona, con l'attribuzione dei medesimi diritti riconosciuti a Pittori e Scultori, conduce a una riflessione sulla natura del disegno, non più inteso soltanto alla stregua di una delle arti, quanto piuttosto quale necessario presupposto di ognuna di esse. A suggello di tale considerazione risulta, a partire dal 1705, l'adozione da parte dell'Accademia di San Luca della figura del triangolo equilatero come proprio emblema, i cui elementi costitutivi, il pennello, la stecca e il compasso, trovano nel disegno il proprio simbolico baricentro, l'origine comune dinnanzi alla quale le tre arti, in accordo con il motto oraziano *aequa potestas*, assumono pari rilevanza.

Quanto detto riporta alla riflessione sulla figura di Cattaneo, che dell'interdipendenza delle arti plastiche è convinto assertore. Lo è per formazione, se si considera la frequentazione di un gruppo eterogeneo di

artisti, architetti, intellettuali con i quali disquisire sulle istanze della nuova architettura. Lo è nella pratica professionale, se si tiene conto della sua collaborazione non soltanto con Terragni e Lingeri, ma anche col pittore Mario Radice per il progetto della fontana di piazzale Corsica a Como. Ognuna delle sue opere, sin dalle esercitazioni giovanili, rappresenta, al di là della compiutezza specifica, un diverso momento di un itinerario in divenire, un aspetto distinto di un'infinita ricerca che Cattaneo tenta di definire e precisare attraverso un costante ricorso al disegno. Non si tratta di una semplice indagine grafica, quanto, piuttosto, come testimonia il complesso di disegni sulla casa d'affitto a Cernobbio, di far confluire le diverse esperienze in una soluzione unitaria, dove l'estro creativo e le ragioni della funzione, la visionarietà e la tecnica, trovino una propria declinazione nel rigoroso universo della logica euclidea, nella chiarezza di un proporzionamento armonico, che esprima il senso dell'unità, più che una sua effettiva realizzazione.

La *geometrica perfezione* non persegue alcuna virtualità o pretesa scenografica, mirando invece a riflettere, anche in un'opera di decorazione pura come la fontana di Camerlata, i valori della collettività, nonché ad accogliere le implicazioni dell'opera di architettura in relazione alla sua durata, al suo essere nel tempo. A tal fine, Cattaneo si avvale di un vero e proprio procedimento diairetico, che risolve ogni tema nei propri aspetti costitutivi, per poi assorbirli e ricomporli in sempre nuove e diverse articolazioni volumetriche di figure elementari, in una successione che al disegno tecnico affianca e oppone lo schizzo.

La forte analiticità del metodo non è, tuttavia, l'unico filo che congiunge la figura dell'architetto comasco alla filosofia platonica. Oltre ai criteri fondativi della sua idea di spazialità, egli si avvale dello strumento narrativo che sommatamente contraddistingue il pensiero del filosofo greco, quando articola le proprie riflessioni secondo uno schema che ricalca e ripropone la formula dei dialoghi socratici, già adottata con esiti mirabili da Paul Valéry. Questa scelta è, del resto, opportunamente dettata, considerato il carattere ad un tempo empirico e speculativo, mai dottrinale, del dialogo, dal preciso intento di indagare i multiformi aspetti dell'esistenza e i suoi *riflessi particolari sul mestiere dell'architetto e sull'animo di chi lo esercita*, senza rinunciare alla possibilità di astrarre da essi seguendo il filo di quelle corrispondenze, di quel fitto e inesorabile contrasto tra generale e particolare, che riportano all'unità del problema estetico. Ne è diretta conseguenza lo *scherzo sinfonico* rappresentato dallo specchio sinottico posto al principio del testo *Giovanni e Giuseppe. Dialoghi di architettura*, in cui l'inventario di stili architettonici, qualità, oggetti e comportamenti, suddivisi nei quattro momenti del giorno, lungi dall'essere irrefutabili certezze, categorie fisse e immutabili, rappresentano frammenti peculiari e determinati dell'esistenza posti in relazione. Su questi rimandi si confrontano i due personaggi, l'architetto e il suo interlocutore, in un dialogo inesauribile, che si conclude, più che con delle risposte, con dei nuovi interrogativi. E, al termine del testo, cosciente che i due personaggi abbiano *discusso molto ma concluso pochissimo*, Cattaneo rivolge al lettore l'invito a proseguire la riflessione in merito, rendendo il dialogo non più soltanto un espediente narrativo, ma uno strumento concreto di confronto. Si intende, in questa occasione, raccogliergli l'appello, affrontando la sfida di un ragionamento su temi che, a cento anni dalla nascita dell'architetto comasco, risultano centrali nel dibattito sull'architettura.

Francesco Moschini

Allestimento della mostra
(foto di Giampiero Ortenzi).





ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

NOTTE DEI MUSEI
promossa da Roma Capitale

6 ottobre 2012 | ore 20.00-24.00

Sabato 6 ottobre, dalle 20.00 alle 24.00, l'Accademia Nazionale di San Luca, in occasione della Notte dei Musei promossa da Roma Capitale, aprirà straordinariamente alcune delle sue strutture al pubblico. Sarà possibile visitare gratuitamente gli spazi espositivi del piano terra che ospiteranno la mostra *Cesare Cattaneo 1912-1943 Pensiero e segno nell'architettura*, dedicata all'architetto comasco prematuramente scomparso, riconosciuto interprete di una fervida stagione di sperimentazioni condivise con Giuseppe Terragni, Pietro Lingeri, Mario Radice (info: www.accademiasanluca.it). Contemporaneamente sarà inoltre visitabile la Galleria Accademica, con le sue raccolte esposte che riflettono quasi cinque secoli di storia dell'istituzione (una tra le più antiche d'Europa), con una documentazione particolarmente ricca della sua attività più rilevante, ovvero la formazione di pittori, scultori e architetti, attività che nell'esercizio del disegno ha avuto il suo principale fondamento. Sono qui esposti, tra gli altri, gessi di Canova, Thorwaldsen, Kessels, Wolff, Tenerani e Zagari, per lo più lasciati o doni di ingresso degli artisti; e poi ritratti di accademici, molti dei quali elaborati da Anton von Maron, e progetti di Filippo Juvarra come di Bernardo Vittone, nonché tele di Palma il Giovane, Guido Reni, Guercino e altri, già parte delle collezioni capoline.

 **ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA**
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
06.6758850 | www.accademiasanluca.it


mostre

Notte dei Musei

Sabato 6 ottobre 2012, dalle 20.00 alle 24.00, l'Accademia Nazionale di San Luca, in occasione della Notte dei Musei promossa da Roma Capitale, ha aperto straordinariamente alcune delle sue strutture al pubblico.

*È stato possibile visitare gratuitamente gli spazi espositivi del piano terra di Palazzo Carpegna dove è ospitata la mostra *Cesare Cattaneo 1912-1943 Pensiero e segno nell'architettura*, dedicata all'architetto comasco prematuramente scomparso, riconosciuto interprete di una fervida stagione di sperimentazioni condivise con Giuseppe Terragni, Pietro Lingeri, Mario Radice.*

Contemporaneamente è stato inoltre possibile visitare la Galleria Accademica, con le sue raccolte esposte che riflettono quasi cinque secoli di storia dell'istituzione (una tra le più antiche d'Europa), con una documentazione particolarmente ricca della sua attività più rilevante, ovvero la formazione di pittori, scultori e architetti, attività che nell'esercizio del disegno ha avuto il suo principale fondamento. Sono qui esposti, tra gli altri, gessi di Canova, Thorwaldsen, Kessels, Wolff, Tenerani e Zagari, per lo più lasciati o doni di ingresso degli artisti; e poi ritratti di accademici, molti dei quali elaborati da Anton von Maron, e progetti di Filippo Juvarra come di Bernardo Vittone, nonché tele di Palma il Giovane, Guido Reni, Guercino e altri, già parte delle collezioni capoline.



ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

GIORNATA DI PRESENTAZIONE DI

**VOLUMI RECENTI
DI STORIA
DELL'ARCHITETTURA**

11 ottobre 2012 | ore 10.00-18.00

INTRODUCE E COORDINA
Francesco Moschini

INTERVENGONO
Howard Burns, Francesco Paolo Fiore,
Mauro Mussolin, Augusto Roca De Amicis

Giovedì 11 ottobre 2012, dalle ore 10.00 alle ore 18.00, l'Accademia Nazionale di San Luca ospita la presentazione di otto volumi, che rappresentano l'esito significativo di ricerche recenti su temi di storia dell'architettura. Tali opere, tutte di studiosi allievi di Howard Burns, dimostrano, pur nella varietà delle questioni prese in esame, una sostanziale analogia nel metodo di ricerca, fatto che è indubbiamente da ricondursi proprio al legame intellettuale con Burns sin dagli anni della formazione universitaria. Alla presentazione interverranno Howard Burns, Francesco Paolo Fiore, Mauro Mussolin, Augusto Roca De Amicis e Francesco Moschini, Segretario Generale dell'Accademia Nazionale di San Luca, che introdurrà e coordinerà l'evento. Nel corso dell'iniziativa saranno illustrati gli ambiti di indagine oggetto delle pubblicazioni, alla presenza degli autori Massimo Bisson, Valeria Cafà, Giulia Ceriani Sebregondi, Bianca De Divitiis, Gianmario Guidarelli, Vittorio Pizzigoni, David Rifkind, Federica Rossi.

Volumi presentati:

Meravigliose macchine di giubilo: l'architettura e l'arte degli organi a Venezia nel Rinascimento di Massimo Bisson

Palazzo Massimo alle Colonne di Baldassarre Peruzzi, storia di una famiglia romana e del suo palazzo in rione Parione di Valeria Cafà

Architettura e committenza a Siena nel Cinquecento: l'attività di Baldassarre Peruzzi e la storia di palazzo Francesconi di Giulia Ceriani Sebregondi


Architettura e committenza nella Napoli del Quattrocento di Bianca De Divitiis

Una gioiella ligata in piombo: la fabbrica della Scuola Grande di San Rocco in Venezia 1517-1560 di Gianmario Guidarelli

Ludwig Mies van der Rohe, Gli scritti e le parole di Vittorio Pizzigoni

The Battle for Modernism. Quadrante and the Politicization of architectural Discourse in Fascist Italy di David Rifkind

Palladio in Russia. Nicolaj L'vov, architetto e intellettuale russo al tramonto dei Lumi di Federica Rossi

 **ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA**
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 27
06.4798150 | www.academiasanluca.it

giornata di presentazione di

Volumi recenti di Storia dell'Architettura

Giovedì 11 ottobre 2012, dalle ore 10.00 alle ore 18.00, l'Accademia Nazionale di San Luca ha ospitato la presentazione di recenti volumi di storia dell'architettura. Tali opere, tutte di studiosi allievi di Howard Burns, dimostrano, pur nella varietà delle questioni prese in esame, una sostanziale analogia nel metodo di ricerca, fatto che è indubbiamente da ricondursi proprio al legame intellettuale con Burns sin dagli anni della formazione universitaria. Alle presentazioni degli autori sono intervenuti Howard Burns, Francesco Paolo Fiore, Mauro Mussolin, Augusto Roca De Amicis e Francesco Moschini, Segretario Generale dell'Accademia Nazionale di San Luca, che ha introdotto e coordinato l'evento.

Volumi presentati:

Massimo Bisson, Meravigliose macchine di giubilo: l'architettura e l'arte degli organi a Venezia nel Rinascimento, Fondazione Giorgio Cini, Venezia; Scripta, Verona 2012.

Valeria Cafà, Palazzo Massimo alle Colonne di Baldassarre Peruzzi, storia di una famiglia romana e del suo palazzo in rione Parione, Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio, Vicenza; Marsilio, Venezia 2007.

Giulia Ceriani Sebregondi, Architettura e committenza a Siena nel Cinquecento: l'attività di Baldassarre Peruzzi e la storia di palazzo Francesconi, Aska edizioni, Siena 2012.

Gianmario Guidarelli, Una gioiella ligata in piombo: la fabbrica della Scuola Grande di San Rocco in Venezia 1517-1560, Quaderni della Scuola Grande Arciconfraternita di San Rocco, Venezia 2002.

Vittorio Pizzigoni, Ludwig Mies van der Rohe, Gli scritti e le parole, Giulio Einaudi Editore, Torino 2010.

David Rifkind, The Battle for Modernism. Quadrante and the Politicization of architectural Discourse in Fascist Italy, Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio, Vicenza; Marsilio, Venezia 2012.

Federica Rossi, Palladio in Russia. Nicolaj L'vov, architetto e intellettuale russo al tramonto dei Lumi, Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio, Vicenza; Marsilio, Venezia 2010.

La prevista presentazione del volume Architettura e committenza nella Napoli del Quattrocento di Bianca De Divitiis (Marsilio, Venezia 2007) non ha avuto luogo per l'assenza dell'autrice.



ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

MAURIZIO CALVESI
Caravaggio: dalla parte della luce

lezione magistrale in occasione della inaugurazione dell'anno accademico 2012-2013

18 ottobre 2012 ore 17,30

La nomina ad Accademico di Maurizio Calvesi costituisce un doveroso riconoscimento a una personalità che ha significativamente contribuito al progredire degli studi in materia di storia dell'arte moderna e contemporanea. Le ricerche da lui condotte non hanno solo il merito di aver approfondito e rivalutato l'opera di valenti artisti, ma si sono distinte per il rigore e l'originalità del metodo, ponendo in relazione l'analisi stilistica e la ricerca d'archivio con una interpretazione di matrice junghiana e iconologica delle opere d'arte. Notevole è stato il suo impegno nel rivendicare per la storia dell'arte un valore fondamentale nella definizione della cultura, aspetto che è stato portato avanti nell'ambito della rivista *Storia dell'Arte*, alla cui fondazione prese parte, assumendone poi la direzione dal 1992. Tra i primi ad analizzare il rapporto tra arte e alchimia, la sua indagine si è rivolta tanto ai temi e ai rappresentanti dell'arte contemporanea, con una particolare predilezione per le avanguardie del primo e secondo Novecento, quanto a personalità più o meno note dell'arte moderna. Tra queste le sue ricerche si sono a più riprese soffermate sulla complessa figura di Caravaggio, che verrà anche in questa occasione presa in esame.

 **ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA**
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
06 4798830 | www.academiasanluca.it

lezione magistrale

Maurizio Calvesi

Caravaggio: dalla parte della luce

Il 18 ottobre 2012 alle ore 17,30, in occasione della inaugurazione dell'anno accademico 2012-2013, in Palazzo Carpegna, sede dell'Accademia Nazionale di San Luca, Maurizio Calvesi ha tenuto la lezione magistrale Caravaggio: dalla parte della luce. L'incontro, aperto al pubblico, segna l'ingresso dell'insigne storico dell'arte tra gli accademici. La nomina di Maurizio Calvesi costituisce un doveroso riconoscimento a una personalità che ha significativamente contribuito al progredire degli studi in materia di storia dell'arte moderna e contemporanea. Le ricerche da lui condotte non hanno solo il merito di aver approfondito e rivalutato l'opera di valenti artisti, ma si sono distinte per il rigore e l'originalità del metodo, ponendo in relazione l'analisi stilistica e la ricerca d'archivio con una interpretazione di matrice junghiana e iconologica delle opere d'arte. Notevole è stato il suo impegno nel rivendicare per la storia dell'arte un valore fondamentale nella definizione della cultura, aspetto che è stato portato avanti nell'ambito della rivista "Storia dell'Arte", alla cui fondazione prese parte, assumendone poi la direzione dal 1992. Tra i primi ad analizzare il rapporto tra arte e alchimia, la sua indagine si è rivolta tanto ai temi e ai rappresentanti dell'arte contemporanea, con una particolare predilezione per le avanguardie del primo e secondo Novecento, quanto a personalità più o meno note dell'arte moderna. Tra queste, le sue ricerche si sono a più riprese soffermate sulla complessa figura di Caravaggio, che anche in questa occasione è stata presa in esame.

Nel corso dell'intera giornata del 18 ottobre, festa di san Luca evangelista, dalle ore 9,00 alle ore 20,00 è stato inoltre possibile visitare, accompagnati da storici dell'arte e dell'architettura, la Chiesa dei Santi Luca e Martina ai Fori e la sede accademica di Palazzo Carpegna.

Alle ore 11,30 presso la sala delle conferenze di Palazzo Carpegna, i restauratori dell'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro hanno tenuto una comunicazione per illustrare tecniche e metodologie adottate nel recupero delle terrecotte settecentesche, pregevole patrimonio dell'Accademia Nazionale di San Luca.

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

PRESENTAZIONE DEL VOLUME

VASCO BENDINI

a cura di Flaminio Gualdoni e Ivo Iori

INTERVENGONO
Maurizio Calvesi, Walter Guadagnini,
Flaminio Gualdoni, Ivo Iori, Luca Monica

26 ottobre 2012 ore 17,30

Venerdì 26 ottobre alle ore 17,30 verrà presentato presso il salone d'onore dell'Accademia Nazionale di San Luca il volume *Vasco Bendini*, curato da Flaminio Gualdoni e Ivo Iori, su progetto grafico di Luca Monica. Interverranno, oltre a Vasco Bendini, Maurizio Calvesi, Walter Guadagnini, Flaminio Gualdoni, Ivo Iori, Luca Monica.

Vasco Bendini, riconosciuto dalla critica uno dei padri dell'informale italiano è artista tra i più significativi dal secondo Novecento ad oggi. Bendini ha da pochissimo superato la boa dei novantanni ed un volume ne racconta l'intero percorso creativo, dal dopoguerra sino alle recenti opere: una corposa monografia, in cui la successione delle immagini, identificata con l'aiuto di Bendini stesso, segue l'evoluzione dell'artista. Pubblicazione che la Fondazione Cariparma ha sostenuto, rinnovando la propria attenzione alla ricchezza artistica che Parma (in cui Vasco Bendini ha a lungo vissuto) sa esprimere e garantendo nel contempo che la diffusione di tale importante testimonianza sia fruibile presso le principali biblioteche italiane. Il volume *Vasco Bendini*, edito a Parma da Step, è stato progettato e coordinato da Flaminio Gualdoni e Ivo Iori, i cui ampi saggi introduttivi sono dedicati rispettivamente al tragitto artistico di Bendini e ai suoi rapporti intensi con la cultura letteraria e filosofica. Completano il volume, concepito graficamente da Luca Monica, una testimonianza inedita di Stefano Agosti e un ampio apparato di storiche testimonianze critiche sull'artista.

Dall'introduzione di Flaminio Gualdoni
Nessuna scelta migliore di questo "autoritratto in opere" poteva celebrare l'operoso novantesimo compleanno di Vasco Bendini. Autoritratto, perché si tratta per la prima volta di un percorso d'immagini che Bendini ha autorevolmente e liberamente identificato come quello che meglio ne rappresenta le riflessioni, le scelte, le scommesse espressive, lungo l'arco di un'attività che si dipana dall'immediato dopoguerra a oggi. Non dunque, il bilancio sistematizzante, con la presunzione d'esser definitivo, che le scelte dello studioso, per quanto amorevoli, avrebbero dettato, ma il frutto del rimuginio critico vivo e palpitante dell'autore, un continuo percorrere e ripercorrere le ragioni tutte d'una vita, mentre ancora nell'atelier nascono, prementi e meravigliate, le opere dell'oggi.

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
06.4798530 | www.academiasanluca.it

presentazione del volume

FLAMINIO GUALDONI E IVO IORI (a cura di)

Vasco Bendini



Venerdì 26 ottobre 2012 è stato presentato il volume *Vasco Bendini*, curato da Flaminio Gualdoni e Ivo Iori, su progetto grafico di Luca Monica (Grafiche Step Edizioni, Parma 2012). Oltre a Vasco Bendini, sono intervenuti Maurizio Calvesi, Walter Guadagnini, Flaminio Gualdoni, Ivo Iori, Luca Monica. Per l'occasione, nella Sala del Consiglio è stata allestita una mostra con le sette serigrafie e le sette litografie donate dall'artista all'Accademia Nazionale di San Luca.

Vasco Bendini, riconosciuto dalla critica uno dei padri dell'informale italiano è artista tra i più significativi dal secondo Novecento ad oggi. Bendini ha da pochissimo superato la boa dei novantanni e un volume ne racconta l'intero percorso creativo, dal dopoguerra sino alle recenti opere: una corposa monografia, in cui la successione delle immagini, identificata con l'aiuto di Bendini stesso, segue l'evoluzione dell'artista. Pubblicazione che la Fondazione Cariparma ha sostenuto, rinnovando la propria attenzione alla ricchezza artistica che Parma (in cui Vasco Bendini ha a lungo vissuto) sa esprimere e garantendo nel contempo che la diffusione di tale importante testimonianza sia fruibile presso le principali biblioteche italiane. Il volume, edito a Parma da Step, è stato progettato e coordinato da Flaminio Gualdoni e Ivo Iori, i cui ampi saggi introduttivi sono dedicati rispettivamente al tragitto artistico di Bendini e ai suoi rapporti intensi con la cultura letteraria e filosofica. Completano il volume, concepito graficamente da Luca Monica, una testimonianza inedita di Stefano Agosti e un ampio apparato di storiche testimonianze critiche sull'artista.



ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

PRESENTAZIONE DEL VOLUME

MAURO STACCIOLI
gli anni di cemento 1968-1982
 a cura di Simona Santini e Andrea Alibrandi

9 novembre 2012 ore 17,30

INTRODUCE E COORDINA
 Francesco Moschini

INTERVENGONO
 Mauro Staccioli,
 Andrea Alibrandi, Anna Maria Marini Clarelli,
 Bruno Corà, Enrico Crispolti, Simona Santini

Venerdì 9 novembre alle ore 17,30 l'Accademia Nazionale di San Luca ospita la presentazione del volume *Mauro Staccioli. Gli anni di cemento 1968-1982*. L'iniziativa è scandita dagli interventi dello stesso Mauro Staccioli, di Andrea Alibrandi e Simona Santini, curatori della pubblicazione, di Anna Maria Marini Clarelli, di Bruno Corà, autore della introduzione, di Enrico Crispolti e di Francesco Moschini, che introduce e coordina l'evento. In tale occasione, negli spazi di Palazzo Carpegna, saranno esposti quindici disegni e cinque sculture realizzate dall'artista nel corso degli anni Settanta.

Il volume presentato prende in analisi l'attività artistica di Mauro Staccioli a partire dal 1968, anno del suo arrivo a Milano al Liceo Artistico di Brera – del quale assumerà più avanti la direzione – oltre che caratterizzato dal prevalere – dopo le sperimentazioni nell'ambito della pittura e dell'incisione – dell'interesse per la scultura, alla quale si dedica con l'intento di analizzare e porre in risalto il nesso ineludibile tra arte e società, ovvero tra l'opera d'arte e il luogo nel quale essa si inserisce, considerato, nel suo valore materiale e sociale, quale condizione per la stessa esistenza dell'opera. Il periodo ripercorso risulta caratterizzato da elementi di continuità nella varietà delle opere realizzate, che sono da ricondursi tanto allo stretto legame con la sua attività di docente, di intellettuale, di politico militante, quanto alla natura del mezzo espressivo, il cemento, scelto, come afferma Staccioli, perché sempre pesante, faticoso e concreto e, pertanto in grado di esplicitare più fortemente le forme interne del fare, che corrispondono per Staccioli a figure primarie, a geometrie essenziali in grado di accogliere ed esprimere con sintetica intensità il genius loci.

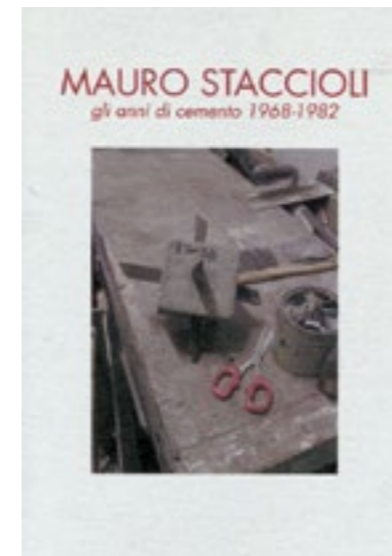
 ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA
 Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
 06.6798850 | www.accademiasanluca.it

presentazione del volume

ANDREA ALIBRANDI E SIMONA SANTINI (a cura di)

Mauro Staccioli

Gli anni di cemento 1968-1982



Venerdì 9 novembre 2012 l'Accademia Nazionale di San Luca ha ospitato la presentazione del volume *Mauro Staccioli. Gli anni di cemento 1968-1982* (coedizione Archivio Mauro Staccioli, Galleria Niccoli Parma, Edizioni Il Ponte, Firenze 2012). Oltre allo stesso Mauro Staccioli sono intervenuti Anna Maria Marini Clarelli, Bruno Corà, autore della introduzione, Enrico Crispolti e i curatori del volume, Andrea Alibrandi e Simona Santini. Francesco Moschini, ha introdotto e coordinato l'evento. In tale occasione, negli spazi di Palazzo Carpegna, sono stati esposti quindici disegni e cinque sculture realizzate dall'artista nel corso degli anni Settanta.

Il volume presentato prende in analisi l'attività artistica di Mauro Staccioli a partire dal 1968, anno del suo arrivo a Milano al Liceo Artistico di Brera – del quale assumerà più avanti la direzione – oltre che caratterizzato dal prevalere – dopo le sperimentazioni nell'ambito della pittura e dell'incisione – dell'interesse per la scultura, alla quale si dedica con l'intento di analizzare e porre in risalto il nesso ineludibile tra arte e società, ovvero tra l'opera d'arte e il luogo nel quale essa si inserisce, considerato, nel suo valore materiale e sociale, quale condizione per la stessa esistenza dell'opera. Il periodo ripercorso risulta caratterizzato da elementi di continuità nella varietà delle opere realizzate, che sono da ricondursi tanto allo stretto legame con la sua attività di docente, di intellettuale, di politico militante, quanto alla natura del mezzo espressivo, il cemento, scelto, come afferma Staccioli, perché sempre pesante, faticoso e concreto e, pertanto in grado di esplicitare più fortemente le forme interne del fare, che corrispondono per Staccioli a figure primarie, a geometrie essenziali in grado di accogliere ed esprimere con sintetica intensità il genius loci.





ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

PRESENTAZIONE DEL VOLUME

SCULTURA LIGNEA

Per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal Medioevo al XIX secolo

a cura di Giovan Battista Fianza, Laura Speranza, Marisol Valenzuela

Volume Speciale del *Bollettino d'Arte* del Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Atti del convegno tenutosi nel dicembre 2007 a Serra San Quirico e Pergola

13 novembre 2012 ore 17.00

INTERVENGONO
 Simona Rinaldi
docente di Storia delle Tecniche artistiche all'Università della Tuscia
 Luciano Arcangeli
già Direttore Scientifico del Bollettino dell'Arte

Il Volume Speciale del 2011, stampato dalla De Luca Editori d'Arte, costituisce l'edizione degli Atti del convegno tenutosi a Serra San Quirico e Pergola nel dicembre 2007 e raccoglie una serie di studi e ricerche promosse dalla Società Italiana di Storia delle Arti del Legno, oltre ad un contributo pervenuto separatamente ma congruente come argomento.

L'obiettivo principale di queste indagini è la validazione del contributo degli aspetti tecnici e materiali nella ricostruzione storica della produzione delle statue lignee e nella loro interpretazione formale, grazie alla contestualizzazione delle conoscenze emerse dalla diagnostica, dal restauro e dalle ricerche storiche e documentarie.

Il Volume è stato curato da Giovan Battista Fianza (professore associato di Storia dell'arte moderna nell'Università di Roma "Tor Vergata"), Laura Speranza (direttore del Settore restauro sculture lignee policrome dell'Opificio delle Pietre Dure) e Marisol Valenzuela (direttore del Laboratorio manufatti lignei dipinti e non dipinti dell'Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro).

Informazioni:
 Redazione *Bollettino d'Arte*, via di San Michele 22, 00153 Roma
 06 38434329 | 06 38434321 (fax)
 bollettinodarte@beniculturali.it
 www.bollettinodarte.beniculturali.it

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA
 Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
 06.67958750 | www.accademiatorluca.it

presentazione del volume

GIOVAN BATTISTA FIDANZA, LAURA SPERANZA,
 MARISOL VALENZUELA (a cura di)

Scultura Lignea

Per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal Medioevo al XIX secolo



Martedì 13 novembre 2012 l'Accademia Nazionale di San Luca ha ospitato la presentazione del Volume Speciale del Bollettino dell'Arte del 2011 (*De Luca Editori d'Arte*), edizione, ampliata da un contributo pervenuto in seguito, degli Atti del convegno tenutosi a Serra San Quirico e a Pergola dal 13 al 15 dicembre 2007, che raccoglie una serie di studi e ricerche promosse dalla Società Italiana di Storia delle Arti del Legno.

L'incontro è stato organizzato dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali di concerto con l'Accademia Nazionale di San Luca.

Il volume, curato da Giovan Battista Fianza, docente di Storia dell'arte moderna nell'Università di Roma "Tor Vergata", Laura Speranza, direttrice del Settore restauro sculture lignee policrome dell'Opificio delle Pietre Dure, e Marisol Valenzuela, direttrice del Laboratorio manufatti lignei dipinti e non dipinti dell'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro, è stato presentato da Simona Rinaldi, docente di Storia delle Tecniche artistiche all'Università della Tuscia e Luciano Arcangeli, già direttore scientifico del Bollettino dell'Arte.

L'obiettivo principale delle indagini, di cui il volume dà conto, è la validazione del contributo degli aspetti tecnici e materiali nella ricostruzione storica della produzione delle statue lignee e nella loro interpretazione formale, grazie alla contestualizzazione delle conoscenze emerse dalla diagnostica, dal restauro e dalle ricerche storiche e documentarie.



ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

INCONTRI E CONVEGNI

LO STATO DELL'ARTE
10
X Congresso Nazionale IGIC
Gruppo Italiano International Institute for Conservation

22 - 24 novembre 2012

Il X Congresso Nazionale del Gruppo Italiano dell'International Institute for Conservation (IGIC), *Lo Stato dell'Arte 10*, rivolto a tutti i professionisti della conservazione e del restauro, è scandito da una serie di interventi e presentazioni di poster, inerenti alle seguenti macro-aree: *problematiche di intervento - Metodi applicativi, materiali, risoluzioni tecniche applicate a specifiche problematiche; conservazione preventiva - Descrizione di esempi pratici; ricerche e studi applicati - Esempi di studi applicati alla ricerca per il controllo e le scelte dei materiali, le qualità, la progettazione degli interventi, con il coinvolgimento delle figure professionali specializzate.* Le ricerche, esposte in tale occasione e indicate nel programma del convegno, sono raccolte integralmente nel volume degli Atti, in distribuzione a partire dal primo giorno dell'evento. All'interno della manifestazione congressuale si svolgerà, inoltre, l'assemblea annuale dell'associazione, a cui sono associate quest'anno le elezioni del Comitato Direttivo.

L'International Institute for Conservation (IIC) è un'organizzazione internazionale fondata nel 1950 con sede a Londra che conta ormai migliaia di soci in 75 paesi. Gruppi regionali si sono già sviluppati in Olanda, Austria, Francia, Giappone, Grecia, Spagna e Scandinavia, oltre al gruppo Americano. Ogni centro opera per lo scambio di informazioni tra i membri e riferisce delle necessità del settore nello specifico paese in cui lavora. Alla fine di gennaio 2002 è stata approvata la costituzione del gruppo nazionale italiano dell'IIC, denominato IGIC (Italian Group dell'IIC), ufficialmente fondato nel maggio dello stesso anno. L'IGIC si propone come gruppo multidisciplinare di soggetti operanti nel campo del restauro e della conservazione dei beni culturali e si rivolge a restauratori, soprintendenti, architetti, operatori dei settori museale, dei monumenti, dell'archeologia e ricercatori scientifici del mondo accademico e di laboratori specializzati (del Ministero dei Beni Culturali, del CNR, dell'Università e dei settori pubblico e privato), nonché a tutti gli studenti che vogliono approfondire ed aggiornarsi sulle tematiche legate al restauro.

Informazioni:
IGIC, Gruppo Italiano dell'International Institute for Conservation
www.igic.org | info@igic.org
sede di Torino | cell. +390112121976

 **ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA**
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
06.6798850 | www.academiasanluca.it

congresso

Lo stato dell'Arte 10

X Congresso nazionale dell'IGIC

Dal 22 al 24 novembre 2012 si è tenuto all'Accademia Nazionale di San Luca il X Congresso Nazionale del Gruppo Italiano dell'International Institute for Conservation (IGIC), Lo Stato dell'Arte 10. L'evento, rivolto a tutti i professionisti della conservazione e del restauro, è stato scandito da una serie di interventi e presentazioni di poster. Sono intervenuti, fra gli altri, Lorenzo Apollonia, Presidente del Comitato Tecnico Scientifico, Antonio Rava, Carla Bertorello, Achille Bonazzi, Giorgio Bonsanti, Giovanna Cassese, Guido Driussi, Gianluca Nava, Lorella Pellegrino, Rolando Ramaccini, Ornella Salvadori e Gloria Tranquilli.

Le problematiche prese in esame per questa edizione hanno riguardato le seguenti macro-aree:

problematiche di intervento - Metodi applicativi, materiali, risoluzioni tecniche applicate a specifiche problematiche;

conservazione preventiva - Descrizione di esempi pratici;

ricerche e studi applicati - Esempi di studi applicati alla ricerca per il controllo e le scelte dei materiali, le qualità, la progettazione degli interventi, con il coinvolgimento delle figure professionali specializzate.

Le ricerche, esposte in tale occasione sono state raccolte integralmente nel volume degli Atti, in distribuzione durante l'evento.

L'International Institute for Conservation (IIC) è un'organizzazione internazionale fondata nel 1950 con sede a Londra, che conta ormai migliaia di soci in 75 Paesi. Gruppi regionali si sono già sviluppati in Olanda, Austria, Francia, Giappone, Grecia, Spagna e Scandinavia, oltre al gruppo Americano. Ogni centro opera per lo scambio di informazioni tra i membri e riferisce delle necessità del settore nello specifico Paese in cui lavora. Alla fine di gennaio 2002, la sede di Londra ha approvato la costituzione del gruppo nazionale italiano dell'IIC, denominato IGIC (Italian Group dell'IIC) e ufficialmente fondato nel maggio dello stesso anno.

L'IGIC si propone come gruppo multidisciplinare di soggetti operanti nel campo del restauro e della conservazione dei beni culturali e si rivolge a restauratori, soprintendenti, architetti, operatori dei settori museale, dei monumenti, dell'archeologia e ricercatori scientifici del mondo accademico e di laboratori specializzati (del Ministero dei Beni Culturali, del CNR, dell'Università e dei settori pubblico e privato), nonché a tutti gli studenti che vogliono approfondire e aggiornarsi sulle tematiche legate al restauro.

Le precedenti edizioni del convegno si sono tenute a Torino nel 2003 e a Genova nel 2004 in occasione delle manifestazioni per *Genova 04 Capitale Europea della Cultura*; a Palermo nel 2005, a Siena nel 2006, a Cremona nel 2007 in occasione dei 900 anni dalla Fondazione della Cattedrale; a Spoleto presso la Rocca Albornoziana nel 2008, a Napoli presso Castel Dell'Ovo nel 2009, a Palazzo Ducale di Venezia nel 2010, a Palazzo Arnone, Cosenza 2011.



ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

SEMINARIO INTERNAZIONALE DI STUDI

**Donne Artiste e
Committenze femminili
nell'Europa moderna**

a cura di Felipe Serrano e Consuelo Lollobrigida

29 novembre 2012
ore 10.00 - 16.00

INTRODUCE E COORDINA
Francesco Moschini

Giovedì 29 novembre l'Accademia Nazionale di San Luca ospiterà la giornata conclusiva del Seminario Internazionale di Studi dal titolo *Donne Artiste e Committenze femminili nell'Europa moderna*. Al seminario, organizzato dall'Accademia Reale di Spagna, dall'Accademia Nazionale di San Luca, dall'Università di Jaen e dall'Università di Roma "Sapienza" e curato da Felipe Serrano e Consuelo Lollobrigida, interverranno alcuni dei più importanti storici dell'arte internazionali, che tra i primi hanno approfondito e diffuso gli studi sulle donne artiste. Tra gli studiosi partecipanti, si segnala in modo particolare la presenza di Vera Fortunati, Amparo Lopez Arandia, Elena Diez Jorge, Felipe Serrano Estrella, Consuelo Lollobrigida. Nel corso dell'evento saranno presi in esame gli aspetti più significativi del rapporto tra arte e donna, considerata nel ruolo di artista e in quello di committente; aspetti che costituiscono l'esito di ricerche condotte presso le università italiane e spagnole nell'ambito degli studi storico-artistici e di genere sull'età moderna e contemporanea.

Nel primo dei due incontri seminariali, che avrà luogo presso l'Accademia Reale di Spagna mercoledì 28 novembre, gli studi presentati saranno suddivisi in due sessioni, incentrate rispettivamente sul rapporto tra *Donne e Architettura* e sulle *Committenze femminili*. Il giorno seguente, saranno invece trattati presso Palazzo Carpegna, sede dell'Accademia Nazionale di San Luca, temi inerenti al rapporto tra *Le donne e le Arti Plastiche*, nonché relativi ad artiste del XIX e XX secolo, nella sezione intitolata *Appunti per la contemporaneità*. L'evento sarà concluso da una tavola rotonda, coordinata da Vera Fortunati, cui seguirà la visita alla Galleria dell'Accademia.

Informazioni:
Felipe Serrano Estrella | festrell@ujaen.es
Consuelo Lollobrigida | consuelo.lollobrigida@uniroma1.it

 ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
06 6798890 | www.accademiasanluca.eu

seminario internazionale di studi

Donne Artiste e Committenze femminili nell'Europa moderna

Giovedì 29 novembre 2012 l'Accademia Nazionale di San Luca ha ospitato la giornata conclusiva del Seminario Internazionale di Studi dal titolo Donne Artiste e Committenze femminili nell'Europa moderna. Al seminario, organizzato dall'Accademia Reale di Spagna, dall'Accademia Nazionale di San Luca, dall'Università di Jaen e dall'Università di Roma "Sapienza" e curato da Felipe Serrano e Consuelo Lollobrigida, sono intervenuti alcuni dei più importanti storici dell'arte internazionali, che tra i primi hanno approfondito e diffuso gli studi sulle donne artiste. Tra gli studiosi partecipanti si segnala in modo particolare la presenza di Vera Fortunati, Amparo Lopez Arandia, Elena Diez Jorge, Felipe Serrano Estrella, Consuelo Lollobrigida. Nel corso dell'evento sono stati presi in esame gli aspetti più significativi del rapporto tra arte e donna, considerata nel ruolo di artista e in quello di committente; aspetti che costituiscono l'esito di ricerche condotte presso le università italiane e spagnole nell'ambito degli studi storico-artistici e di genere sull'età moderna e contemporanea.

Nel primo dei due incontri seminariali, svoltosi all'Accademia Reale di Spagna mercoledì 28 novembre 2012, gli studi presentati sono stati suddivisi in due sessioni, incentrate rispettivamente sul rapporto tra Donne e Architettura e sulle Committenze femminili. Il giorno seguente presso Palazzo Carpegna, sede dell'Accademia Nazionale di San Luca, introdotti e coordinati da Francesco Moschini, sono invece stati trattati temi inerenti al rapporto tra Le donne e le Arti Plastiche, nonché relativi ad artiste del XIX e XX secolo, nella sezione intitolata Appunti per la contemporaneità. L'evento è stato concluso da una tavola rotonda, coordinata da Vera Fortunati, e da una visita alla Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca.



ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

PRESENTAZIONE DEL VOLUME

Roma 1771-1819 I Giornali di Vincenzo Pacetti

a cura di Angela Cipriani, Giulia Fusconi,
Carlo Gasparri, Maria Grazia Picozzi,
Lucia Pirzio Biroli Stefanelli

10 dicembre 2012
ore 17.30

INTRODUCE E COORDINA
Francesco Moschini

INTERVENGONO
Antonio Giuliano e Alvar González-Palacios

Saranno presenti i curatori del volume

Lunedì 10 dicembre alle ore 17,30 l'Accademia Nazionale di San Luca ospita la presentazione del volume *Roma 1771-1819. I Giornali di Vincenzo Pacetti*, a cura di Angela Cipriani, Giulia Fusconi, Carlo Gasparri, Maria Grazia Picozzi, Lucia Pirzio Biroli Stefanelli (Naus, Pozzuoli 2011). All'evento, introdotto dal Segretario Generale, Francesco Moschini, interverranno Antonio Giuliano e Alvar González-Palacios. Saranno presenti i curatori del volume.

Vincenzo Pacetti (1746-1819), romano, fu scultore, restauratore, esperto e commerciante di antichità e di opere d'arte moderna, membro influente dell'Accademia di San Luca, di cui fu presidente e Principe tra il 1796 e il 1801, docente di rilievo all'Accademia del Nudo in Campidoglio. Esponente non secondario di quella comunità di artisti, intendenti, mercanti d'arte al servizio del patriziato romano, del Papato, come pure della più ampia cerchia cosmopolita che nella seconda metà del secolo XVIII approda a Roma, tappa centrale del *Grand Tour*. Per quasi 50 anni, tra il 1771 e il 1819, Pacetti tenne un diario nel quale annotò quasi quotidianamente gli avvenimenti della sua vita privata e soprattutto professionale, fornendo un vivace e minuzioso spaccato della vita artistica della città di Roma, all'apice della sua fortuna internazionale. Il volume che si presenta contiene la prima trascrizione integrale dei due lunghi *Giornali* redatti dallo scultore, uno conservato alla Biblioteca Alessandrina, l'altro al Museo del Risorgimento di Roma, seguiti da indici analitici dei nomi e dei luoghi. Per la enorme messe di informazioni che forniscono, i due *Giornali* di Vincenzo Pacetti rappresentano uno strumento estremamente prezioso per chiunque si voglia avvicinare allo studio di Roma tra Neoclassicismo e Restaurazione, sotto il profilo archeologico, storico-artistico, collezionistico, sociale, storico in senso più ampio.

 **ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA**
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
06.6798850 | www.academiasanluca.eu

presentazione del volume

ANGELA CIPRIANI, GIULIA FUSCONI, CARLO GASPARRI,
M. GRAZIA PICOZZI, LUCIA PIRZIO BIROLI STEFANELLI (a cura di)

Roma 1771-1819 I Giornali di Vincenzo Pacetti

Lunedì 10 dicembre 2012 l'Accademia Nazionale di San Luca ha ospitato la presentazione del volume *Roma 1771-1819. I Giornali di Vincenzo Pacetti*, a cura di Angela Cipriani, Giulia Fusconi, Carlo Gasparri, Maria Grazia Picozzi, Lucia Pirzio Biroli Stefanelli (Naus, Pozzuoli 2011). All'evento, introdotto dal Segretario Generale, Francesco Moschini, alla presenza dei curatori del volume, sono intervenuti Antonio Giuliano e Alvar González-Palacios.



Vincenzo Pacetti (1746-1819), romano, fu scultore, restauratore, esperto e commerciante di antichità e di opere d'arte moderna, membro influente dell'Accademia di San Luca, di cui fu Presidente e Principe tra il 1796 e il 1801, docente di rilievo all'Accademia del Nudo in Campidoglio. Esponente non secondario di quella comunità di artisti, intendenti, mercanti d'arte al servizio del patriziato romano, del Papato, come pure della più ampia cerchia cosmopolita che nella seconda metà del secolo XVIII approda a Roma, tappa centrale del *Grand Tour*. Per quasi 50 anni, tra il 1771 e il 1819, Pacetti tenne un diario nel quale annotò quasi quotidianamente gli avvenimenti della sua vita privata e soprattutto professionale, fornendo un vivace e minuzioso spaccato della vita artistica della città di Roma, all'apice della sua fortuna internazionale. Il volume che è stato presentato contiene la prima trascrizione integrale dei due lunghi *Giornali* redatti dallo scultore, uno conservato alla Biblioteca Alessandrina, l'altro al Museo del Risorgimento di Roma, seguiti da indici analitici dei nomi e dei luoghi. Per la enorme messe di informazioni che forniscono, i due *Giornali* di Vincenzo Pacetti rappresentano uno strumento estremamente prezioso per chiunque si voglia avvicinare allo studio di Roma tra Neoclassicismo e Restaurazione, sotto il profilo archeologico, storico-artistico, collezionistico, sociale, storico in senso più ampio.



ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

PRESENTAZIONE DEL VOLUME

RIVISTE FUTURISTE
Collezione Echaurren Salaris
di Claudia Salaris

14 dicembre 2012
ore 17.30

INTRODUCE E COORDINA
Francesco Moschini

INTERVENGONO
Guido Strazza, Claudia Salaris, Pablo Echaurren,
Andrea Kerbaker, Isabella Musolino

Venerdì 14 dicembre alle ore 17.30 l'Accademia Nazionale di San Luca ospita la presentazione del volume *Riviste futuriste*, di Claudia Salaris, promosso dalla Fondazione Echaurren Salaris, pubblicato da Gli Ori di Pistoia. La pubblicazione rappresenta il primo tassello di un'opera in sette volumi, con traduzione in inglese, in cui i diversi reperti sono suddivisi tematicamente: riviste, futurismi nel mondo, manifesti, libri, cataloghi, cartoline, fotografie, autografi. Nel primo volume, *Riviste futuriste*, sono riunite più di duecento testate tra le pubblicazioni dell'officina marinettiana, i numeri monografici di giornali non futuristi ma dedicati al movimento, gli almanacchi e fascicoli di giornali umoristici o goliardici, che dimostrano la grande diffusione di questa avanguardia, nonché i periodici modernisti o para-futuristi. Per ogni rivista il lettore troverà una descrizione tecnica, informazioni storico-critiche con relativa bibliografia e un ampio corredo iconografico a colori. L'insieme formato da titoli di testa, impaginazione, lettering, foto e illustrazioni è importante almeno quanto i dati per ricostruire il vero identikit di una pubblicazione. L'avanguardia artistica comunicava non solo con le parole ma anche con le immagini e proprio questa caratteristica rappresenta uno dei suoi principali lasciti trasmessi al mondo contemporaneo. Le riviste futuriste lanciarono una nuova estetica, applicando i principi di quella rivoluzione tipografica finalizzata a una comunicazione sintetica ed espressiva che, nata sul terreno della letteratura con le parole in libertà, si proiettò al di là della poesia e influò a largo raggio sulla grafica moderna. Il futurismo ambiva ad essere un'avanguardia di massa e, volendo raggiungere un pubblico più vasto di quello che solitamente s'interessava alle questioni estetiche e culturali, mise in campo quelle strategie comunicative che allora erano inedite e oggi sono una pratica diffusa.

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA
Rovca, piazza dell'Accademia di San Luca 77
06.6798850 | www.accademiaisanluca.eu

presentazione del volume

CLAUDIA SALARIS

Riviste futuriste Collezione Echaurren Salaris



Venerdì 14 dicembre 2012 l'Accademia Nazionale di San Luca ha ospitato la presentazione del volume *Riviste futuriste*, promosso dalla Fondazione Echaurren Salaris (Gli Ori, Pistoia). Sono intervenuti Guido Strazza, Francesco Moschini, Claudia Salaris, Pablo Echaurren, Andrea Kerbaker, Isabella Musolino. La pubblicazione rappresenta il primo tassello di un'opera monumentale in sette volumi, con traduzione in inglese, in cui i diversi reperti sono suddivisi tematicamente: riviste, futurismi nel mondo, manifesti, libri, cataloghi, cartoline, fotografie, autografi, un vero e proprio universo cartaceo, che non solo documenta un'entusiasmante esperienza passata ma ci riconduce alle origini della modernità in cui viviamo. Nel primo volume, *Riviste futuriste*, sono riunite più di duecento testate tra le pubblicazioni dell'officina marinettiana, i numeri monografici di giornali non futuristi ma dedicati al movimento, gli almanacchi e fascicoli di giornali umoristici o goliardici, che dimostrano la grande diffusione di questa avanguardia, nonché i periodici modernisti o para-futuristi. Per ogni rivista viene data una descrizione tecnica, informazioni storico-critiche con relativa bibliografia e un ampio corredo iconografico a colori. L'insieme formato da titoli di testa, impaginazione, lettering, foto e illustrazioni è importante almeno quanto i dati per ricostruire il vero identikit di una pubblicazione. L'avanguardia artistica comunicava non solo con le parole ma anche con le immagini e proprio questa caratteristica rappresenta uno dei suoi principali lasciti trasmessi al mondo contemporaneo. Le riviste futuriste lanciarono una nuova estetica, applicando i principi di quella rivoluzione tipografica finalizzata a una comunicazione sintetica ed espressiva che, nata sul terreno della letteratura con le parole in libertà, si proiettò al di là della poesia e influò a largo raggio sulla grafica moderna. Il futurismo ambiva ad essere un'avanguardia di massa e, volendo raggiungere un pubblico più vasto di quello che solitamente s'interessava alle questioni estetiche e culturali, mise in campo quelle strategie comunicative che allora erano inedite e oggi sono una pratica diffusa.

Nelle alterne vicende del futurismo, dopo il buio del secondo dopoguerra è venuta la stagione della rinascita. Il revival fa giustizia della rimozione con cui l'importante corrente era stata messa in ombra. Il movimento che voleva distruggere i musei e le biblioteche ormai viene celebrato in questi stessi luoghi. I suoi capolavori sono conservati con evidenza nei grandi musei del mondo, accolti nelle collezioni, le sue pubblicazioni figurano nelle maggiori biblioteche ed è sorta una vera e propria bibliofilia futurista a livello internazionale. Ma, sebbene storicizzato, il futurismo mostra un surplus di vitalità postuma, continuando a suscitare ammirazione, o irritazione, proprio come succedeva ai bei tempi ruggenti. La sua poetica, in cui si riflettono i conflitti del secolo breve, ci coinvolge e fa ancora discutere. Alla fine degli anni Settanta, quando il futurismo, nonostante gli studi pionieristici di Maurizio Calvesi, Enrico Crispolti, Luciano De Maria e Mario Verdone, era un fenomeno conosciuto solo tra gli addetti ai lavori e non aveva raggiunto l'odierna popolarità, Pablo Echaurren ha cominciato a collezionare libri, giornali e manifesti del movimento. In quel tempo l'interesse per le pubblicazioni futuriste era scarsissimo e non esisteva il mercato che si sarebbe sviluppato in seguito. Questa collezione, costantemente arricchita fino a divenire la raccolta più completa del settore, costituisce la banca dati da cui Claudia Salaris ha attinto per realizzare i suoi studi nell'arco di oltre tre decenni. Pablo Echaurren e Claudia Salaris hanno dato vita a una fondazione che, avendo tra gli scopi la diffusione della conoscenza del futurismo, ha messo in programma la pubblicazione dell'inventario ragionato e illustrato della collezione futurista.



ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

PRESENTAZIONE DEL VOLUME

Studi su Jacopo Barozzi da Vignola

a cura di Anna Maria Affanni e Paolo Portoghesi

17 dicembre 2012
ore 17.30

INTRODUCE E COORDINA
Francesco Moschini

INTERVENGONO
Bruno Adorni, Francesco Amendolagine,
Christoph Luitpold Frommel

Saranno presenti i curatori del volume e gli autori degli studi

Lunedì 17 dicembre alle ore 17.30 avrà luogo presso l'Accademia Nazionale di San Luca la presentazione del volume *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di Anna Maria Affanni e Paolo Portoghesi, promosso dal Comitato Nazionale per il Vignola (Gangemi editore, Roma 2011). La pubblicazione rappresenta una fra le numerose iniziative sostenute dal Comitato Nazionale per il Vignola, che, nel 2008, ha promosso l'organizzazione a Caprarola del Convegno Internazionale di Studi Barozziani. Al centro dell'attenzione, la valutazione critica su Jacopo Barozzi, anche nel confronto con altre figure dell'epoca, come Bartolomeo Ammannati, Curzio Maccarone e Andrea Palladio, e i suoi influssi successivi sull'architettura barocca. I saggi degli storici dell'architettura, sulle ricerche d'archivio, sui restauri degli edifici barozziani, appaiono, anche alla luce di questa singolarità dell'artista, complementi necessari a illustrare la complessa figura dell'artefice, del teorico e dell'architetto Jacopo Barozzi. Accanto alla creatività nella quale altri giganti dello stesso secolo lo sovrastano, è evidente un'attenzione agli aspetti tecnici, "al mestiere e al cantiere", com'è stato detto, nella quale eccelle, ponendosi, proprio nella capacità di coniugare creatività e metodo, come figura di insospettata attualità. Vignola è molto più "moderno" ed è stato molto più influente, anche per le opere architettoniche, di tanti suoi contemporanei. L'intensità delle sue convinzioni sull'architettura e la capacità di presentare con chiarezza e forza le sue idee in forma scritta, gli conferirono ampio rispetto e grande autorità: riuscì, per una quarantina d'anni, ad aggiudicarsi la fiducia e la committenza di ben sei pontefici, oltre all'appoggio incrollabile di una delle famiglie più ambiziose e potenti d'Europa, i Farnese. Nonostante la fama consolidata tra i suoi contemporanei e la prestigiosa committenza di principi e papi - Pio IV gli assegnò, alla morte di Michelangelo, l'incarico di architetto capo della Basilica di San Pietro - se il Vignola ascende infine alla gloria di "primo architetto di quel tempo", vi arriva non certo come figlio prediletto delle muse, ma lavorando duramente fino all'ultimo istante della sua vita.

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
06 6798890 | www.academiasanluca.eu

presentazione del volume

ANNA MARIA AFFANNI E PAOLO PORTOGHESI (a cura di)

Studi su Jacopo Barozzi da Vignola



Lunedì 17 dicembre 2012 si è tenuta la presentazione del volume *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di Anna Maria Affanni e Paolo Portoghesi, promosso dal Comitato Nazionale per il Vignola (Gangemi, Roma 2011). All'evento, aperto dai saluti ufficiali del Presidente dell'Accademia Nazionale di San Luca, Guido Strazza, e introdotto e coordinato dal Segretario Generale, Francesco Moschini, sono intervenuti Anna Maria Affanni e Paolo Portoghesi, curatori del volume, Bruno Adorni, Francesco Amendolagine e Christoph Luitpold Frommel. La pubblicazione rappresenta una fra le numerose iniziative sostenute dal Comitato Nazionale per il Vignola, che, nel 2008, ha promosso l'organizzazione a Caprarola del Convegno Internazionale di Studi Barozziani. Al centro dell'attenzione, la valutazione critica su Jacopo Barozzi, anche nel confronto con altre figure dell'epoca, come Bartolomeo Ammannati, Curzio Maccarone e Andrea Palladio, e i suoi influssi successivi sull'architettura barocca.

I saggi degli storici dell'architettura, sulle ricerche d'archivio, sui restauri degli edifici barozziani, appaiono, anche alla luce di questa singolarità dell'artista, complementi necessari a illustrare la complessa figura dell'artefice, del teorico e dell'architetto Jacopo Barozzi. Accanto alla creatività nella quale altri giganti dello stesso secolo lo sovrastano, è evidente un'attenzione agli aspetti tecnici, "al mestiere e al cantiere", com'è stato detto, nella quale eccelle, ponendosi, proprio nella capacità di coniugare creatività e metodo, come figura di insospettata attualità. Vignola è molto più "moderno" ed è stato molto più influente, anche per le opere architettoniche, di tanti suoi contemporanei. L'intensità delle sue convinzioni sull'architettura e la capacità di presentare con chiarezza e forza le sue idee in forma scritta, gli conferirono ampio rispetto e grande autorità: riuscì, per una quarantina d'anni, ad aggiudicarsi la fiducia e la committenza di ben sei pontefici, oltre all'appoggio incrollabile di una delle famiglie più ambiziose e potenti d'Europa, i Farnese. Nonostante la fama consolidata tra i suoi contemporanei e la prestigiosa committenza di principi e papi - Pio IV gli assegnò, alla morte di Michelangelo, l'incarico di architetto capo della Basilica di San Pietro - se il Vignola ascende infine alla gloria di "primo architetto di quel tempo", vi arriva non certo come figlio prediletto delle muse, ma lavorando duramente fino all'ultimo istante della sua vita.



ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

**Premio Toti Scialoja
per la Poesia**

SECONDA EDIZIONE

CONFERITO AL POETA
Filippo Strumia

18 dicembre 2012
ore 17.30

INTRODUCE E COORDINA
Francesco Moschini

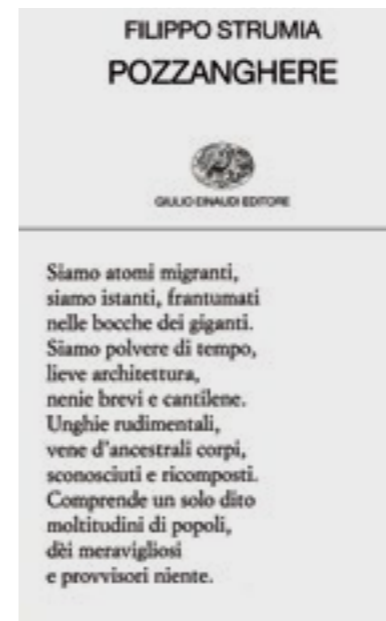
INTERVENGONO
Filippo Strumia, Paolo Mauri

Martedì 18 dicembre alle ore 17.30 presso l'Accademia Nazionale di San Luca verrà conferito il Premio per la poesia Toti Scialoja al poeta Filippo Strumia per *Pozzanghere* (Einaudi, Torino 2011). Nel corso della manifestazione, introdotta e coordinata da Francesco Moschini, Paolo Mauri illustrerà, dopo una lettura dei propri versi da parte del poeta premiato, il valore poetico del volume di Strumia e le motivazioni che hanno determinato l'assegnazione del riconoscimento. Il Premio per la poesia rappresenta, con il Premio per i linguaggi artistici, uno dei due riconoscimenti istituiti, con cadenza biennale, dalla Fondazione Toti Scialoja che, costituita il 19 maggio 2000 per volontà testamentaria di Gabriella Drudi e in ottemperanza dei desideri di Toti Scialoja (Roma, 1914-1998) intende, attraverso la promozione di tali iniziative, rievocare i due "volti" del grande artista e la sua imprescindibile presenza nella vita e nel panorama artistico-culturale del nostro paese nel corso di molti decenni del secolo appena archiviato. L'esordio nella poesia di Strumia è stato bene accolto dalla critica; di lui ha scritto Alberto Asor Rosa "utilizza con inaspettata sapienza la sua esperienza di psicanalista junghiano per rappresentare un mondo frantumato e animalizzato"; mentre per Enzo Golino quella di *Pozzanghere* è "una ricerca di identità che oscilla fra alati pensieri e le più trascurabili forme di vita"; in questo percorso poetico – aggiunge Golino – "accostamenti insoliti di fatti, oggetti, fenomeni naturali, specie animali, stasi e azioni, durezza impoetiche e suadenti flessibilità espressive movimentano un linguaggio in bilico tra enigma e artificio, corporalità e astrattezza, lampi ricorrenti di nichilismo e un'ironia scolpita in versi contro se stesso: tu mi fingi forse un dio / io mi so mezza cartuccia. Oppure in un incipit quasi epigrammatico: la mia vita è un abuso edilizio". Penetrante anche il commento di Maria Grazia Calandrone: "Il libro di Strumia non è consolatorio: la consolazione sta nella forza esclusivamente umana di sopravvivere alla coscienza della fine restando come in volo, felici mentre siamo macchiati di morte, macchiati a morte, felici in una sospensione di fiato, accettando di essere non più durevoli di quel millesimo temporale tra lo scatto della lingua del ramarro e l'ingoiamento della mosca".

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
06.6798850 | www.academiasanluca.eu

incontri e convegni

Filippo Strumia Premio Toti Scialoja per la Poesia



Martedì 18 dicembre 2012 presso l'Accademia Nazionale di San Luca ha avuto luogo il conferimento del Premio per la poesia Toti Scialoja al poeta Filippo Strumia per *Pozzanghere* (Einaudi, Torino 2011). Nel corso della manifestazione, introdotta e coordinata da Francesco Moschini, Paolo Mauri ha illustrato, dopo una lettura dei propri versi da parte del poeta premiato, il valore poetico del volume di Strumia e le motivazioni che hanno determinato l'assegnazione del riconoscimento che, giunto alla seconda edizione, è stato assegnato al poeta dal Consiglio di Amministrazione della Fondazione con voto unanime. Il Premio per la poesia rappresenta, con il Premio per i linguaggi artistici, uno dei due riconoscimenti istituiti, con cadenza biennale, dalla Fondazione Toti Scialoja che, costituita il 19 maggio 2000 per volontà testamentaria di Gabriella Drudi e in ottemperanza dei desideri di Toti Scialoja (Roma, 1914-1998) intende, attraverso la promozione di tali iniziative, rievocare i due "volti" del grande artista recentemente scomparso e la sua imprescindibile presenza nella vita e nel panorama artistico-culturale del nostro paese nel corso di molti decenni del secolo appena archiviato. L'esordio nella poesia di Strumia è stato bene accolto dalla critica; di lui ha scritto Alberto Asor Rosa "utilizza con inaspettata sapienza la sua esperienza di psicanalista junghiano per rappresentare un mondo frantumato e animalizzato"; mentre per Enzo Golino quella di *Pozzanghere* è "una ricerca di identità che oscilla fra alati pensieri e le più trascurabili forme di vita"; in questo percorso poetico – aggiunge Golino – "accostamenti insoliti di fatti, oggetti, fenomeni naturali, specie animali, stasi e azioni, durezza impoetiche e suadenti flessibilità espressive movimentano un linguaggio in bilico tra enigma e artificio, corporalità e astrattezza, lampi ricorrenti di nichilismo e un'ironia scolpita in versi contro se stesso: tu mi fingi forse un dio / io mi so mezza cartuccia. Oppure in un incipit quasi epigrammatico: la mia vita è un abuso edilizio". Penetrante anche il commento di Maria Grazia Calandrone: "Il libro di Strumia non è consolatorio: la consolazione sta nella forza esclusivamente umana di sopravvivere alla coscienza della fine restando come in volo, felici mentre siamo macchiati di morte, macchiati a morte, felici in una sospensione di fiato, accettando di essere non più durevoli di quel millesimo temporale tra lo scatto della lingua del ramarro e l'ingoiamento della mosca".



ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

PRESENTAZIONE DEL VOLUME

Viterbo nel Rinascimento

di Simonetta Valtieri e Enzo Bentivoglio

20 dicembre 2012

ore 17.00

INTRODUCE E COORDINA

Francesco Moschini

INTERVENGONO

Christoph Luitpold Frommel, Bruno Toscano,
Francesco Scoppola, Sandro Maria Itro

Saranno presenti gli autori e l'editore

Giovedì 20 dicembre alle ore 17.00 verrà presentato il volume *Viterbo nel Rinascimento* di Simonetta Valtieri e Enzo Bentivoglio (Ginevra Bentivoglio EditoriA, Roma 2012). All'evento, introdotto e coordinato da Francesco Moschini, interverranno Christoph Luitpold Frommel, Bruno Toscano e Francesco Scoppola, Dirigente Generale del Ministero dei Beni Culturali. Porterà il saluto dell'Ordine di Malta Sandro Maria Itro, Delegato dell'Ordine di Viterbo e Rieti.

Considerata troppo spesso una pura città medievale, Viterbo ha in realtà un "debito culturale" con il Rinascimento e, alla luce di tale debito, il presente lavoro ripercorre – attraverso numerosi aneddoti e approfondimenti storico-artistici – la stagione che tra Quattro e Cinquecento investì l'area viterbese lasciando tracce che, seppur apparentemente cadute nell'oblio, sono ancora fortissime presenti nel tessuto cittadino. Nella città sono numerosi i palazzi, le chiese o elementi architettonici, come finestre e portali, inseriti su edifici preesistenti, che testimoniano l'adeguamento al nuovo stile rinascimentale di una città stratificata, alla quale il Cinquecento ha lasciato anche un forte segno a scala urbanistica con l'apertura della "Strada Nova" (l'attuale via Cavour). Basti pensare che il Palazzo del Comune è opera rinascimentale e che la piazza che vediamo oggi svolge la sua funzione di centro ideale della città solo a partire dal Rinascimento. Oltre al fulcro civile, anche quello religioso – come ad esempio il Duomo, nel nucleo più antico della città medievale – proprio nel Rinascimento subisce importanti interventi di ammodernamento. Percorrendo la città storica con occhio attento e analizzando i dettagli dei palazzi, finestre, portali, stemmi, possiamo notare, oltre a compiuti palazzetti, anche la presenza di numerosi rifacimenti o inserti rinascimentali. Anche il contributo offerto in campo pittorico è notevole, a iniziare dagli affreschi di Lorenzo da Viterbo della cappella Mazzatosta, nella chiesa di Santa Maria della Verità.



ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
06 479810 | www.academiasanluca.eu



presentazione del volume

SIMONETTA VALTIERI E ENZO BENTIVOGLIO

Viterbo nel Rinascimento

Giovedì 20 dicembre 2012 l'Accademia Nazionale di San Luca ha ospitato la presentazione del volume *Viterbo nel Rinascimento*, a firma di Simonetta Valtieri e Enzo Bentivoglio (Ginevra Bentivoglio EditoriA, Roma 2012). All'evento, introdotto e coordinato da Francesco Moschini, sono intervenuti Christoph Luitpold Frommel, Bruno Toscano e Francesco Scoppola, Dirigente Generale del Ministero dei Beni Culturali. Ha portato il saluto dell'Ordine di Malta Sandro Maria Itro, Delegato dell'Ordine di Viterbo e Rieti. Sono stati presenti gli autori e l'editore.

Considerata troppo spesso una pura città medievale, Viterbo ha in realtà un "debito culturale" con il Rinascimento e, alla luce di tale debito, il presente lavoro ripercorre – attraverso numerosi aneddoti e approfondimenti storico-artistici – la stagione che tra Quattro e Cinquecento investì l'area viterbese lasciando tracce che, seppur apparentemente cadute nell'oblio, sono ancora fortemente presenti nel tessuto cittadino. Nella città sono numerosi i palazzi, le chiese o elementi architettonici, come finestre e portali, inseriti su edifici preesistenti, che testimoniano l'adeguamento al nuovo stile rinascimentale di una città stratificata, alla quale il Cinquecento ha lasciato anche un forte segno a scala urbanistica con l'apertura della "Strada Nova" (l'attuale via Cavour). Basti pensare che il Palazzo del Comune è opera rinascimentale e che la piazza che vediamo oggi svolge la sua funzione di centro ideale della città solo a partire dal Rinascimento. Oltre al fulcro civile, anche quello religioso – come ad esempio il Duomo, nel nucleo più antico della città medievale – proprio nel Rinascimento subisce importanti interventi di ammodernamento. Percorrendo la città storica con occhio attento e analizzando i dettagli dei palazzi, finestre, portali, stemmi, possiamo notare, oltre a compiuti palazzetti, anche la presenza di numerosi rifacimenti o inserti rinascimentali. Anche il contributo offerto in campo pittorico è notevole, a iniziare dagli affreschi di Lorenzo da Viterbo della cappella Mazzatosta, nella chiesa di Santa Maria della Verità.

Oltre a stimolare un riconoscimento delle vestigia rinascimentali presenti a Viterbo, l'opera si propone come uno stimolo alla realizzazione di progetti di recupero e di conservazione della memoria; una memoria che spesso, in diverse città italiane, rischia di essere cancellata da interventi di restauro non rispettosi del passato o da erronei tentativi di valorizzazione. Il volume in questione offre la possibilità di poter indirizzare correttamente il riconoscimento del patrimonio storico cittadino per una crescita culturale, sollecitando il rispetto per le testimonianze superstiti con l'attribuire loro un significato.

L'approfondimento documentale avviene attraverso la lettura delle note, mentre una lettura più immediata si svolge attraverso la ricca documentazione fotografica e grafica illustrata dalle didascalie. Caratteristiche del volume sono i diversi strati di lettura e di approfondimento, volto quindi a un pubblico differenziato e la presenza di abstract in inglese all'inizio di ogni capitolo e di ogni scheda.



ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

RITRATTI ACCADEMICI

Guido Strazza
festeggiamenti in occasione del suo novantesimo compleanno

21 dicembre 2012
ore 17.00

INTRODUCE
Francesco Moschini

INTERVENGONO
Giuseppe Appella, Carlo Bertelli, Marzia Faietti,
Antonella Fusco, Giorgio Marini, Giulia Napoleone,
Serena Papaldo, Luca Patella, Lorenza Trucchi

Venerdì 21 dicembre 2012 l'Accademia Nazionale di San Luca festeggia il novantesimo compleanno del suo Presidente, Guido Strazza. All'incontro, introdotto da Francesco Moschini, interverranno Giuseppe Appella, Carlo Bertelli, Marzia Faietti, Antonella Fusco, Giorgio Marini, Giulia Napoleone, Serena Papaldo, Luca Patella, Lorenza Trucchi. Nel corso della serata verrà proiettato il video "Guido Strazza | Ritratti Accademici", intervista/conversazione sul tema del pensare, del fare e dell'interpretare i segni nell'arte tenuta in Accademia il 7 maggio 2012.

Guido Strazza, nato a Santa Fiora (Grosseto) il 21 dicembre 1922. Vive e lavora a Roma. Le sue prime esposizioni sono in mostre di aeropittura organizzate da Filippo Tommaso Marinetti (Biennale di Venezia 1941). Dopo aver conseguito la laurea in Ingegneria a Roma, nel 1948 abbandona la professione per dedicarsi completamente alla pittura. Viaggia in Sud America, Perù, Cile, Brasile dove lavora ed espone (Biennali di San Paolo, 1951-53). A Lima è tra i promotori della "Agrupación Espacio", gruppo di artisti e architetti con i quali partecipa al progetto per la ricostruzione della città del Callao distrutta da un terremoto. Nel 1954 rientra in Italia (Venezia, Milano). Sono di questo periodo i racconti segnici su pitture in rotolo (Museum Ludwig, Colonia) e gli studi sulle metamorfosi delle forme realizzati in cicli di pitture a tema "Balzirossi" (Galleria dell'Ariete, Milano 1965), "Paesaggio Olandese" (Stedelijk Museum, Amsterdam 1960). Tornato a Roma, frequenta la Calcografia Nazionale (1964-67), dove approfondisce il linguaggio dell'incisione nell'ambito di una ricerca segnica inerente tutto il suo lavoro: pitture a schemi mobili trasparenti (Biennale di Venezia 1968, sala personale), segno luce per "Ricericare" (Galleria Il Collezionista d'arte contemporanea, Roma 1976). Dal 1974 al 1976 dirige in Calcografia Nazionale una ricerca di gruppo sul segno di cui elabora i risultati nel libro *Il gesto e il segno* (Scheiwiller 1979). Ne conseguono i cicli di pitture e incisioni "Trama Quadrangolare" (Palazzo Reale, Milano 1980), "Segni di Roma" (Galleria Editalia, Roma 1980; Galleria Morone, Milano 1981) e, in accentuata interazione tra geometria e colore, la serie "Cosmati" (Biennale di Venezia 1984, sala personale), "Giardino di Euclide" (Galleria Giulia, Roma 1988), "Aure" (Galleria Forni-Tendenze, Bologna 1991), "Archi" (Galleria Il Bulino Roma, 1998). Nel 1988 riceve il Premio A. Feltrinelli per la Grafica dall'Accademia dei Lincei. Nel 1990 tiene in Calcografia Nazionale la mostra antologica dell'opera incisa "Strazza. Opere grafiche 1953-1990" (Cat. Edizioni della Cometa, 1990). Nel 1999 tiene a Palazzo Sarcinelli in Conigliano la mostra antologica dell'opera pittorica "Strazza. Opere 1941-1999" (Linea d'ombra 1999). Nel 2001 partecipa alla mostra "Novecento" alle Scuderie del Quirinale. Nel 2002 riceve in Campidoglio il Premio "Cultori di Roma". Nel 2003 riceve dall'Accademia dei Lincei il Premio A. Feltrinelli per l'Incisione. Ha insegnato alla Calcografia Nazionale, all'Accademia de L'Aquila, alla Wesleyan University, Conn. USA, all'Università di Siena e all'Accademia di Roma di cui è stato Direttore. È membro della Koninklijke Vlaamse Academie van België, Bruxelles, dell'Istituto Nazionale di Studi Romani. È membro dell'Accademia Nazionale di San Luca dal 1999, è stato Consigliere Accademico e dal 1 gennaio 2011 ne è il Presidente.

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA
Roma, piazza de'Accademici di San Luca 77
06 6798850 | www.academiasanluca.eu

ritratti accademici

Guido Strazza

Festeggiamenti in occasione del suo novantesimo compleanno

Venerdì 21 dicembre 2012 l'Accademia Nazionale di San Luca ha festeggiato il novantesimo compleanno del suo Presidente, Guido Strazza. All'incontro, introdotto da Francesco Moschini, sono intervenuti Giuseppe Appella, Carlo Bertelli, Marzia Faietti, Antonella Fusco, Giorgio Marini, Giulia Napoleone, Serena Papaldo, Luca Patella, Lorenza Trucchi. Nel corso della serata è stato proiettato il video "Guido Strazza | Ritratti Accademici", intervista/conversazione sul tema del pensare, del fare e dell'interpretare i segni nell'arte tenuta in Accademia il 7 maggio 2012.

Guido Strazza è nato a Santa Fiora (Grosseto) il 21 dicembre 1922. Vive e lavora a Roma. Le sue prime esposizioni sono in mostre di aeropittura organizzate da Filippo Tommaso Marinetti (Biennale di Venezia 1942). Dopo aver conseguito la laurea in Ingegneria a Roma, nel 1948 abbandona la professione per dedicarsi completamente alla pittura. Viaggia in Sud America, Perù, Cile, Brasile dove lavora ed espone (Biennali di San Paolo, 1951-53). A Lima è tra i promotori della "Agrupación Espacio", gruppo di artisti e architetti con i quali partecipa al progetto per la ricostruzione della città del Callao distrutta da un terremoto. Nel 1954 rientra in Italia (Venezia, Milano). Sono di questo periodo i racconti segnici su pitture in rotolo (Museum Ludwig, Colonia) e gli studi sulle metamorfosi delle forme realizzati in cicli di pitture a tema "Balzirossi" (Galleria dell'Ariete, Milano 1965), "Paesaggio Olandese" (Stedelijk Museum, Amsterdam 1960). Tornato a Roma, frequenta la Calcografia Nazionale (1964-67), dove approfondisce il linguaggio dell'incisione nell'ambito di una ricerca segnica inerente tutto il suo lavoro: pitture a schemi mobili trasparenti (Biennale di Venezia 1968, sala personale), segno luce per "Ricericare" (Galleria Il Collezionista d'arte contemporanea, Roma 1976). Dal 1974 al 1976 dirige in Calcografia Nazionale una ricerca di gruppo sul segno di cui elabora i risultati nel libro *Il gesto e il segno* (Scheiwiller 1979). Ne conseguono i cicli di pitture e incisioni "Trama Quadrangolare" (Palazzo Reale, Milano 1980), "Segni di Roma" (Galleria Editalia, Roma 1980; Galleria Morone, Milano 1981) e, in accentuata interazione tra geometria e colore, la serie "Cosmati" (Biennale di Venezia 1984, sala personale), "Giardino di Euclide" (Galleria Giulia, Roma 1988), "Aure" (Galleria Forni-Tendenze, Bologna 1991), "Archi" (Galleria Il Bulino Roma, 1998). Nel 1988 riceve il Premio A. Feltrinelli per la Grafica dall'Accademia dei Lincei. Nel 1990 tiene in Calcografia Nazionale la mostra antologica dell'opera incisa "Strazza. Opere grafiche 1953-1990" (Cat. Edizioni della Cometa, 1990). Nel 1999 tiene a Palazzo Sarcinelli in Conigliano la mostra antologica dell'opera pittorica "Strazza. Opere 1941-1999" (Linea d'ombra 1999). Nel 2001 partecipa alla mostra "Novecento" alle Scuderie del Quirinale. Nel 2002 riceve in Campidoglio il Premio "Cultori di Roma". Nel 2003 riceve dall'Accademia dei Lincei il Premio A. Feltrinelli per l'Incisione. Ha insegnato alla Calcografia Nazionale, all'Accademia de L'Aquila, alla Wesleyan University, Conn. USA, all'Università di Siena e all'Accademia di Roma di cui è stato Direttore. È membro della Koninklijke Vlaamse Academie van België, Bruxelles, dell'Istituto Nazionale di Studi Romani. È membro dell'Accademia Nazionale di San Luca dal 1997, è stato Consigliere Accademico e dal 1 gennaio 2011 ne è il Presidente.

DIDATTICA 2011-2012



didattica 2011-2012

Segnare / Disegnare

Ad una "Società dell'Arte" votata al successo, gli Accademici di San Luca non potevano che rispondere, ponendosi e ponendo pubblicamente i problemi linguistici e semantici aperti dallo stesso successo, con lo strumento tradizionale della ricerca tradotta in una rifondata "didattica" seminariale.

L'impegno esige un'analisi critico-operativa interdisciplinare sul "primo segnare" che, con diverse modulazioni, i curatori dei quattro corsi iniziali hanno impostato.

Questa "didattica" si è posta, e necessariamente si pone e si porrà, come implicita "autodidattica", nel senso di chiarificazione delle ragioni e dei modi di ogni personale segnare, al di qua delle diverse finalità.

È un impegno che non ha soluzione se non nella ricerca stessa, perennemente autorinnovata e proposta, imposta, dalle sempre mutevoli situazioni.

Guido Strazza



ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA **DIDATTICA 2011 - 2012**
SEGNARE / DISEGNARE

L'Accademia Nazionale di San Luca rifonda la sua attività didattica nella forma di lezioni / seminari / laboratori.

CONSIGLIO DIDATTICO
 Guido Strazza
 Marisa Dalai Emiliani, Fabrizio Lemme,
 Francesco Moschini, Paolo Portoghesi, Franco Purini

I CORSI

7-23 novembre 2011
PRIMO SEGNARE
 curatore Guido Strazza
Pensare, fare e interpretare i segni dell'arte, anche in rapporto alla parola, alla musica e alla scienza.

22 febbraio - 3 marzo 2012
SEGNARE DISEGNARE INTERPRETARE
 curatrice Marisa Dalai Emiliani
Il disegno in relazione alle questioni interpretative e di museologia. Un itinerario nella storia.

21 maggio - 1 giugno 2012
SEGNARE IL PAESAGGIO
 curatore Paolo Portoghesi
Il concetto di paesaggio e il ruolo dell'architettura nella sua configurazione. Tecniche di individuazione, di tutela e di intervento.

settembre 2012
MEMORIA / PROGETTO DI MEMORIA
 curatore Francesco Moschini
Musei, città, paesaggio. Segno antico / segno contemporaneo.

PARTECIPAZIONE
 Lezioni: ingresso libero
 Laboratorio: ad iscrizione, fino a completamento dei posti disponibili
 Attestato di frequenza: solo ai partecipanti al laboratorio
 Informazioni: www.accademiasanluca.it

SEDE
 ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA
 piazza dell'Accademia di San Luca 77
 00187 Roma
 066798848 | 066798850

STRUTTURE ACCADEMICHE

Segreteria	lunedì-venerdì 9.00-16.00
Archivio Storico - Archivio del Moderno e del Contemporaneo	richieste: lunedì-venerdì 10.00-14.00 consultazione: lunedì-venerdì 9.00-18.00 sabato 9.00-13.00
Biblioteca	lunedì-venerdì 9.00-18.00 sabato 9.00-13.00
Galleria	lunedì-sabato 10.00-14.00



didattica 2011-2012

Segnare / Disegnare

L'Accademia Nazionale di San Luca da quest'anno accademico 2011-2012 attiva una sua didattica sul tema del segnare. Il segnare specifico dell'arte e dell'architettura, anche in rapporto alla parola, alla musica e alla scienza.

Non si tratta di una ripresa dell'antica tradizione accademica "d'incamminar i giovani, et perfezionar i provetti", attiva sino al 1873 quando, con l'unificazione d'Italia, la didattica fu trasferita alle Accademie di Belle Arti e più tardi alle Università statali, ma di una sua rifondazione originale di ricerca e di studio sul tema primario del fare, del farsi e del significare dei segni in un universo dell'espressione e della comunicazione di sempre più complessa e ambigua decifrazione.

Finalità del progetto didattico non è tanto l'insegnare quanto il chiarirsi i problemi del fare e dell'interpretare i segni: problemi degli artisti e degli storici, per definizione, ma anche di chiunque comunichi e si esprima per segni.

I docenti e i curatori dei corsi saranno interni ed esterni all'Accademia. Si prevede per ogni corso la durata media di 7/15 giorni con partecipazione aperta per le lezioni; ad iscrizione per i laboratori, sino a completamento dei posti disponibili. Per ogni laboratorio è prevista una quota di partecipazione definita in funzione della durata. L'iscrizione ai laboratori potrà avvenire sul sito www.accademiasanluca.it, oppure direttamente presso la segreteria dell'Accademia Nazionale di San Luca.

Al termine dei corsi, per i partecipanti ai laboratori sarà rilasciato un attestato di frequenza. L'attività didattica sarà documentata e pubblicata.

Le lezioni si svolgeranno nelle sale dell'Accademia Nazionale di San Luca dalle 17.30 alle 20.30; i laboratori dalle 9.30 alle 17.30.

Consiglio didattico

Guido Strazza

Marisa Dalai Emiliani, Fabrizio Lemme, Francesco Moschini, Paolo Portoghesi, Franco Purini

PRIMO SEGNARE

7-19 novembre 2011

Pensare, fare e interpretare i segni dell'arte,
anche in rapporto alla parola, alla musica, alla scienza.

curatore Guido Strazza

IL CORSO

7 novembre 2011
PROLUSIONE
Guido Strazza
VEDERE IL SEGNO
Lamberto Maffei

8 novembre 2011
PRIMO VEDERE
Carlo Bertelli

9 novembre 2011
**IL DISEGNO DEGLI ANTICHI
NELL'IMMAGINAZIONE
DEL RINASCIMENTO**
Salvatore Settis

10 novembre 2011
PRIMO IN-SEGNARE
Emanuele Trevi
PRIMO COMUNICARE
Curzio Maltese

11 novembre 2011
PRIMO SUONO
Giorgio Nottoli
Francesco Telli

14 novembre 2011
GESTO E SEGNO
Guido Strazza

15 novembre 2011
IL SEGNO E IL COLORE NEGLI OCCHI
Guido Strazza

16-18 novembre 2011
LABORATORIO

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA



PARTECIPAZIONE
Lezioni: ingresso libero
Laboratorio: ad iscrizione, fino a
completamento dei posti disponibili
Attenuto di frequenza: solo ai
partecipanti al Laboratorio
L'attività didattica verrà
documentata e pubblicata

ISCRIZIONE
Sul sito web o in segreteria
Quota per il laboratorio: 500 euro

ORARI
Lezioni 17,30-20,30
Laboratorio 9,30-17,30

SEDE
Accademia Nazionale di San Luca,
piazza dell'Accademia di San Luca 77
00185 Roma

INFORMAZIONI
Luisa Bertolaccini
06.6798848 06.6798850
didattica@accademiasanluca.it
www.accademiasanluca.it

didattica 2011-2012

Primo Segnare

corso a cura di Guido Strazza

7-19 novembre 2011



Con Primo Segnare, primo dei quattro corsi previsti per l'anno accademico 2011-2012, l'Accademia Nazionale di San Luca riattiva e rifonda una sua antica tradizione didattica nella forma aperta di lezioni / seminario / laboratorio.

Primo Segnare è stato dedicato al tema del farsi e significare dei segni, non solo degli artisti, ma anche di chiunque si esprima e comunichi per segni.

Il corso è stato curato da Guido Strazza, Presidente dell'Accademia Nazionale di San Luca e promotore del Progetto Didattica, con la collaborazione dell'Accademia Nazionale dei Lincei e del Conservatorio di Musica di Santa Cecilia di Roma.

Il laboratorio è stato dedicato al disegno e all'incisione.

Le lezioni, aperte al pubblico, non sono state conferenze in senso stretto, ma incontri/dibattito, occasioni di confronto e studio sulle problematiche del fare e dell'interpretare i segni. Per comune accordo tra i docenti invitati, le lezioni sono state tutte idealmente collegate, più nell'intento di chiarirsi e comprendere i problemi che di insegnare a risolverli.

Nei tre giorni di laboratorio si sono svolti esercizi di disegno e di incisione su metallo con la tecnica diretta della puntasecca. In Accademia è stato operativo un torchio per la stampa. Agli iscritti sono state fornite carta, punte, lastre ecc.

IL CORSO

7 novembre 2011	Prolusione <i>Guido Strazza</i> Vedere il Segno <i>Lamberto Maffei</i>
8 novembre 2011	Primo Vedere <i>Carlo Bertelli</i>
9 novembre 2011	Il disegno degli antichi nella immaginazione del Rinascimento <i>Salvatore Settis</i>
10 novembre 2011	Primo In-Segnare <i>Emanuele Trevi</i> Primo Comunicare <i>Curzio Maltese</i>
11 novembre 2011	Primo Suono <i>Giorgio Nottoli, Francesco Telli</i>
14 novembre 2011	Gesto e Segno <i>Guido Strazza</i>
15 novembre 2011	Il Segno e il Colore negli Occhi <i>Guido Strazza</i>
16-18 novembre 2011	Laboratorio
21-23 novembre 2011	Disegno e incisione <i>Guido Strazza, Giulia Napoleone, Elisabetta Diamanti</i>



SEGNARE DISEGNARE INTERPRETARE
Un itinerario nella storia
 didattica | 20 febbraio-3 marzo 2012
 curatrice Marisa Dalai Emiliani

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

IL CORSO

20 febbraio 2012
 PROLUZIONE
 Marisa Dalai Emiliani
 PER UN' ARCHEOLOGIA DELL'OPERA D'ARTE
 Giorgio Agamben

21 febbraio 2012
 DISEGNARE LE VESTIGIA
 DELL'ANTICHITÀ NEL CINQUECENTO
 Carlo Gasparri

22 febbraio 2012
 IL DISEGNO COME STRUMENTO CRITICO DEI
 CONOSCITORI DA VASARI A CAVALCASELLE
 Marisa Dalai Emiliani

23 febbraio 2012
 DISEGNO E TESTO LETTERARIO
 NELLA FORMAZIONE ACCADEMICA
 TRA SETTE E OTTOCENTO
 Chiara Nenci | Francesca Valli

24 febbraio 2012
 IL DISEGNO NELLA DIDATTICA
 ACCADEMICA DI JOHN RUSKIN
 Donata Levi | Paul Tucker

27 febbraio 2012
 DISEGNARE IL MUSEO
 Giorgio Ciucci | Marisa Dalai Emiliani

28 febbraio-3 marzo 2012
 LABORATORIO
 Museologia e museografia sul campo:
 la Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca
 il cantiere del Museo dell'Olio a Seggiano
 Francesco Cellini | Angela Cipriani | Giorgio Ciucci
 Marisa Dalai Emiliani | Sveva Di Martino
 Elisabetta Pallottino | Fabio Porzio

PARTECIPAZIONE
 Lezioni: ingresso libero
 Laboratorio: ad iscrizione, fino a
 completamento dei posti disponibili
 Attestato di frequenza: solo ai
 partecipanti al laboratorio

ISCRIZIONE
 Presso l'Amministrazione dell'Accademia
 Nazionale di San Luca,
 dal lunedì al venerdì, ore 10.00-12.30
 Quota per il laboratorio: 100 euro

ORARI
 Lezioni 17.30-20.00
 Laboratorio 10.00-13.00
 Sopralluogo (3 marzo) 9.00-18.00

INFORMAZIONI
 Laura Bertolaccini
 06.6798848 | 06.6798850
 didattica@accademiasanluca.it
 www.accademiasanluca.it

didattica 2011-2012

Segnare Disegnare Interpretare Un itinerario nella storia

corso a cura di Marisa Dalai Emiliani

20 febbraio - 3 marzo 2012

Segnare disegnare interpretare. Un itinerario nella storia, secondo corso tra quelli previsti per l'a.a. 2011-2012 dall'Accademia Nazionale di San Luca, si è proposto di proiettare in una prospettiva storica le riflessioni intorno alla genesi del segno/disegno svolte nel primo corso, a partire dalle condizioni del fare e interpretare l'opera d'arte nella contemporaneità, per risalire al ruolo fondativo del disegno nell'origine di discipline come l'archeologia e la storia dell'arte in età moderna, o nella formazione degli artisti tra Sette e Ottocento.

"Disegnare il museo" è stato il tema del Laboratorio, nel quale, attraverso il dialogo tra museologi, museografi ed esperti di restauro, si sono analizzate due esperienze in corso: il riordino e riallestimento della Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca e il cantiere del Museo dell'Olio a Seggiano, esempio di museo del territorio.

IL CORSO

20 febbraio 2012	Prolusione Marisa Dalai Emiliani
21 febbraio 2012	Per una archeologia dell'opera d'arte Giorgio Agamben
22 febbraio 2012	Disegnare le vestigia dell'antichità nel Cinquecento Carlo Gasparri
23 febbraio 2012	Il disegno come strumento critico dei conoscitori da Vasari a Cavalcaselle Marisa Dalai Emiliani
24 febbraio 2012	Disegno e testo letterario nella formazione accademica tra Sette e Ottocento Chiara Nenci, Francesca Valli
27 febbraio 2012	Il disegno nella didattica accademica di John Ruskin Donata Levi, Paul Tucker
28 febbraio - 3 marzo 2012	Disegnare il Museo Giorgio Ciucci, Marisa Dalai Emiliani
28 febbraio - 3 marzo 2012	Laboratorio Museologia e museografia sul campo: la Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca il cantiere del Museo dell'Olio a Seggiano Francesco Cellini, Angela Cipriani, Giorgio Ciucci, Marisa Dalai Emiliani, Sveva Di Martino, Alessandro Grassia, Elisabetta Pallottino, Fabio Porzio

SEGNARE IL PAESAGGIO
didattica | 21 maggio - 1 giugno 2012
Il Paesaggio. Sopravvivenza e trasformazione.
curatore Paolo Portoghesi

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

IL CORSO

21 maggio 2012
PROTEGGERE E DEFINIRE IL PAESAGGIO
Paolo Portoghesi
IL PAESAGGIO ITALIANO
Pietro Citati

23 maggio 2012
PAESAGGI: LA TENSIONE DELL'ESISTENZA
Franco Panzini | Franco Zagari

24 maggio 2012
GEOFILOSOFIA DEL PAESAGGIO
Luisa Bonesio | Ettore Rocca

25 maggio 2012
IL PAESAGGIO AGRICOLO
Mauro Agnoletti | Paolo Avarello

28 maggio 2012
UN IMPEGNO PER IL PAESAGGIO
Fausto Bertinotti | Paolo Portoghesi | Franco Salvatori | Mario Pisani

29 maggio 2012
PAESAGGIO URBANO
Lucio Valerio Barbera | Franco Purini | Aimaro Oreglia d'Isola

30 maggio 2012
NEL SACRIFICIO DEL PAESAGGIO:
ARCHITETTURA E FOTOGRAFIA
Paolo Zermani | Giovanni Chiaramonte

31 maggio 2012
IL RESTAURO DEL PAESAGGIO
Laura Thermes
L'ARCHITETTURA DELL' "AGRO": RICOMPOSIZIONE
IDROGEOMORFOLOGICA E INSEDIATIVA
Roberto Pirzio Biroli

1 giugno 2012
POLITICA E PAESAGGIO
Giacomo Marramao | Maurizio Pallante | Paolo Portoghesi

28 maggio - 1 giugno 2012
LABORATORIO
Appunti sul paesaggio: Roma, il Tevere, Villa Adriana

PARTECIPAZIONE
Lezioni: ingresso libero
Laboratori: ad iscrizione fino a completamento dei posti disponibili
Attestato di frequenza solo ai partecipanti al laboratorio

ISCRIZIONE
Presso l'Amministrazione dell'Accademia Nazionale di San Luca, dal lunedì al venerdì, ore 10.00-12.30
Quota per il laboratorio: 150 euro

ORARI
Lezioni: 17.30-20.00
Laboratori: 14.00-17.00
Sopralluoghi: 10.00-17.00

INFORMAZIONI
Laura Bertolaccini
06.6798848 | 06.6798850
didattica@accademiasanluca.it
www.accademiasanluca.it

didattica 2011-2012

Segnare il Paesaggio

corso a cura di Paolo Portoghesi

21 maggio - 1 giugno 2012



Segnare il Paesaggio è il terzo dei corsi previsti per l'a.a. 2011-2012 dall'Accademia Nazionale di San Luca. Si è proposto di riflettere e aggiornare la nozione di paesaggio con particolare riferimento alla realtà italiana, con la testimonianza di esperti che, attraverso numerosi specifici disciplinari, dalla letteratura alla storia, dalla filosofia all'agricoltura, dal paesaggio urbano al restauro, alla fotografia e alla politica, sono stati in grado di perseguire gli obiettivi del corso.

Il Laboratorio ha visto comunicazioni e confronti in Accademia e due sopralluoghi della durata dell'intera giornata, lungo il Tevere con visita a Ostia Antica, a Villa Adriana e a Villa d'Este a Tivoli. Ai partecipanti al Laboratorio sono stati forniti dispense, taccuini e materiali didattici.

IL CORSO

21 maggio 2012	Proteggere e definire il paesaggio Paolo Portoghesi Il paesaggio italiano Pietro Citati
23 maggio 2012	Paesaggi: la tensione dell'esistenza Franco Zagari, Franco Panzini
24 maggio 2012	Geofilosofia del paesaggio Ettore Rocca, Luisa Bonesio
25 maggio 2012	Il paesaggio agricolo Mauro Agnoletti, Paolo Avarello
28 maggio 2012	Un impegno per il paesaggio Fausto Bertinotti, Paolo Portoghesi, Franco Salvatori, Mario Pisani
29 maggio 2012	Paesaggio urbano Lucio Valerio Barbera, Franco Purini, Aimaro Oreglia d'Isola
30 maggio 2012	Nel sacrificio del paesaggio: architettura e fotografia Paolo Zermani, Giovanni Chiaramonte
31 maggio 2012	Il restauro del paesaggio Laura Thermes L'architettura dell'agro: ricomposizione idrogeomorfologica e insediativa Roberto Pirzio Biroli
1 giugno 2012	Politica e paesaggio Giacomo Marramao, Maurizio Pallante, Paolo Portoghesi
28 maggio - 1 giugno 2012	Laboratorio Appunti sul paesaggio
28 maggio	Riempire un taccuino
29 maggio	Il paesaggio fluviale e Ostia Antica (sopralluogo)
30 maggio	Villa Adriana e Villa d'Este (sopralluogo)
31 maggio	Paesaggi romani
1 giugno	Conclusioni

Assistenti al laboratorio: Petra Bernitsa, Pietro Fantozzi, Francesca Gottardo, Luca Nicotera, Leone Spita, Maria Luna Vetrani, Chiara Visentin

Consulente ai sopralluoghi: Giorgio Ortolani

**MEMORIA /
PROGETTO DI MEMORIA**
didattica | 4-6 dicembre 2012

Musei, città, paesaggio
Segno antico / Segno contemporaneo

curatore Francesco Moschini

IL CORSO

4 dicembre 2012
CUSTODIRE LE MEMORIE
Francesco Moschini

MEMORIA E MUSEI DI NARRAZIONE
Paolo Rosa_Studio Azzurro

5 dicembre 2012
NUOVE MEMORIE
LA CITTÀ DEI COLORI
Manlio Brusatin
FOTOGRAFIA E CITTÀ
Enrico Menduni

6 dicembre 2012
LA COSTRUZIONE DEI SEGNI
SCIENZA E DISEGNO
Lucio Russo
LA TAVOLA, IL MONDO, LA SFERA
Franco Farinelli

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

FESTAS

PARTECIPAZIONE
Lezioni ad ingresso libero

ORARIO
17.30-20.00

SEDE
ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA
piazza dell'Accademia di San Luca 77
00187 Roma
06.6798848 | 06.6798850

INFORMAZIONI
Laura Bertolaccini
06.6798848 | 06.6798850
didattica@accademiasanluca.it
www.accademiasanluca.eu

didattica 2011-2012

Memoria / Progetto di Memoria

corso a cura di Francesco Moschini

4 - 6 dicembre 2012

Memoria | Progetto di Memoria è il quarto ed ultimo dei corsi previsti per il Progetto Didattica 2011-2012 dall'Accademia Nazionale di San Luca. Il corso, che sarà ripreso e ampliato nel successivo anno accademico, ha inteso sottolineare le relazioni tra "le" memorie e le forme di comunicazione e di conservazione nella contemporaneità.

Gli interventi previsti, volti ad evidenziare temi e problemi relativi al progetto e alla costruzione dei luoghi in cui la memoria si "custodisce", hanno analizzato come i "nuovi" media si rapportino con la lettura della città contemporanea, aprendo alla indagine sui "segni" urbani, nel confronto tra filosofia, scienza, teoria matematica e geografia.

Di questi segni, materiali e immateriali, che non hanno ceduto al flusso del tempo e della storia, giungendo, al contrario, a raccogliarlo e custodirlo, si è inteso considerare non tanto e non solo il valore specifico di singola testimonianza, ma la pluralità di rimandi che si genera nella loro vision d'ensemble, per cui il modo stesso di osservarli e di ricomporli concorre a costruire un'immagine di memoria. La narrazione diviene di per sé condizione imprescindibile del recupero memoriale, che, prima ancora di risultare oggetto di conoscenza, trova la propria autentica espressione nell'atto del discorrere, o, più propriamente, nella forma del racconto, scritto o per immagini. La memoria rappresenta, dunque, il principio e la fine del processo immaginativo, perché, oltre che segno in grado di tradurre e tramandare il senso proprio di un'epoca, si pone quale presupposto dell'interpretazione, dell'immaginazione, divenendo, in tal modo, fatto intrinseco al progetto.

IL CORSO

4 dicembre 2012	Custodire le Memorie Francesco Moschini Memoria e Musei di Narrazione Paolo Rosa_Studio Azzurro
5 dicembre 2012	La Città dei Colori Manlio Brusatin Fotografia e Città Enrico Menduni
6 dicembre 2012	Scienza e Disegno Lucio Russo La Tavola, il Mondo, la Sfera Franco Farinelli

PREMI DI PITTURA, SCULTURA, ARCHITETTURA

Premio “Presidente della Repubblica”

Pasquale Santoro (2010)



*Lo scultore Pasquale Santoro riceve dal Presidente della Repubblica, Giorgio Napolitano, il Premio Nazionale “Presidente della Repubblica” 2010.
Fotografia Presidenza della Repubblica, Ufficio per la Stampa e la Comunicazione.*

Il 15 febbraio 2011 il Presidente della Repubblica, Giorgio Napolitano, nel corso di una solenne cerimonia svoltasi al Quirinale, ha conferito il Premio Nazionale “Presidente della Repubblica” dedicato alle personalità della cultura, dell’arte e della scienza designati dalle Accademie di Santa Cecilia, dei Lincei e dall’Accademia Nazionale di San Luca. Per l’edizione 2010 gli Accademici di San Luca hanno segnalato lo scultore Pasquale Santoro.

In tale circostanza il Presidente dell’Accademia Nazionale di San Luca, Guido Strazza, ha tenuto la Laudatio dell’artista, di seguito riportata.

Signor Presidente,

con il Premio Presidente della Repubblica per la scultura, assegnato nell’edizione 2010 a Pasquale Santoro, si onora il maestro scultore; ma credo che non si possa parlare dell’artista Santoro senza mettere l’accento anche sul suo lavoro di incisore, pittore, ceramista e disegnatore, arti che non sono collaterali al suo impegno di scultore, ma, come un controcanto intrinseco e naturale, definiscono la sua identità di artista versatile e polisegnico, fin dai primi gesti della sua carriera tra i fili di un tessuto antico e i segni incisi di una acquaforte.

Nel 1953 Santoro è studente di medicina a Roma, ma fa altre cose, disegna, frequenta la “scuola del nudo” di Corpora (1956); stringe amicizia con Perilli, incontra Capogrossi, conosce Argan e Venturi che vedono i suoi disegni e lo incoraggiano sulla via dell’arte. Con il loro aiuto, ottiene una prima borsa di studio del governo italiano, significativamente per il Museo Storico delle Stoffe di Lione, e una seconda del governo francese per frequentare a Parigi l’Atelier 17, celebre stamperia-scuola di incisione diretta da Hayter. Per Santoro la decisione è presa, lascia l’università e parte per Parigi dove inizia con totale impegno la sua attività artistica.

Cito questi primi passi della sua carriera perché sono emblematici di un approccio all’avventura dell’arte, non tanto e solo come risposta all’urgenza creativa di dar forma a un pensiero, quanto, piuttosto, per liberare e dar senso e forma a un’intuizione sul significare dei segni del mondo che devono essere visti, riconosciuti e chiamati ad apparire: devono essere fatti “altro” segno. Sono parole, queste, che evocano idee e comportamenti che non possono rispondere solo a una logica di ricerca, ma devono, hanno l’urgenza di rispondere a una vocazione, che è parola oggi in disuso ma aveva in quei tempi gran senso e, per quello che ancora oggi vediamo del lavoro di Santoro, assolutamente coerente a un’impertinza creativa che suscita meraviglia. Un’impertinza che solo la necessaria, sublime inutilità dell’arte rende virtù.

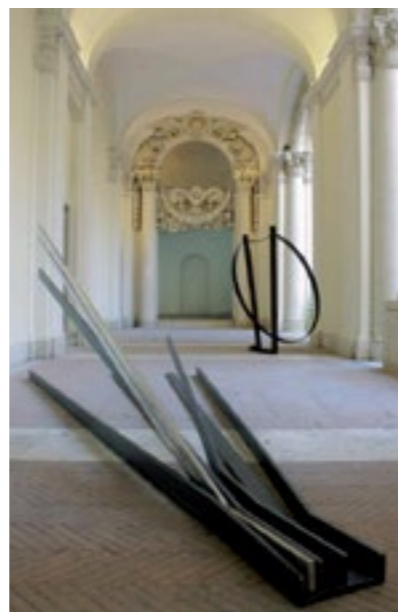
Parigi, dove rimane tre anni, lo coinvolge con importanti confronti: mostre, contatti e collaborazioni con riviste, gallerie d'arte, critici e poeti. Fa una serie di incisioni per la rivista "Les Essais" di Jean Paulhan, pubblica "Impressions" illustrando testi di Apollinaire, Baudelaire, Garcia Lorca, Quasimodo, Ungaretti, ma, specialmente, entra a fondo nello spirito del segnare spregiudicatamente e con arte, in quell'autentico laboratorio creativo che era allora l'Atelier 17, grazie al quale produce le xilografie e le acqueforti che è poi invitato a presentare alla Biennale di Venezia del 1962, con presentazione in catalogo di Giulio Carlo Argan. È, insomma, impegnato in un fermento di intelligenze, di iniziative e di lavoro che lo porteranno, anche in reazione alla crescente crisi dell'informale e all'avvento della pop art, a fondare con Biggi, Canino, Frascà, Pace e Uncini il "Gruppo Uno" (Roma 1962) dal quale, ovviamente, possiamo dire oggi, presto si separa per insofferenza della rigidità concettuale dei colleghi. Torna a Roma nel 1963 e, fedele al suo innato poliformismo, inizia a sperimentare e fare sculture in metallo. Ferro, acciaio, lamiera sono il suo nuovo universo. Poeti e critici di rilievo, come Ungaretti, Ponente, Calvesi, Dorfler, Sinisgalli, Vivaldi e Murilo Mendes, avvertono l'originalità della sua esplorazione dello spazio. Ungaretti gli chiede una teca d'argento per presentare a Paolo VI il libro "Il Dolore" che, in edizione numerata, verrà poi edito con 36 sue xilografie. Palma Bucarelli, direttrice della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, gli commissiona la grande scultura "La foresta pietrificata". Con l'architetto Amodè, esegue il Monumento alla Resistenza di Bassolasco di Cuneo. Sono solo alcuni esempi significativi di un fermento di ricerca e invenzione. Dalla carta al ferro, dalle grandi strutture della scultura a quelle minime dei gioielli, dalla ceramica al disegno, alla pittura, è un turbine di gesti, di segni e materie, che hanno però tutte un'origine dall'incisione, non a caso, direi, quasi simbolicamente evocata quando Carlo Bertelli, direttore della Calcografia Nazionale, lo chiama all'insegnamento in quell'istituto (1978-1981). E di quest'epoca l'importante serie di incisioni "I Cieli di Piranesi", tratte dalle lastre originali conservate nell'Istituto Nazionale della Grafica e recentemente esposte nella mostra dedicata alla traduzione.

L'intenso susseguirsi di opere e di eventi non hanno, nel percorso di Santoro, il semplice significato dell'andare di un curioso colto e creativamente intraprendente, ma quello di un sempre rinnovato cercare, scoprire, svelare ciò che non si può mai smettere di cercare e scoprire, meravigliandosi e meravigliando. Sue opere sono state esposte nei più grandi musei del mondo, non ultimo il MUSMA, Museo della Scultura Contemporanea di Matera, che ospita in una sala personale i momenti più significativi del suo lavoro oltre ai tre portali metallici realizzati nel 2006 per gli antichi ipogei.

Quanto ho detto è solo un sintetico accenno al vasto e poliedrico lavoro di Santoro, ricercatore e artista, ma credo sia sufficiente indizio e testimonianza dell'appassionato, puntiglioso cercare, direi proprio, da segno a segno, che l'Accademia di San Luca ha voluto segnalare per l'onore di questo premio.

15 febbraio 2011

Guido Strazza



Opere dello scultore Pasquale Santoro allestite il 18 ottobre 2011, per la festa dedicata a san Luca, nel portico borrominiano di Palazzo Carpegna. In primo piano, Ulisse, ferro e acciaio inox (1971); sullo sfondo, Contento, ferro saldato e dipinto (1972), scultura donata da Pasquale Santoro all'Accademia Nazionale di San Luca.

Premio "Presidente della Repubblica"

Aurelio Cortesi (2011)

Il 21 maggio 2011 il Presidente della Repubblica, Giorgio Napolitano, nel corso di una solenne cerimonia svoltasi al Quirinale, ha conferito il Premio Nazionale "Presidente della Repubblica" dedicato alle personalità della cultura, dell'arte e della scienza designati dalle Accademie di Santa Cecilia, dei Lincei e dall'Accademia Nazionale di San Luca. Per l'edizione 2011 gli Accademici di San Luca hanno segnalato l'architetto Aurelio Cortesi.

In tale circostanza il Presidente dell'Accademia Nazionale di San Luca, Guido Strazza, ha tenuto la Laudatio dell'artista, di seguito riportata.

Signor Presidente,

L'architettura italiana presenta, dalla architettura romana alla nascita del moderno, un insieme di caratteri originali chiaramente riconoscibili che, maturati dalla progressiva evoluzione del classico, hanno costituito un patrimonio attingibile fino alla fine dell'Ottocento.

Questi caratteri, come i primi piani dell'arte figurativa italiana, si definiscono attraverso figure costanti e ripetute che, pur nelle transizioni epocali e, soprattutto dal Rinascimento in poi, mostrano una chiara riconoscibilità evolutiva.

Altri caratteri, nell'architettura come nei fondali dell'arte pittorica, definiscono verità regionali, cioè un *corpus* di rivelazioni più intime, capaci di farci comprendere l'evoluzione dell'architettura italiana come sequenza di microstorie, fortemente impregnata di connotazioni stilistiche e spaziali ambientate.

Il quadro delinea così, nel tempo, una identità italiana complessiva, di per sé profondamente riconoscibile, e una complessità di identità regionali, assolutamente eterogenee e differenziate, che non sfuggono al più ampio respiro di un disegno unitario, ma vi concorrono attraverso differenze e distinzioni.

È in questo quadro che, a partire dalla seconda metà del Novecento, avendo come fondale la morbida *facies* della pianura emiliana e la linea azzurra dell'Appennino, si è sviluppata la ricerca architettonica di Aurelio Cortesi.

Un quadro culturalmente e criticamente radicato nelle tradizioni locali di rapporto tra l'opera dell'uomo e il paesaggio, tra segni dell'uomo e segni del mondo, tradizionalmente pensati, visti e interpretati come un *unicum* inscindibile.

In tempi di suo spregiudicato uso, la comprensione e il rispetto del mondo assumono particolari significati e valori: quelli che l'Accademia Nazionale

di San Luca ha voluto sottolineare proponendo per questo prestigioso Premio Presidente della Repubblica 2011 l'opera e il nome dell'architetto Aurelio Cortesi.

Nato a Parma nel 1931, allievo di Ignazio Gardella al Politecnico di Milano e poi suo collaboratore, Cortesi ha successivamente collaborato con lo studio di Franco Albini.

Dal 1961 al 1965 è stato membro del Centro Studi della rivista "Casabella-Continuità" diretta da Ernesto Nathan Rogers.

Dal 1957 ha iniziato l'attività universitaria, lavorando con Ludovico Barbiano di Belgiojoso alla Facoltà di Architettura di Venezia e, dal 1963, al Politecnico di Milano. Professore Ordinario di Composizione Architettonica, ha insegnato presso la Facoltà di Architettura di Firenze dal 1987 al 2002 e presso la Facoltà di Architettura di Parma fino al 2006. Ha tenuto seminari, conferenze e attività di ricerca in università italiane e straniere, tra le quali Lubiana, Nancy, Strasburgo, Marsiglia e Lisbona.

L'attività di ricerca e progettazione si è espressa altresì attraverso mostre ed esposizioni, tra cui, nel 1983, la partecipazione presso il Musée d'art Moderne di Parigi alla rassegna "L'ivre de pierre", poi trasferita alle Saline di Chaux e a Clermont-Ferrand.

Ha partecipato nel 1991 alla Biennale di Venezia e nel 1993 è stato invitato ad esporre alla mostra "Spazio Sacro e Modernità" promossa dalla medesima istituzione.

Nel 1995 è stato invitato alla Triennale di Milano.

All'interno del confronto continuamente irrisolto tra tradizione del nuovo e consuetudini della modernità, la presenza di Aurelio Cortesi nel dibattito architettonico italiano si è caratterizzata nell'indicazione di un preciso ancoraggio all'autonomia della disciplina architettonica, "nella coscienza che gli strumenti della stessa sono sempre gli stessi e non possono essere confusi, piegati o distorti".

Le sue opere realizzate, in particolare la Casa di Pietra (Langhirano, 1969) e la Palazzina per Uffici Incisa (Parma, 1969), dimostrano come le riflessioni critiche e le proposte emblematiche rivelatesi lungo tutto un sofferto percorso, dagli anni Cinquanta del secolo scorso ad oggi, spesso attraverso voci isolate, rappresentano la vera originalità della condizione italiana e la via d'uscita, ancora aperta, per sfuggire alla omologazione dei tipi e alla globalizzazione dei codici che minaccia di travolgere il paesaggio nazionale.

21 maggio 2011

Guido Strazza



*L'architetto Aurelio Cortesi riceve dal Presidente della Repubblica, Giorgio Napolitano, alla presenza del Presidente dell'Accademia Nazionale di San Luca, Guido Strazza, il Premio Nazionale "Presidente della Repubblica" 2011.
Fotografia Presidenza della Repubblica, Ufficio per la Stampa e la Comunicazione.*

PALAZZO CARPEGNA

*Rilievi, restauri architettonici
e adeguamenti funzionali*

Il rilievo di Palazzo Carpegna

MARGHERITA CAPUTO

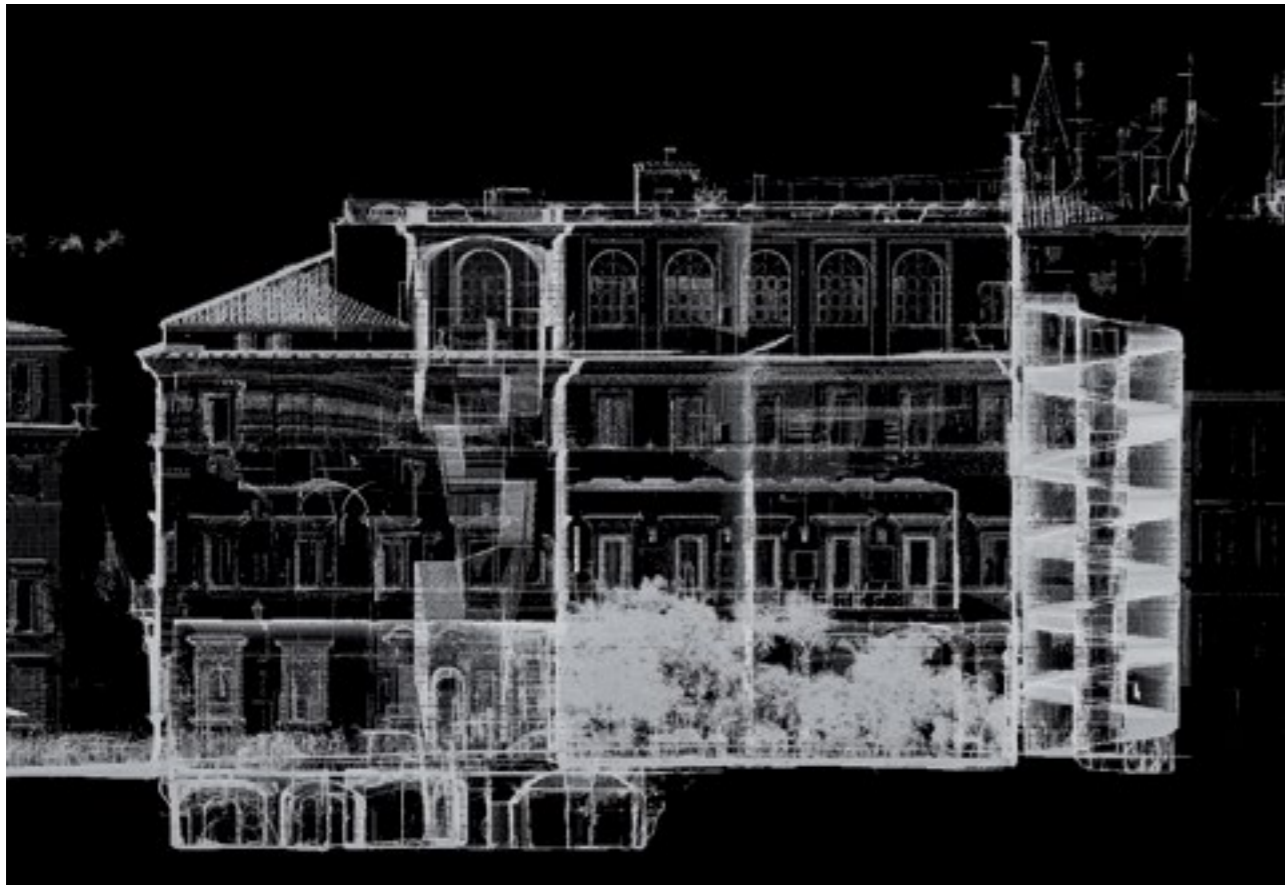


Palazzo Carpegna, dettaglio del festone di Francesco Borromini, restituzione grafica sulla nuvola di punti.

Nell'estate del 2011 Palazzo Carpegna, sede dell'Accademia Nazionale di San Luca dal 1934, è stato oggetto di una campagna di rilevamento sistematico che ha interessato l'intero edificio, dalle cantine alle terrazze, finalizzato alla stesura degli elaborati grafici necessari alla documentazione dello stato attuale e alla redazione di progetti di funzionalizzazione e di adeguamento tecnico-impiantistico¹. L'edificio, che prende il nome dalla famiglia che nel 1638 lo acquistò per farne la sua residenza romana, e che affidò a Francesco Borromini l'incarico di ristrutturarlo e ampliarlo, non deriva da un progetto unitario, ma è il frutto di trasformazioni succedutesi nel tempo, difficilmente distinguibili tra loro se non attraverso uno studio approfondito tanto della documentazione storica rintracciabile², quanto della consistenza dell'edificio. Dalle conoscenze finora acquisite si può affermare che, nella sua configurazione attuale, Palazzo Carpegna è il risultato di almeno quattro importanti interventi di trasformazione: quello dovuto a Pietro Eschinardi, che dal 1625 al 1638 ristruttura gli immobili acquistati dai Padri della Congregazione della Madre di Dio presso la fontana di Trevi³, portando a compimento il prospetto sulla piazza di Cornaro e avviando i lavori della facciata su via della Stamperia; quello che va dal 1638 fino agli anni '50 del Seicento, durante il quale il Palazzo Eschinardi, venduto ai conti di Carpegna-Scavolino, fu ampliato con l'aggiunta di un corpo di fabbrica lungo il vicolo Scavolino e assunse la forma a elle, che conserva tuttora, grazie all'intervento di Francesco Borromini; quello che si realizza fino a quasi la prima metà del '700, durante il quale furono attuate alcune trasformazioni in seguito alle quali il progetto borrominiano, non finito, ne risultò definitivamente compromesso; l'ultimo, che assorbe e cancella le trasformazioni che seguirono tra l'Ottocento e i primi anni del Novecento, che vedrà in Gustavo Giovannoni l'artefice della *facies* attuale dell'edificio.

La necessità di eseguirne il rilievo per scopi manutentivi è diventata così l'occasione per ripercorrere le fasi costruttive che hanno portato l'edificio alla configurazione attuale, rintracciandone gli indizi proprio su quello che è il miglior documento di se stesso, ossia l'edificio nella sua fisicità costitutiva. Nella predisposizione del progetto di rilievo si è convenuto di utilizzare le tecnologie più avanzate di acquisizione dei dati, integrando tra loro le funzioni di uno Scanner 3D (una Scan Station² Leica), che consente di acquisire, in tempi relativamente brevi, le coordinate spaziali di milioni di punti dell'oggetto da rilevare, e di una stazione totale (un Leica TCR 407 Power) per i punti di dettaglio e l'appoggio al rilievo diretto delle zone in ombra.

Sulla base delle peculiarità architettoniche dell'edificio e dell'analisi dei problemi di carattere logistico e operativo si è scelto di effettuare le scansioni delle facciate, degli spazi interni di distribuzione (androne, porticato, scalone e rampa borrominiana, sala conferenze) e delle cantine



per un totale di 80 scansioni e una nuvola di oltre 700 milioni di punti. Contestualmente è stato eseguito un rilievo topografico costituito da una poligonale chiusa e bracci liberi per un totale di 102 vertici di stazione dai quali sono stati misurati 130 target per la registrazione delle scansioni e 942 punti di dettaglio per il successivo rilievo diretto. In questo modo si è pervenuti all'acquisizione di tutte le conoscenze utili alla stesura dei grafici di piante, prospetti e sezioni nel loro stato attuale, elaborati informaticamente in funzione della scala di rappresentazione di 1:50, scelta sulla base delle caratteristiche architettoniche e dimensionali dell'edificio e delle richieste della committenza. Per una sua descrizione esaustiva sono state elaborate le piante dei quattro livelli fuori terra, delle cantine e delle coperture, i prospetti che si affacciano su vicolo Scavolino, su piazza dell'Accademia e su via della Stamperia, i prospetti sul cortile, una sezione longitudinale e una trasversale secondo piani opportunamente scelti e una sezione verticale sulla rampa borrominiana⁴.

Se il rilievo è definibile "l'unica tecnica che consente di «misurare» la distanza quasi sempre interposta, e per molte ragioni, fra l'edificio realizzato e quello disegnato"⁵ e se è quasi sempre confermato che gli interventi di trasformazione nella città storica e sui suoi edifici non cancellano mai del tutto le strutture precedenti, ma ad esse si sovrappongono, il rilievo di Palazzo Carpegna, oltre a fornire la conoscenza metrica e formale dello stato di fatto, ben si presta a *misurare* la distanza tra la sua *facies* attuale e i diversi e numerosi interventi che ne hanno caratterizzato la storia,

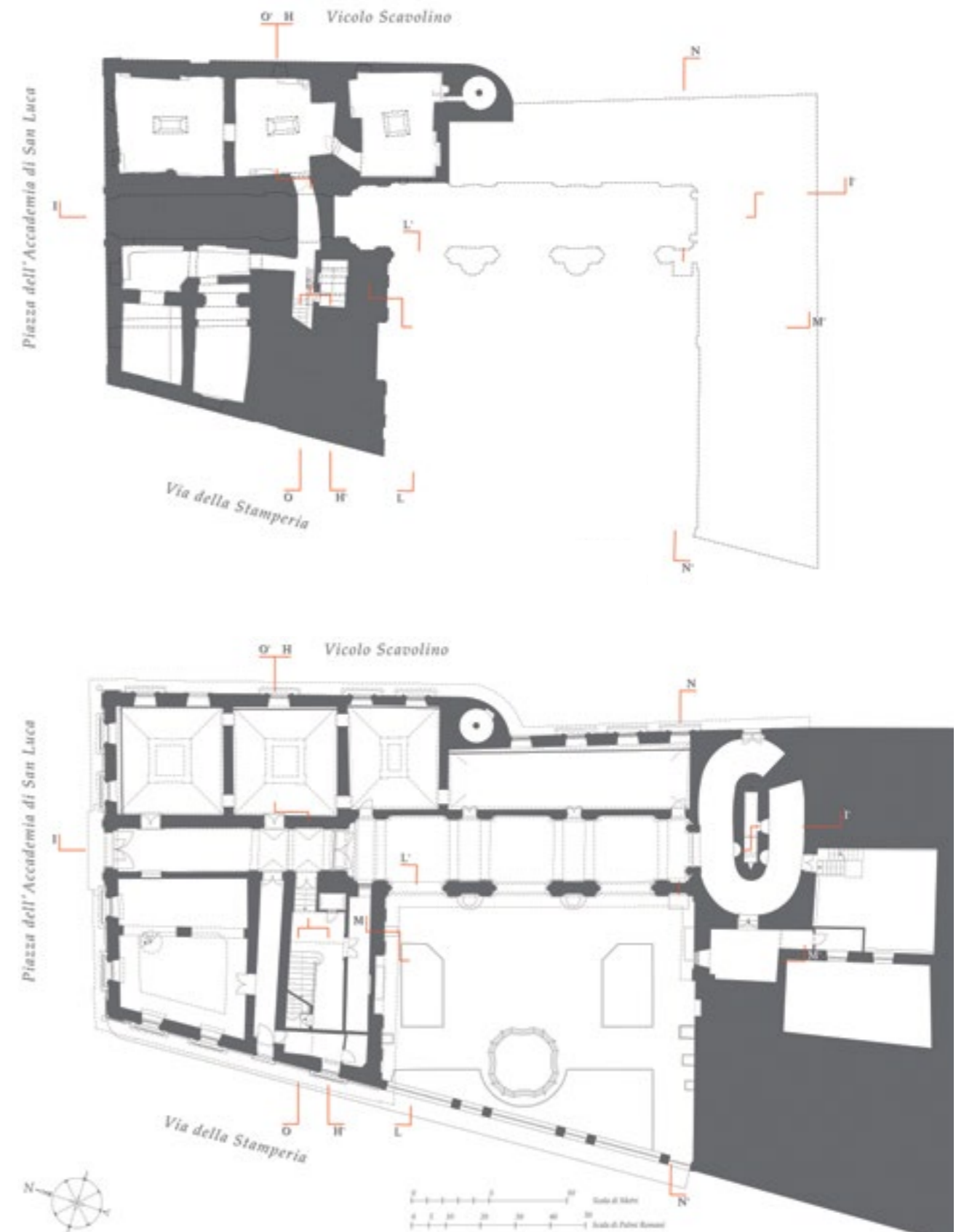
Vista in proiezione ortogonale della nuvola di punti in modalità Cloud Silhouette. Il piano di proiezione è parallelo alla facciata sul cortile.

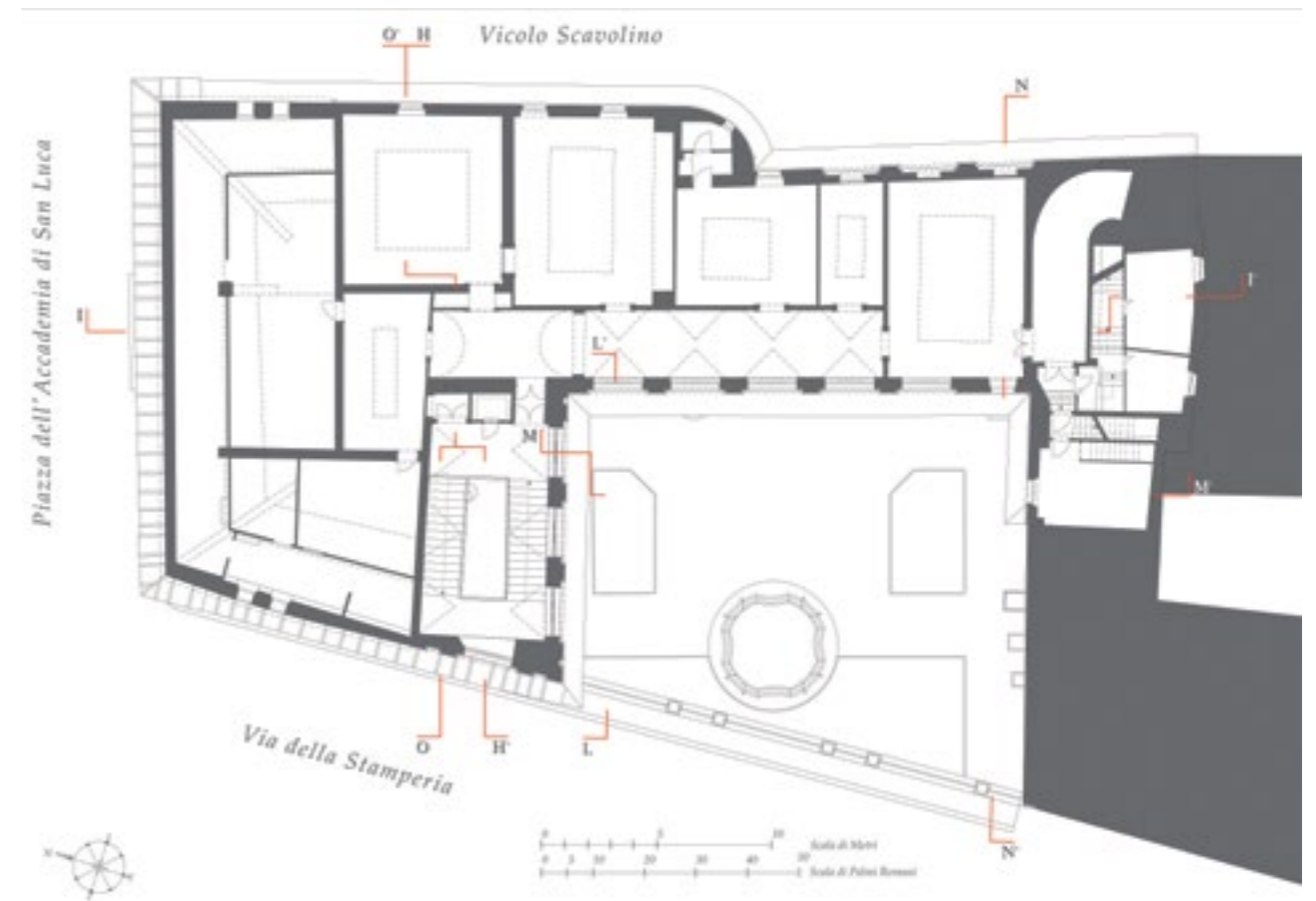
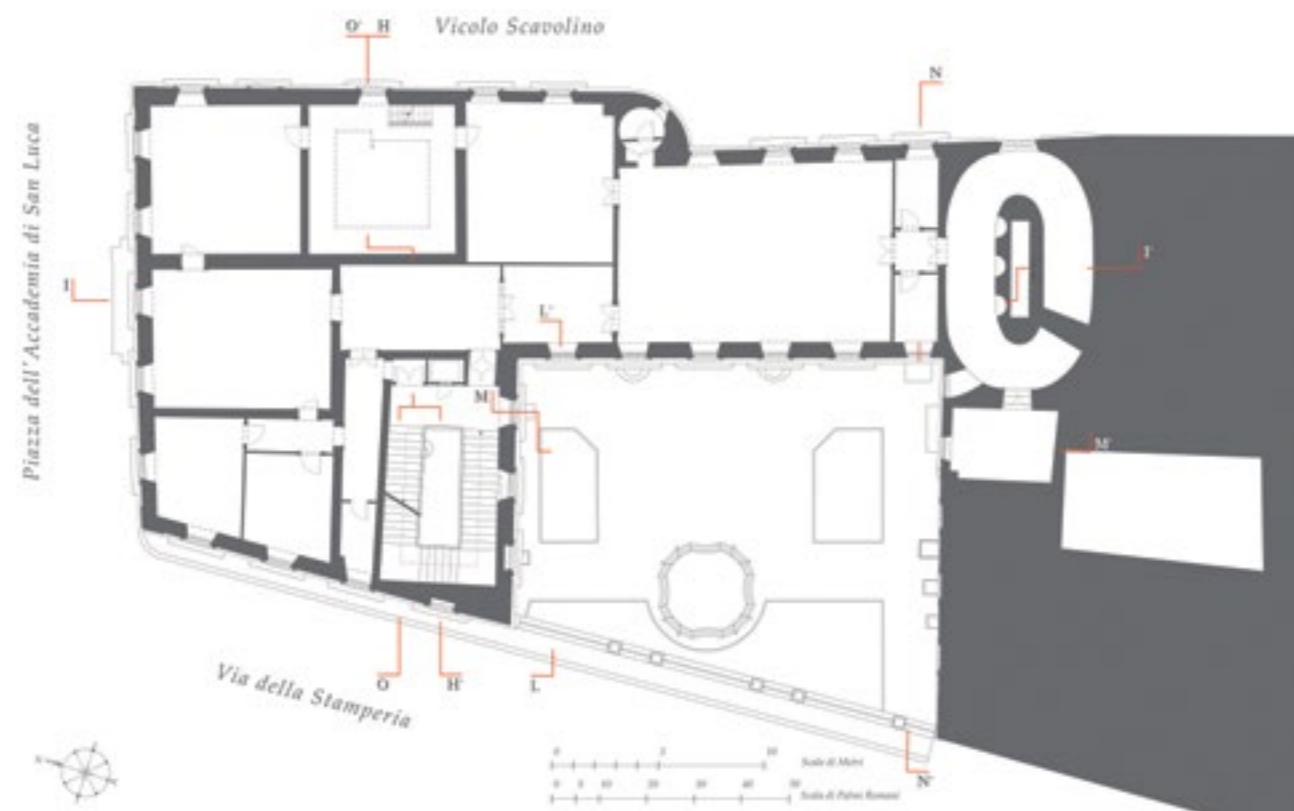
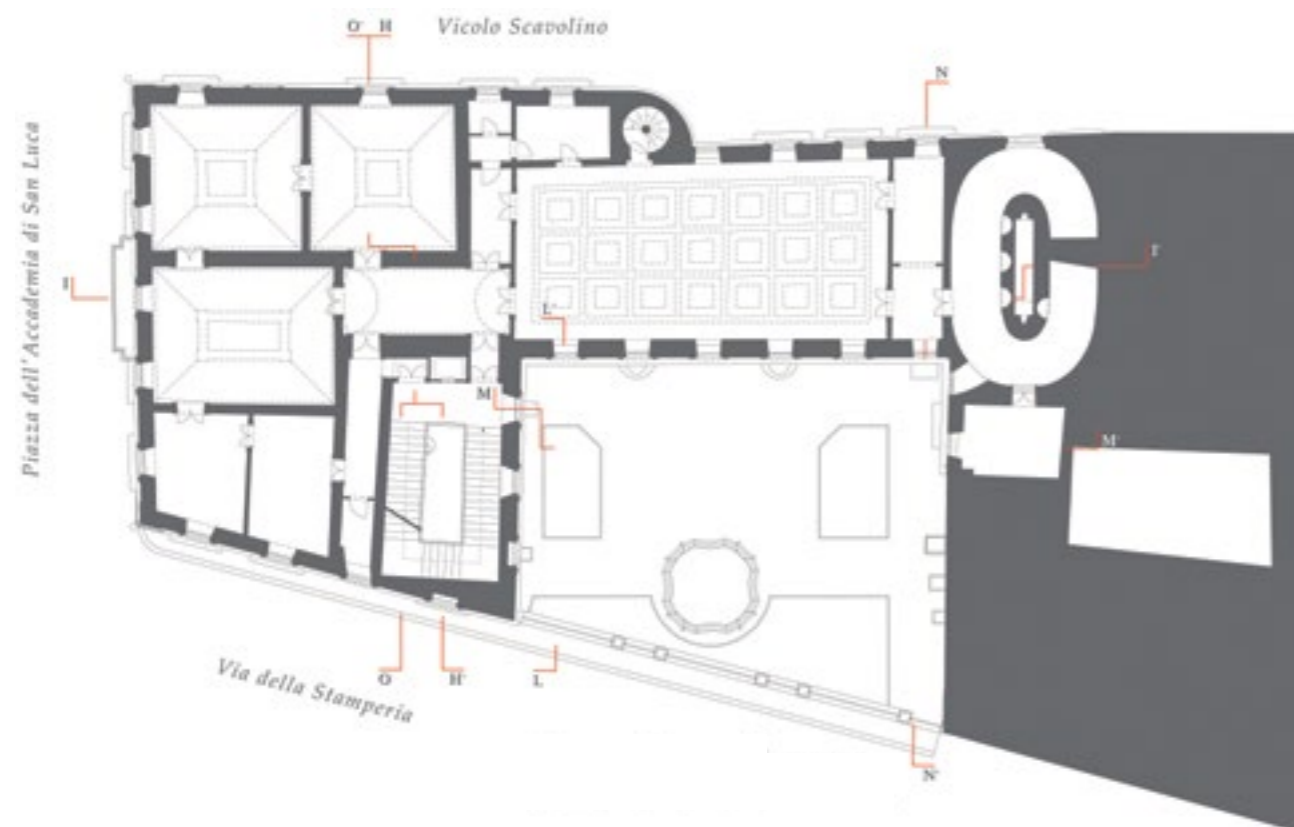
Pagina a fronte

Restituzione grafica del rilievo.

In alto, pianta del piano delle cantine.

In basso, pianta del piano terra (ingresso principale, spazi espositivi, Archivio del Moderno e del Contemporaneo, depositi, cortile, accesso alla rampa borrominiana).





Restituzione grafica del rilievo.
Pianta del piano terzo (Galleria accademica, depositi, Laboratorio di restauro e abitazioni).

Pagina a fronte

Restituzione grafica del rilievo.
In alto, pianta del piano primo (Presidenza, Sala Consiglio, uffici e Sala Conferenze).

In basso, pianta del piano secondo (Biblioteche, Archivio Storico e uffici della Amministrazione).

Pagine seguenti

Restituzione grafica del rilievo.
(da sinistra) Prospetto su piazza dell'Accademia di San Luca.

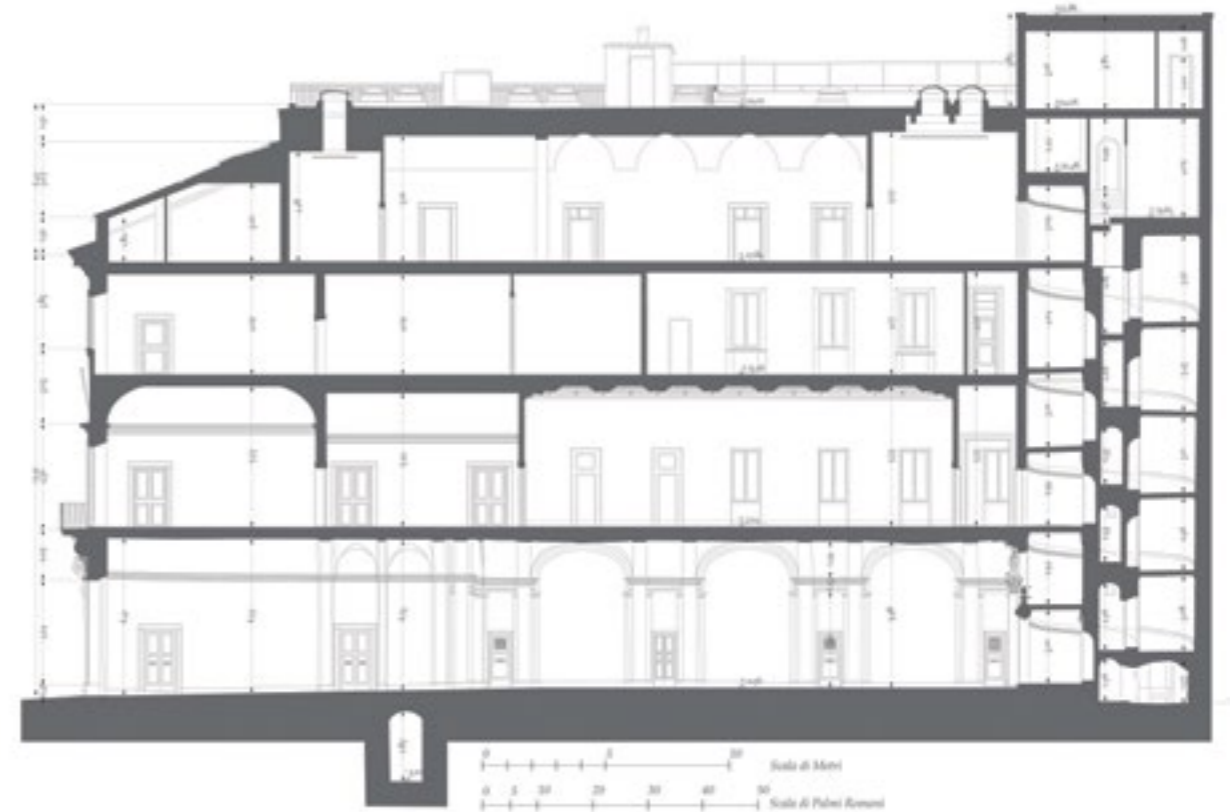
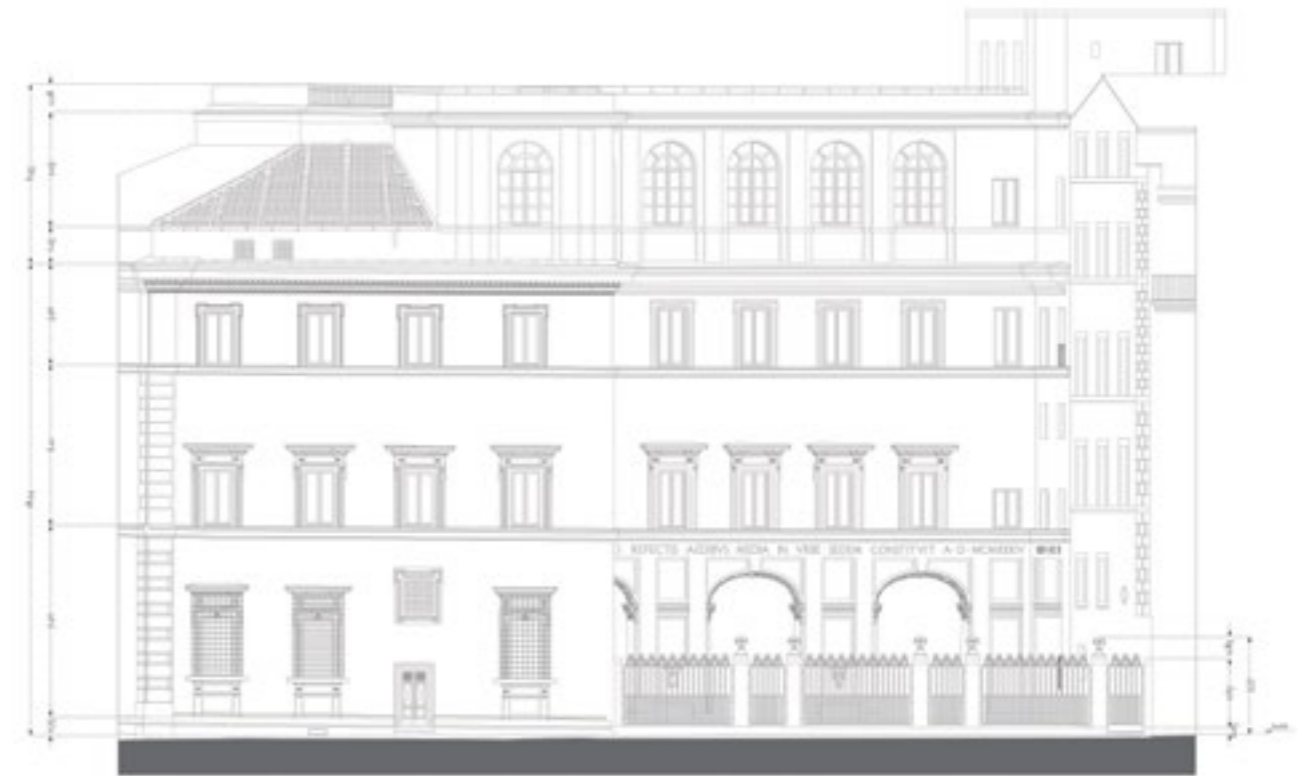
Prospetto su via della Stamperia.

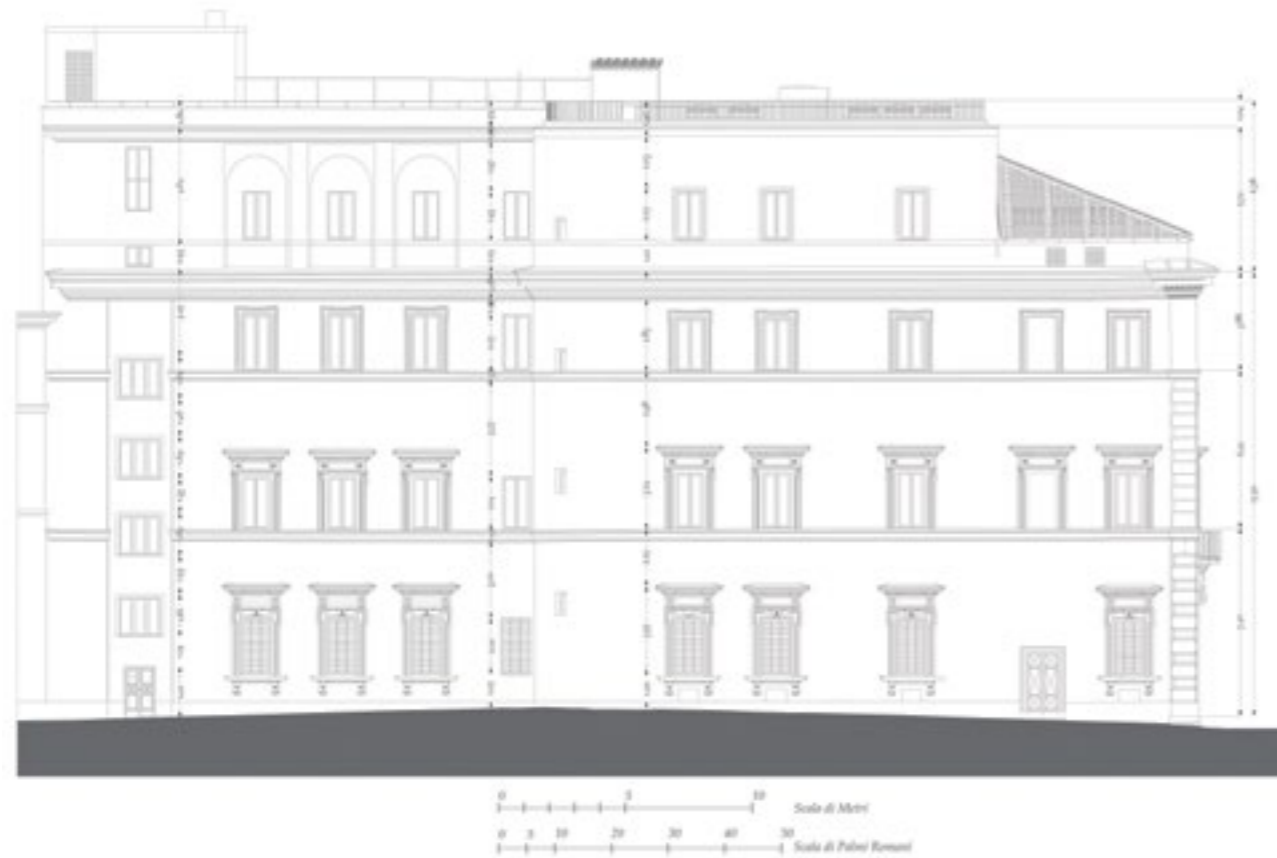
Sezione longitudinale (sezione II'). È visibile la scansione originaria del portico borrominiano al piano terra con le tre campate ad archi policentrici intervallate dalle quattro campate architravate.

supportati anche dalla vasta documentazione d'archivio, grafica e non solo, giunta fino a noi. In questa sede si proverà a riconoscere la distanza tra lo stato di fatto e il progetto che Francesco Borromini ideò e realizzò, riservandoci di estendere, in uno studio più ampio e sistematico, l'indagine alle fasi successive l'intervento seicentesco.

Dei numerosi disegni che testimoniano le diverse soluzioni architettoniche che l'architetto ticinese elaborò per ampliare il vecchio palazzo Eschinardi secondo le esigenze dei Carpegna, conservati presso la Biblioteca Albertina di Vienna, saranno qui esaminati e confrontati con il rilievo quelli riconducibili alla soluzione finale e quindi realizzata⁶. Si tratta dei disegni *AZRom1024*, *AZRom1021*, *AZRom1025*, *AZRom1033*, *AZRom1038* e *AZRom1039*, *AZRom1137* e del disegno *AZRom1009b* attribuito al nipote Bernardo. Per ragioni che illustreremo più avanti saranno esaminati, tra i tanti riconducibili allo studio di differenti soluzioni per l'ampliamento del palazzo sull'intero isolato, anche i fogli *AZRom1017a* e *AZRom1017b*⁷.

Prima di analizzare la soluzione finale progettata e realizzata risulta di notevole importanza individuare i vincoli esistenti con i quali l'architetto fu obbligato a confrontarsi. Vincoli economici, come la ricerca storica ha confermato⁸, che porteranno alla decisione di limitare l'intervento alla porzione nord dell'intero isolato che i Carpegna erano riusciti ad acquistare, e quindi unificare almeno come proprietà, dal 1638. Ma anche fisici, dovuti tanto alla forma e all'orientamento del lotto, quanto alla





scelta di non sacrificare, probabilmente per le stesse ragioni economiche, l'edificio esistente.

Il palazzo di Pietro Eschinardi

Proprio il *corpus* dei disegni di Francesco Borromini riferibili a Palazzo Carpegna contiene i dati che consentono di ricostruire la consistenza dell'edificio venduto da Pietro Eschinardi e quindi verificare come quei vincoli trovino composizione nella soluzione finale. Dovendo intervenire su una preesistenza, Borromini rileva puntualmente lo stato di fatto⁹. E in tutti i grafici relativi allo studio delle diverse ipotesi di ampliamento dell'edificio, tanto quelle in cui l'intervento è limitato alla porzione più a nord del lotto di proprietà Carpegna, quanto quelle in cui risulta coinvolto l'intero isolato, le murature esistenti sono sempre distinte graficamente da quelle di progetto¹⁰.

I disegni *AZRom1137* (uno schizzo quotato della facciata di palazzo Carpegna) e *AZRom1033* (il prospetto su via della Stamperia del progetto di ampliamento) consentono invece di descrivere l'aspetto esterno dell'edificio (sulla piazza allora di Cornaro, oggi dell'Accademia, e sulla strada che porta alla fontana di Trevi, oggi via della Stamperia).

I fogli *AZRom1017a* e *AZRom1017b*, pur non appartenenti al *corpus* di disegni di studio per la soluzione finale, sono qui analizzati perché mostrano chiaramente l'impianto planimetrico del vecchio palazzo Eschinardi le cui

Restituzione grafica del rilievo. Prospetto su vicolo Scavolino.

Pagina a fronte

Restituzione grafica del rilievo. Sezione trasversale (sezione HH'). La parte dell'edificio che si affaccia sul vicolo, per i primi quattro livelli a partire dal piano delle cantine, corrisponde alla preesistenza di palazzo Eschinardi. La parte che affaccia su via della Stamperia documenta il fuori scala dell'intervento novecentesco, evidente anche nelle proporzioni degli ambienti dell'ultimo piano.

Pagine seguenti

Restituzione grafica del rilievo. La sequenza dei prospetti che si affacciano sul cortile (sezioni LL', MM', NN'). Anche qui si può cogliere il fuori scala dell'intervento novecentesco all'ultimo piano.





murature, non coinvolte nel progetto di ampliamento, sono campite con un tratteggio a sanguigna.

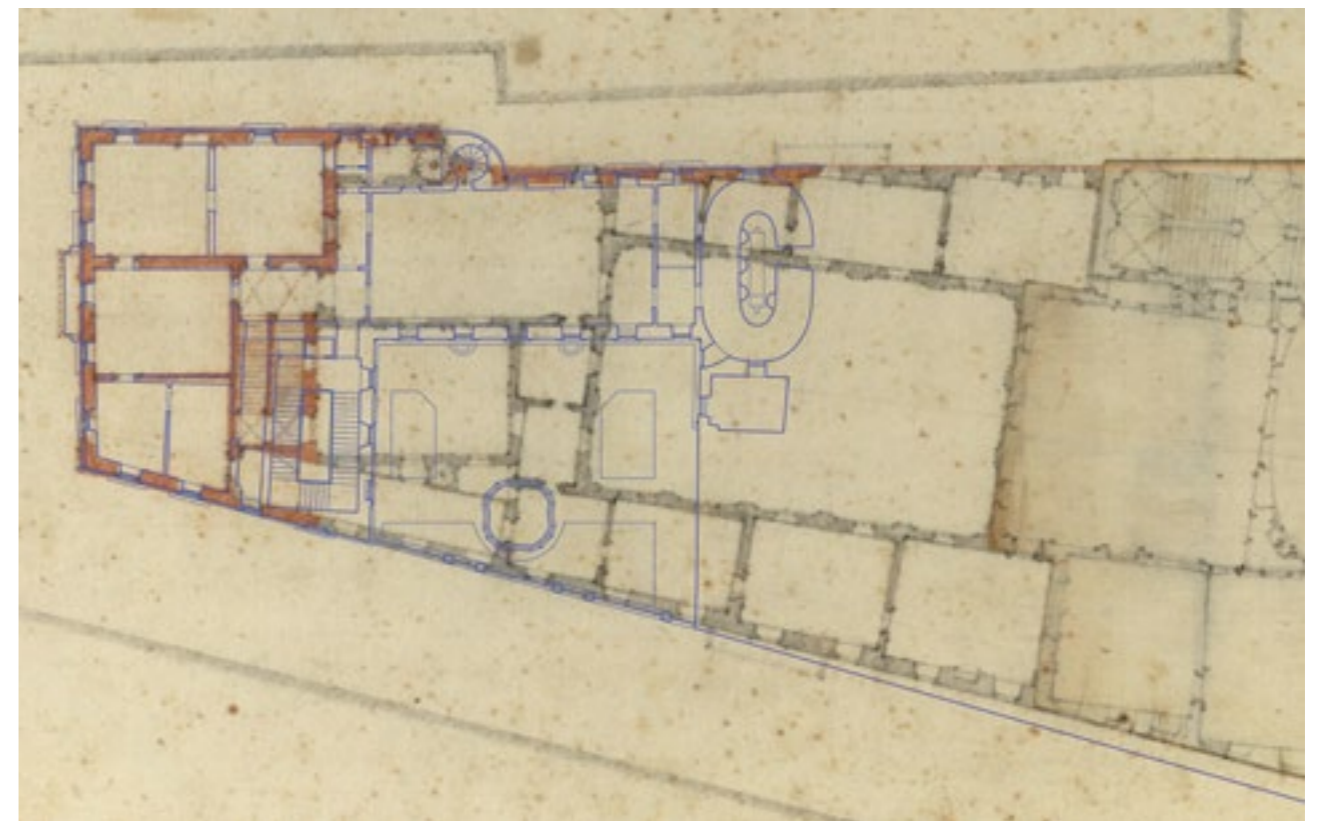
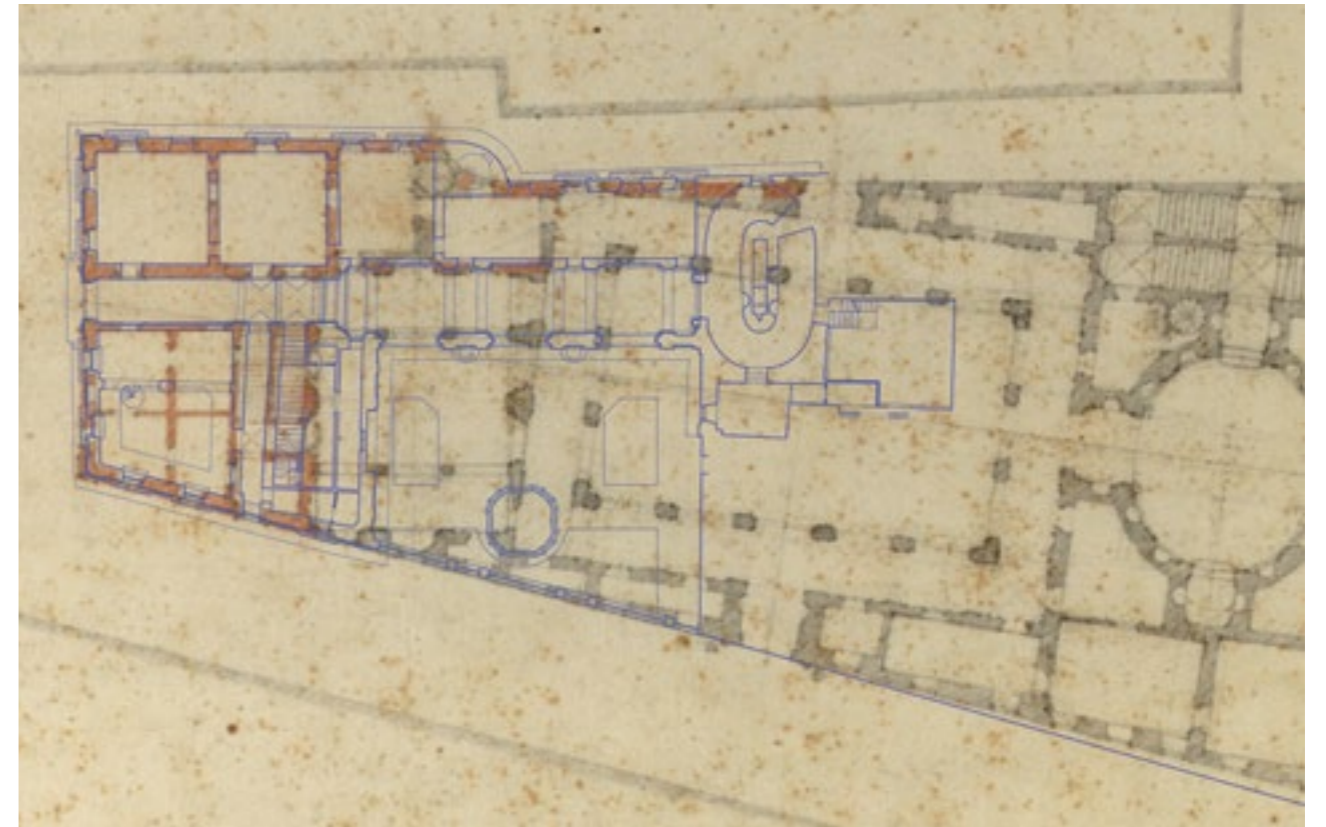
Sovrapponendo ad essi i corrispondenti grafici di rilievo del piano terra e del piano nobile appare evidente che, almeno per i primi due piani fuori terra e per le cantine, come si vedrà più avanti, la porzione dell'attuale Palazzo Carpegna compresa tra la piazza dell'Accademia, le prime tre delle quattro campate su via della Stamperia e la facciata sul vicolo Scavolino fino a poco prima del volume dell'attuale scala a chiocciola, corrisponde all'edificio che i Carpegna acquistarono da Pietro Eschinardi. E ciò è anche più evidente se si esaminano i già citati fogli *AZRom1137* e *AZRom1033* relativi ai prospetti sulla piazza e su via della Stamperia. È ben visibile che l'attuale atrio coperto da una volta a botte e i primi due ambienti alla sua sinistra coincidono perfettamente, per dimensioni e punti di accesso, con le sale del palazzo Eschinardi, anche se comunicanti tra loro attraverso varchi posti in posizione diversa da quelli attuali. Queste due sale, oggi come allora, comunicano con un altro ambiente affacciato sul vicolo Scavolino, dove una scala a chiocciola occupava l'angolo concavo creato dal fronte arretrato della facciata corrispondente al corpo di fabbrica appena avviato nella sua costruzione da Pietro Eschinardi. Se i primi due ambienti trovano una perfetta corrispondenza con quelli rilevati da Francesco Borromini, non così risulta per il terzo ambiente, quello adiacente alla scala a chiocciola, che oggi è più largo di quanto non fosse nel '600. Questo è infatti uno dei punti critici (l'innesto tra la vecchia fabbrica e il nuovo edificio) che Francesco Borromini si trovò a risolvere, documentato nelle diverse soluzioni graficizzate sin nei suoi primi studi¹¹.

A destra dell'androne due porte introducevano ad altrettante sale¹², comunicanti con altre due affacciate su via della Stamperia. Le finestre coincidono per numero e posizione, mentre appare diversa la posizione delle pareti interne, la cui giacitura trova conferma nelle cantine dove, in corrispondenza di queste pareti, vi sono muri e archi di scarico.

Nel foglio *AZRom 1017a* è visibile la scala a due rampe che conduceva al piano nobile. Sono evidenti la coincidenza del muro centrale della rampa del palazzo seicentesco con il muro d'ambito dell'attuale corridoio che qui, come ai piani superiori, resta a memoria di quella scala poi sacrificata, e la perfetta sovrapposizione della rampa che porta al piano delle cantine sottostanti. Nello stesso foglio è disegnata l'articolazione planimetrica della facciata sul cortile di palazzo Eschinardi, con la quale Francesco Borromini dovrà rapportarsi nel punto di attacco con il suo porticato. Purtroppo, nel disegno attribuito a Bernardo Borromini, il foglio *AZRom1009b*, dove in maniera dettagliata è disegnata la soluzione finale del progetto di ampliamento, l'edificio esistente è indicato solo nel suo ingombro planimetrico e quindi risulta difficoltoso ipotizzarne l'aspetto¹³.

Al primo piano, cui si giungeva percorrendo la scala a due rampe, con pianerottoli sostenuti da volte a crociera, tutti gli ambienti, eccetto quelli frutto dell'ampliamento borrominiano, coincidono con gli attuali, a meno di alcune divisioni interne. Le prime due stanze a partire dalla piazza, che oggi si affacciano sul vicolo, erano un grande unico salone con un camino posto al centro della parete tra le due finestre (oggi, in corrispondenza del camino, vi è sul prospetto una finestra murata, che si ripete per i tre piani) dal quale si accedeva ad una piccola cappella collegata direttamente al piano terra dalla scala a chiocciola; la sala all'angolo verso via della Stamperia è oggi divisa in due ambienti più piccoli; quella centrale, con il balcone in corrispondenza del portale d'ingresso, è la stessa del vecchio

Il rilievo del piano terra sovrapposto al disegno di Francesco Borromini, foglio AZRom1017a, Albertina, Vienna (sopra) e quello del piano primo sovrapposto al foglio AZRom1017b. Le murature che attualmente coincidono con quelle evidenziate a sanguigna documentano la consistenza dell'edificio che Borromini si troverà a trasformare e ampliare.



palazzo seicentesco. Come nella pianta del piano terra, anche in questa del piano nobile risulta evidente, ed è confermato dal rilievo, l'orientamento, impercettibilmente diverso, delle murature corrispondenti alla porzione di edificio sul vicolo Scavolino rispetto a quelle della parte affacciata su via della Stamperia, ben evidenziato dai due muri corrispondenti ad una delle rampe della antica scala, ora occupata dal corridoio ai vari piani, adiacente lo scalone attuale. Non solo: soprattutto al primo piano è evidente che le due pareti con le quali il palazzo terminava sul retro non sono complanari. Questo indizio, unitamente all'analisi della disposizione delle murature al livello delle cantine, lascia supporre che ci si trovi in presenza di più e differenti corpi di fabbrica poi unificati nel nuovo edificio. Non vi era forse una chiesa a navata unica nell'angolo verso il vicolo e su quello opposto non vi era il palazzetto degli Orsini? E in mezzo, tra essi, una piccola abitazione?¹⁴

Tutto ciò sembra trovare ulteriore conferma dall'esame delle cantine al piano interrato. La loro consistenza attuale è data da tre ambienti sul vicolo Scavolino coperti a volta, da due ambienti, anch'essi coperti a volta, verso via della Stamperia, accessibili da un vano rettangolare, e dalla rampa di scale che dal piano terra porta al livello inferiore. Confrontando la pianta a questo livello con quella del piano terra e con il foglio *AZRom1017a* è evidente che si tratti delle fondazioni del nucleo originario di palazzo Eschinardi. Ma se Pietro Eschinardi non edificò *ex novo* il suo palazzo, ma ristrutturò gli edifici di proprietà della Congregazione dei Padri della Congregazione della Madre di Dio, le murature al piano delle cantine sono ancora più antiche, e potrebbero appartenere agli immobili acquistati e ristrutturati dai Padri, tra cui il palazzo degli Orsini, che occupava l'angolo nord-ovest dell'isolato e la chiesa dell'Assunta, costruita sul luogo di un piccolo edificio sacro acquistato prima del 1612¹⁵.

I primi due ambienti verso la piazza, adiacenti al vicolo, comunicano tra loro con un passaggio ad arco, eccentrico verso l'asse della facciata. Quello più lontano dalla piazza, di forma pressoché quadrata come il primo presenta, sul lato parallelo a quello sul quale si apre l'arco che li collega, angoli convessi, che potrebbero ulteriormente essere messi in relazione alla presenza della chiesa superiore, costituendo la base dell'arco trionfale in corrispondenza dell'altare della chiesa dedicata all'Assunta, inaugurata il 14 agosto del 1613. Il terzo ambiente sul lato del vicolo appare differente per conformazione e struttura ai due adiacenti. Esso comunica direttamente con il piano terra tramite la scala a lumaca, lì ricollocata da Francesco Borromini in sostituzione di quella preesistente, cui si giunge dopo aver superato una rampa rettilinea che intercetta, ad una quota più in alto rispetto al piano delle cantine, la scala a lumaca che porta ai piani superiori. Come mai non vi è traccia del volume cilindrico della scala al piano delle cantine? Tutto lascia pensare che per qualche ragione di economia (di tempi e di denaro) si sia deciso di non raggiungere il piano di fondazione esistente, ma di attestarsi ad una quota più superficiale¹⁶. Proseguendo con queste considerazioni è lecito ipotizzare che gli ambienti verso via della Stamperia possano appartenere al palazzo Orsini, venduto ai Padri della Congregazione della Madre di Dio insieme al giardino retrosante, affacciato su via della Stamperia e coincidente con lo spazio del cortile attuale¹⁷.

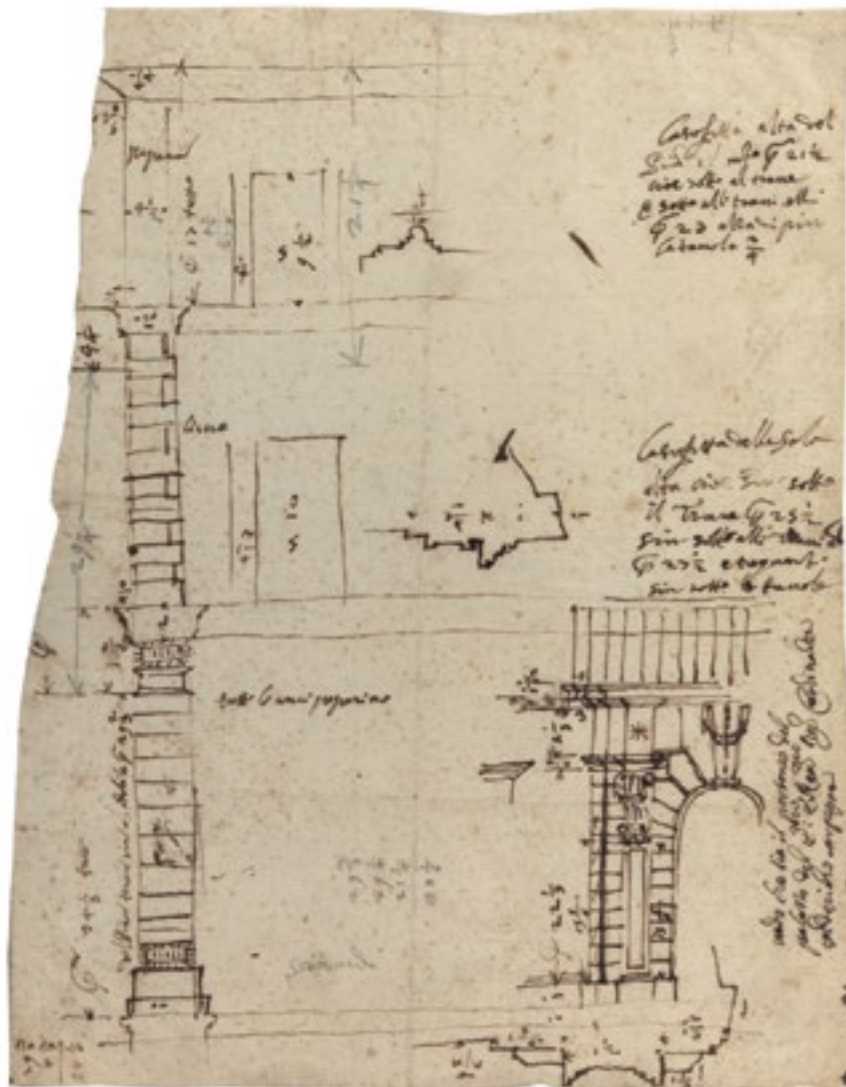
Il prospetto sull'attuale piazza dell'Accademia è quello più omogeneo nelle sue parti e nulla sembra abbia alterato l'impianto originario del 1638¹⁸. Ancora una volta i disegni di Francesco Borromini confermano le informazioni desumibili dalla documentazione storica. Il foglio *AzRom1137*



Il rilievo del piano delle cantine sovrapposto al disegno di Francesco Borromini, foglio AZRom1017a (Albertina, Vienna).

è uno schizzo a penna di metà della facciata sulla piazza, scandita dalla sue linee principali, della quale sono caratterizzati il cantonale bugnato verso il vicolo e metà del portale di ingresso; ad essi si aggiungono la linea del basamento e quelle dei due marcapiani, le finestre al primo e al secondo piano (accennate nella loro sagoma della quale sono date le misure principali) con i relativi profili modanati, delineati a parte nel dettaglio, il portale bugnato con il suo profilo orizzontale, dove è chiaramente disegnata la parasta di travertino a sostegno del balcone superiore, considerata un'aggiunta posteriore¹⁹, ma che invece risale alla fabbrica di Pietro Eschinardi. Alcune annotazioni tra le tante indicano il tipo di finitura delle bugne del cantonale e il criterio di misurazione degli interpiani. A Borromini interessano tutti i dati necessari per rapportarsi all'edificio esistente, primi fra tutti le quote dei livelli interni e gli allineamenti principali esterni, come si potrà osservare analizzando il disegno di progetto per la facciata su via della Stamperia, il foglio *AzRom1033*, dove le linee architettoniche relative all'ampliamento dell'edificio riprendono quelle della porzione esistente²⁰.

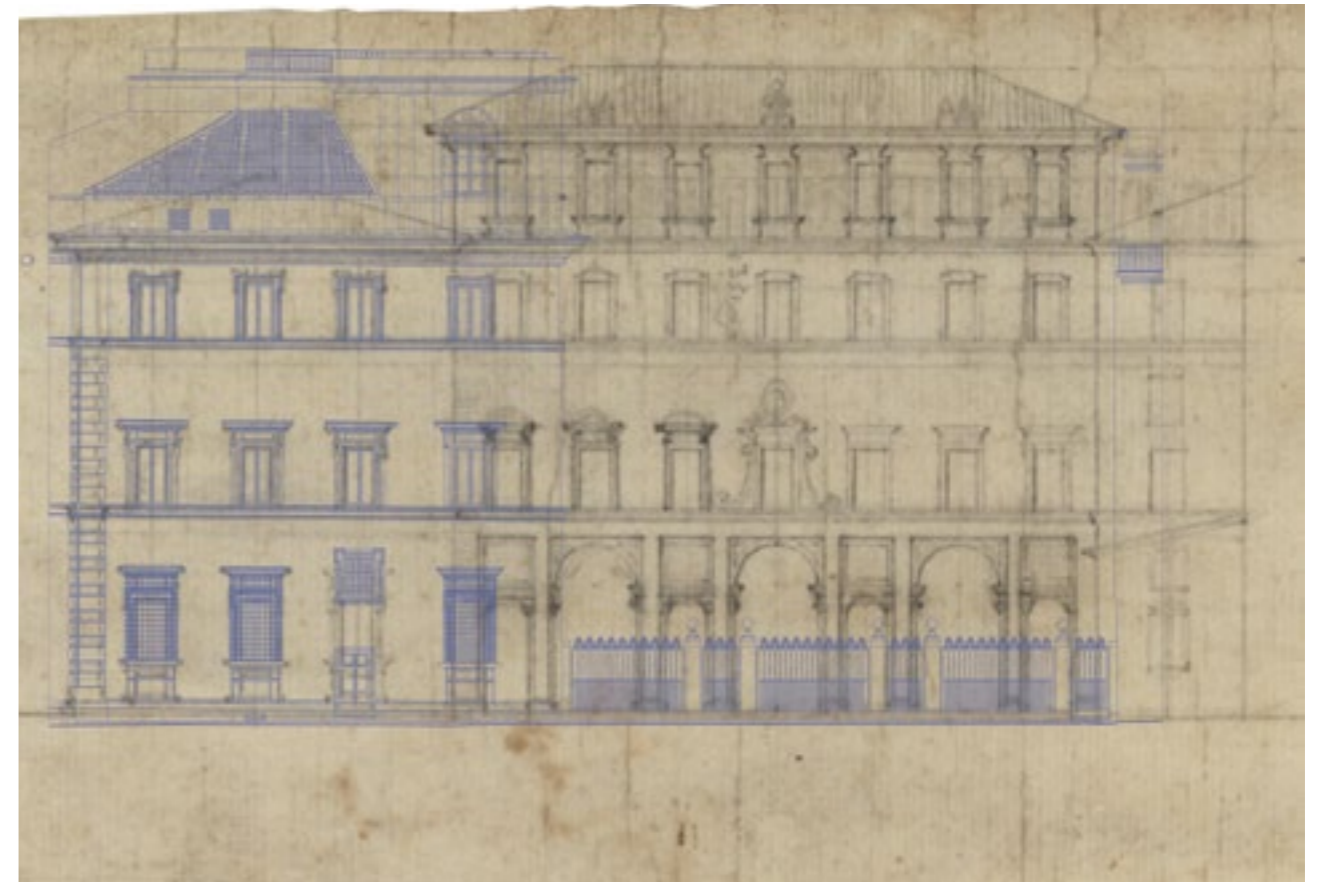
Dai documenti storici si ricava che la facciata su via della Stamperia del palazzo Eschinardi fu solo avviata; il suo completamento, secondo il modello dell'edificio esistente, avvenne nella prima fase dei lavori diretti da Francesco Borromini. Nel foglio *AZRom1033* questa parte, data come finita,



Francesco Borromini e Bernardo Castelli Borromini, schizzo con annotazioni di misure e materiali della facciata di palazzo Carpegna, foglio AZRom1137 (Albertina, Vienna).

coincide con le prime tre campate attuali fino all'altezza del cornicione: le differenze con la situazione attuale riguardano l'aggiunta di una quarta campata²¹, che comprometterà definitivamente l'intervento borrominiano, e l'eliminazione della finestra al piano terra della terza campata, sostituita da una porta di servizio e una finestra che dà luce al mezzanino. Questa configurazione è chiaramente visibile nella veduta della Fontana di Trevi di Giovan Battista Piranesi del 1773, che registra l'avvenuta trasformazione all'interno dell'edificio in seguito alla quale la scala a due rampe del palazzo Eschinardi, ancora in uso al tempo dei Carpegna, sarà sostituita, forse per motivi statici, da un'altra, ruotata di 90 gradi rispetto alla precedente, che lascerà libera una delle campate della rampa, trasformata nel corridoio ancora oggi percorribile ai vari livelli²².

I disegni borrominiani non forniscono indicazioni circa l'aspetto del prospetto su vicolo Scavolino. Non vi è traccia della situazione ante e post l'intervento di ampliamento. Ma da un disegno dello "stato attuale" di quel fronte, facente parte dei grafici di progetto per l'adattamento di Palazzo Carpegna a sede del Banco di Santo Spirito del 1928²³, si evince che, con



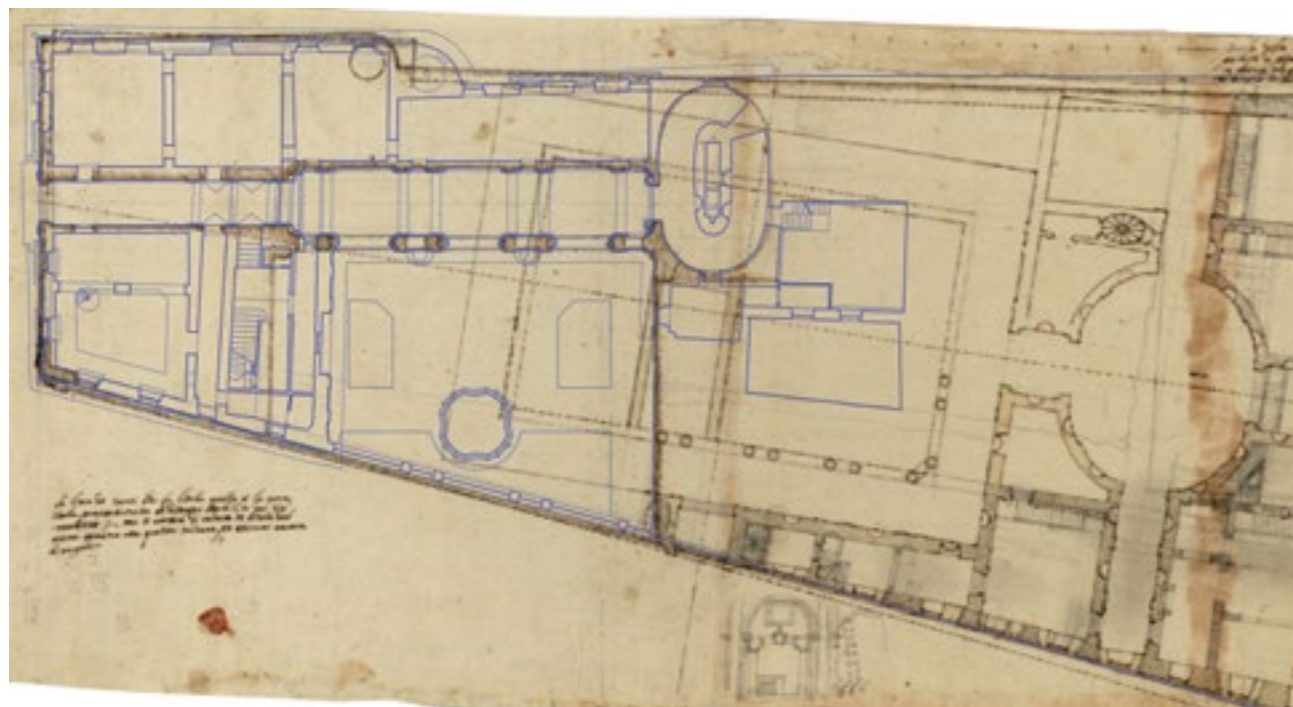
Il rilievo del prospetto lungo via della Stamperia sovrapposto al disegno di Francesco Borromini, foglio AZRom1033 (Albertina, Vienna), riprodotto qui per la porzione relativa al prospetto. Nel margine inferiore dell'intero foglio sono presenti gli schizzi delle campate del portico e dei profili dei pilastri; nel margine destro il profilo delle modanature della facciata. Nella sovrapposizione è evidente l'aggiunta della quarta campata al corpo originario del palazzo Eschinardi.

molta probabilità, quel prospetto non fu mai definito nel suo aspetto esteriore, né al tempo di Piero Eschinardi, né al tempo dei Carpegna, né successivamente²⁴, fino all'adattamento dell'ex Palazzo Carpegna a sede dell'Accademia Nazionale di San Luca.

Il palazzo dei Conti Carpegna

L'immagine più significativa che documenta lo stato finale dell'edificio realizzato secondo il programma di adattamento concordato tra il cardinale Urderico Carpegna e il suo architetto, è il disegno preparatorio per la successiva incisione di Lievin Cruyl del 1665, 22 anni dopo l'inizio dei lavori e 16 dopo l'ultima "misura" della fabbrica tarata da Borromini del 20 aprile 1649²⁵, che mostra l'edificio finito nella volumetria ma ancora incompiuto. Lo stato dei luoghi lì rappresentati trova corrispondenza nei disegni di Francesco Borromini.

Il foglio *AZRom1009b*, attribuito a Bernardo Borromini, può essere considerato la sintesi del progetto di ampliamento. Qui ne sono fissati i punti cardine: l'ingresso dell'edificio esistente, conservando la sua funzione e il suo aspetto, diventa lo spunto per organizzare un percorso che, attraversando in profondità il lotto disponibile, tramite un porticato aperto sul cortile, ne raggiunge il limite sud con una rampa elicoidale che collega verticalmente i livelli superiori. Ad esso si affianca un ambiente



rettangolare affacciato su vicolo Scavolino, illuminato da ampie aperture in corrispondenza delle campate maggiori del porticato, come documentato nel rilievo di Francesco Ferrari del 1732. In questo disegno si può notare che anche la sala a pianta quadrata adiacente alla scala a lumaca comunicava con il porticato tramite una grande apertura. Successivamente in questi ambienti saranno modificati gli accessi: chiuse le grandi luci, verranno aperti piccoli passaggi nelle campate minori. Nel rilievo di Francesco Ferrari sono segnate anche le due sole finestre su vicolo Scavolino che illuminavano la sala adiacente al porticato, che coincidono con quelle ancora *in situ* documentate nel rilievo del prospetto sul vicolo del 1928²⁶. La vecchia ala rimane immutata e conserva la sua scala a due rampe, mentre il nuovo corpo di fabbrica, che si sviluppa lungo vicolo Scavolino e si apre sul cortile, sarà servito dalla rampa elicoidale. La fabbrica così impostata privilegia un affaccio non diretto su via della Stamperia, mediato dallo spazio trapezoidale del cortile. Lo schema planimetrico, semplice e funzionale, è lontano dalle articolate, grandiose soluzioni studiate per il Palazzo Carpegna affacciato direttamente sulla piazza di Trevi, per il quale Borromini prefigurava un fronte compatto nel quale “permane, vittoriosa, l’idea conservatrice di tessuto urbano che aveva dominato [...] il clima culturale del ’500 romano”²⁷. E la facciata sul cortile, l’unica di cui ci sia rimasto il disegno, e l’unica che avesse rilevanza proprio per la relazione che instaura con lo spazio aperto, semplice nelle sue linee che si riallacciano a quelle dell’edificio esistente, testimonia un atteggiamento “moderato”²⁸ di continuità con il tessuto urbano circostante.

L’elemento al quale Borromini affida la rappresentatività della residenza della famiglia Carpegna è quindi il sistema dei percorsi orizzontali e verticali sintetizzabile nella successione *atrio-porticato-rampa* dove questi ultimi “sono i termini di una complessa relazione dialettica”²⁹ e il bizzarro portale fa da cerniera tra i due³⁰. La pianta di Bernardo e il prospetto

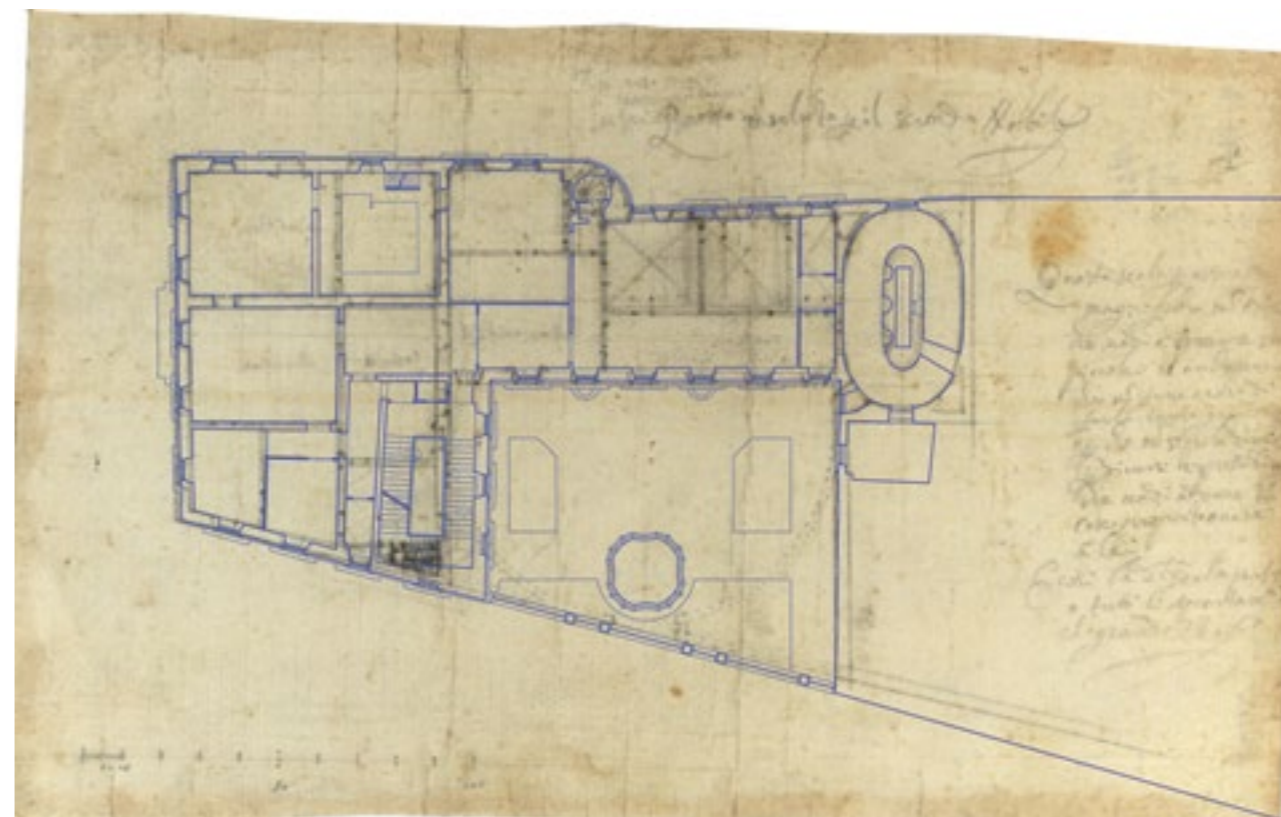
Il rilievo del piano terra sovrapposto al disegno di Francesco Borromini e Giovanni Battista Fontana, foglio AZRom1009b (Albertina, Vienna). Si noti la coincidenza non solo delle murature e delle aperture, sia nell’edificio corrispondente a palazzo Eschinardi, sia nella parte relativa all’ampliamento borrominiano, ma anche dell’ingombro della rampa elicoidale.

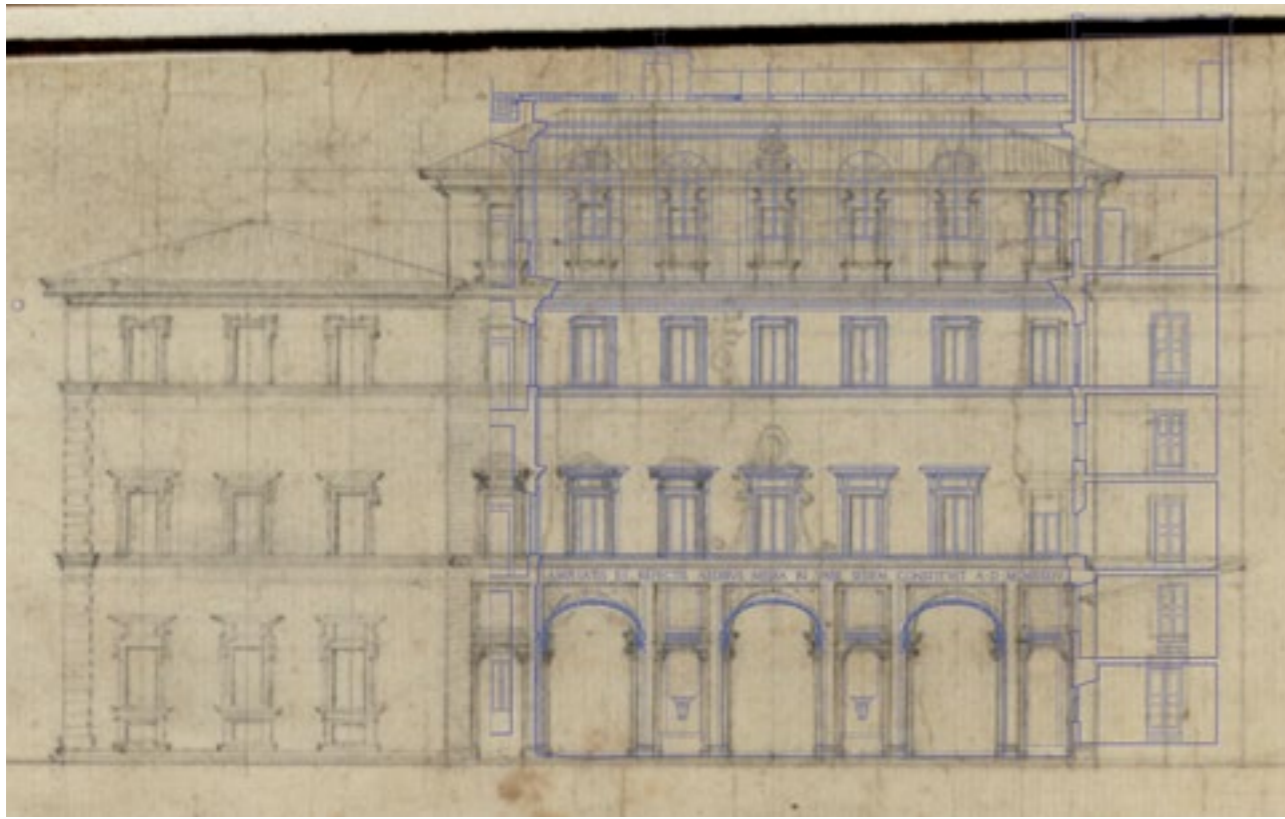
Il rilievo del piano secondo sovrapposto al disegno di Francesco Borromini e Giovanni Battista Fontana, foglio AZRom1021 (Albertina, Vienna), relativo alla pianta del secondo piano nobile. Si noti che la scala a doppia rampa del palazzo Eschinardi viene sostituita, da questo piano in poi, da una piccola scala a pianta pressoché triangolare, posta lungo via della Stamperia.

del foglio *AZRom1033*, confrontati con il rilievo, mostrano la perfetta corrispondenza della realizzazione al progetto, evidente nella scansione del portico e nel volume della rampa, ma anche le alterazioni conseguenti agli interventi successivi.

Il porticato al piano terra, innestandosi all’atrio con una larghezza maggiore, si raccorda all’esistente con la concavità dei suoi angoli e l’inflessione della cornice nel punto di attacco con la volta a botte dell’atrio, che ha il suo punto di imposta più basso³¹. Scandito da tre campate pressoché quadrate, alternate a quattro campate rettangolari, il porticato si apriva sul cortile con tre arcate policentriche, sostenute da pilastri con colonne inalveolate, separate da campate più strette, aperte ad arco, con specchiature rettangolari nella porzione superiore. Il ritmo alternato è simile a quello adottato da Borromini sia nella facciata sul giardino del convento della vicina chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane, sia a quello delle pareti della navata principale della basilica di San Giovanni in Laterano³².

Il prospetto, e ancor più la pianta del piano terra, mostrano che le campate più strette erano anch’esse aperte, cosicché il portico risultava molto più luminoso. La loro chiusura, arricchita dalla presenza di mensole con getti d’acqua, si deve a Matteo Sassi, chiamato a eseguire opere sull’edificio tra il 1697 e il 1718. Come risulta dai documenti, a seguito del terremoto del 1706, si manifestarono cedimenti strutturali su alcune parti dell’edificio: alla rampa e al portico borrominiani, alla scala principale e alla facciata sud dell’ala vecchia. Gli interventi realizzati per risolvere i problemi di stabilità cominciano a compromettere la *facies* della fabbrica borrominiana, primo fra tutti quello che vede l’aggiunta della quarta campata al prospetto su via della Stamperia, che chiude la prima campata del porticato. Dell’addizione





del nuovo volume, ormai del tutto mimetizzato, resta traccia nella non complanarità di quel tratto, emersa durante l'elaborazione delle sezioni orizzontali dei tre piani fuori terra.

La facciata, che Francesco Borromini realizza su tre livelli oltre il piano terra, era scandita da sette assi equivalenti dei quali, quello centrale, era sottolineato dalla decorazione a volute laterali della finestra al piano nobile e da un fastigio di coronamento al di sopra del cornicione. Oggi ridotti a sei, mostrano chiaramente l'alterazione dei rapporti di simmetria e assialità tra pieni e vuoti. Per dissimulare questa asimmetria, l'ultima fila di finestre verso sud è stata privata delle cornici, così da focalizzare l'attenzione sulla campata centrale, originariamente in asse rispetto a tutto il prospetto.

Per le arcate del porticato affacciate sul cortile Borromini aveva ipotizzato un profilo a tutto sesto, come mostra il segno della punta del compasso alla quota dell'imposta nel foglio *AZRom1033*. Saranno realizzati invece secondo una curva policentrica, probabilmente per i vincoli derivanti dalla quota del solaio del primo piano e dallo spazio risultante tra la facciata sud dell'esistente edificio e il volume della rampa elicoidale. Sul margine inferiore dello stesso foglio Borromini annota, in uno schizzo a matita del prospetto del portico, le misure in palmi della larghezza delle campate: la più ampia è quotata 16 o 12 palmi, la più piccola 6: il rilievo conferma la misura delle campate più strette (circa 1,34 m) mentre quelle maggiori risultano di circa 16 palmi, misurate però alla specchiatura interna, mentre nel disegno di Borromini la stessa misura si riferisce alla distanza tra le colonne.

La facciata a quattro livelli progettata e realizzata da Borromini sarà completata da Francesco Ferrari, che sceglierà di procedere per assonanza

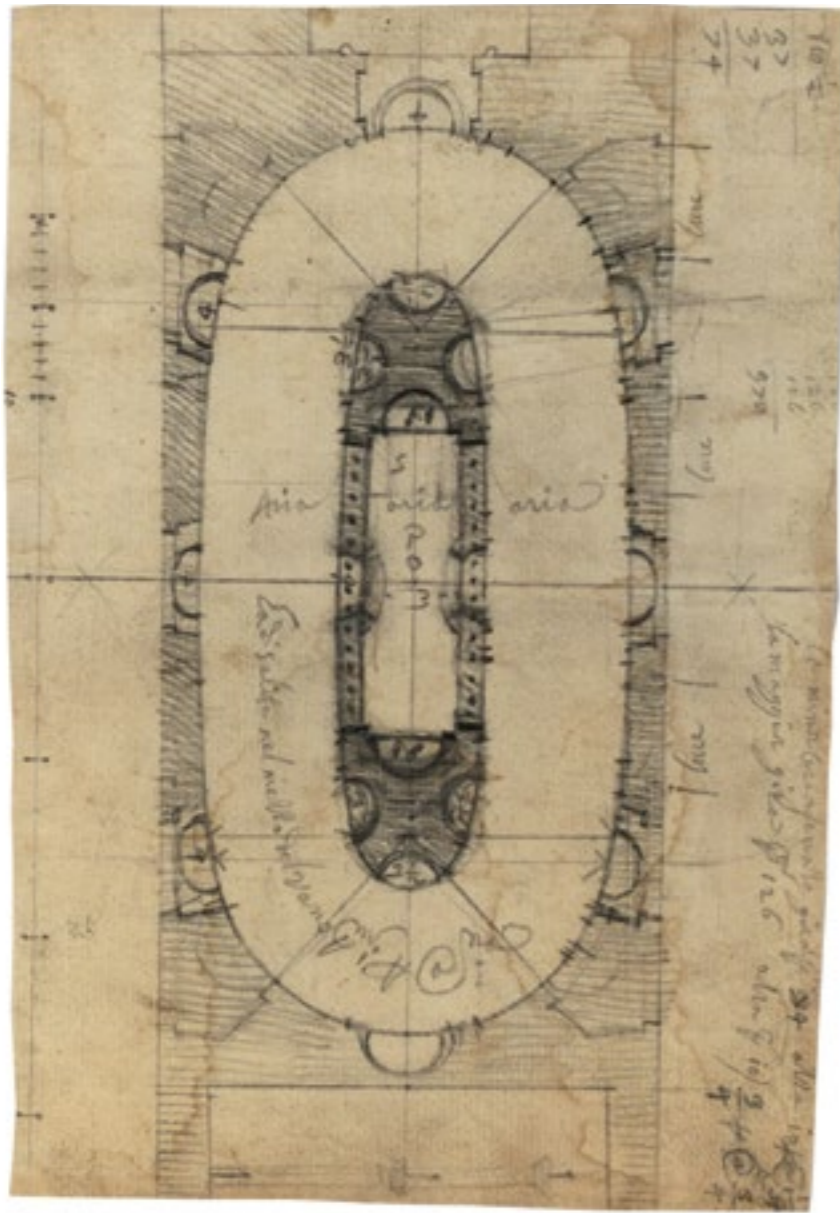
Il rilievo del prospetto sul cortile sovrapposto al disegno di Francesco Borromini, foglio AZRom1033 (Albertina, Vienna), particolare. È evidente la chiusura della campata a sinistra che compromette la simmetria della facciata. L'intervento novecentesco, che sostituisce il quarto piano fuori terra dell'edificio, ha un'altezza notevolmente maggiore rispetto al progetto seicentesco. Si noti, a destra, il prospetto della rampa elicoidale che arrivava solo al secondo piano nobile.

e continuità nel disegno delle cornici delle finestre e dei marcapiani delle facciate ovest e sud del cortile, cancellando le differenze di linguaggio che comunque Borromini avrebbe conservato tra l'esistente e il nuovo.

L'elemento più scenografico della realizzazione borrominiana è certamente il "bizzarro" portale che assolve al duplice compito di fare da sfondo al porticato e di preludere allo svolgersi della rampa³³, senza dimenticare la funzionalità della sua presenza che maschera ingegnosamente lo spessore, pur sottile (tra 19 e 26 cm), della rampa elicoidale. Tralasciando la sua descrizione, per la quale si rimanda altrove³⁴, si vuole evidenziare qui la verosimiglianza con la quale sono rese le varietà di fiori e frutta, tutte riconoscibili, il cui simbolismo è legato alla celebrazione della famiglia Carpegna. Verosimiglianza che non è solo dovuta all'abilità nella modellazione dello stucco, ma che è forse da ricercarsi nella documentata frequentazione di Francesco Borromini con Giovan Battista Ferrari³⁵, studioso gesuita di lingua ebraica, che lo introdusse "alla dottrina dell'allegoria botanica e del ricco campionario di flora importato nel giardino dei Barberini"³⁶.

Nei disegni *AZRom1038* e *AZRom1039*, dedicati allo studio della rampa elicoidale, Francesco Borromini isola "il tema principale"³⁷ della propria impostazione sintattica, dopo averne fissato la posizione e la relazione con le altre parti del progetto nei disegni d'insieme. Se in una delle prime ipotesi di ampliamento parziale la rampa era collocata immediatamente dopo l'atrio esistente, nel progetto definitivo è posta al limite sud del lotto. Inizialmente pensata con l'asse maggiore coincidente con il corpo di fabbrica dovuto all'ampliamento, e quindi in continuità con il piano del prospetto sul cortile, come si vede nel foglio *AZRom1024*, sarà invece realizzata con un asse maggiore più lungo, probabilmente per riuscire a mantenere una pendenza comoda a raggiungere le quote già fissate dei piani esistenti. L'elica così dimensionata si avvista su se stessa per due volte prima di arrivare ad ogni piano. Raggiunto il secondo qui si interrompeva, come anche la scala a doppia rampa del vecchio palazzo Eschinardi, perché il terzo piano era servito da un'altra scala interna posta nell'angolo sud su via della Stamperia, come si vede nei fogli *AZRom1021* e *AZRom1025* che mostrano la pianta del secondo piano nobile e del sottotetto. Il suo volume parallelepipedo, dalla copertura a falde, la cui linea di gronda era perfettamente allineata con quella dell'edificio preesistente, così che il prospetto sul cortile risultava serrato tra due volumi di pari altezza e poteva svettare con il quarto piano libero sui lati, rimarrà isolato sui tre lati fino alla costruzione della rimessa per le carrozze sul vicolo Scavolino ad opera di Matteo Sassi nel 1697³⁹ e degli ambienti verso via della Stamperia che chiuderanno definitivamente il terzo lato del cortile. Con la ricomposizione delle facciate nel '900 i tre prospetti sul cortile perderanno la loro caratterizzazione originaria, che denunciava il loro appartenere a volumi funzionalmente differenti e la rampa a elica sarà prolungata fino a servire anche il terzo piano.

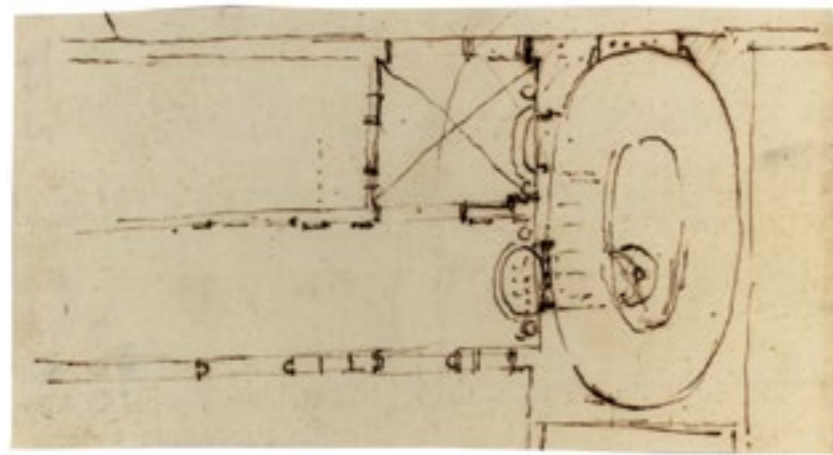
I disegni dei fogli *AZRom1038* e *AZRom1039* possono essere riferiti a due momenti distinti della progettazione dell'edificio, come sembra confermare anche il confronto con il rilievo eseguito. Se infatti lo schizzo del foglio *AZRom1039*, che nelle sue linee principali coincide con quanto realizzato⁴¹, rappresenta lo studio di una variante dell'accesso alla rampa, il foglio *AZRom1038* descrive una rampa di proporzioni diverse e soprattutto estrapolata da un contesto che non trova rispondenza con la realizzazione. Infatti, esaminando attentamente il disegno, si nota che il vano della rampa è compreso tra due ambienti laterali posti sull'asse maggiore (la rampa



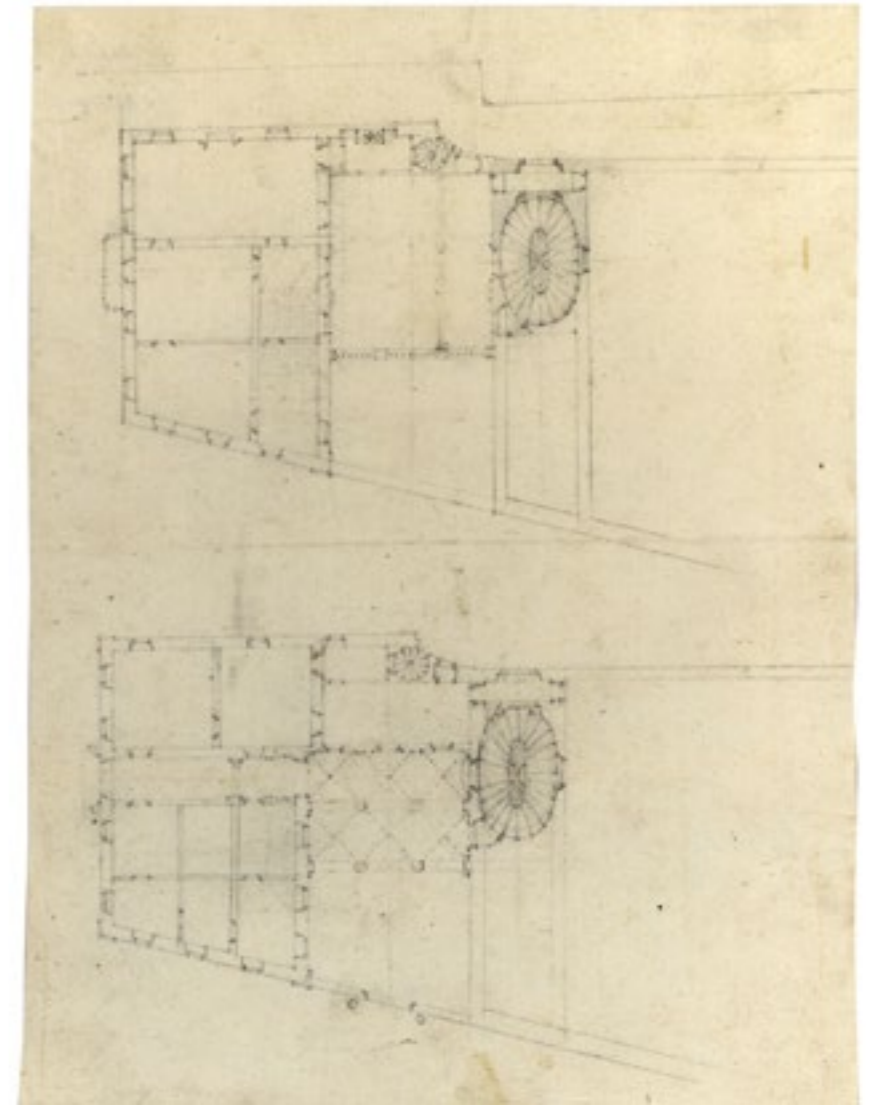
Francesco Borromini e E.K. Frühwirth, studio per la rampa elicoidale, foglio AZRom1038 (Albertina, Vienna). Come illustrato nel testo, questo studio non è riferibile alla rampa poi realizzata.

In basso

Francesco Borromini, schizzo di studio per la rampa elicoidale, foglio AZRom1039 (Albertina, Vienna). Il dettaglio è relativo alla rampa poi realizzata e ne rappresenta lo studio per una variante.

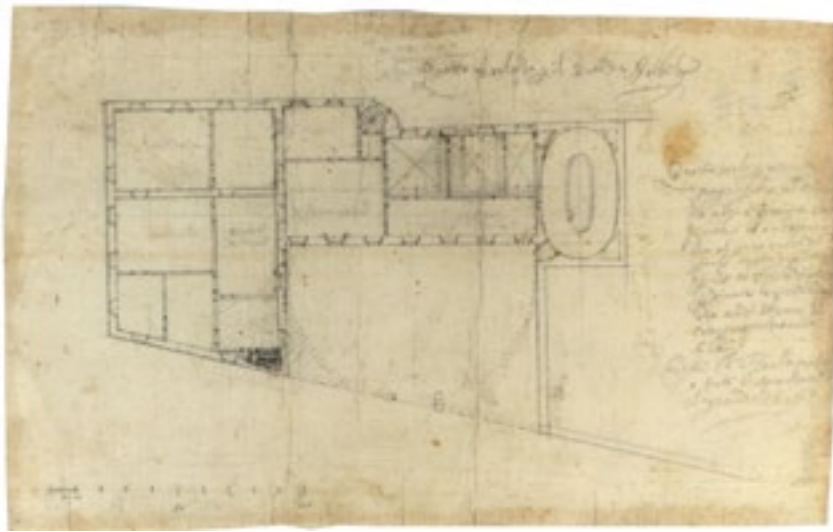


Francesco Borromini, foglio AZRom1022 (Albertina, Vienna). Si tratta di uno studio per l'ampliamento dell'esistente palazzo Eschinardi. A questa soluzione riteniamo riferibile lo studio della rampa elicoidale del foglio AZRom1038 (Albertina, Vienna).



attuale affaccia all'esterno sul vicolo Scavolino e aveva finestre anche sul lato ovest); su ognuno degli altri due lati si aprono invece tre luci alternate a nicchie semicircolari (la rampa realizzata affacciava all'esterno solo sul fronte sud). Il volume centrale, cavo al suo interno, era articolato in nicchie e aperto sui lati maggiori con una balconata⁴² accennata nello schizzo di una generica sezione verticale che si intravede sul margine destro del foglio. Le numerose annotazioni indicano le misure principali, distinguono il pieno dei muri dall'*aria* e dalla *luce*, sommano quantità. In conclusione, il disegno è ragionevolmente riconducibile ad uno studio di dettaglio della rampa ipotizzata nel foglio AZRom1022, relativo a una delle ipotesi di ampliamento parziale dell'edificio, e quindi può essere considerato precedente a quelli riferibili all'ipotesi progettuale realizzata.

La rampa realizzata, un tempo arricchita da decorazioni a stucco⁴³, è molto più semplice di quella del foglio AZRom1038. Le nicchie si aprono solo sull'elemento centrale, la cui cavità interna resta nascosta alla vista. L'illuminazione naturale, assicurata in origine da finestre aperte sui



Francesco Borromini e Giovanni Battista Fontana, pianta del secondo piano nobile, foglio Az. Rom 1021 (Albertina, Vienna).

tre lati liberi, ora è affidata alle finestre su vicolo Scavolino (un tempo semplicemente riquadrate da una cornice di stucco, nel '900 sono state ingrandite, alterando così il rapporto tra pieni e vuoti) e a quelle che affacciano sul cortile: il suo volume, assorbito in quello dell'edificio, non è più distinguibile.

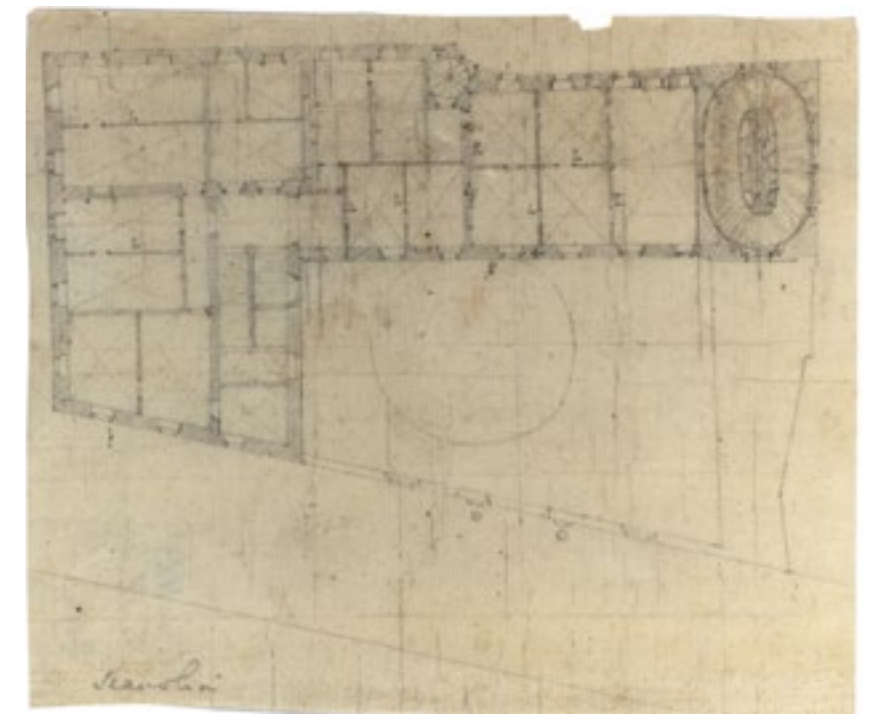
Dallo studio fin qui condotto risulta evidente che Francesco Borromini realizzò puntualmente quanto progettato e fissato con i suoi committenti, senza lasciare nulla al caso. La distanza rilevata e documentata tra la sua realizzazione e l'attuale Palazzo Carpegna non riguarda il suo intervento che, come altri da lui stesso progettati e diretti, è realizzato con la massima precisione nell'esecuzione e cura nel dettaglio; è piuttosto quella derivante dalle numerose trasformazioni che sommate e reinterpretate hanno portato alla *facies* attuale. E quindi non resta che operare un *restauro virtuale* che, sottraendo superfetazioni e alterazioni, restituisca la fabbrica appena terminata da Francesco Borromini o, più arditamente, la completa sostituzione di tutto l'isolato con l'ambizioso progetto che Borromini aveva proposto, e che non fu mai realizzato.

NOTE

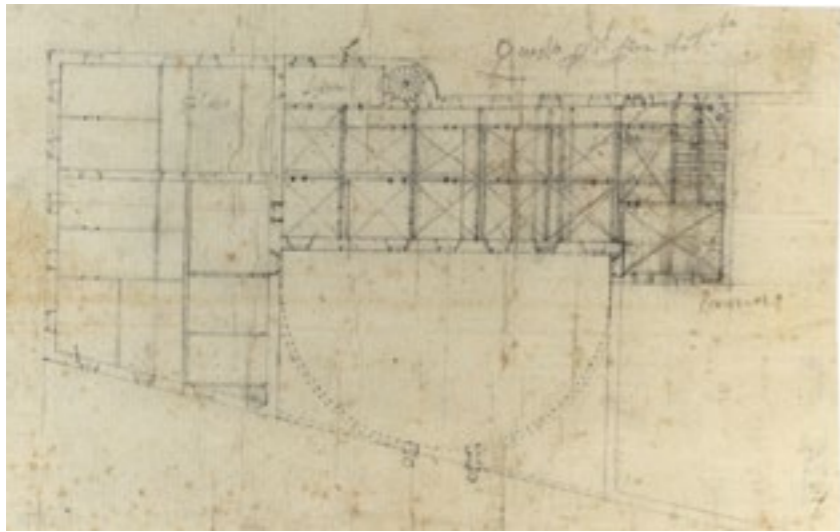
- 1 Il rilievo è stato eseguito dagli architetti Luisa Bogliolo, Margherita Caputo, Giovanni Conte e dal geometra Luigi Caputo riuniti nell'associazione temporanea di professionisti denominata Prospera Survey, su incarico dell'Accademia Nazionale di San Luca.
- 2 Per le vicende costruttive dell'edificio, si veda I. SALVAGNI, *Palazzo Carpegna 1577-1934*, Edizioni De Luca, Roma 2000. Fondamentale per tutti gli studi che seguiranno è il saggio di M. TAFURI, *Borromini in Palazzo Carpegna. Documenti inediti e ipotesi critiche*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", serie XIV, fascicoli 79-84, anno 1967, pp. 85-107.
- 3 Nella pianta di Roma di Matteo Greuter del 1618 e in quella di Giovanni Maggi del 1625 è rappresentata la situazione dell'isolato nei primi decenni del '600 con il fronte sulla piazza, allora di Cornaro, occupato, nell'angolo verso il vicolo, dalla chiesa dell'Assunta, inaugurata nel 1613 e voluta dai Padri della Congregazione della Madre di Dio in Santa Maria in Portico e dal palazzo Orsini-Mattei su quello

opposto. Tra i due edifici la casa della famiglia Morelli, dal fronte stretto tra le due costruzioni laterali. Per la storia dell'isolato cfr. SALVAGNI, *op. cit.*

- 4 Gli elaborati di rilievo sono stati così organizzati:
Tav. 1 - Pianta del piano interrato a quota - 2,00 m e sezioni verticali (scala 1:100)
Tav. 2 - Pianta del piano terra a quota + 2,50 m (scala 1:50)
Tav. 3 - Pianta del primo piano a quota + 8,50 m (scala 1:50)
Tav. 4 - Pianta del secondo piano a quota + 15,00 m (scala 1:50)
Tav. 5 - Pianta del terzo piano a quota + 20,00 m e stralci alle quote + 22,00 m e + 26,00 m (scala 1:50)
Tav. 6 - Pianta delle coperture (scala 1:100)
Tav. 7 - Prospetto su Piazza dell'Accademia di San Luca (scala 1:50)
Tav. 8 - Prospetto su Via della Stamperia (scala 1:50)
Tav. 9 - Prospetto su Vicolo Scavolino (scala 1:50)
Tav. 10 - Prospetti-sezione sul cortile (scala 1:50)
Tav. 11 - Sezione trasversale (scala 1:50)
Tav. 12 - Sezione longitudinale (scala 1:50)
Tav. 13 - Sezione O-O' (scala 1:50).
La restituzione grafica dei dati del rilievo è stata eseguita da Luisa Bogliolo e Margherita Caputo.
- 5 F. PURINI, *Il Disegno e il Rilievo*, in R. PARTENOPE (a cura di), *Nel Disegno*, Clear Roma 1992, p. 60.
- 6 Cfr. TAFURI, *op. cit.*, p. 90.
- 7 Il confronto è stato effettuato utilizzando la riproduzione digitale dei disegni di Francesco Borromini resa disponibile dalla Biblioteca Albertina di Vienna nel 1997, a cura di Richard Bösel ed Elisabeth Sladek.
- 8 Vedi nota 2.
- 9 Anche per il progetto della chiesa e del convento di San Carlo alle Quattro Fontane Borromini lavora su un lotto esistente e in parte edificato del quale esegue un rilievo la cui accuratezza e precisione è stata verificata da chi scrive sovrapponendo al foglio *AZRom171* il rilievo integrato effettuato nel 1998 in occasione del centenario



F. Borromini, pianta del piano di mezzanino, foglio AzRom 1024 (Albertina, Vienna).



Francesco Borromini, pianta del piano sottotetto, foglio AZRom1025 (Albertina, Vienna).

della nascita di Francesco Borromini. Cfr. A. SARTOR, *Il rilievo della fabbrica di San Carlo alle Quattro Fontane. Un contributo alla conoscenza delle idee progettuali dello spazio interno*, in C.L. FROMMEL, E. SLADECK (a cura di), *Francesco Borromini. Atti del convegno internazionale. Roma 13-15 gennaio 2000*, Electa, Milano 2000, pp. 381-389.

10. Nei disegni AZRom1017a, AZRom1017b, AZRom1019b le murature esistenti sono evidenziate con un tratteggio a sanguigna; nei disegni AZRom1014a, AZRom1014b, AZRom1010, il trattamento grafico è invertito.
11. Nei fogli AZRom1023, 1022, 1027, 1028, 1026, 1029, 1017a, 1017, 1017b, 1013, il dente sul vicolo, contenente la scala a lumaca, è risolto con un raccordo concavo dell'angolo. Nei disegni fogli AZRom1014a, 1014, 1016, 1014b, 1010, 1011, 1009, 1015, 1012, l'angolo rimane retto e all'interno trova collocazione la scala a lumaca; nei fogli AZRom1019 e 1019b il raccordo è con un piano a 45 gradi e scompare la scala a lumaca; nei fogli AZRom1019a e 1018 l'angolo è retto. La soluzione poi realizzata, con il raccordo convesso, comparirà soltanto nei disegni per il progetto definitivo, anche se nel foglio AZRom1024 il raccordo compare ancora una volta concavo.
12. Il varco più vicino all'ingresso è ancora oggi presente nella porta chiusa, non più utilizzata per accedere a quest'ala dell'edificio.
13. Nelle piante e vedute che mostrano Palazzo Carpegna subito dopo l'intervento borrominiano il primo livello delle facciate sul cortile è sempre coperto dai corpi di fabbrica vicini.
14. Cfr. SALVAGNI, *op. cit.*, pp. 28-35.
15. Ivi, p. 28.
16. Questa considerazione può non essere lontana dal vero se si considera che tutta l'ala aggiunta da Borromini avrà fondazioni che risulteranno insufficienti alla stabilità dell'edificio. Ivi, pp. 112-119.
17. Da quanto esposto finora e da quanto ricostruito nell'ambito storico si può affermare che l'attuale cortile non fu mai occupato da costruzioni, se si eccettua quanto previsto nel progetto di ristrutturazione e ampliamento per la sede del Banco di Santo Spirito del 1928, che però non fu portato a termine e del quale non si sa quanto effettivamente fosse stato costruito. I grafici di quel progetto sono pubblicati in: Ivi, pp. 148-150.
18. Ad una attenta osservazione appare chiaro che il tetto a padiglione è stato rialzato rispetto alla originaria quota di imposta, al di sopra del cornicione, documentata nel foglio AZRom1033. Ciò si deve all'intervento di restauro intrapreso nel secondo

decennio del '900, che ripropone il tetto a padiglione, eliminando le superfetazioni stratificate negli anni.

19. SALVAGNI, *op. cit.*, p. 41.
20. Nel foglio sono disegnati in continuità la porzione di prospetto su via della Stamperia relativa a palazzo Eschinardi e il prospetto sul cortile corrispondente all'ampliamento. Nella realtà i due prospetti giacciono su allineamenti planimetrici differenti.
21. L'aggiunta della quarta campata sul fronte di palazzo Eschinardi è frutto di interventi successivi. Il primo risale a circa 50 anni dopo il cantiere borrominiano, e si deve all'iniziativa dell'architetto Matteo Sassi chiamato a risolvere alcuni problemi di stabilità dell'edificio, a seguito del terremoto del 1706. Proprio per consolidare la facciata sul giardino del vecchio palazzo fu costruito un portico a due campate con soprastante terrazza. Negli anni '30 del Settecento l'architetto Francesco Ferrari interviene trasformando il portico precedente a due campate in portico ad una campata sola simile, nella decorazione, a quelle del portico borrominiano e ampliando su di esso gli appartamenti ai piani superiori. Cfr., TAFURI, *op. cit.*, pp. 100-101 e SALVAGNI, *op. cit.*, capitolo V.
22. La documentazione della trasformazione è documentata nel disegno di rilievo di Francesco Ferrari del 1732, conservata presso l'Archivio Falconieri-Carpegna a Scavolino. Cfr. TAFURI, *op. cit.*, p. 88 e SALVAGNI, *op. cit.*, p. 80.
23. I disegni sono conservati presso conservato presso l'Archivio dei Servizi Tecnici del Governatorato. Cfr. SALVAGNI, *op. cit.*, pp. 148-150.
24. Ancora nel 1928 erano leggibili le stratificazioni successive che hanno caratterizzato la storia dell'edificio.
25. Cfr. SALVAGNI, *op. cit.*, p. 98.
26. Vedi nota 22.
27. Cfr. TAFURI, *op. cit.*, p. 98.
28. Ivi, p. 94.
29. Ivi, p. 93.
30. Ivi, p. 103.
31. Ivi, p. 101.
32. L'assonanza era stata evidenziata da Gustavo Giovannoni, come riferisce Tafuri: Ivi, p. 104, nota 17.
33. Ivi, p. 102.
34. Ivi; J. CONNORS, *Francesco Borromini: la vita (1599-1667)*, in R. BÖSEL, C.L. FROMMEL (a cura di), *Borromini e l'universo barocco*, vol. I, Electa, Milano 2000; P. MARCONI, *La Roma del Borromini*, in "Capitolium", anno XLII, dicembre 1967.
35. Giovan Battista Ferrari fu autore del trattato illustrato *Flora, sive Florum Cultura*, dato alle stampe nella traduzione dal latino di Ludovico Aureli nel 1638.
36. CONNORS, *op. cit.*, p. 11.
37. TAFURI, *op. cit.*, p. 91.
38. Cfr. il foglio AZRom1022.
39. Cfr. TAFURI, *op. cit.*, p. 100 e SALVAGNI, *op. cit.*, capitolo V.
40. Attualmente la rampa raggiunge anche i piccoli ambienti che si aprono sul lato ovest, annessi all'edificio.
41. Il contorno della rampa disegnata ricalca quello rilevato, così come vi è coincidenza con i pilastri del porticato.
42. TAFURI, *op. cit.*, p. 91.
43. Salvagni, *op. cit.*, p. 95.

Modellazione e restituzione tridimensionale della rampa borrominiana

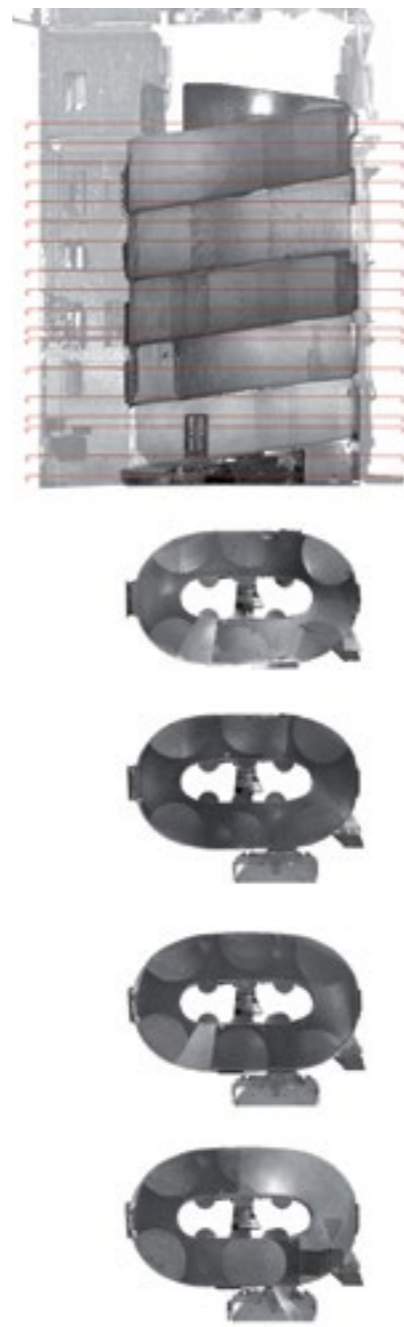
Lo studio e la rielaborazione tridimensionale della rampa borrominiana a Palazzo Carpegna ha lo scopo di illustrare e rappresentare la geometria principale dell'oggetto architettonico analizzato. L'intento primario della modellazione quindi non è stato quello di proporre una rappresentazione iper-reale dell'architettura della rampa, bensì una estrapolazione della volumetrica della struttura con riproduzione fedele dell'evoluzione geometrica della rampa attorno al nucleo centrale. Per questo motivo il modello 3D appare ripulito da tutti quegli elementi architettonici che certamente caratterizzano gli spazi della rampa, man mano che la si percorre, a favore di una rappresentazione di quelle parti essenziali che ne determinano il carattere architettonico unico.

Dalla nuvola di punti ottenuta attraverso un rilievo laser scanner è stato possibile estrapolare tutti i dati metrici necessari per la creazione di un modello tridimensionale altamente preciso ed affidabile da un punto di vista del ridisegno dello sviluppo verticale della rampa, impostando non una pendenza "tipo" approssimativa, ma calcolandola con esattezza su tutta l'altezza di rivoluzione. Con l'utilizzo del software applicativo "Cloudworx" messo a disposizione direttamente da LeicaGeosystem, è stato possibile importare la nuvola di punti direttamente in ambiente Autocad, quindi effettuare il ridisegno non soltanto bidimensionale ma anche nello spazio tridimensionale. Questa operazione è risultata fondamentale per determinare quelle polilinee continue sulle quali eseguire le estrusioni delle superfici secondo "uno o due binari" (comando utilizzato per la creazione di superfici curve, il cui andamento viene determinato da una linea chiamata "generatrice", in questo caso la polilinea disegnata su Autocad ha svolto il ruolo sia di "generatrice" che di "direttrice" della superficie che descrive il profilo della rampa stessa). Contemporaneamente a questo tipo di rielaborazione sono state realizzate in ambiente Cyclone tutte le planimetrie progressive della rampa adottando un passo di 50 cm, per poter avere un controllo preciso sull'andamento delle parti strutturali e comprendere meglio la volumetrica dell'oggetto architettonico analizzato. Lo stesso tipo di elaborazione è stata effettuata anche in alzato, attraverso la realizzazione di sezioni progressive sempre ogni 50 cm capaci di definire il profilo di sezione in base alla posizione del piano di taglio utilizzato. In questo modo, mettendo a confronto le informazioni ottenute dalle planimetrie e dalle sezioni, è stato possibile disegnare la geometria della rampa e dei suoi elementi principali.

Dopo aver definito e rintracciato tutti i dati necessari sia attraverso rielaborazioni in ambiente Cyclone che in ambiente Autocad, il lavoro di modellazione è proseguito in ambiente RhinoCeros. Attraverso l'utilizzo di questo software è stato possibile far dialogare le diverse informazioni raccolte grazie ad un lavoro simultaneo sia in pianta, che in sezione che in vista assometrica.

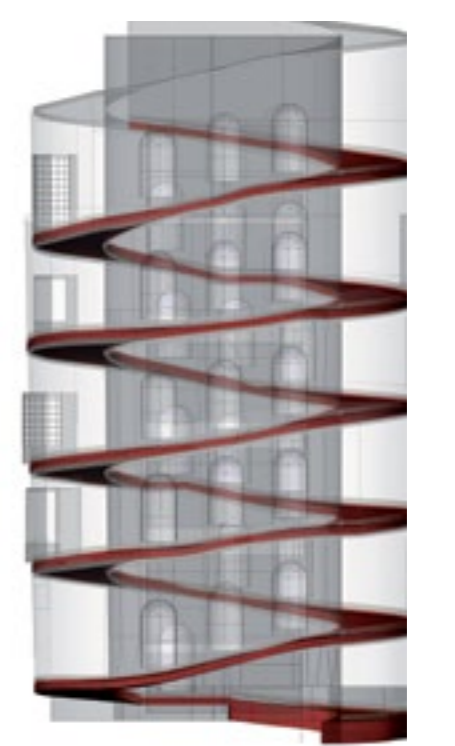
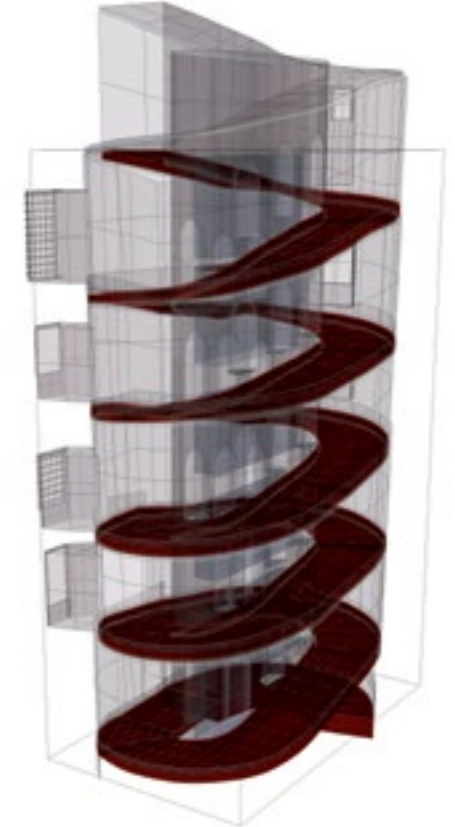
Il modello tridimensionale è composto da: il nucleo centrale, caratterizzato dalla presenza di nicchie ed ambienti centrali interni; la rampa vera e propria, caratterizzata da un tipo di evoluzione non costante, anche per la presenza ricorrente di pianerottoli per l'accesso agli ambienti ai diversi livelli; l'involucro esterno, costituito da una parete con finestre che illuminano l'ambiente interno e passaggi ai vari ambienti. La renderizzazione è stata eseguita in ambiente Rhinoceros per poter ottenere delle elaborazioni grafiche e colori da poter assegnare direttamente a ciascun elemento architettonico. Ogni immagine è stata realizzata ad altissima risoluzione proprio per poter conservare la qualità del dettaglio ricercato. A livello grafico, si è optato per una rappresentazione quasi monocromatica e comunque astratta, che evidenziasse gli elementi costitutivi senza occludere però una visualizzazione sempre di insieme e completa della volumetrica della rampa.

Sara Porzilli
architetto, dottoranda in Rilievo e Rappresentazione dell'Architettura e dell'Ambiente presso la Facoltà di Architettura di Firenze.



Vista verticale della nuvola di punti con individuazione dei piani di sezione scelti per l'elaborazione di piante progressive.

Pagina a fronte
Viste in proiezione prospettica e ortogonale del modello tridimensionale della rampa.





Il porticato di Palazzo Carpegna in una foto d'epoca. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

Indagini diagnostiche sugli ambienti interrati di Palazzo Carpegna

GIORGIO SFORZA

La campagna d'indagine, effettuata dalla società Essebi s.r.l. [1] è stata condotta su due livelli di Palazzo Carpegna. Al piano interrato sono state effettuate indagini parzialmente invasive sulle strutture portanti verticali (indagini endoscopiche sulle murature). Al piano strada, sono state effettuate indagini non invasive (georadar e tomografia elettrica) concentrate nel cortile interno e in alcuni locali coperti.

Per ciascuna tecnica di indagine sono di seguito descritti i principi generali su cui si basa la metodologia e la strumentazione adottata, la definizione delle diverse aree/punti oggetto di indagine, i risultati della misura.

INDAGINE ENDOSCOPICA

Metodologia

L'indagine endoscopica è una tecnica parzialmente invasiva a carattere qualitativo che permette, attraverso la visione di immagini ad alta risoluzione e campo stretto delle pareti di un foro, di ottenere informazioni circa il manufatto ove il foro stesso risiede. In un foro realizzato appositamente, o già presente nel manufatto, viene introdotta la telecamera solidarizzata all'interfaccia di visione tramite braccio snodato di lunghezza adeguata (da 60 a 150 cm). Il diametro del foro è solitamente contenuto tra i 5 ed i 20 mm, disponendo oggi di telecamere digitali di dimensioni millimetriche [2], a visione ottica o a mezzo di guida a fibra ottica.

Definizione dei punti oggetto di indagine

Per la definizione della tipologia e tessitura delle murature in oggetto, sono state praticate dodici ispezioni visive con endoscopio nei locali al piano interrato, e più precisamente sui maschi murari che da detti locali confinano con il presunto terrapieno sottostante l'edificio stesso. Sono stati quindi realizzati altrettanti fori di diametro pari a 22 mm e profondità massima pari a 100 cm allo scopo di introdurre la sonda dell'endoscopio, per effettuare riprese e condurre valutazioni sulla tipologia dei materiali e la tecnologia realizzativa delle mura. È stato altresì possibile valutare, oltre lo spessore dei muri, la presenza di indizi che possano ricondurre alla sussistenza di vani nascosti, attualmente inagibili o tombati con riempimenti di terra e detriti.

Lo strumento (fibroendoscopio) è costituito da un fascio centrale di fibre ottiche coerenti, a cui coassialmente è montato un altro fascio di fibre ottiche. In questo modo il fascio centrale trasporta l'immagine da una estremità (obiettivo) all'altra (oculare). Le fibre che formano l'anello esterno sono invece utilizzate per illuminare la zona indagata.



Endoscopio a tubo flessibile con guida a fibra ottica.
Nella pianta del piano interrato sono riportate le posizioni dei punti di indagine e lo spessore della muratura.

Risultati indagine endoscopica

Le due immagini a destra sono significative dei punti indagati. Le visioni endoscopiche, a causa della forte umidità dei muri, non forniscono una chiara visibilità della struttura delle murature indagate, ma da esse è possibile rilevare il passaggio tra muratura e retrostante terrapieno.

Da detta indagine è emerso che tutte le pareti indagate, ad eccezione del punto 1, presentano uno spessore variabile compreso tra 70 e 90 cm al di là delle quali è sempre presente un terrapieno. Non è stato pertanto possibile giungere a una valutazione certa circa l'esistenza o meno di locali preesistenti, successivamente tombati.

Solo dall'endoscopia relativa al punto 1, risulta evidente un vano porta chiuso (visibile anche dall'interno del locale d'interesse), con una parete di limitato spessore (20 cm), al di là della quale è presente un riempimento in materiale grossolano di evidente natura di riporto. Per detto punto, al fine di verificare al meglio quanto rilevabile con l'endoscopio, è stato asportato un mattone ed approfondito il saggio in maniera visiva diretta, come mostrato nelle immagini che seguono.

Tale zona mostra una evidente difformità in termini di spessore limitato della muratura e caratteristiche del terreno.

Immagini endoscopiche delle murature indagate.



Saggio punto 1; (sotto) materiali di risulta da saggio punto 1.

Localizzazione delle zone di indagini Georadar.



INDAGINE CON GEORADAR

Metodologia

Il radar, *Radio Detection And Ranging*, nel significato più generale è costituito da una apparecchiatura che permette di rilevare la posizione di un oggetto dal confronto tra un segnale di riferimento emesso da un trasmettitore e quello riflesso dall'oggetto stesso (target o bersaglio). Per tale scopo vengono utilizzate onde elettromagnetiche di frequenza normalmente compresa tra qualche centinaio di MHz e alcune decine di GHz.

Il Georadar (*Ground Poking Radar*) è un tipico radar ad impulsi perfezionato per prospezioni nel sottosuolo, ed è costituito da uno o più trasmettitori (antenne) che operano sia in emissione che in ricezione dei segnali. Parte dell'energia elettromagnetica irradiata, se incontra un'interfaccia tra materiali con differenti proprietà dielettriche, viene riflessa verso il piano campagna, sede delle antenne di emissione. In ricezione alla strumentazione pervengono treni di differenti onde. Vengono captate dalla strumentazione le onde di interesse, ovvero quelle riflesse dalle superfici di discontinuità del sottosuolo (condutture, tubazioni, cavità, variazioni geolitologiche, strutture sepolte), ed anche le onde che subiscono fenomeni misti di rifrazione e riflessione (lateral wave), dette anche multiple. La strumentazione misura il tempo trascorso tra la trasmissione dell'onda e la risposta captata dall'antenna ricevente [3].

Si evidenzia come eventuali non rilevazioni di strutture, anomalie ecc. presenti nel sottosuolo, rispetto allo standard, possano essere dovute a diversi fattori fra i quali:

- la presenza di materiali di copertura a granulometria sottile o comunque con presenza di una discreta matrice sottile;
- la presenza di acqua anche capillare che impedisce al segnale elettromagnetico di penetrare in profondità;
- la presenza di corpi conduttori o strutture inglobanti corpi conduttori che provocano fenomeni di riflessione e rifrazione.

La prospezione sul terreno comporta generalmente una impostazione topografica preliminare, che permetta l'esecuzione di profili tra loro paralleli (longitudinali) e di altri profili ortogonali ai primi (trasversali).

Per l'acquisizione relativa alle indagini condotte è stata impiegata una strumentazione georadar a due canali, in configurazione monocanale. Dopo alcune prove di taratura con alcune antenne a varia frequenza (900 – 500 – 300 Hz) si è optato per l'utilizzo di un'antenna da 500 MHz, che offriva il miglior rapporto segnale/ profondità.

Aree oggetto di indagine

Sono stati eseguiti una serie di profili radar longitudinali e trasversali in cinque zone poste al piano terra del palazzo, individuate compatibilmente con la situazione imposta dalla logistica e dalla cantierabilità dell'intervento: il corridoio d'ingresso (zona A), una lunga sala posta alla sinistra del corridoio d'ingresso (zona B), il giardino (zona C), il pianerottolo rialzato dell'accesso al palazzo (zona D), il corridoio dei magazzini della biblioteca (zona E).

Descrizione dei risultati

L'elaborazione dei dati campali è avvenuta in due fasi distinte: trattamento dei dati grezzi (raw data); individuazione dei segnali (target) attribuibili a strutture e stima delle loro profondità.

La prima fase ha riguardato il trattamento dei dati di acquisizione tramite una serie di filtraggi dei segnali registrati che hanno permesso di eliminare la componente continua introdotta in fase di acquisizione dallo strumento e la normalizzazione delle tracce rispetto al valore massimo.

La seconda fase ha interessato l'interpretazione dei dati con l'individuazione dei target distribuiti lungo ogni singola passata, intesa come scansione longitudinale lungo l'area di interesse, e la loro progressiva metrica rispetto allo zero di riferimento. I target, così identificati, sono stati quindi trasferiti e indicati con opportuna simbologia alle progressive corrispondenti, sulle tracce dei profili.

I risultati delle indagini eseguite sono illustrati con grafici, caratterizzati dall'aver in ascissa la progressiva longitudinale di scansione ed in ordinata la profondità di penetrazione. In essi risultano spazialmente rappresentati i target in profili presunti, dedotti dagli echi rilevati.

In generale l'indagine ha mostrato una buona risoluzione. In alcuni casi, però, sono stati rilevati una serie di fenomeni di rifrazione e riflessione che hanno comportato l'obliterazione e/o la deformazione dei segnali con conseguente perdita di definizione. Questi fenomeni potrebbero avere in alcuni casi determinato l'impossibilità di rilevare del tutto o con continuità le anomalie strutturali individuate tra tracce di profili contigui. I target comunque individuati e riportati nelle due immagini che seguono, a titolo di esempio, per alcune delle zone di misura sono stati distinti in:

anomalie certe, legate ad echi ben delineati, derivanti da presenza di strutture più o meno estese;
anomalie incerte, legate ad echi parziali o deformati, derivanti dalla presumibile presenza di strutture estese e fenomeni di interferenza.

Per quanto attiene in generale alla profondità degli echi rilevati, la cui stima, a titolo di esempio, è riportata, per alcuni di essi, queste sono sempre relative all'eventuale estradosso della strutture, e l'oscillazione stimata è dovuta alla fascia dei valori di permittività attribuita aprioristicamente al sottosuolo.

Zona A

È costituita dal corridoio di ingresso del palazzo. L'indagine è stata eseguita mediante 4 profili longitudinali paralleli e 9 profili trasversali ortogonali ai profili longitudinali.

Procedendo dal portone, in corrispondenza dell'ingresso del palazzo, sono state rilevate una serie di ampie riflessioni situate nella parte iniziale dei profili longitudinali P1A, P2A, P3A, progressive da 1,0 – 5,0 metri, presumibilmente riconducibili a elementi strutturali. Una serie di echi fortemente deformati individuano una zona di anomalia tra le progressive 11,0 – 14,0 metri dei profili P1A, P3A, P4A, situate comunque in corrispondenza di un corridoio sotterraneo noto. Una riflessione più profonda, di apparente natura strutturale, è individuabile nel profilo trasversale P6A progressive 0,0 – 2,0 metri, ma non ha trovato però conferma nel tratto corrispondente dei profili longitudinali P1A e P2A. Sono poi presenti una serie di riflessioni paraboliche, prossime alla superficie, molto nette ed evidenti, presumibilmente riferibili ad elementi strutturali, in corrispondenza dei profili trasversali P7A e P8A, delle quali si ha un parziale riscontro, seppur come segnale incerto e disturbato, nel tratto corrispondente dei profili longitudinali P1A e P2A progressive 30,0 – 35,0 m.

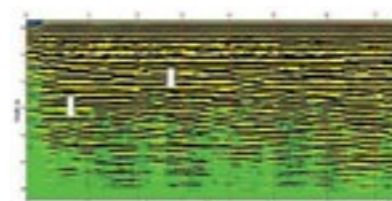
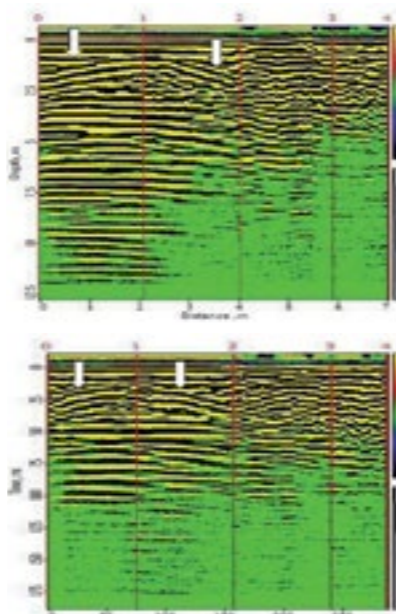
Zona B

È costituita da una lunga sala posta alla sinistra del corridoi d'ingresso.



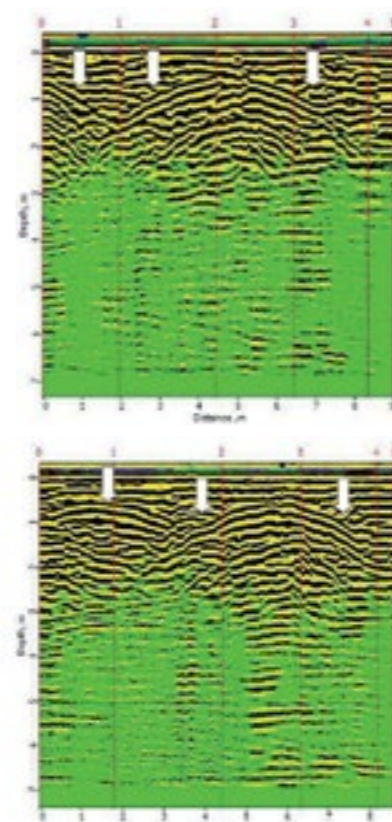
Esecuzione delle indagini – zona A.

Tracciati georadar zona P7A e P8A.



Tracciato georadar zona P1B.

Tracciato georadar zona P2C e P4C.



L'indagine è stata eseguita mediante 4 profili longitudinali paralleli e 4 profili trasversali ortogonali ai longitudinali. In questa zona non sono state rilevate riflessioni di forma iperbolica, ma è stato rilevato un segnale profondo lineare, praticamente costante per tutti i quattro profili longitudinali P1B, P2B, P3B e P4B, tra le progressive 0,5 ÷ 8,0 m, delineante in prima approssimazione un piano discretamente inclinato, alla luce delle conoscenze attuali di non chiara interpretazione.

Zona C

È costituita dal giardino del palazzo. L'indagine è stata eseguita mediante 7 profili longitudinali paralleli e 4 profili trasversali. La presenza di ostacoli di varia natura, una grande fontana, vasi, auto in sosta, non ha permesso la realizzazione di una maglia regolare d'indagine. In questa zona sono state comunque rilevate alcune aree di un certo interesse. In particolare nei profili longitudinali P2C, P4C e parzialmente P3C sono presenti evidenti riflessioni, costituite da ampie iperboli, prossime alla superficie, legate presumibilmente ad elementi di origine strutturale come mostrato nelle immagini che seguono. Nei profili trasversali P8C, P9C, P10C e P11C è presente, all'incirca allineata, una riflessione iperbolica posta a media profondità, legata o ad un elemento di natura strutturale o ad una grossa tubazione o condotta. Inoltre in tutti i profili da P8C a P11C, compare anche un'eco apparentemente riferibile ad una o più superfici inclinate presumibilmente riconducibili a variazioni nella natura del sottosuolo.

Zona D

È costituita dal pianerottolo dell'ingresso alla scala principale. Visto lo spazio esiguo, limitato anche dalla presenza di una statua, l'indagine è stata realizzata con due profili incrociati, che però non hanno fornito indicazioni utili, e sono inoltre stati parzialmente influenzati dalla presenza del vano ascensore.

Zona E

È costituita dal breve corridoio di accesso ai magazzini della biblioteca, interessato, per tutta la parete sinistra, da uno scaffale metallico, che ha provocato un discreto disturbo. Nel corridoio è stato realizzato un solo profilo longitudinale P1E, che ha rilevato unicamente tra le progressive 4,0 – 5,0 m, la presenza di un'area con discreto disturbo di difficile interpretazione, ma non ha evidenziato anomalie significative.

INDAGINE ELETTRICA TOMOGRAFICA

Metodologia

L'indagine elettrica tomografica è un tipo di indagine non invasiva che sfrutta le proprietà dielettriche dei materiali per individuare zone a densità diversa, al di sotto del piano di campagna, di superfici comunque estese [4]. Tale indagine è stata condotta allo scopo di evitare l'esecuzione di indagini dirette (scavi, pozzetti esplorativi, sondaggi, ecc.) in assenza di un effettivo "target". È quindi ora possibile, in base ai risultati ottenuti, ridurre l'eventuale numero di indagini dirette volte alla ricerca di eventuali ambienti sconosciuti situati nel piano interrato. La tomografia elettrica (ERT) 2D in virtù dei fenomeni fisici che ad essa sottostanno, ha permesso di misurare la resistività elettrica dei terreni e ricostruire un modello elettro-stratigrafico del terreno, utile per monitorare e descrivere eventuali eterogeneità evidenti (anomalie elettro-stratigrafiche) rispetto alla stratigrafia caratteristica della zona di studio. La

resistività elettrica è infatti un parametro indipendente dalle caratteristiche geometriche della formazione litologica cui si riferisce ed è definito come la resistenza elettrica per unità di volume.

Mediante l'utilizzo di appropriate strumentazioni, si immette corrente elettrica nel terreno e si esegue una successione di misure in superficie attraverso una serie di elettrodi (o piattine) opportunamente posizionati e infissi negli strati superficiali di terreno. L'apparecchiatura per la misura della resistività è mostrata indicativamente in figura e comprende:

- un sistema per l'immissione di corrente nel terreno;
- una serie di elettrodi (minimo quattro: A e B elettrodi di corrente, M e N elettrodi di potenziale);
- georesistivometro per la misura dell'intensità di corrente immessa nel terreno mediante gli elettrodi A e B e della differenza di potenziale tra i due elettrodi M e N.

La tomografia elettrica 2D viene di solito condotta facendo ricorso ad un alto numero di elettrodi, 24 o più, connessi al sistema di acquisizione per mezzo di appositi cavi multi-core [5]. In tal senso si utilizza un'unità elettronica di acquisizione alla quale sono connessi dei cavi multi-core al fine di selezionare, di volta in volta, gli elettrodi da utilizzare per ogni misurazione e di registrarne i dati di resistività acquisiti.

Le sezioni geoelettriche 2D sono realizzate misurando i valori del campo elettrico in corrispondenza di un allineamento di elettrodi di misura equispaziati. Le sezioni geoelettriche forniscono, quindi, un profilo verticale del terreno, mediante una molteplicità di valori di resistività apparente, riportabili su una maglia regolare di punti di misura. La resistività apparente è definita come rapporto fra differenza di potenziale al dipolo di misura e corrente immessa al dipolo di corrente, rapporto che viene moltiplicato per un opportuno fattore geometrico in funzione dalla posizione reciproca degli elettrodi. L'acquisizione, la gestione e la memorizzazione dei dati viene condotta automaticamente da un georesistivometro. La disposizione spaziale dei punti di misura dipende dalle geometrie di acquisizione come riportato schematicamente nella figura in basso a destra.

Ciascuno dei punti riportati in figura individua una specifica coppia di misure di resistività del sottosuolo. I dati di resistività apparente sono quindi elaborati in modo da ricostruire i valori reali di resistività attraverso una inversione numerica 2D.

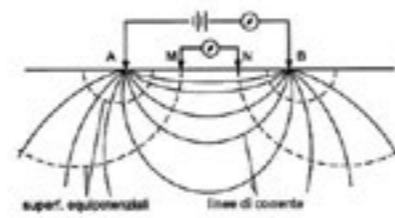
Proprietà elettriche del suolo ed interpretazione dei valori di resistività

La resistività del mezzo investigato è controllata principalmente dai seguenti fattori:

- grado di saturazione dei pori;
- porosità;
- salinità del fluido, se presente nei pori;
- temperatura;
- eventuale presenza di sostanze organiche (idrocarburi, solventi, ecc.);
- presenza di argilla;
- presenza di minerali particolari (ad esempio le miche);
- grado di compattazione.

La relazione empirica valida per suoli aventi scarsa componente argillosa (sabbie, ghiaie, ecc), è data da:

$$\rho_s = \rho_f a \Phi^{-nS-m}$$



Disposizione spaziale dei punti di misura in configurazione bidimensionale.

Tecniche / Sedimento	Resistività (Ohm*cm)	Tecniche / Sedimento	Resistività (Ohm*cm)
Acque di mare	0.10 - 0.20	Ghiaie, sabbie	10 - 10000
Acque di falda	10 - 30	Calcari massivi	50 - 100
Acque di fiume	20 - 60	Arreniti	30 - 2000
Acque di sorgente	30 - 100	Arreniti spugnosi	100 - 10000
Tufi e argille	5 - 20	Ciottoli e sabbie vulcaniche	50 - 100
Suoli di copertura	100 - 500	Lateriti	100 - 10000
Sabbie e ghiaie siccute	1000 - 4000	Ciottoli e ghiaie alterate	100 - 1000
Sabbie di acqua dolce e ghiaie sabbiose	10 - 100	Ciottoli e ghiaie magre	1000 - 10000
Sabbie e ghiaie iniettate di acqua salata	0.5 - 5	Marna	20 - 50
Argille	5 - 100	Lateriti	1000 - 10000

Tabella con valori tipici di resistività di alcune rocce e sedimenti.

dove:

- ρ_s : resistività (ohm*m) del suolo parzialmente saturo di fluido;
- ρ_f : resistività (ohm*m) del fluido presente nei pori;
- S: frazione del volume di pori occupata dal fluido;
- m: coefficiente di saturazione (solitamente assunto essere pari a 2);
- a: costante empirica, detta di Winsaur (tipico per sabbia : 0.62);
- n: coefficiente empirico, detto di "tortuosità" (tipico per sabbia: 2.15);
- Φ : porosità del suolo.

Nella tabella si riporta una stima di intervalli di resistività che permettono di associare un possibile litotipo ai valori ricostruiti nelle tomografie eseguite [6-7]. Gli intervalli indicati forniscono una stima influenzata dall'associazione a diversa percentuale di litotipi o sedimenti a diversa granulometria. È inoltre da tenere in considerazione il principio di equivalenza secondo il quale, ad esempio, uno strato conduttore avente spessore di 500m ed una resistività di 1 Ohm*m è equivalente ad un altro con spessore di 1000m e resistività di 2 Ohm*m.

Strumentazione utilizzata

La strumentazione adottata si compone di un georesistivometro MAE A6000E (prodotto dalla Molisana Apparecchiature Elettroniche, Italia). La potenza di 60 Watt del generatore interno può essere incrementata fino a 600 Watt con l'utilizzo di un generatore esterno opzionale. La registrazione e il salvataggio dei dati avviene sull'hard disk interno e/o su memoria USB. L'unità è totalmente computerizzata e tutte le funzioni sono scelte da menu attraverso il touch screen integrato nel monitor. Il display LCD da 10,4" TFT a colori permette la rappresentazione sia numerica che grafica dei dati acquisiti.

Aree oggetto di indagine

Due sono state le fasi di conduzione delle indagini: consultazione di materiale bibliografico e cartografico disponibile per l'area in esame; esecuzione di n. 7 indagini elettriche tomografiche (ERT) 2D disposte in modo da ottenere un modello tridimensionale dell'area.

Nella figura a sinistra sono riportate le ubicazioni delle indagini geofisiche eseguite. L'indagine geofisica condotta è stata programmata cercando un compromesso tra la necessità di investigazione delle zone di interesse, la profondità massima da esplorare e la risoluzione spaziale del metodo. Il rilievo è stato condotto mediante l'esecuzione di n. 7 profili tomografici elettrici lineari 2D, con geometrie di acquisizione e spaziatura elettroica tale da consentire una profondità d'indagine compresa tra i 3 e i 6,20 m dall'attuale piano campagna.

Le attività di acquisizione dati sono consistite nella misura dei valori di potenziale e di corrente, necessari per il calcolo della resistività elettrica del sottosuolo. Queste misure sono state successivamente elaborate ed interpretate per ottenere una mappatura della resistività sotto forma di immagini tomografiche bidimensionali e tridimensionali.

Ubicazione indagini geofisiche eseguite.



Esempio di disposizione spaziale 2D delle acquisizioni nel sottosuolo.



Descrizione dei risultati

I risultati sono stati ottenuti attraverso inversione completa 2D e/o dei dati acquisiti in campo e la visualizzazione grafica delle misure di campagna è stata effettuata con l'ausilio di software capaci di ricostruire la distribuzione di resistività reale in due dimensioni:

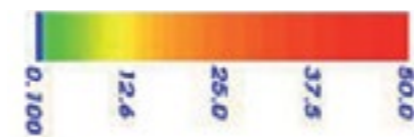
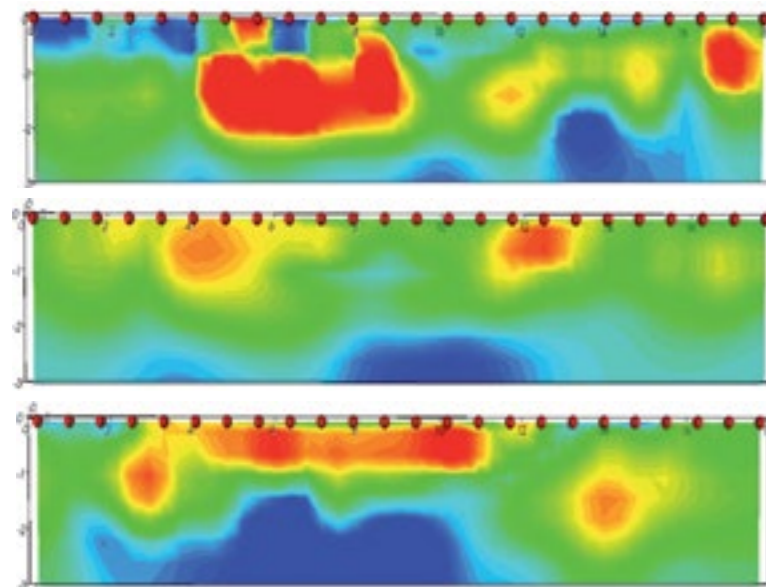
il programma RES₂DINV/RES₃DINV (prodotto dalla Geotomo Software Sdn. Bhd.) basato sul metodo di minimi quadrati con vincolo armonico [8], [9]);

il programma ERTLab™ (prodotto dalla Multi-Phase Technologies LLC e dalla Geostusi Aster Srl) che utilizza il metodo degli elementi finiti [10].

La visualizzazione grafica è stata ottenuta mediante il programma ERTLabViewer™ e/o RES₂DINV/RES₃DINV.

Nelle figure che seguono sono riportate le modellizzazioni e le visualizzazioni 2D 3D delle aree oggetto di studio. Per una loro lettura quantitativa si faccia riferimento alla colormap nella immagine a destra che associa le gradazioni di colore alle variazioni di resistività all'interno della zona investigata.

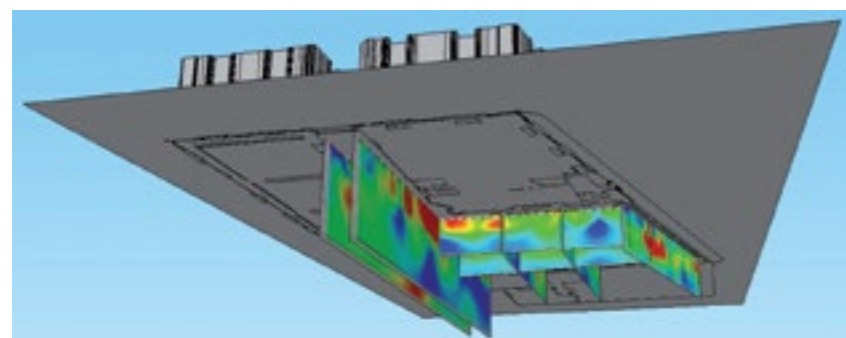
Profili elettrici tomografici relativi alle prime tre progressive ERT.



Colormap con scala quantitativa dei valori di resistività.

Andamento delle resistività sotto le stese ERT₁, ERT₂ e ERT₃.

Nella figura sottostante è riportato l'assemblaggio delle sette ERT bidimensionali a costituire un pseudo modello 3D.



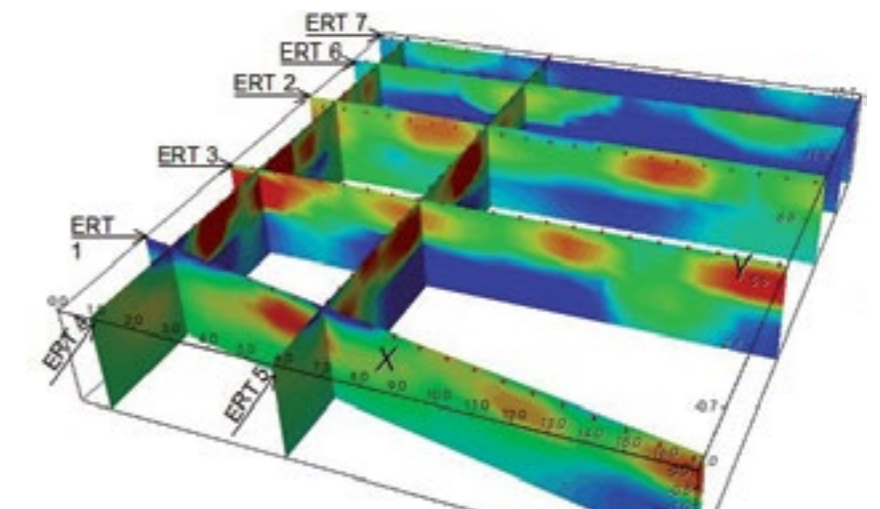
Pseudo modello 3D.

L'elaborazione permette di distinguere i seguenti elettro-strati:

elettro-strato 1 da 20 ohm*m a 150 ohm*m circa: fascia a bassa resistività attribuibile ad una litologia di base costituita da depositi alluvionali quaternari;

elettro-strato 2 da 150 ohm*m a 1000 ohm*m circa: fascia a medio/alta resistività il cui range di valori è riconducibile a materiali compatti di tipo antropico.

Tali elettrostrati sono meglio evidenti nella successiva immagine assonometrica.



Conclusioni

L'indagine endoscopica ha permesso di rilevare una sostanziale uniformità nella tipologia costruttiva delle strutture indagate e del terreno a loro contatto. Solo nel caso dell'indagine n. 1 è emersa una evidente difformità, in termini di spessore limitato della muratura e caratteristiche del terreno, che per composizione e compattezza è riconducibile ad un tipico intervento di riempimento di volumi inutilizzati. L'indagine geofisica condotta tramite prospezioni georadar, ha consentito la rilevazione di una serie di target, prevalentemente estesi linearmente, riconducibili alla probabile presenza di strutture interrato di origine antropica.

Anche se la presenza di target con queste caratteristiche è stata accertata in tutta l'area indagata, si osserva una significativa concentrazione nella zona circostante la fontana, nel cortile interno. Per quanto riguarda le indagini tomografiche elettriche (ERT), dall'analisi dei dati si denotano delle anomalie alto-resistive, più o meno marcate, in superficie (intorno al primo metro di profondità) associabili ad allineamenti antropici. Tuttavia è da rimarcare il fatto che la mancanza di scavi, trincee, sondaggi, ecc, direttamente lungo i profili eseguiti, necessari per una "taratura" del modello fisico, non permette di stabilire con certezza una associazione diretta tra le anomalie di resistività elettrica e la natura dei materiali che le hanno generate.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- [1] G. SFORZA, *Relazione tecnica Essebi s.r.l.* (2012).
- [2] G. BRUNETTI, *Lezioni di Tecniche di Indagine non Distruttive e Monitoraggio* (2007).
- [3] S.A. ALSUP, G. SIMMONS, "Ground penetrating radar", Salem, NH, Auburn Press, pp. 61 (1984).
- [4] MC NEILL, "Use of Electromagnetic Methods for Groundwater Studies" 1, Review and Tutorial, Geotechnical and Environmental Geophysics. Ed. By Stanley H Ward, society of exploration Geophysicists, Tulsa, Oklahoma, 147-190 (1994).
- [5] GRIFFITHS E BARKER, "Two dimensional resistivity imaging and modelling in areas of complex geology" J. Appl. Geophys., 29: 211-226. (1993).
- [6] A. HAMILL, F.G. BELL, *Acque Sotterranee*, Dario Flaccovio Editore (1992).
- [7] A. NORINELLI, *Elementi di Geofisica Applicata*, Patron Editore (1996).
- [8] C. DE GROOT-HEDLIN & S. CONSTABLE, "Occam's inversion to generate smooth, two dimensional models from magnetotelluric data". Geophysics, 55:1613-1624 (1990).
- [9] S. SASAKI, "Resolution of resistivity tomography inferd from numerical simulations" Geophysical Prospecting Volume 40, Issue 4, pages 453-463, (1992).
- [10] G. MORELLI, D. J. LABRECQUE, "Advances in ERT inverse modelling", European Journal of Environmental and Engineering Geophysics, 1, 171-186(1996).

Per l'adeguamento funzionale e normativo della sede accademica

ROMOLO TANCREDI



L'atrio di Palazzo Carpegna.

Nelle pagine seguenti, la suddivisione funzionale attuale dei diversi piani di Palazzo Carpegna.

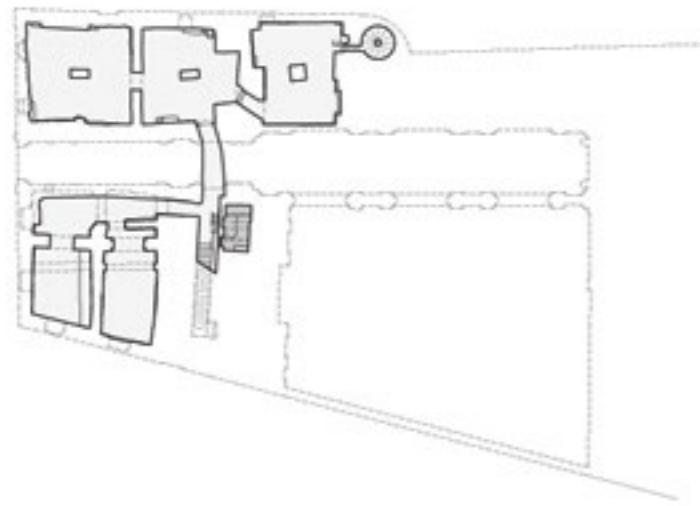
Ad appena due anni dalla decisione di abbandonare a costruzione già iniziata la realizzazione del progetto di Arnaldo Foschini per la nuova sede al Foro Romano, il 25 aprile 1934 la Reale Insigne Accademia di San Luca inaugura la sua nuova sede nel palazzo del Cardinal Carpegna a Trevi. I “lavori di restauro”, coordinati da Gustavo Giovannoni ed eseguiti con il più ampio consenso dei colleghi accademici, fissano definitivamente l'immagine architettonica e la configurazione distributiva e funzionale dell'edificio¹.

Ubicato nel Rione Trevi, Palazzo Carpegna occupa un'area di forma pressoché trapezoidale di circa 1.100 metri quadri, pari approssimativamente a metà dell'isolato già di proprietà della famiglia Carpegna alla Fontana di Trevi. L'edificio è composto da quattro piani fuori terra, un piano interrato corrispondente alla porzione più antica e il piano attico arretrato rispetto alla facciata principale e parzialmente sopraelevato. D'impianto planimetrico tipologicamente eterogeneo, privo di simmetrie (che non siano quelle rintracciabili nei singoli partiti architettonici delle facciate), l'immobile appare oggi come il risultato della sequenza di interventi apportati al nucleo originario risalente alla seconda metà del Cinquecento, fra i quali si collocano quelli, particolarmente rilevanti, eseguiti dal Borromini fra il 1643 e il 1649 e, ultimi, quelli realizzati negli anni Trenta per il suo adeguamento a sede dell'Accademia di San Luca.

Il palazzo ha la facciata principale rivolta a nord, su piazza dell'Accademia di San Luca (già piazza di Cornaro), e due fronti laterali delimitati a ovest da via della Stamperia, sulla quale si apre il cortile definito dal portico borrominiano, e a est dallo stretto vicolo dello Scavolino. Il quarto lato, a sud, confina con la parte restante dell'isolato; su questo lato si trova la rampa elicoidale, anch'essa opera del Borromini, che, assieme al corpo scale-ascensore realizzato in prossimità dell'ingresso da Giovannoni, consente il collegamento di tutti i piani.

Al piano terra, lungo la sequenza atrio d'ingresso-portico, sono collocate quattro sale espositive e l'Archivio dei disegni di architettura. Al primo piano si trovano la Sala Conferenze e gli uffici della Presidenza, con la Sala del Consiglio; al secondo l'Archivio storico, la Biblioteca dell'Accademia di San Luca e la Biblioteca Sarti, del Comune di Roma; al terzo la Galleria accademica, con annessi laboratorio di restauro e deposito delle opere. Altre porzioni dell'Archivio e della Biblioteca, alcuni uffici amministrativi e gli alloggi del consegnatario e del custode si trovano in ambienti collocati su piani diversi.

Entrando nel palazzo dall'ingresso principale, sulla sinistra si trova la sequenza di quattro sale espositive, le prime tre a pianta quadrata, la quarta di forma rettangolare. Alle prime due sale si accede direttamente dall'atrio, anche se la prima è accessibile anche da vicolo dello Scavolino tramite una

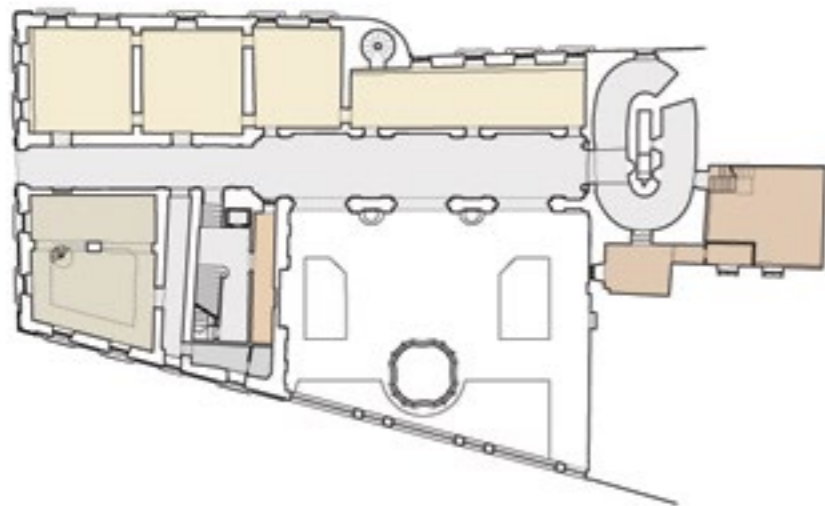
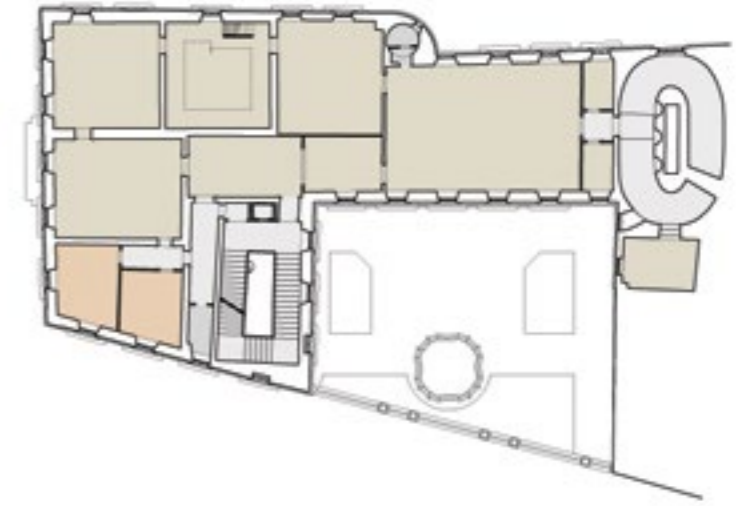


PIANO INTERRATO Tot. mq 197

- Ambienti non utilizzati mq 192
- Locali impianti mq 5

PIANO SECONDO Tot. mq 565

- Biblioteche e archivi mq 395
- Uffici amministrativi mq 40
- Distribuzione mq 122
- Servizi igienici mq 8

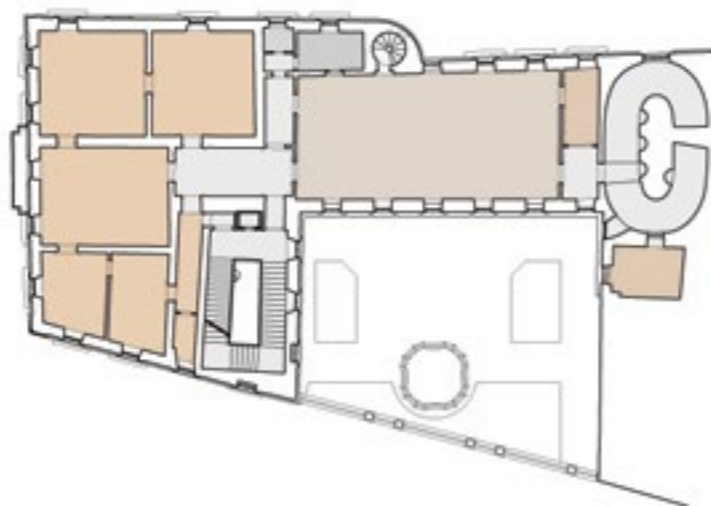
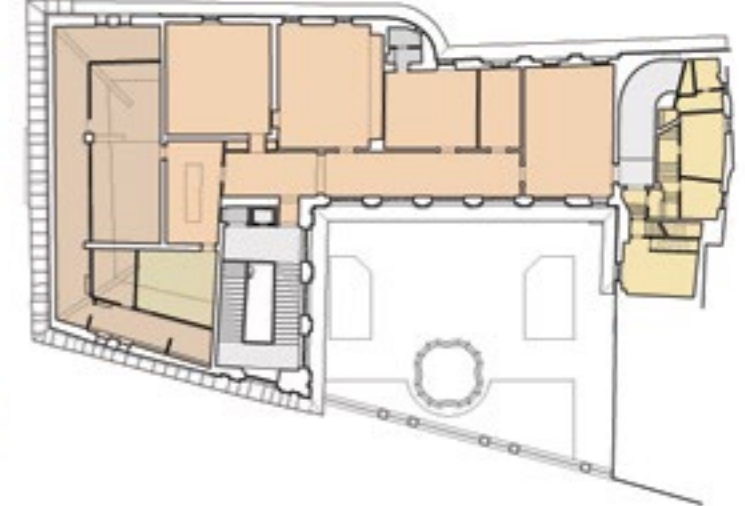


PIANO TERRA Tot. mq 616

- Sale espositive temporanee mq 200
- Biblioteche e archivi mq 80
- Depositi mq 70
- Distribuzione mq 240
- Portineria mq 12
- Servizi igienici mq 10
- Ambienti non utilizzati mq 4
- Cortile (mq 290)

PIANO TERZO Tot. mq 600

- Galleria accademica mq 300
- Depositi mq 140
- Laboratori mq 23
- Distribuzione mq 66
- Servizi igienici mq 5
- Locali impianti mq 2
- Alloggi mq 64

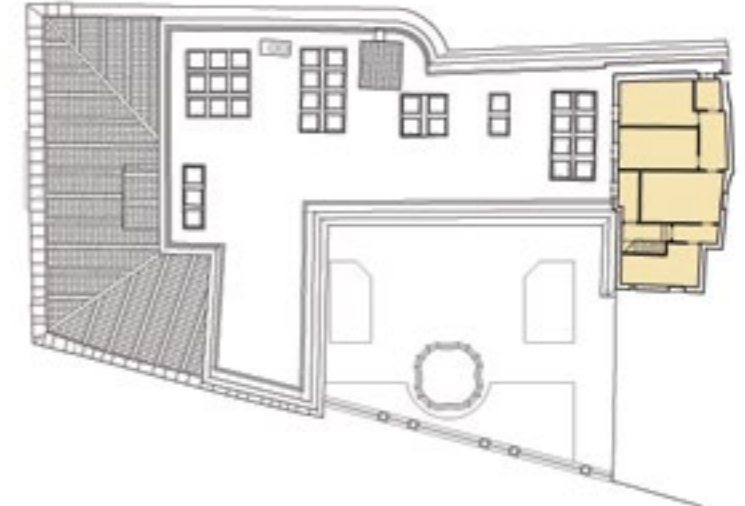


PIANO PRIMO Tot. mq 565

- Sala conferenze mq 145
- Uffici della Presidenza mq 215
- Depositi mq 28
- Distribuzione mq 158
- Servizi igienici mq 3
- Locali impianti mq 11
- Ambienti non utilizzati mq 4

PIANO COPERTURE

- Alloggi mq 85



porta su strada, oggi chiusa; nella terza e nella quarta sala si entra dal portico borrominiano.

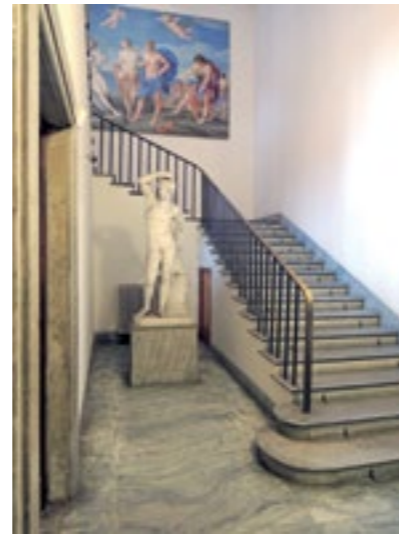
Varcato il portale principale, sulla destra, dopo una porta attualmente chiusa, si accede a un corridoio di servizio che termina con una porta che si apre su via della Stamperia, preceduta da un bagno. Dal corridoio si accede a due ambienti in cui si trova l'Archivio dei disegni di architettura e un deposito della Biblioteca: nel primo e più grande, una scala a chiocciola consente di salire sul soppalco realizzato nell'ambiente adiacente, dove sono conservati i disegni dell'Archivio del Moderno e del Contemporaneo e, tramite un ballatoio perimetrale, anche al solaio soprastante del corridoio. La disposizione planimetrica di questi ambienti risulta già fissata nel Seicento, e non viene modificata dall'intervento del '34, anche se, al pari del resto dell'edificio, pure questa porzione del fabbricato verrà interessata da interventi di carattere strutturale.

Procedendo verso l'interno, prima del cancello che divide l'atrio d'ingresso dal portico e dal cortile, si incontra sulla destra una corta rampa di cinque gradini, che conduce al piano rialzato dell'atrio della scala, ove si trovano anche l'ascensore e la portineria, quest'ultima ricavata al di sotto della terza rampa della scala; sul fondo dell'atrio, una bassa porta introduce alla scala che conduce al piano interrato, ricavata al di sotto della prima rampa delle scale.

Questo piano, rimasto praticamente inutilizzato da quando, poco dopo la metà del Settecento, le cucine furono spostate al piano terra², è costituito da una sequenza di ambienti voltati delimitati dalle strutture su cui poggiano i setti murari dei piani superiori. Dai documenti conservati, i muri e le volte risultano essere stati continuamente interessati da interventi di sottofondazione, consolidamento o completo rifacimento; ancora durante i lavori degli anni Trenta furono eseguiti interventi di "sotto-murazione e sottofondazione delle volte"³, e oggi le murature conservano evidenti tracce degli interventi subiti.

Nella definizione del vano scala, data la sua evidente importanza dal punto di vista distributivo, sono concentrate le più significative trasformazioni introdotte da Giovannoni alla struttura e al funzionamento dell'edificio: demoliti completamente gli ambienti e le scale preesistenti, realizza un unico grande corpo scala che, insieme all'ascensore, consente il collegamento di tutti i piani. È da rilevare che la cosiddetta "scala segreta", collocata allo snodo del prospetto su vicolo dello Scavolino, una scala "di servizio" a chiocciola che dal piano interrato raggiungeva l'ultimo livello, con l'intervento del '34 è andata distrutta in seguito alla realizzazione dei servizi igienici al secondo e al terzo piano.

Al termine del portico, superato il cortile, si incontra la rampa elicoidale del Borromini. Di fianco, accessibili solo da questa, si trovano alcuni ambienti disposti su tre livelli, che, ancora negli anni Sessanta, costituivano l'alloggio del custode: al piano terra erano collocati la cucina e il bagno; ai due piani superiori, collegati da una stretta scala a chiocciola, c'erano due camere da letto. Oggi, demolita la scala a chiocciola, nell'ambiente al primo piano ha trovato provvisoria collocazione il "Fondo Ugo Luccichenti" (ora in fase di riordino), mentre al secondo, sempre provvisoriamente, è stata sistemata parte dei fondi dell'Archivio del Moderno. Al piano terra, connessa con il primo degli ambienti adiacenti alla scala elicoidale, si trova la ex "Sala gessi"; entrambi gli ambienti sono attualmente utilizzati come deposito. Sull'estensione verticale della rampa elicoidale insiste invece la sopraelevazione in cui sono ricavati gli alloggi del Consegretario e del custode.



In queste pagine, immagini dell'atrio di Palazzo Carpegna. Sullo sfondo, alle spalle della statua, il piccolo varco di ingresso al piano interrato. Sulla parete di sinistra, l'accesso al locale adibito a portineria.



Fino agli anni Ottanta una porzione del piano terra era data in locazione, allo scopo di ricavarne reddito per finanziare le attività e le iniziative dell'Accademia. Dove ora si trova l'Archivio dei disegni di architettura e il deposito della Biblioteca era ubicato un negozio di sanitari e rubinetterie, con lo spazio per la vendita al pubblico al piano terra, direttamente accessibile da via della Stamperia, e gli uffici amministrativi nella porzione soppalcata. I primi due ambienti a sinistra dell'atrio d'ingresso erano invece affittati a un bar che vi aveva sistemato il proprio deposito. A partire dall'inizio degli anni '80, in tempi diversi, l'Accademia rientra in possesso di questi locali, i quali per circa un decennio verranno alternativamente utilizzati, insieme al resto del piano terra, come depositi provvisori, archivi e spazi per esposizioni temporanee. L'ultima delle quattro sale espositive, rimasta sempre in uso all'Accademia, per un certo periodo verrà utilizzata come galleria di arte moderna⁴. Nel 1998, per la mostra su Angelica Kauffmann⁵, l'architetto Danilo Guerri progetta un sistema di pannelli mobili che delimita e ridefinisce lo spazio delle quattro sale espositive, fissandone definitivamente l'uso (attualmente i pannelli progettati da Guerri sono celati da pannellature fisse realizzate in cartongesso).

L'intervento del 1934 definisce dunque l'immagine architettonica di Palazzo Carpegna e il generale funzionamento dell'edificio: la configurazione planimetrica, il sistema distributivo, la suddivisione funzionale degli spazi sono rimasti da allora invariati⁶. L'edificio non ha subito fino ad oggi alcun intervento di adeguamento funzionale, se non quelli – già ricordati – essenzialmente costituiti dalla "riacquisizione" degli ambienti al piano terra dati in locazione, e di messa a norma, riconducibili al mero adeguamento impiantistico. Nel 2000, l'intervento di restauro eseguito dalla Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Roma e del Lazio per il Grande Giubileo dell'Anno Santo ha riguardato solo le facciate e il



tetto dell'edificio⁷; più recentemente è stata restaurata la cancellata su via della Stamperia.

Benché le esigenze funzionali dell'Accademia di San Luca nel corso dei quasi ottant'anni che oggi ci separano dall'intervento giovannoniano siano rimaste sostanzialmente immutate, e pertanto l'edificio risponda ancora alle istanze funzionali derivanti della sua destinazione, non è tuttavia possibile ignorare che con il passare del tempo alcune circostanze siano intervenute ad alterare l'equilibrio definito con quell'intervento.

Innanzitutto, l'accrescersi del patrimonio di documenti e di disegni conservati nell'Archivio, soprattutto nel caso dei voluminosi fondi versati da accademici architetti, e dei volumi della biblioteca, nonché delle opere ricevute in dono dagli stessi accademici⁸, ha condotto a un accumulo di materiali storico-artistici di sicuro pregio e valore, provvisoriamente collocati negli spazi disponibili, in attesa di successiva sistemazione, e quindi non disponibili per la consultazione e lo studio. In secondo luogo, è da segnalare



In queste pagine, il piano interrato di Palazzo Carpegna dopo lo sgombero dei materiali di risulta condotto nel luglio 2011.

che, in riferimento alla normativa in materia di abbattimento delle barriere architettoniche e alla fruizione degli spazi da parte di persone disabili, la sede dell'Accademia Nazionale di San Luca presenta alcune, significative, necessità di adeguamento.

Se, dunque, i lavori finora eseguiti su Palazzo Carpegna appaiono riconducibili o alla categoria dell'adeguamento normativo degli impianti o a quella della manutenzione ordinaria e del restauro, sarebbe auspicabile si giungesse alla definizione di un progetto di adeguamento funzionale e normativo dell'edificio nel suo complesso, configurato come un insieme coordinato di interventi, misurati sul *minimum* indispensabile e attuabili in tempi diversi, in grado di colmare le carenze oggi riscontrabili nel "funzionamento" della sede dell'Accademia di San Luca, e favorire una migliore utilizzazione degli spazi e delle risorse disponibili, a cominciare dall'eliminazione delle barriere architettoniche che limitano e ostacolano il libero e completo godimento dell'edificio.

Il problema maggiore per una persona non in grado di spostarsi in maniera autonoma, e che pertanto necessita di una sedia a ruote è, evidentemente, il superamento dei dislivelli. Escludendo l'uso delle scale, tale necessità può essere soddisfatta, a seconda dei casi, mediante il ricorso all'uso di rampe di pendenza adeguata o di dispositivi meccanici quali ascensori, "servoscala" o piattaforme elevatrici. Sempre, ma in particolare quando si tratti di interventi su edifici significativi dal punto di vista storico-artistico, la fattibilità di ognuna delle possibili soluzioni che si pongono come alternative ai gradini delle scale deve essere valutata – oltre che da un punto di vista prettamente economico – in rapporto all'impatto generato sulle strutture e sugli spazi esistenti. Nel caso di Palazzo Carpegna, la rampa elicoidale del Borromini presenta una pendenza media del 14%, superiore a quella idonea all'utilizzo di persone disabili⁹, mentre l'ascensore – come già evidenziato – si trova a un piano rialzato rispetto all'ingresso dell'edificio, e pertanto non risulta raggiungibile altrimenti che mediante la rampa di cinque gradini che collega la quota di sbarco dell'ascensore a quella dell'ingresso, priva di qualsiasi ausilio per persone disabili; in ogni caso, le dimensioni e le porte della cabina non rispondono alle prescrizioni per l'uso dell'impianto da parte di disabili¹⁰. Oltre all'eliminazione degli ostacoli che impediscono la libera fruizione degli spazi aperti al pubblico, la normativa prescrive che deve altresì consentirsi alle persone disabili l'uso di almeno un servizio igienico; in tutto l'edificio, invece, non è presente alcun bagno a norma per l'uso di disabili. In sintesi, un visitatore su sedia a rotelle non può accedere in maniera autonoma a nessuno degli spazi dell'Accademia di San Luca aperti al pubblico, ad esclusione del cortile e degli ambienti espositivi al piano terra, e non ha a disposizione neanche un servizio igienico.

Al fine di garantire un livello di *accessibilità*¹¹ tale da consentire la fruizione degli spazi dell'Accademia di San Luca sia al pubblico che al personale in servizio – come prescritto dall'art. 13 del DPR 24 luglio 1996 n. 503¹² – sarebbe dunque quantomeno necessario adottare misure in grado di garantire l'accessibilità e l'utilizzazione dell'ascensore a persone disabili e realizzare al piano terra un servizio igienico per disabili. Questi due interventi, da soli, garantirebbero se non altro il livello di "visitabilità" dell'edificio.

Durante i lavori del 1934 non venne presa in considerazione l'opportunità di utilizzare il piano interrato. Evidentemente, le esigenze di allora non erano tali da richiedere l'implemento della superficie utile dell'edificio; né le tecnologie disponibili in campo impiantistico erano ancora in grado di garantire le indispensabili condizioni di igiene e salubrità in locali privi di illuminazione

Le immagini che seguono testimoniano di tre ipotesi progettuali per l'adeguamento di Palazzo Carpegna alla normativa sull'abbattimento delle barriere architettoniche. Tali ipotesi vanno ricondotte all'interno di un più vasto progetto di adeguamento funzionale e normativo dell'edificio nel suo complesso, di cui possono essere considerate uno stralcio. Tutte e tre le ipotesi prevedono l'adeguamento del bagno al piano terra, raggiungibile dal corridoio di servizio posto fra l'atrio d'ingresso e l'uscita su via della Stamperia, e dell'ascensore alle prescrizioni del DMLLP 14 giugno 1989, n. 236, art. 8.1.6. "Servizi igienici" e 8.1.12. "Ascensore". Tutte le ipotesi prevedono inoltre il prolungamento della corsa dell'ascensore fino al piano interrato. Nell'ottica di un miglioramento funzionale va vista invece l'ipotesi di spostare la portineria, che nella posizione attuale risulta scarsamente idonea al controllo diretto degli accessi alle diverse aree del fabbricato e di dimensioni inadeguate per consentire agli addetti la corretta visione dei monitor collegati alle telecamere di sicurezza. Il vano della portineria potrebbe infine essere riutilizzato come locale tecnico, consentendo l'ubicazione di centraline, di impianti e servizi.



Prima ipotesi:

il dislivello fra la quota dell'ingresso e quella dello sbarco dell'ascensore al piano terra viene superato mediante una piattaforma elevatrice che dal corridoio di servizio consente, tramite l'apertura di un vano nella muratura, di raggiungere la quota dell'atrio. Eliminando la porta attualmente esistente nell'atrio, l'accesso al piano interrato avviene anch'esso dal corridoio di servizio, che in questa ipotesi viene ad assumere una posizione rilevante e dotata di una certa autonomia nell'economia distributiva dell'edificio, essendo accessibile anche direttamente da via della Stamperia.

ed areazione diretta, posti al di sotto della quota stradale¹³. In un ambiente (dotato di un'apertura a *bocca di lupo* su vicolo dello Scavolino) venne quindi collocata la caldaia alimentata a carbone per il riscaldamento dell'edificio, mentre gli altri locali furono lasciati a disposizione come "cantine"; in uno, addirittura, vennero "tomati" i detriti e i materiali di risulta provenienti dai lavori. Con il passare degli anni, nei locali al piano interrato si accumulavano oggetti e materiali di natura eterogenea che renderanno assai disagiata, se non addirittura impossibile, il passaggio in alcuni vani.

La liberazione delle cantine di Palazzo Carpegna – eseguita nel luglio del 2011¹⁴ – ha rivelato l'esistenza di spazi che, mediante una serie di interventi di adeguamento funzionale e impiantistico, oggi potrebbero essere pienamente utilizzati, permettendo così di sgravare dal sovraccarico accumulato le altre porzioni dell'edificio ubicate ai piani sopraterreni. Vi si potrebbero collocare delle scaffalature o degli armadi compattabili per la custodia dei documenti d'archivio e dei volumi della biblioteca. Ovvero vi si potrebbero conservare e temporaneamente esporre, in strutture appositamente studiate, anche parte delle opere d'arte appartenenti alle Collezioni dell'Accademia. Si potrebbe, infatti, a determinate condizioni, rendere accessibile il piano agli studiosi o anche a un piccolo pubblico, il quale potrebbe godere, oltre che della particolare "suggestione" dei luoghi – dei quali andrebbero conservate il più possibile le condizioni "originarie" – anche delle particolari condizioni di confort offerte dal controllo della climatizzazione e dell'illuminazione artificiale.

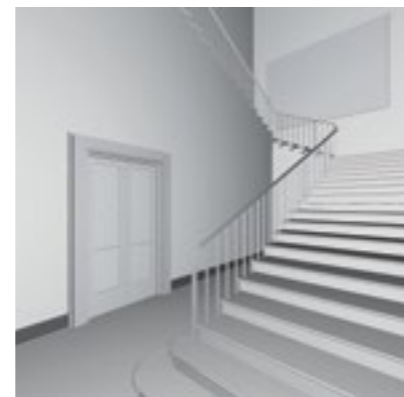
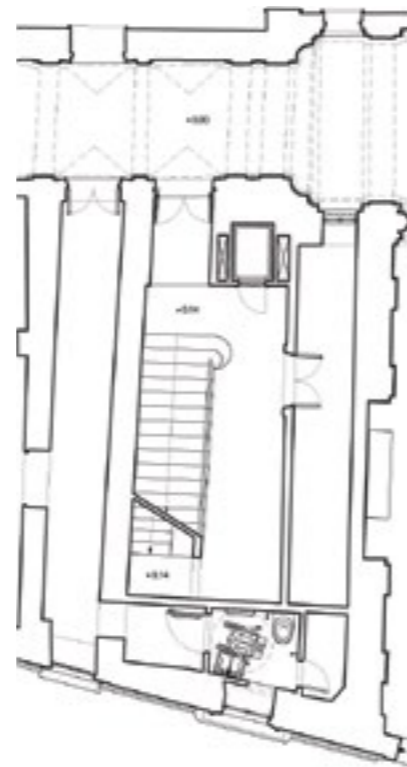
È immediatamente evidente che l'utilizzazione del piano interrato, raggiungibile dal piano terra esclusivamente tramite una rampa composta da ventitré gradini, che non risponde alla normativa vigente né per il numero né per il rapporto pedata/alzata degli stessi, impone l'adeguamento dei collegamenti verticali. Prolungare la corsa dell'ascensore e ridefinire le quote e lo sviluppo della scala appaiono, quindi, interventi assolutamente indispensabili per consentire il raggiungimento della quota del piano interrato. Una volta reso l'uso dell'ascensore idoneo alle persone disabili, prolungandone la corsa sino al piano interrato, e realizzato un servizio igienico per disabili al piano terra, si sarebbe raggiunto – come già detto – il livello di "visitabilità" dell'edificio. Un livello dunque minimo di *accessibilità*, che consentirebbe il mero adattamento di Palazzo Carpegna alla normativa sull'abbattimento delle barriere architettoniche.

Ma un'istituzione come l'Accademia Nazionale di San Luca non dovrebbe – a mio parere – "accontentarsi" di soddisfare un requisito *minimo* imposto per legge. Dovrebbe, invece, ambire a costituirsi come modello di riferimento per altri Enti e Istituti, cercando di raggiungere, nel rispondere alle istanze normative, il massimo risultato in termini di qualità delle soluzioni adottate. Per innalzare la fruibilità dell'edificio al livello successivo alla "visitabilità", quello della "accessibilità", sarebbe allora utile la realizzazione di un servizio igienico per disabili a ogni piano¹⁵. La riprogettazione dei servizi igienici ai piani primo, secondo e terzo, consentirebbe, oltre ad innalzare il livello di accessibilità dell'edificio, di raggiungere un altro risultato, particolarmente utile al miglioramento del suo funzionamento generale: la liberazione del vano della "scala segreta" dai bagni che ne interrompono la continuità al secondo e al terzo piano, rendendo possibile recuperare alla sua funzione – per così dire – originaria, "di servizio", il vano stesso, attraverso la collocazione di un montacarichi. Così facendo, si verrebbe a creare un collegamento funzionalmente autonomo per il trasporto di documenti, volumi e opere d'arte fra il piano interrato e tutti gli altri livelli dell'edificio. Si libererebbero

così da tale impiego la rampa del Borromini, nonché la scala e l'ascensore per il pubblico, che rimarrebbero a esclusivo uso dei visitatori dell'Accademia di San Luca, evitando quella "promiscuità" di percorsi da ritenersi ormai inammissibile in un edificio moderno.

NOTE

1. Per una puntuale ricostruzione delle vicende storiche di Palazzo Carpegna dalle origini sino alla sua trasformazione in sede della Reale Insigne Accademia di San Luca si veda: I. SALVAGNI, *Palazzo Carpegna*, Roma 2000.
2. Ivi, p. 122.
3. Ivi, p. 157.
4. La ricostruzione di queste vicende mi è stata possibile grazie alla testimonianza diretta di Francesco Taddei, Consegnatario delle opere, in servizio presso l'Accademia Nazionale di San Luca dal 1963 e dal 2000 Accademico Benemerito.
5. O. SADNER (a cura di), *Angelika Kauffmann e Roma*, catalogo della mostra, Roma 1998.
6. A. CIPRIANI, P. MARCONI, E. VALERIANI, *I disegni di Architettura dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, Roma 1974, tomo II, nn. 3163-3167 (pubblicati anche in SALVAGNI, *op. cit.*, p. 155, fig. 113).
7. F. FORMOSA, *Palazzo Vaini Carpegna. La riqualificazione di uno spazio urbano attraverso il restauro di una delle sedi storiche della cultura romana*, in: Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Ufficio Centrale per i Beni Archeologici, Architettionici, Artistici e Storici, Architettura e Giubileo, *Gli interventi a Roma e nel Lazio nel Piano per il Grande Giubileo del 2000*, vol. III, tomo I, a cura di C. CAPITANI, S. REZZI, Napoli 2002, pp. 81-85.
8. "Fin nei più antichi statuti si prescriveva che «ogni accademico [...] debba mandare all'Accademia in dono un'opera sua a perpetua memoria» e altrettanto avrebbe dovuto fare il Principe, che era obbligato a lasciare «onorevole dono dell'arte sua»". C. PIETRANGELI, *La Galleria*, in "Annuario della Accademia Nazionale di San Luca MMIX", Roma 2010, p.27.
9. L'art. 8 del DMLLP 14 giugno 1989 n. 236 fissa nell'8% la pendenza massima delle rampe idonee all'uso di persone disabili.
10. "L'ascensore in caso di adeguamento di edifici preesistenti, ove non sia possibile l'installazione di cabine di dimensioni superiori, può avere le seguenti caratteristiche: cabina di dimensioni minime di 1,20 m di profondità e 0,80 m di larghezza; porta con luce netta minima di 0,75 m posta sul lato corto; piattaforma minima di distribuzione anteriormente alla porta della cabina di 1,40 x 1,40 m. Le porte di cabina e di piano devono essere del tipo a scorrimento automatico. Nel caso di adeguamento la porta di piano può essere del tipo ad anta incernierata purché dotata di sistema per l'apertura automatica. [...]". DMLLP 14 giugno 1989, n. 236, art. 8.1.12, punto c.
11. "[...] si considerano tre livelli di qualità dello spazio costruito. L'accessibilità esprime il più alto livello in quanto ne consente la totale fruizione nell'immediato. La visitabilità rappresenta un livello di accessibilità limitato ad una parte più o meno estesa dell'edificio o delle unità immobiliari, che consente comunque ogni tipo di relazione fondamentale anche alla persona con ridotta o impedita capacità motoria o sensoriale. La adattabilità rappresenta un livello ridotto di qualità, potenzialmente suscettibile, per originaria previsione progettuale, di trasformazione in livello di accessibilità; l'adattabilità è, pertanto, un'accessibilità differita". DMLLP 14 giugno 1989, n. 236, art. 3.1.
12. "[...] nelle unità immobiliari sedi di riunioni o spettacoli all'aperto o al chiuso, temporanei o permanenti, compresi i circoli privati [...] il requisito della visitabilità si intende soddisfatto se almeno una zona riservata al pubblico, oltre a un servizio igienico, sono accessibili; deve essere garantita inoltre la fruibilità degli spazi di

*Seconda ipotesi:*

tutto il solaio dell'atrio viene ribassato e portato alla quota d'ingresso. Tale soluzione comporta la necessità di prolungare la prima rampa dello scalone con l'aggiunta di quattro gradini e implica la ricostruzione del muro dell'attuale portineria. Questa ipotesi progettuale, prevedendo la demolizione del solaio dell'atrio e il prolungamento della scala, è indubbiamente quella che provoca il maggior impatto sulle strutture del fabbricato.

*Terza ipotesi:*

il dislivello fra la quota dell'ingresso e quella dello sbarco dell'ascensore a piano terra viene superato mediante un "servoscala" installato sulla corta rampa di cinque gradini che collega le due quote. L'accesso al piano interrato avviene tramite la realizzazione di quattro gradini che abbassano la quota dell'atrio in corrispondenza della porta di accesso alla scala. Tale soluzione privilegia la continuità del collegamento verticale costituito dalla scala principale e rafforza la funzione dell'atrio come baricentro distributivo dell'edificio.

relazione e dei servizi previsti [...]". DMLLP 14 giugno 1989, n. 236, art. 3.4, punto b. Ed anche "[...] nelle unità immobiliari sedi di attività aperte al pubblico, il requisito della visitabilità si intende soddisfatto se, nei casi in cui sono previsti spazi di relazione nei quali il cittadino entra in rapporto con la funzione ivi svolta, questi sono accessibili; in tal caso deve essere prevista l'accessibilità anche ad almeno un servizio igienico". DMLLP 14 giugno 1989, n. 236, art. 3.4, punto e.

13. In Italia i primi condizionatori d'aria arriveranno solo alla fine della Seconda Guerra Mondiale.
14. A partire dai primi mesi del 2011 chi scrive ha coordinato una serie di interventi volti ad approfondire la conoscenza analitica del manufatto architettonico. Nel luglio 2011 la ditta GIAC Costruzioni srl ha provveduto a liberare il piano interrato dai detriti e dai materiali che vi si erano accumulati. Tale operazione è stata propedeutica al rilievo, esteso all'intero fabbricato, eseguito dall'ATP Prospera Survey (architetti L. Bogliolo e M. Caputo) - i cui risultati sono stati utilizzati come base per gli elaborati grafici del presente articolo - e alla campagna di sondaggi eseguiti dalla ESSEBI srl (ingegnere G. Sforza) mediante indagini endoscopiche nelle murature del piano interrato e tramite georadar e tomografia elettrica al piano terra.
15. In realtà l'accessibilità completa di un edificio si otterrebbe solo con la totale eliminazione delle barriere architettoniche, fra le quali, oltre agli "ostacoli fisici che sono fonte di disagio per la mobilità di chiunque ed in particolare di coloro che, per qualsiasi causa, hanno una capacità motoria ridotta o impedita in forma permanente o temporanea" e agli "ostacoli che limitano o impediscono a chiunque la comoda e sicura utilizzazione di parti, attrezzature o componenti", si considera anche "la mancanza di accorgimenti e segnalazioni che permettono l'orientamento e la riconoscibilità dei luoghi e delle fonti di pericolo per chiunque e in particolare per i non vedenti, per gli ipovedenti e per i sordi." DMLLP 14 giugno 1989, n. 236, art. 2.



Il portico di Palazzo Carpegna a restauro ultimato.

Interventi nel portico e nel cortile di Palazzo Carpegna

FABIO PORZIO

Nell'estate del 2011 sono stati effettuati una serie d'interventi nel portico e nel cortile dell'Accademia di San Luca. L'intento era quello di rimuovere alcuni elementi decorativi qui posizionati nel corso del secolo scorso. In particolare, negli anni Trenta, con i lavori di trasformazione di Palazzo Carpegna a sede dell'Accademia di San Luca, sul muro di fondo del portico, proprio di fronte all'arcata centrale, era stata apposta una epigrafe marmorea inneggiante, nell'ordine, il ruolo avuto nella realizzazione dal re Vittorio Emanuele III, da Benito Mussolini, da Francesco Borromini, dal prefetto di Roma Francesco Boncompagni Ludovisi e, ultimo, ma non per importanza, da Gustavo Giovannoni, allora Presidente dell'Accademia. Nel secondo dopoguerra, invece, le parti superiori delle pareti erano state arricchite con l'inserimento di dieci bassorilievi in terracotta, prove dei concorsi accademici condotti nei secoli XVII e XVIII. L'intervento attuato era mosso dunque dalla finalità di ridare una corretta lettura dell'architettura e delle sue decorazioni originali, "liberando" il portico, opera di Francesco Borromini, dalle più recenti giustapposizioni. Entrando dal portone e avvicinandosi al cancello di ferro, l'occhio ora apprezza in pieno il ritmo delle partiture architettoniche e si concentra sulle cornici modanate delle arcate, sulle decorazioni in stucco romano a motivi vegetali degli archi che danno sul giardino, focalizzandosi in ultimo sui capitelli e sul magnifico fregio con motivi floreali e antropomorfi sormontato dalla testa di Medusa; il tutto posto come fondale del portico e passaggio per la rampa elicoidale interna.

L'epigrafe, di grandi dimensioni, molto fragile in quanto di uno spessore di circa quattro centimetri, era apposta sul muro dell'arcata centrale con una cornice in stucco modanata di colore bianco, che fermava perimetralmente il supporto marmoreo semplicemente attaccato a quello di mattoni con una malta di allettamento. Per poter rimuovere l'epigrafe cercando di ridurre al minimo i rischi di frattura, è stato allora costruito un ponteggio di dimensioni adeguate e sufficienti a sostenere un paranco di sollevamento, nonché il peso del marmo, permettendo agli operatori di lavorare con agevolezza e sicurezza. Si è provveduto allora a posizionare sulla superficie un'asse di legno sostenuta da un puntello. Tra il legno e il marmo sono stati apposti materiali assorbenti che evitassero eventuali graffi alla superficie incisa. Quindi, con estrema cautela, si è iniziata a scostare l'opera dal muro mettendo due sostegni di legno alla base, infilati nel muro e si è "imbracata" l'epigrafe con due resistenti fasce attaccate al paranco sovrastante che ha permesso di far scendere fino a terra la targa marmorea.

La lastra commemorativa così rimossa è stata poi riposizionata su di una parete perimetrale del giardino che ben si prestava ad accoglierla, sia come dimensioni, sia come collocazione all'interno della sede accademica. Una volta rimontato il ponteggio, è stato preparato l'alloggiamento nel muro



facendo uno scasso degli strati d'intonaco, profondo circa sei centimetri e di dimensioni leggermente più grandi di quelle dell'epigrafe, portando la muratura di mattoni a vista. Quindi, sempre con l'aiuto di un paranco, è stata sollevata la lastra e posizionata sulla muratura, attaccandola con una malta idraulica premiscelata a basso contenuto di sali e ancorandola con staffe di acciaio inox lavorate a "coda di rondine", in maniera da avere più presa all'interno della muratura in laterizio. Intorno alla lastra è stata eseguita una stuccatura sempre con malta idraulica, in modo da unire a livello la superficie dell'opera con quella dell'intonaco perimetrale. Contemporaneamente veniva stuccato a livello il vecchio alloggiamento dell'epigrafe sulla parete all'interno del portico in modo da poter dar corso alla tinteggiatura della parete, eseguita con colori a tempera in accordo con quelli esistenti sulle pareti del portico.

Intervento simile è stato posto in essere per la rimozione dei dieci bassorilievi in terracotta, fermati alle pareti nella parte inferiore con due staffe in metallo, fatte penetrare molto in profondità nella muratura, e con un gancio superiore. Il gancio, che serviva per evitare un ribaltamento delle formelle, era piccolo e di facile rimozione a differenza delle due staffe di sostegno che sono state tagliate e non rimosse in quanto si sarebbe dovuto fare uno scasso troppo grande e profondo nel muro. A differenza della epigrafe che era incassata nella muratura, i bassorilievi erano solo appoggiati. Infatti, una volta rimossi, sono emerse le vecchie tinteggiature sottostanti, attuate probabilmente negli anni Trenta del Novecento, di colori molto più scuri rispetto a quella oggi visibile.

Le terrecotte sono state spostate e alloggiate in spazi interni alla sede dell'Accademia di San Luca, mentre si è iniziato il lavoro di restauro dei loro vecchi alloggiamenti, trattando con antiruggine e con protettivo superficiale i pezzi di staffe metalliche rimaste *in situ*. Si è, quindi, proceduto alla stuccatura di tutte le lacune e dei dislivelli e sono state dipinte le impronte lasciate dai bassorilievi con la stessa tinta usata per tutte le pareti del portico. In ultimo, è stata dipinta la stuccatura perimetrale della epigrafe già apposta sulla parete del giardino, con colori a latte di calce, pigmenti

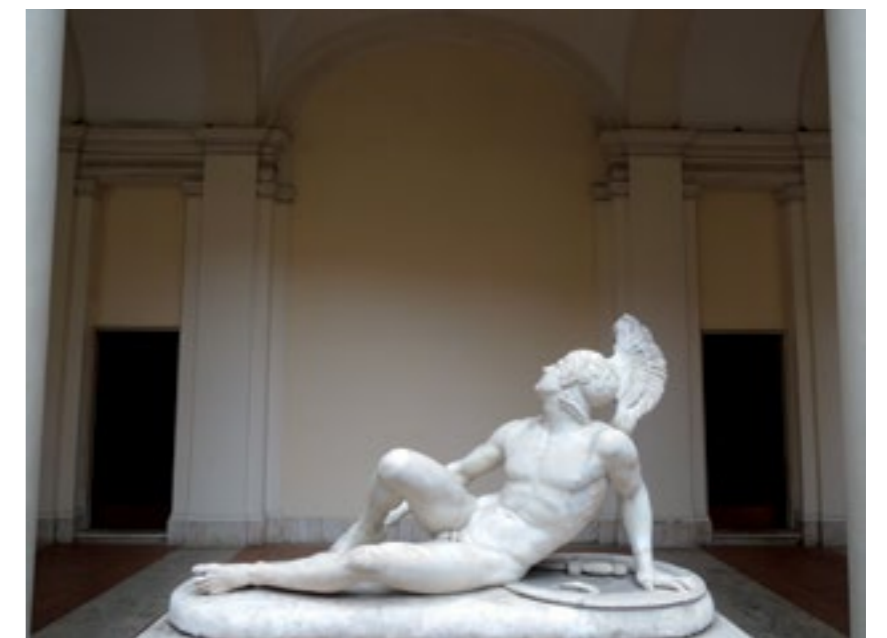


Rimozione e ricollocamento della lapide commemorativa.

Una delle terrecotte ancora in situ. Sotto, particolare delle staffe inferiori di sostegno delle terrecotte. A destra, il portico durante le fasi di restauro.

naturali con una aggiunta di emulsione acrilica in acqua in maniera da permettere l'attuale sistemazione del giardino con piante e alberi da frutto. Se, come detto, lo scopo dell'intervento di "liberazione" del portico da elementi di decorazione è stato quello di riportarlo alla sua corretta lettura estetica e architettonica, per ritenere completata l'opera ci si propone di eseguire dei saggi stratigrafici mirati alla scoperta del colore originale voluto da Borromini.

L'intervento di restauro è stato eseguito da Fabio Porzio, Rita Canneori, Federico Moglioni e Mario Signorelli.



Il portico restaurato dal cortile di Palazzo Carpegna.

Il restauro della cancellata di Palazzo Carpegna su via della Stamperia

ROMOLO TANCREDI



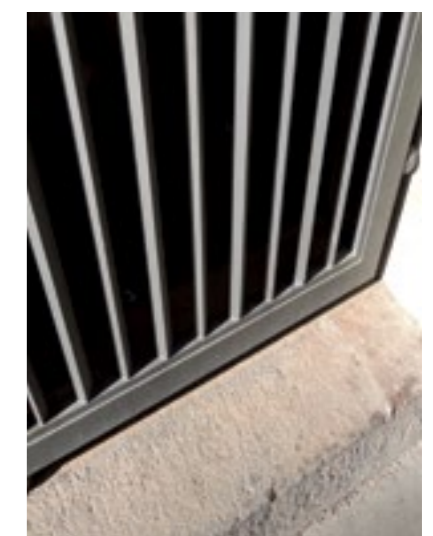
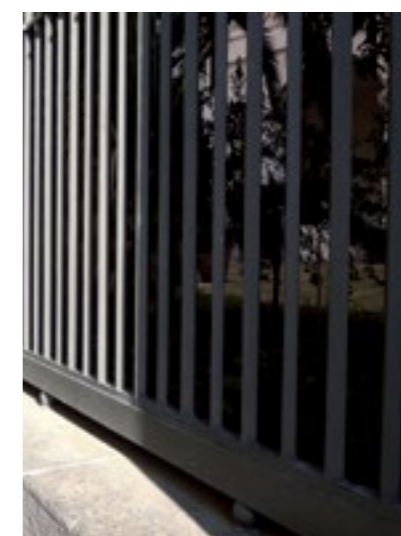
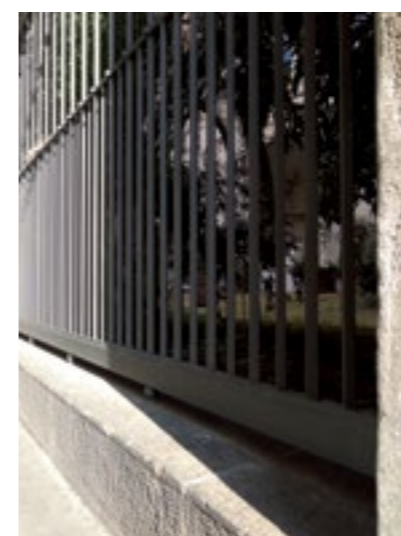
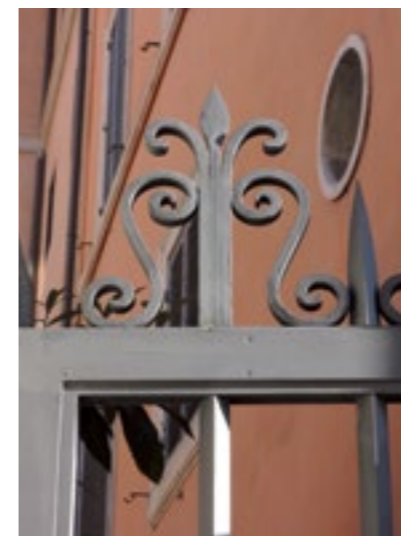
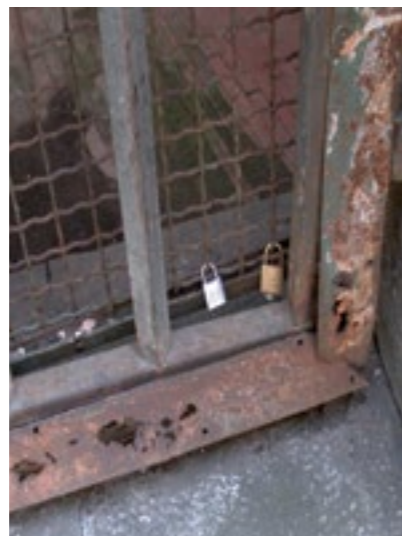
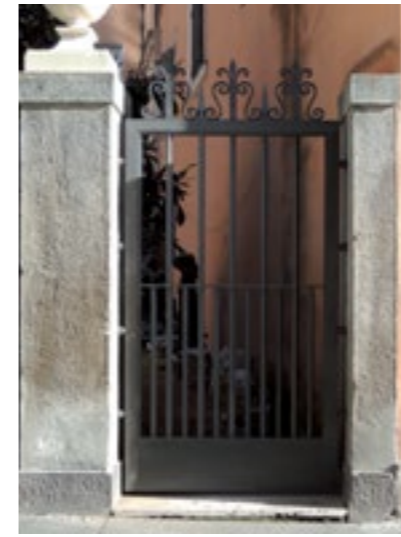
Particolare della cancellata di Palazzo Carpegna verso via della Stamperia dopo il recente intervento di restauro.

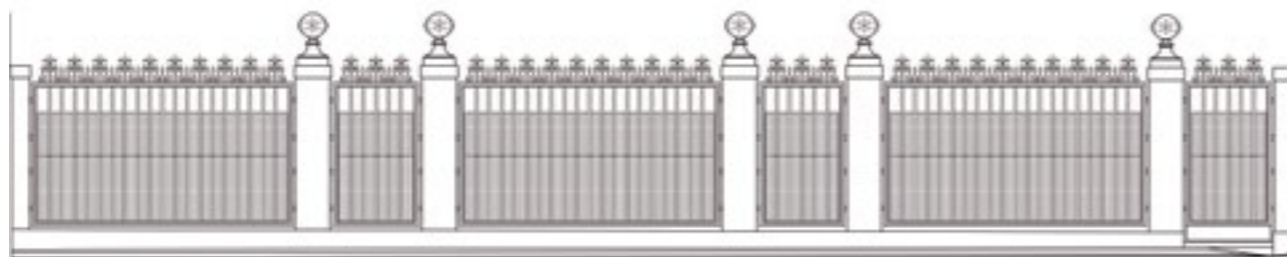
Nelle pagine seguenti: la cancellata ante operam (a sinistra) e dopo gli interventi di restauro (a destra).

Nel 1934 il cortile di Palazzo Carpegna su via della Stamperia viene delimitato da una nuova cancellata, realizzata nell'ambito del più generale intervento di "adeguamento" dell'edificio a sede della Reale Insigne Accademia di San Luca coordinato da Gustavo Giovannoni¹. Prima di questo intervento, il cortile era delimitato da una cancellata, visibile in un disegno del 1928 – che riporta lo stato *ante-operam* al progetto per l'adattamento di Palazzo Carpegna a sede del Banco di S. Spirito, redatto da P. Rossi² – nel quale appare suddivisa da pilastri in pietra o in muratura in sette intervalli. L'interasse centrale, di dimensioni leggermente maggiori, risultava chiuso da un cancello a due ante.

La cancellata è lunga 20,75 metri ed è costituita dalla successione di sei pannelli metallici rettangolari, di dimensioni cm 422 x 278 e 138 x 278, disposti a formare una sequenza alternata A-B-A-B-A-B (con l'ultimo pannello di destra apribile), ancorati mediante giunti sferici di ferro pieno a pilastri in peperino sormontati da elementi sferici decorativi in travertino. I pilastri sono alti complessivamente cm 352 a partire da un basamento che recupera il dislivello della strada, anch'esso in peperino, di altezza compresa fra i 25 ed i 33 cm. I pannelli sono costituiti da barre di ferro pieno a sezione quadrata da mm 30x30, ruotate di 45 gradi e allineate verticalmente con un interasse di cm 20, tenute perimetralmente da un telaio costituito da due profili a U da mm 40x37 accoppiati e rivestiti con un foglio di lamiera. A metà altezza, una traversa costituita da un ferro piatto pieno da mm 40x20, ingrossato e forato in corrispondenza delle barre verticali (le quali risultano passanti e non vincolate) conferisce maggiore rigidità al pannello. Nella parte superiore elementi decorativi di coronamento a punta di lancia, alti cm 26, si alternano a motivi alti cm 44 che richiamano, semplificandola, la forma del giglio fiorentino con volute laterali.

Sul lato interno della cancellata, evidentemente in un secondo tempo, erano stati collocati dei pannelli intelaiati in rete metallica per impedire il passaggio di cose e oggetti attraverso le sbarre. Al momento dell'intervento la cancellata versava in un evidente stato di degrado. Tutti gli elementi metallici risultavano interessati dalla presenza di ruggine diffusa, ma mentre la ruggine non aveva intaccato in maniera significativa le barre di ferro pieno, i telai perimetrali e le lamiere che li rivestivano apparivano pesantemente danneggiati, tanto da presentare vaste zone in cui il materiale era completamente distrutto dall'ossidazione e divelto dal supporto strutturale. Gli elementi sovrastanti i pannelli risultavano invece danneggiati non solo dalla ruggine, ma anche da azioni compiute evidentemente a scopo vandalico, che avevano prodotto la piegatura e il parziale distacco degli elementi a punta di lancia e giglio fiorentino. I pilastri in peperino e i sovrastanti elementi sferici in travertino si presentavano coperti da uno strato di depositi incoerenti, mentre sulla sommità e in particolare sugli elementi in travertino, si riscontravano attacchi biologici portati da muschi e licheni. Croste nere si sviluppavano in prossimità





Rilievo della cancellata ante operam.

delle superfici più riparate dal dilavamento degli agenti atmosferici, mentre su quelle più esposte era in atto un processo di disgregazione della materia lapidea. Alcune fessurazioni interessavano infatti già alcuni elementi in travertino, e risultavano particolarmente evidenti in uno dei pilastri in peperino; uno degli elementi sferici in travertino era stato rimosso dalla sua sede. Inoltre, diversi corpi estranei (stop *Fischer*, stucature in cemento, inserti di mattone) erano stati inseriti nei pilastri, mentre oggetti eterogenei (fra cui anche lucchetti, secondo una moda recentemente diffusasi fra gli adolescenti) risultavano fissati ai pannelli di rete metallica. Il basamento, anch'esso in peperino, era avvilto da depositi terrosi, escrementi di varia natura e gomme da masticare. Si rendeva perciò necessario – a quasi ottant'anni dal varo – procedere a un intervento di restauro della cancellata, che prevedesse il consolidamento statico degli elementi strutturali e il risarcimento delle lacune materiche delle sue componenti sia metalliche che lapidee, consentendo il ripristino della sua immagine originaria, obnubilata dai danni provocati dal degrado³.

L'intervento sugli elementi metallici della cancellata⁴

Eseguite le necessarie indagini e prove preliminari *in situ*, dopo aver rimosso i pannelli in rete metallica sovrapposti alla cancellata originaria, si è provveduto al taglio dei giunti sferici, ed i pannelli metallici sono stati svincolati dai pilastri in pietra, caricati sul mezzo di trasporto con l'ausilio di un braccio meccanico, e portati in officina. Tutti gli elementi costituenti i pannelli sono risultati vincolati fra loro esclusivamente tramite barre filettate e viti. I pannelli, cioè, non presentavano alcuna saldatura; erano – per così dire – montati completamente “a secco”. Rimosso quel che restava delle lamiere perimetrali, si è proceduto allo smontaggio del telaio, il quale – confermando i risultati delle indagini condotte visivamente – risultava assolutamente irrecuperabile, in quanto completamente danneggiato dalla ruggine. Sono stati quindi smontati gli elementi di coronamento superiore e le barre verticali, le quali si intestavano nel profilo a U interno della traversa superiore del telaio, ma senza avere continuità con le punte di lancia e gli pseudo gigli fiorentini, i quali erano fissati inferiormente tramite un perno al profilo a U esterno del telaio perimetrale.

Al fine di rimuovere i resti della vecchia pittura e dei diversi ossidi e sali accumulatisi insieme alla ruggine, gli elementi di coronamento superiore sono stati sottoposti a sabbiatura, mentre le barre verticali sono state prima smerigliate e poi carteggiate a mano. Nell'intervento sono stati recuperati tutti i componenti originali, a parte il telaio perimetrale che è stato completamente ricostruito utilizzando profili metallici a U delle stesse dimensioni di quelli originari; anche i giunti sferici di ancoraggio sono stati sostituiti (quelli originali erano andati perduti con il taglio realizzato per



Rilievo della cancellata post operam.

liberare i pannelli). I componenti originali sono stati quindi ricollocati nella loro posizione originaria, provvedendo a sostituire le viti (nella quasi totalità dei casi oramai inutilizzabili) con altre realizzate in acciaio inox, avendo cura di stuccarne le teste per consentire la verniciatura omogenea del pannello. Gli elementi superiori di coronamento sono stati invece saldati al telaio⁵, al fine di conferire loro maggior resistenza nel caso di eventuali sollecitazioni cui in futuro potrebbero essere sottoposti a seguito di azioni vandaliche. Una volta riasssemblati, i pannelli sono stati verniciati a spruzzo con vernice antiruggine⁶, e poi finiti utilizzando una vernice catalizzata color grigio antracite⁷. I pannelli di rete sovrapposti all'interno della cancellata sono stati rimossi. Al loro posto – dato che la diminuzione della luce libera fra le sbarre della cancellata rimane un'obiettivo necessità – è stata interposta fra le barre verticali, nella porzione inferiore, un'asta intermedia di dimensioni minori (mm 25 x 25), vincolata inferiormente al telaio mediante una barra filettata, e saldata superiormente alla traversa intermedia⁸.

L'intervento sui pilastri e sugli elementi sferici in pietra⁹

Dopo aver eseguito i necessari saggi e la campionatura dei tasselli di prova, l'intervento ha avuto inizio con una sciacquatura dell'intero apparato lapideo, eseguita per rimuovere le coltre di depositi incoerenti e consentire così una migliore valutazione dei fenomeni di degrado. È stato quindi eseguito un trattamento biocida, realizzato con l'applicazione ripetuta per tre volte a intervalli di 2/3 giorni di PREVENTOL¹⁰ diluito al 5% in acqua, procedendo poi alla rimozione meccanica dei biodeteriogeni morti; successivamente si è proceduto a eseguire un secondo ciclo di applicazioni di PREVENTOL, completando il trattamento con la spazzolatura e sciacquatura a pressione.

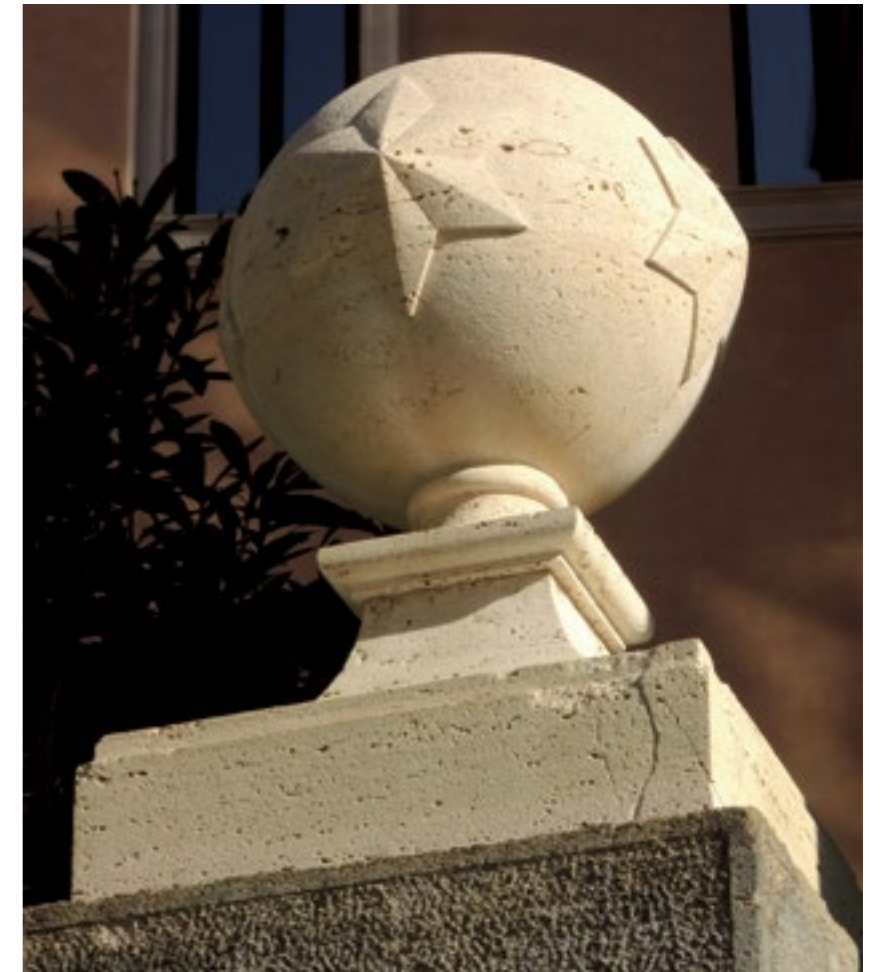
Si è passati poi al consolidamento delle superfici erose o in fase di disgregazione, applicando a pennello silicato di etile¹¹ fino all'imbibizione. Le stesse superfici sono state successivamente reintegrate con stucature a base di calce idraulica e polveri di marmi colorati. Le croste nere sono state parzialmente solubilizzate con impacchi di carbonato di calcio e EDTA trisodico¹², supportati da polpa di cellulosa con conseguente spazzolatura e sciacquatura. Il pilastro compromesso da fessurazione è stato messo in sicurezza mediante doppia impregnazione a contrasto, realizzata utilizzando perni di vetroresina del diametro di mm 10 e lunghezza di cm 20, immersi in resina epossidica bicomponente. Tutte le zone interessate da fessurazioni sono state controllate senza riscontrare la necessità dell'inserimento di altre barre: ci si è pertanto limitati alla stuccatura come metodo preventivo per evitare la degenerazione del degrado. L'elemento decorativo sferico rimosso è stato riposizionato nella sua sede originaria, previa sostituzione del vecchio perno in ferro (troppo corto e sottile per sopportare il carico cui era

sottoposto) con una barra filettata di acciaio di mm 10 di diametro e cm 20 di lunghezza immersa in resina epossidica bicomponente.

Sono stati infine rimossi meccanicamente tutti i corpi estranei inseriti nei pilastri, e ripristinati gli spazi vuoti venutisi a creare con stuccature in malta a base di calce idraulica e polveri di marmi colorati. Le cromie dei pilastri sono state raccordate ed equilibrate mediante scialbi a base di calce e pigmenti naturali, mentre le stuccature sono state velate a spruzzo e/o a pennello con colori sciolti in acqua. Tutte le superfici sono state nuovamente trattate con biocida (in forma preventiva) e infine protette attraverso l'applicazione a pennello di un protettivo silossanico diluito in acqua minerale¹³, che riduce la porosità della pietra senza comprometterne la traspirabilità¹⁴.

NOTE

- 1 Per una puntuale ricostruzione delle vicende storiche di Palazzo Carpegna dalle origini sino alla sua trasformazione in sede della Reale Insigne Accademia di San Luca cfr. I. SALVAGNI, *Palazzo Carpegna*, Roma 2000.
- 2 Ivi, p. 148.
- 3 Chi scrive ha redatto e consegnato la *Perizia di spesa* per il restauro della cancellata il 27 giugno 2011. L'intervento sugli elementi metallici è stato compiuto fra settembre e dicembre 2011; l'intervento sulle porzioni lapidee nei mesi di luglio-agosto 2012.
- 4 L'intervento di restauro dei pannelli metallici è stato eseguito da Umberto Frate.
- 5 È stata praticata una saldatura del tipo MIG/MAG (cioè una saldatura ad arco con apporto di metallo eseguita sotto la protezione di un gas), comunemente detta "a filo continuo".
- 6 ZETAMAX della MAX MEYER. Classificazione (UNI 8681): B2.A.O.B.2.B.AA. Pittura per strato di fondo, in soluzione, monocomponente, ad essiccamento chimico ossidativo, satinata, con pigmentazione attiva con il supporto, oleofenolica.
- 7 Prodotto dalla ditta ALCEA.
- 8 Quindi le nuove aste sono state vincolate al profilo a U interno della traversa inferiore del telaio in maniera del tutto analoga a quella con la quale sono fissate le barre originali. Diversamente, sono state vincolate superiormente al ferro piatto mediano trasversale tramite saldatura, in quanto risultava impossibile ripetere il sistema originario di fissaggio superiore che prevedeva che le barre di innestassero in un foro a misura praticato nel profilo metallico a U interno del telaio perimetrale.
- 9 L'intervento di restauro delle porzioni lapidee della cancellata è stato eseguito da Federico Moglioni e Mario Signorelli e illustrato nella "Relazione sull'intervento di conservazione e restauro dei pilastri in pietra su via della Stamperia", consegnata all'Accademia Nazionale di San Luca il 16 luglio 2012.
- 10 Prodotto biocida liquido concentrato a base di sali di ammonio quaternari. È un biocida ad ampio spettro, utilizzato per preparare soluzioni disinfettanti per l'eliminazione di batteri, muffe, alghe e licheni da diversi supporti, inodore e miscelabile in rapporto variabile (dall'1 al 10%) con acqua, alcoli, chetoni, idrocarburi clorinati. Le soluzioni diluite di PREVENTOL sono utilizzate per eliminare funghi, alghe e licheni da materiali lapidei, gesso, intonaci, legno e ceramica.
- 11 Soluzione di esteri silicici in solvente polare ad azione consolidante per materiali lapidei. Si usa su tutti i materiali assorbenti di natura silicea (arenarie, tufi, peperino). Utilizzabile sia in interni che all'esterno, si applica su materiali decoesi per arrestarne il degrado. Viene utilizzato anche per consolidare preventivamente il materiale prima della pulitura, reagendo con il substrato e ricostituendo il minerale, senza pregiudicare l'applicazione dei successivi trattamenti protettivi. Di facile applicazione e penetrazione profonda, purtroppo prevede tempi lunghi per il consolidamento. Il prodotto è resistente al lavaggio acido e all'azione di piogge acide. Non è filmente e non provoca formazione di sostanze dannose per il materiale trattato, per l'operatore e per l'ambiente.
- 12 EDTA-Na₃: sale trisodico dell'acido etilendiamminotetra acetico, che si ottiene dalla combinazione di EDTA bisodico e tetrasodico miscelati assieme. È utilizzato per l'eliminazione in immersione o applicazione di impacco delle patine superficiali di corrosione e viene utilizzato per rimuovere incrostazioni calcaree, macchie di rame, ruggine etc.
- 13 È stato utilizzato il SILO 111 della CTS, protettivo idrorepellente pronto all'uso, a base di organosilossani oligomeri, diluito al 10% in acqua minerale dearomatizzata. Una volta completata la reazione di reticolazione (grazie all'umidità atmosferica), il prodotto impedisce alle superfici trattate un'ottima idrorepellenza mantenendo la permeabilità al vapor d'acqua (non crea cioè film superficiali impermeabili al vapor d'acqua); non causa alterazioni cromatiche o effetti di lucido. Può essere utilizzato su marmo, pietra, intonaci, laterizi. Si presenta molto resistente agli agenti atmosferici e all'efflorescenza.
- 14 Nella "Relazione sull'intervento di conservazione e restauro dei pilastri in pietra su via della Stamperia" si legge: "Si rende nota la possibilità della formazione di temporanee maculazioni sparse sulle superfici dei pilastri dovute all'assorbimento dell'umidità presente nell'aria, o di risalita dal terreno: questo processo rientra nel naturale scambio igrometrico tra pietra ed ambiente, ed è garanzia di traspirabilità del manufatto lapideo, da cui dipende buona parte della propria salute".



Elemento sferico di travertino posto sulla sommità dei pilastri in peperino della cancellata dopo l'intervento di restauro.



I depositi della Galleria accademica nei sottotetto di Palazzo Carpegna. Dettaglio del sistema di pannelli metallici scorrevoli recentemente installati.

La riorganizzazione del deposito della Galleria accademica

ROMOLO TANCREDI

Quando nel 1934 l'Accademia di San Luca si trasferisce dalla storica sede di via Bonella ai Fori nell'appena restaurato Palazzo Carpegna nel rione Trevi¹, all'esposizione delle opere della Galleria dell'Accademia vengono destinate le nuove sale realizzate al terzo piano. I lavori di adeguamento dell'edificio, eseguiti sotto la guida e il coordinamento di Gustavo Giovannoni, hanno ridotto la superficie utile del piano: in corrispondenza della porzione più antica del palazzo alcuni ambienti perimetrali sono stati demoliti². La facciata principale su piazza dell'Accademia di San Luca, che prima presentava un terzo livello estraneo al disegno unitario della porzione sottostante, viene ricondotta ad una proporzione molto prossima a quella originaria, e certo maggiormente congrua al modello del palazzo romano cinquecentesco assunto a riferimento stilistico. Il fronte del terzo piano sulla piazza viene arretrato di alcuni metri, e anche su via della Stamperia gli ambienti prospicienti la strada vengono demoliti così che il fronte del piano (l'ultimo dell'edificio) risulti arretrato rispetto a quello dei piani sottostanti. A differenza della restante parte del piano, coperta da un solaio orizzontale dotato di lucernari per l'illuminazione zenitale delle sale espositive, in corrispondenza della porzione demolita viene costruito un tetto a tre spioventi, al di sotto del quale si vengono a creare degli ambienti, in quota col resto del piano, designati come le *soffitte* di Palazzo Carpegna.

Nella *Pianta del terzo piano* del progetto conservato presso l'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca³ gli ambienti sottostanti il tetto non presentano – a differenza di tutti gli altri – alcuna indicazione della loro destinazione d'uso; anzi, non sono nemmeno tracciati (si vedono solo le linee che delimitano il perimetro del tetto e il dislivello delle falde). Che le soffitte vengano sin da subito utilizzate come depositi della Galleria accademica – insieme anche ad altri ambienti a diversi piani dell'edificio – appare però estremamente probabile. Scrive nel 1968 Carlo Pietrangeli: “Al piano terreno sono state adattate due sale, razionalmente deumidificate, dove sono stati decorosamente collocati, previo restauro, i quadri già esistenti nelle soffitte, distribuendoli sulle pareti uno accanto all'altro in modo da poter essere facilmente studiati”⁴. Non tutta la superficie disponibile delle soffitte doveva essere utilizzata, però, perché lo stesso Pietrangeli scrive anche: “[...] si è ricavato dalla soffitta un nuovo ambiente e si sono create le premesse per sistemarne un altro, appena sarà possibile”⁵.

Reperire nuovi spazi per consentire una migliore esposizione delle opere possedute e, contemporaneamente, permettere agli studiosi e al pubblico di osservare e di studiare direttamente anche le opere non esposte ma conservate nei depositi, consentendovi quindi l'accesso, è un intento costantemente perseguito dall'Accademia di San Luca. Scrive ancora Pietrangeli: “Oggi tutti i quadri delle raccolte accademiche, situati o nei depositi o nelle sale di Palazzo Carpegna, possono essere facilmente esaminati dagli studiosi; solo un piccolo



Il deposito della Galleria accademica nella porzione delle soffitte al di sotto della falda di copertura di Palazzo Carpegna.

Particolare dell'ancoraggio dei pannelli metallici scorrevoli alle guide fissate al solaio in cemento armato.



gruppo di opere di grande formato ma di scarso interesse artistico è rimasto nelle soffitte⁶. La visione diretta dell'opera d'arte rimane fondamentale per lo studioso, anche oggi che sono disponibili sistemi di riproduzione fotografica digitale che rendono estremamente efficienti e simili al vero le copie. Ma era assolutamente indispensabile quando la vocazione formativa dell'Accademia si esplicitava, oltre che attraverso "l'insegnamento artistico" e l'espletamento dei Concorsi, anche consentendo lo studio e la copia "dal vero" delle opere esposte nella propria galleria⁷. Le "Norme per gli Artisti e gli Studenti" del *Regolamento per la Galleria* disciplinano dettagliatamente i tempi e le modalità per l'esecuzione delle copie⁸. Senza considerare, come scriveva Vincenzo Golzio nel 1939 con malinconico romanticismo, che: "La Galleria di San Luca, infine, è una raccolta per gli intenditori e i buongustai, che sanno godere anche delle opere d'arte di minore importanza. E del resto non sarà male ricordare che vi sono opere minori, nelle quali si trova uno speciale particolare incanto che invano si cercherebbe altrove"⁹.

È posizione ormai consolidata quella che attribuisce ai depositi una funzione essenziale all'interno del meccanismo espositivo di un museo¹⁰. Se per il ristretto pubblico degli studiosi, le opere conservate nei depositi dei musei sono sempre state disponibili, è una tendenza oramai in atto da decenni quella che vede i depositi dei musei di tutto il mondo aprirsi a un pubblico più vasto e meno specializzato di quello costituito dai soli esperti; le opere conservate nei depositi dovrebbero quantomeno essere rese disponibili per l'organizzazione di attività didattiche¹¹.

In Italia nel secondo dopoguerra il processo di ricostruzione e riorganizzazione delle strutture culturali, delle Collezioni e dei musei devastati dalle bombe, che si concluderà soltanto negli anni '60, viene condotto secondo nuovi principi museografici, che producono la selezione delle opere e conducono, sempre, alla "diradazione" delle opere esposte

all'interno delle sale. Parallelamente, al riordinamento degli spazi espositivi si accompagna l'esigenza di riorganizzare i depositi esistenti o di crearne di nuovi¹²; anche i depositi saranno organizzati secondo nuove modalità. Nel 1950 si inaugura a Genova la Galleria di Palazzo Bianco. Insieme ai due piani della Galleria vera e propria, Franco Albini, nel *mezzanino superiore*, progetta anche i depositi, concepiti "non per nascondere le opere, ma per conservarle e renderle visibili al pubblico degli studiosi, degli appassionati, dei turisti e dei curiosi". A Parigi, nel 1977 il Beaubourg di Piano e Rogers prevedeva che le pinacoteche fossero attrezzate con pannelli mobili che consentissero ai visitatori la visione delle opere non esposte¹⁴.

A Roma fin dall'inizio degli anni '80 la Galleria Nazionale d'Arte Moderna mette in atto una serie di concrete iniziative per rendere visitabile dal pubblico almeno una parte dei suoi depositi, dopo che già Palma Bucarelli all'inizio degli anni '60 e poi Giorgio De Marchis, alla fine degli anni '70, avevano avanzato proposte e compiuto tentativi affinché – come scrive De Marchis – si potessero "aprire non appena possibile i depositi al pubblico in modo che tutte le opere del patrimonio siano fruibili e siano sottoposte nello stesso tempo a cura e vigilanza quotidiane"¹⁵. Nel 1982 il Soprintendente Dario Durbé colloca ottantotto "pannelli in ferro" mobili in una porzione dei depositi, con il fine di poterla rendere visitabile dagli studiosi e dal pubblico¹⁶. Gli interventi eseguiti nel più recente passato, e quelli previsti ancora nel prossimo futuro, proseguono nell'implementare sempre più la porzione visitabile dei depositi¹⁷.

L'elenco delle gallerie, dei musei e delle istituzioni che, in tutto il mondo, negli ultimi decenni hanno aperto i loro depositi al pubblico, sarebbe lunghissimo. Nel 2001 la Galleria degli Uffizi con la mostra *I mai visti. Capolavori dai Depositi degli Uffizi*¹⁸ espone per la prima volta al pubblico "una selezionata rappresentanza di opere d'arte" provenienti dai propri depositi. A Roma, nel

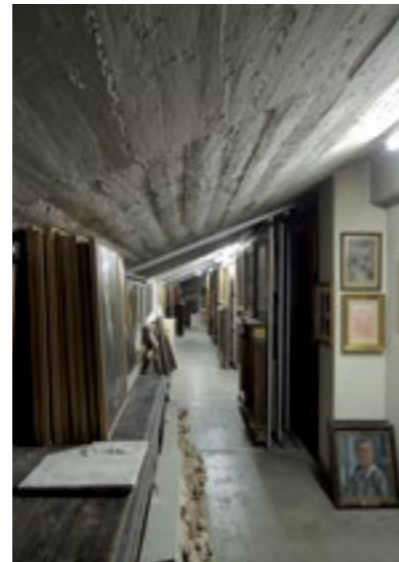
2011, all'interno della *Biennale Internazionale di Cultura Vie della Seta*, Studio Azzurro allestisce nelle aule delle Terme di Diocleziano, ove sono collocati i depositi del Museo Nazionale Romano, il percorso espositivo *A Oriente. Città, uomini e Dei sulle Vie della Seta*²⁰, "spettacolarizzando" il sito, che nella gestione ordinaria rimane chiuso al pubblico.

La superficie del terzo piano di Palazzo Carpegna occupata dalla Galleria accademica misura 300 metri quadri. La superficie delle soffitte misura 163 metri quadri, di cui 23 occupati dal laboratorio di restauro. Sono pertanto disponibili per il deposito della Galleria accademica 140 metri quadri. Recentemente, nell'ambito del riordinamento delle sale espositive allestite secondo il progetto di Francesco Cellini²¹, all'interno del più generale intervento di adeguamento alla normativa e abbattimento delle barriere architettoniche di Palazzo Carpegna in corso di studio²², sono stati eseguiti anche dei lavori all'interno del deposito. Oltre a migliorare e razionalizzare la collocazione delle opere conservate – le quali non erano, e non sono ancora, tutte effettivamente visionabili dagli studiosi – è stato realizzato un sistema di pannelli scorrevoli di rete metallica intelaiata, sospesi mediante guide regolabili a binari ancorati tramite profilati di acciaio alle strutture in cemento armato del solaio di copertura (la falda inclinata del tetto). In questo modo è stato reso disponibile alla visione diretta degli studiosi e del pubblico – secondo precise disposizioni che prevedono il controllo delle modalità di accesso e del numero dei visitatori – un numero notevolmente maggiore di opere conservate nel deposito.

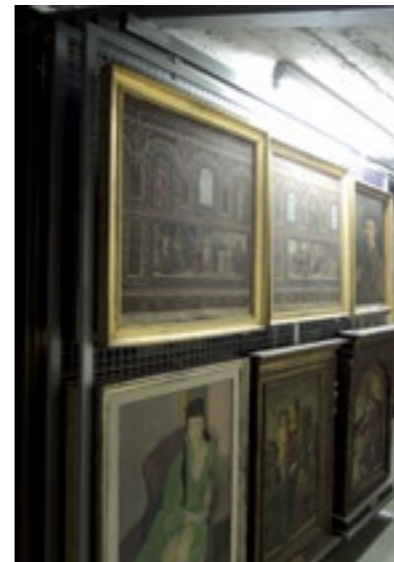
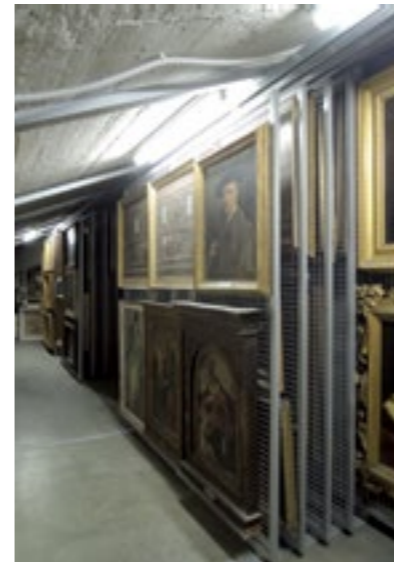
Il sistema realizzato, collocato in ambienti finora scarsamente fruiti perché malamente utilizzabili anche in ragione della loro scarsa altezza e dell'inclinazione del solaio di copertura – che invece è stata positivamente sfruttata nella soluzione adottata – ha consentito di ottenere una superficie disponibile per l'appensione dei quadri di circa 150 metri quadri complessivi. Se – come si prevede nell'immediato futuro – l'utilizzazione di tale sistema sarà estesa alle restanti porzioni del deposito, tale superficie verrà ulteriormente implementata fino a raddoppiare quella attuale, aumentando in maniera notevole la possibilità di rendere disponibili per il pubblico di esperti, di studiosi e di semplici visitatori le opere possedute dall'Accademia²³.

NOTE

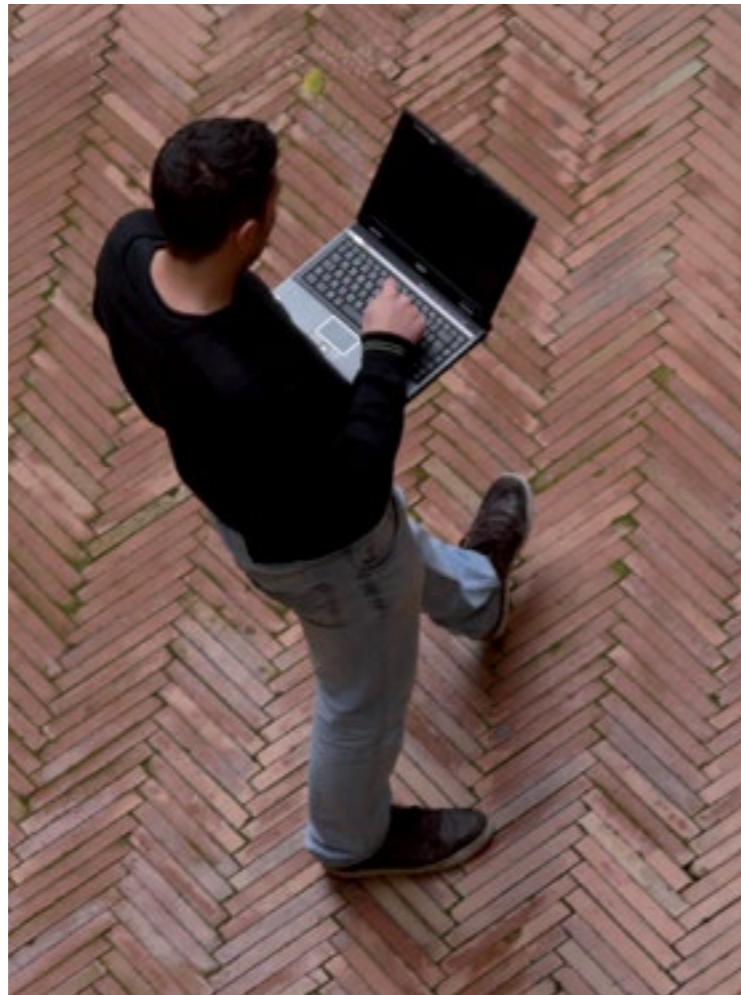
- 1 Per una puntuale ricostruzione delle vicende storiche di Palazzo Carpegna dalle origini sino alla sua trasformazione in sede della Reale Insigne Accademia di San Luca cfr. I. SALVAGNI, *Palazzo Carpegna*, Roma 2000.
- 2 Ivi, p. 156.
- 3 A. CIPRIANI, P. MARCONI, E. VALERIANI, *I disegni di Architettura dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, Roma 1974, tomo II, nn. 3163-3167 (pubblicati anche in SALVAGNI, *op. cit.*, p. 155, fig. 113, d).
- 4 C. PIETRANGELI, "Premessa", in *Mostra di antichi dipinti restaurati delle raccolte accademiche* (Accademia Nazionale di San Luca 18 giugno - 6 luglio 1968), ora in A. CIPRIANI, *Materiali per una storia della Galleria dell'Accademia di San Luca*, "Quaderni della didattica", 4, collana dell'Accademia Nazionale di San Luca diretta da F. Moschini, Roma 2012, pp. 31-32.
- 5 PIETRANGELI, *op. cit.*, ora in CIPRIANI, *op. cit.*, pp. 31.
- 6 *Idem.*
- 7 *Annuario della Accademia Nazionale di San Luca. Roma MMIX*, Roma 2010, pp. 24-26.



Vedute dei depositi della Galleria accademica nei sottotetto di Palazzo Carpegna.



- 8 *Regolamento per la Galleria del 1902*, "Norme per gli Artisti e gli Studenti", artt. 4-11, ora in CIPRIANI, *op. cit.*, pp. 13-14.
- 9 V. GOLZIO, *La Galleria e le Collezioni della R. Accademia di San Luca in Roma*, Roma, Ministero della Educazione Nazionale, Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia, 1939, ora in CIPRIANI, *op. cit.*, pp. 23-24.
- 10 A. MOTTOLA MOLFINO, *Il libro dei musei*, Torino 1998 (1 ed. 1991), in particolare il capitolo "Elogio dei depositi", pp. 135-139.
- 11 M. L. TOMEA GAVAZZOLI, *Manuale di Museologia*, Milano 2003, p. 73.
- 12 M. DALAI EMILIANI, "Musei della Ricostruzione in Italia tra disfatta e rivincita della storia", in Eadem, *Disegnare il museo*, "Quaderni della didattica", 3, collana dell'Accademia Nazionale di San Luca diretta da F. Moschini, Roma 2012, p. 11.
- 13 *I depositi - "Galleria secondaria". Le diciotto sale del deposito riaperte al pubblico: duecentoventiquattro dipinti tutti da vedere*, in www.museidigenova.it.
- 14 D. POULOT, *Musei e museologia*, Milano 2008 (tit. or. *Musée et muséologie*, Parigi 2005), p. 27.
- 15 B. TOMASSI, *L'ordinamento del deposito XIX secolo oggi aperto alla consultazione del pubblico*, in "Belle Arti 131", n. 1, 2012, p. 15.
- 16 Durbé aveva avuto modo di vedere i pannelli metallici mobili fatti realizzare da Alberto Burri nella sua casa-studio di Città di Castello. Ivi, pp. 13-15.
- 17 A. M. LIGUORI, *I lavori di ristrutturazione del deposito "pannelli di ferro"*, in "Belle Arti 131", n. 1, 2012, pp. 25-28.
- 18 Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico e Demoetnoantropologico per le Province di Firenze, Pistoia e Prato, *I mai visti. Capolavori dai Depositi degli Uffizi*, Firenze, Sala delle Reali Poste, Piazzale degli Uffizi, 15 dicembre 2001-3 marzo 2002.
- 19 A. PAOLUCCI, "Presentazione", Ivi, p. 5.
- 20 Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Roma, Roma Capitale, *A Oriente: città, uomini e Dei sulle Vie della Seta*, Roma, Museo Nazionale Romano delle Terme di Diocleziano, Piazza della Repubblica, 21 ottobre 2011 - 26 febbraio 2012.
- 21 A. CIPRIANI, M. DALAI EMILIANI, *La riapertura della galleria. Le nuove sale e le opere esposte*, in "Accademia Nazionale di San Luca. Atti 2009-2010", Roma 2011, pp. 183-188, ripubblicato in CIPRIANI, *op. cit.*, pp. 41-45.
- 22 F. MOSCHINI, *Didattica e progettualità come costanti. Prefigurazioni future*, in "Accademia Nazionale di San Luca. Atti 2009-2010", Roma 2011, p. 282.
- 23 Alcune opere sono conservate anche negli uffici e nelle sale accademiche, aperte al pubblico ogni anno il 18 ottobre, festa di san Luca, *Annuario ... op.cit.*, pp. 27-28.



Accademia “senza fili”

Il Wi-Fi nella sede di Palazzo Carpegna

ALESSIO MICCINILLI

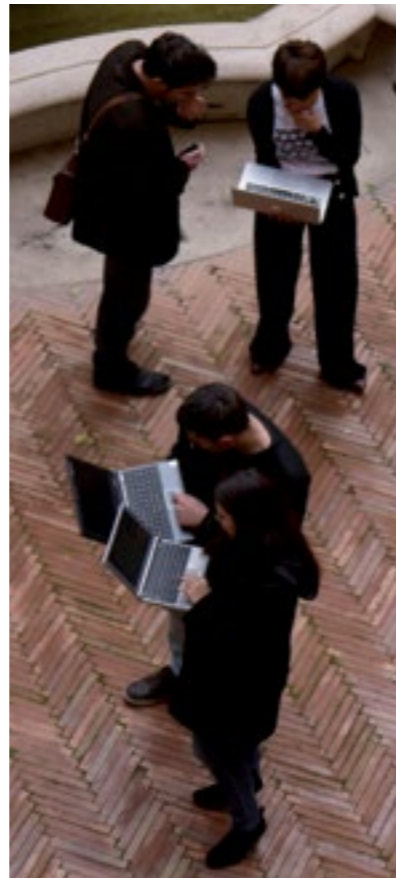
Tra le iniziative che nel corso degli ultimi due anni sono state intraprese dall'Accademia Nazionale di San Luca per adeguare le sue strutture ai tempi attuali, e quindi all'uso dei più moderni strumenti informatici, indubbiamente ha avuto un importante rilievo l'attivazione della copertura Wi-Fi dell'intero Palazzo Carpegna, dalle sale di studio dell'Archivio Storico e della Biblioteca, al Salone delle conferenze e agli uffici della Presidenza sino agli spazi espositivi e al cortile situati al piano terra. Le operazioni di riassetto generale della sede accademica sono state sin dall'inizio ispirate dalla volontà di saldare insieme il recupero delle strutture dell'Accademia con l'accrescimento della fruibilità dei servizi offerti al pubblico. Oltre ad estendere gli orari di apertura degli archivi e delle biblioteche all'intera giornata, risultava infatti evidente che l'Accademia, per essere punto di riferimento per studiosi, studenti e ricercatori italiani e stranieri, dovesse necessariamente portare avanti un programma di generale ristrutturazione finalizzato a una migliore operatività ed efficienza e ispirato dalla convinzione che adeguamenti tecnici e funzionali si dovessero affiancare anche a migliorie sostanziali della sua storica sede. In questo senso vanno sicuramente letti gli interventi di recupero e riordino di alcuni “luoghi” significativi di Palazzo Carpegna, quali il cortile e il portico borrominiano, che inevitabilmente si presentano come preziose vetrine dell'istituzione. L'allontanamento dal cortile delle autovetture prima, e il restauro del portico e della cancellata poi, insieme alla recente possibilità data a tutti i fruitori di connettersi gratuitamente a internet anche negli spazi aperti del piano terra, puntano dunque a ridefinire una parte centrale e storicamente rilevante di Palazzo Carpegna, restituendo dignità a uno spazio tanto pregevole quanto inspiegabilmente abbandonato al destino di area di parcheggio, reso ora invece accogliente luogo di incontro per studiosi e visitatori. L'obiettivo, perseguito e raggiunto, era indubbiamente quello di recuperare e riqualificare tali spazi affinché riuscissero a prestarsi in maniera adeguata allo svolgimento di nuove attività, oltre che all'ampliamento di quelle esistenti, presentando così l'Accademia come un luogo carico di storia ma anche ospitale, moderno, aperto e culturalmente attivo.



Seguendo il doppio registro del ripristino e del rilancio, fondamentali sono stati i rapporti con altre realtà del panorama culturale nazionale ed europeo, condividendo anche progetti che trascendessero il contesto puramente accademico e che di conseguenza implicassero la necessità di coinvolgere altri enti e istituzioni, per recuperare visibilità e reinserire così l'Accademia in quei circuiti da cui da troppo tempo risultava assente. In questo senso l'adesione dell'Accademia Nazionale di San Luca al progetto “Provincia Wi-Fi” rappresenta in maniera paradigmatica come di fronte a intenti comuni possano instaurarsi collaborazioni produttive anche tra istituzioni profondamente eterogenee.

In generale il progetto, promosso dalla Provincia di Roma, vede una costante e capillare espansione della rete Wi-Fi sul territorio, per cercare di garantire quello che è ormai diventato un servizio sempre più determinante per la vita e il lavoro delle persone. Si allinea perfettamente nella logica e negli intenti con il progetto di riassetto dell'Accademia che passa inevitabilmente per una messa in rete dell'offerta culturale e del suo prezioso patrimonio. Una "messa in rete" interpretata nella duplice accezione di possibilità "virtuale" di accesso al web con sempre maggiore facilità e frequenza, e di connessione e comunicazione concreta e reticolare con gli altri centri culturali nazionali e internazionali. "Fare rete", dunque, per riconoscere quella che la contemporaneità pone come condizione imprescindibile per uscire dall'isolamento e diventare punto di snodo della divulgazione, oltre che della conservazione, dell'attività e della ricerca in ambito artistico. Per quanto possa sembrare ovvio il fatto che qualsiasi struttura che oggi si trovi a ospitare iniziative di carattere culturale sia costretta a confrontarsi con le possibilità offerte dalla rete e dai nuovi mezzi di comunicazione, non è altrettanto scontato considerarne tutti le implicazioni nel momento in cui il luogo in questione è una prestigiosa istituzione con una storia di oltre quattrocento anni. Ogni centro culturale che oltre a farsi promotore della ricerca e della divulgazione del sapere si pone come obiettivo quello di custodire e tramandare nella maniera più attenta il proprio patrimonio, nel momento in cui cerca di adeguarsi alla modernità, rischia di essere praticamente messo a un bivio tra conservazione e divulgazione, due strade che appunto si prefiggeva di tenere unite. In effetti praticamente mai come nell'era del world-wide-web qualsiasi tipologia di divulgazione si trova costretta a confrontarsi con le innovazioni e le potenzialità che la rete offre, sia dal punto di vista di quell'abbattimento delle distanze e dei tempi che significa immediatezza della comunicazione, sia da quello del potenziamento esponenziale dei mezzi e delle metodologie della ricerca. Senza minimizzare o voler dirimere qui la portata di una questione, tanto antica quanto attuale, come quella del problema del rapporto tra innovazione e tradizione, e con piena consapevolezza che promuovere un cambiamento profondo comporta sempre il pericolo di cadere in esaltazioni acritiche del nuovo e delle novità, è però altrettanto importante sostenere con la stessa determinazione che le barriere virtuali e reali che hanno rallentato, se non in qualche misura atrofizzato, la vita stessa dell'Accademia, possano essere abbattute anche grazie a una capillare modernizzazione delle sue strutture. Questo senza stemperare la tensione tra passato e futuro in favore dell'uno o dell'altro, ma appunto tenendola viva e accesa, senza risolvere tutte quelle contraddizioni di cui in realtà questa dialettica si nutre.

Il sistema Wi-Fi consente dunque a chiunque di collegarsi liberamente alla rete internet in maniera wireless (ovvero senza necessità di fili o lunghi cavi di connessione). Per accedere a internet ora basta quindi recarsi in Accademia muniti di un computer portatile, un cellulare, un palmare, un tablet, o un qualsiasi altro dispositivo dotato di un'interfaccia Wi-Fi. Il dispositivo rileva immediatamente la rete wireless "ProvinciaWi-Fi" e, lanciato il browser internet, appare la pagina di autenticazione. Se si è già registrati al sistema basta semplicemente inserire le proprie credenziali per iniziare a navigare, altrimenti bisogna effettuare la registrazione compilando il modulo elettronico in tutti i suoi campi, fornendo il proprio numero di cellulare valido, e un indirizzo email attivo. Una volta ultimata la registrazione, il sistema richiede di effettuare una chiamata, gratuita, con il cellulare segnalato all'atto della registrazione; dopo pochi squilli la linea decade automaticamente, un server verifica la validità del contatto e

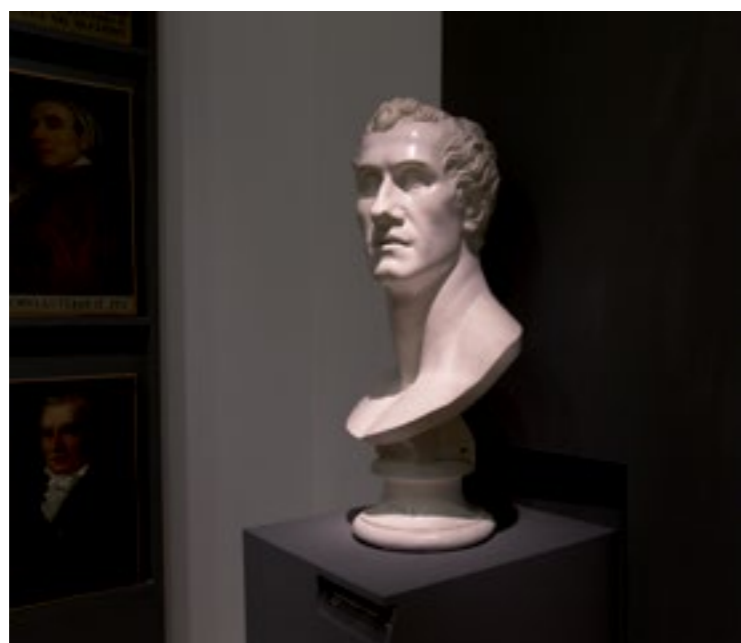


permette di scegliere una password, di almeno otto caratteri e un numero. La user-id è il numero del cellulare fornito per la registrazione.

Infine, quello che a prima vista si presenta come un servizio dedicato soltanto agli utenti esterni è in realtà una risorsa che si è rivelata decisiva per eliminare una delle difficoltà più evidenti per chi lavora all'interno dell'Accademia, ossia la mancanza di una rete interna efficiente che riduca la frammentarietà delle comunicazioni e dello scambio dati tra i vari ambienti come la Biblioteca, la Segreteria, gli Archivi o la Sala conferenze. Nel caso specifico di Palazzo Carpegna, l'uso di una rete Wi-Fi ha consentito di ovviare alla quasi totale impossibilità di effettuare quegli interventi strutturali necessari per il cablaggio dell'edificio.



LA GALLERIA ACCADEMICA



La Sala dei Ritratti: nuova illuminazione con sorgenti ad alogeni a bassissima tensione, opportunamente disposti per illuminare il busto autoritratto in gesso di Antonio Canova.

La nuova illuminazione delle sale della Galleria accademica

ALESSANDRO GRASSIA

Nel gennaio 2012 il nostro studio di progettazione illuminotecnica è stato interpellato per curare una revisione degli impianti luce in una parte della Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca situata all'ultimo piano di Palazzo Carpegna. Chi scrive ha svolto insieme all'architetto Diana Verde il progetto e la direzione dei lavori.

In particolare, sono stati oggetto di significativo rifacimento i vecchi sistemi illuminotecnici degli ambienti denominati Sala dei Ritratti, Gabinetto dei Disegni, Gabinetto Riservato e Gipsoteca. Nei rimanenti spazi della Galleria (una sala non ancora allestita, una al tempo destinata a mostre temporanee e gli ambienti del laboratorio di restauro), l'intervento si è limitato a una revisione degli impianti esistenti comprendente la completa sostituzione delle sorgenti luminose e la verifica dei cablaggi e dei sistemi di protezione dei circuiti di alimentazione.

Il vecchio impianto

In tutte le sale espositive, ad esclusione della Gipsoteca, erano in precedenza installati dei sistemi d'illuminazione realizzati *ad hoc* che provvedevano sia all'illuminazione generale degli ambienti sia a quella puntuale delle opere. Questi sistemi, a tutt'oggi fisicamente presenti, sono composti da una sorta di pannello rettangolare sospeso a soffitto di dimensioni variabili in funzione dei diversi ambienti; i pannelli sono tamponati da un grigliato a maglia quadrata molto stretta comunemente conosciuto col nome di carabottino che nelle sale assolve al compito di schermo deflettore per la luce naturale che proviene dal grande lucernario di copertura. All'interno delle strutture sospese sono incassati dei corpi illuminanti fissi per la luce ambiente costituiti da apparecchi di forma quadrata ad ottica diffusa, ciascuno allestito con due sorgenti fluorescenti compatte da 26W. Lungo il perimetro dei suddetti pannelli sospesi corre un binario elettrificato standard continuo adatto ad accogliere apparecchi per la luce puntuale sulle opere: nello specifico, il binario sosteneva dei proiettori orientabili con ottica rettangolare diffusa e sorgente ad alogenuri metallici della potenza di 70W. Proprio questi ultimi rappresentavano la maggiore criticità illuminotecnica sia in termini di equilibrio della percezione visiva sia, soprattutto, in termini di conservazione delle opere stesse. Le sorgenti ad alogenuri metallici, infatti, specie quelle di vecchia generazione con bruciatore al quarzo, producono un'emissione luminosa particolarmente ricca di radiazioni ultraviolette certamente dannose per la maggior parte delle opere esposte nella Galleria dell'Accademia; né tantomeno erano presenti filtri anti UV sul vetro diffusore frontale degli apparecchi a binario. Le misurazioni strumentali effettuate *in situ* hanno registrato livelli d'illuminamento particolarmente elevati che in alcuni casi superavano di 4÷5 volte quelli massimi prescritti dalle norme UNI e dagli Istituti preposti per la conservazione dei beni culturali.

Fortunatamente questi ultimi apparecchi erano per lo più tenuti inattivi o non direttamente direzionati sulle opere il che ha salvaguardato, almeno in parte, il deterioramento dei pigmenti sulle superfici dipinte.

Diversamente dalle sale espositive, la Gipsoteca è, ed era, illuminata con luce diffusa proveniente dall'alto prodotta da cinque sospensioni, probabilmente disegnate appositamente per Palazzo Carpegna (se ne trovano presenti anche nel vano scala e in altri ambienti dell'edificio), durante i consistenti interventi di restauro degli anni Trenta curati da Gustavo Giovannoni. Si tratta di vasi di vetro ondulato che contenevano, almeno nell'ultima versione prima del nostro intervento, ciascuno tre sorgenti fluorescenti compatte integrate di potenza pari a 23 W e temperatura di colore calda di 2700 gradi Kelvin. La luce particolarmente calda di queste lampade snaturava il colore del gesso facendolo apparire di tono giallastro simile a un materiale lapideo di natura calcarea; questo avveniva in modo particolare durante le ore serali, quando non c'era più l'apporto della luce naturale. Comunque anche di giorno il fenomeno era ben visibile nel tratto terminale del corridoio, verso l'accesso dalla scala, dove l'irraggiamento solare che proviene dai quattro finestroni è meno insistente.

Obiettivi del progetto illuminotecnico

Quattro gli obiettivi prefissati dal progetto illuminotecnico:

1. conservazione delle opere esposte;
2. buona fruibilità degli spazi espositivi;
3. riduzione degli interventi di manutenzione degli impianti;
4. risparmio energetico.

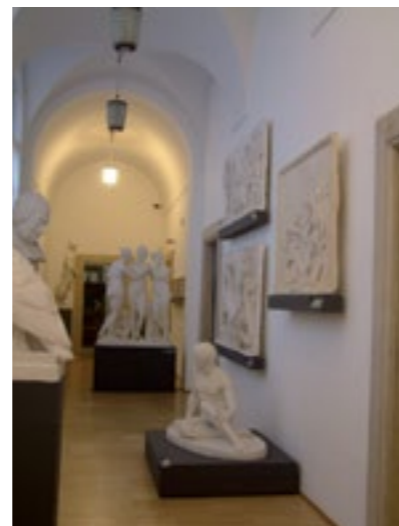
L'obiettivo di ricondurre l'intero impianto entro i necessari parametri conservativi per le opere, senza stravolgere la struttura della distribuzione elettrica e senza eseguire tracce nelle murature, è stato probabilmente il più delicato e importante tra quelli affrontati nella progettazione illuminotecnica.

La norma UNI 10829-1999, "Beni di interesse storico e artistico, Condizioni ambientali di conservazione, misurazione ed analisi", indica anche i parametri di riferimento per l'illuminazione dei beni di interesse culturale. Nello specifico la norma prescrive, in funzione del tipo di materiale da illuminarsi, quali debbano essere i valori massimi di illuminamento da non oltrepassare, il limite di radiazioni UV consentite e la dose annua in termini di ore di esposizione alla luce.

Nel nostro caso le opere da illuminare appartenevano alle seguenti categorie di sensibilità alla luce:

- disegni su supporto cartaceo (massimo 50 lux);
- pitture a olio su tela, gesso (massimo 150 lux);
- terrecotte, materiali lapidei (non rilevante).

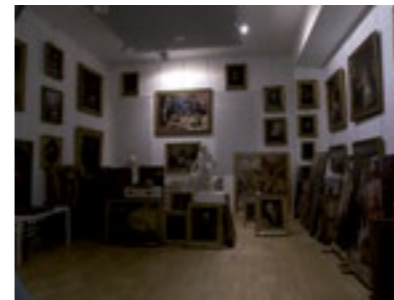
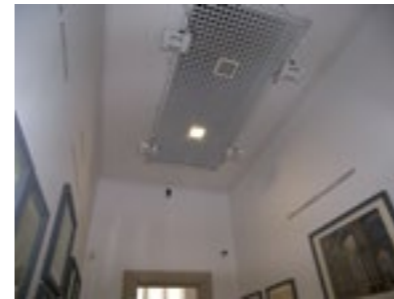
Per quanto attiene alle radiazioni UV bisognava per tutti i materiali, ad esclusione di terrecotte e pietre, limitare la componente ultravioletta contenuta nella radiazione luminosa entro il valore di 75 $\mu\text{W}/\text{lm}$. Infine, per quanto attiene alla quantità di luce che le opere ricevono nell'arco di un anno, l'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro (ISCR) prescrive una quantità di luce annua massima pari a 50.000 lux x ora annui



Il sistema dei pannelli grigliati per la schermatura della luce naturale nella Sala dei Ritratti; sul bordo il binario con i vecchi corpi illuminanti.

Sotto

La Galleria dei Gessi con le vecchie sorgenti a luce calda parzialmente accese in presenza di luce naturale diurna.



Il Gabinetto dei Disegni con i vecchi proiettori ad alogenuri metallici tenuti costantemente spenti perché inadatti alla conservazione delle opere esposte.

Sotto

Una delle sale della Galleria accademica con i vecchi proiettori ad alogenuri metallici parzialmente attivi.

per oggetti di categoria di fotosensibilità molto alta quali, ad esempio, i disegni su carta.

Calcolando che la Galleria rimane aperta 313 giorni l'anno (dal lunedì al sabato), per quattro ore al giorno (dalle 10.00 alle 14.00), complessivamente le opere rimangono esposte alla radiazione luminosa:

$$313 \text{ g/a} \times 4 \text{ h/g} = 1252 \text{ ore l'anno.}$$

Limitando il livello d'illuminamento medio sui disegni a 50 lux, così come prescritto sempre dall'ISCR, avremo:

$$1252 \text{ ore/anno} \times 50 \text{ lux} = 62.600 \text{ lux} \times \text{ora/anno}$$

valore superiore ai 50.000 lux x ora/anno prescritti.

Per riportare "a norma" la dose di luce annua a cui sottoporre i disegni avremmo dovuto, per esempio:

ridurre il valore d'illuminamento medio, portandolo al di sotto di 40 lux a scapito, probabilmente, della leggibilità dei particolari dell'opera esposta;

ridurre i giorni di apertura della Galleria a 250 giorni/anno.

Per soddisfare i requisiti di fruibilità degli spazi espositivi avremmo dovuto agire sulla regolazione della luce in ciascuna sala e su ciascuna opera facendo in modo che queste ultime fossero adeguatamente valorizzate e ben evidenziate nei rispettivi contesti. Sempre per massimizzare la godibilità delle opere, con particolare riferimento ai dipinti, si sarebbero dovute utilizzare sorgenti luminose con elevato indice di Resa Cromatica (CRI) in modo da restituire in modo fedele i colori all'occhio del visitatore.

Per ridurre i costi di manutenzione si sarebbero dovute utilizzare sorgenti luminose con lunga durata di vita e corpi illuminanti di alta fascia qualitativa.

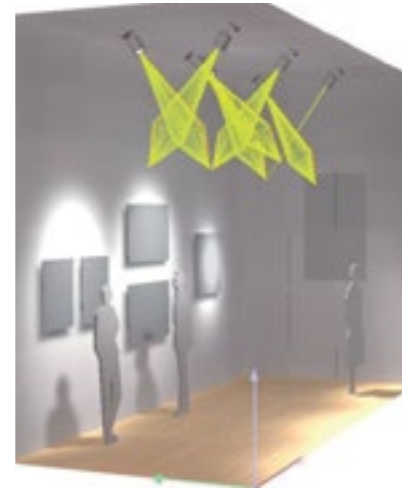
In ultimo, per contenere i costi di gestione legati al consumo di energia elettrica, bisognava privilegiare apparecchi e ausiliari elettrici caratterizzati da un alto rendimento al fine di produrre la luce necessaria con il minor assorbimento possibile.

Il progetto illuminotecnico

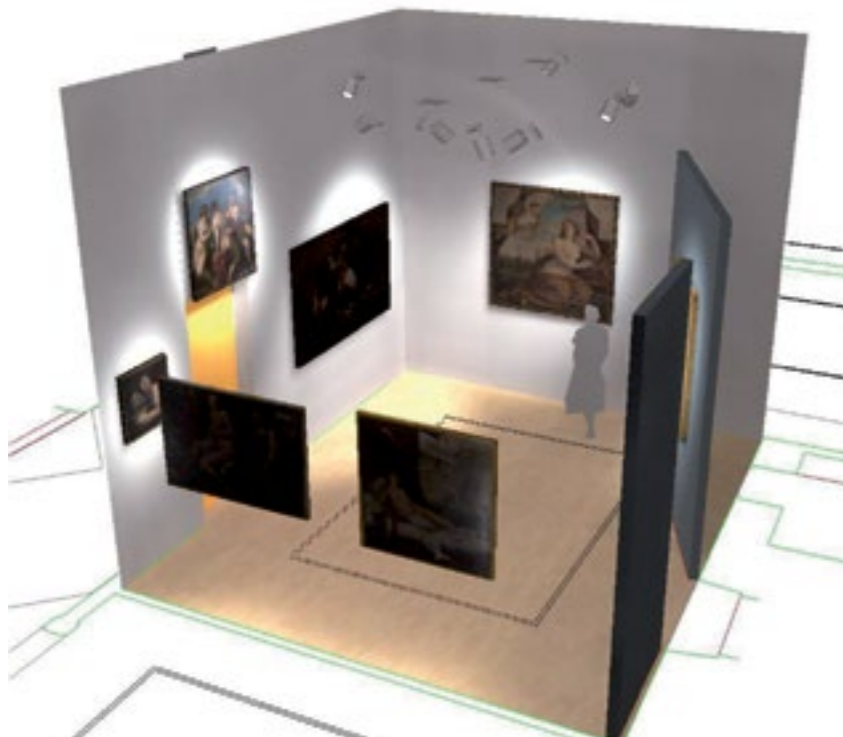
Questa fase di progetto e di relativa realizzazione si configurava come un primo intervento necessario per la conservazione e la fruibilità delle opere, al quale farà seguito un completamento che riguarderà tutti gli ambienti e, soprattutto, la completa revisione dei sistemi di oscuramento della luce naturale.

In accordo con i responsabili dell'Accademia si è deciso di mantenere le strutture sospese ai soffitti, anche per evitare di eseguire nuove tracce sulle murature con conseguente chiusura temporanea di alcune sale espositive. Come primo passo sono state rimosse tutte le apparecchiature presenti su binario elettrificato dedicate all'illuminazione delle opere, sostituite con apparecchiature più adeguate e in linea con gli obiettivi prefissati. A tal fine sono state preventivamente eseguite verifiche illuminotecniche qualitative e quantitative con l'ausilio di specifici software.

In luogo delle lampade ad alogenuri metallici sono state scelte delle nuove sorgenti ad alogeni a bassissima tensione con riflettore incorporato: questa sorgente luminosa è, ad oggi, quella che produce un'emissione luminosa con la massima resa dei colori ottenibile con luce artificiale. La lampada presenta un'ottica riflettente incorporata che, prescindendo dal corpo

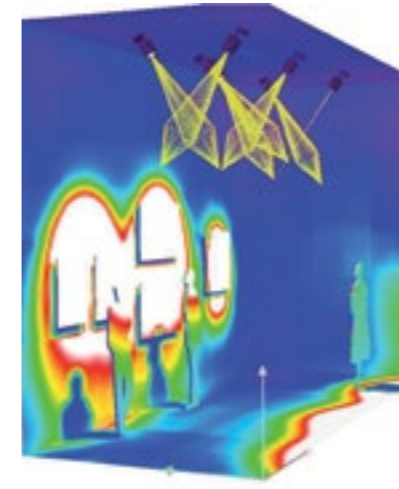


Verifiche illuminotecniche qualitative per la scelta delle ottiche adeguate nelle diverse sale della Galleria.



illuminante che la sostiene e la alimenta, può essere sostituita da altra sorgente simile per forma e attacco ma di diversa potenza (50W, 75W, 100W) e/o di diversa apertura di fascio: 4°, 8°, 24°, 45°, 60°.

In questo modo è stata installata un'unica tipologia di apparecchio ma, di volta in volta, in funzione delle diverse necessità, sono state adottate lampade di caratteristiche diverse, adeguate al caso specifico. In tutte le sale, dunque, le strutture illuminotecniche presentano un aspetto simile.



Verifiche illuminotecniche quantitative con rappresentazione a falsi colori per la verifica dei giusti livelli di illuminamento sulle opere esposte nel Gabinetto dei Disegni.

Sotto

Il Gabinetto dei Disegni con la nuova illuminazione.

Gli apparecchi d'illuminazione scelti hanno una forma geometrica semplice e una dimensione discreta: la qualità dei materiali componenti è ottima e di produzione italiana. Gli attacchi degli apparecchi sono per binario standard, come quello già presente, quindi è stato possibile collocarli senza alcun vincolo nelle posizioni opportune, scegliendo gli angoli di incidenza più adatti ad eliminare i fastidiosi fenomeni di riflessione sulle superfici lucide quali i dipinti ad olio o le opere protette da vetro.

Tutti i corpi illuminanti per le opere sono stati dotati di sistema di regolazione dimming 0÷100 % che ha permesso di calibrare puntualmente su ciascun oggetto esposto, con l'ausilio di un luxmetro, il giusto livello d'illuminamento per le diverse tipologie di materiale:

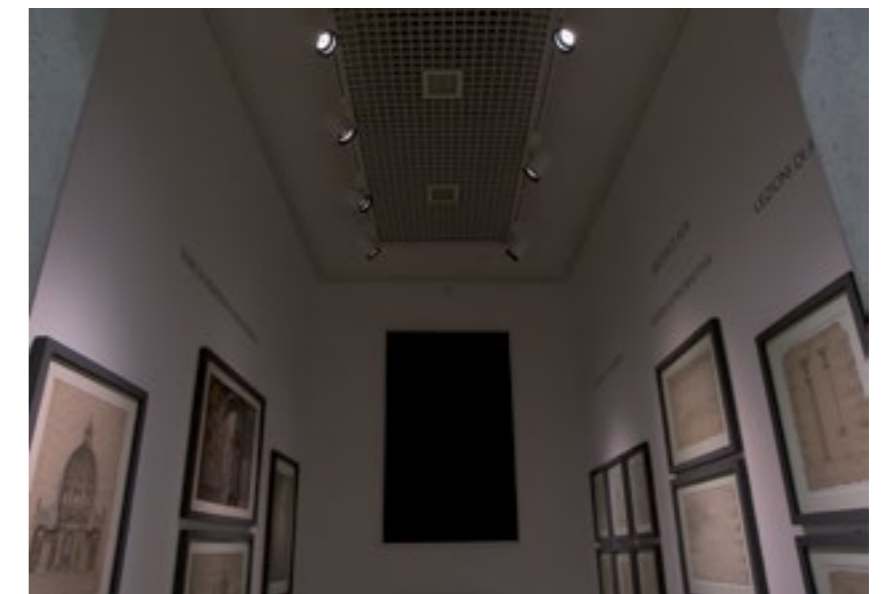
50 lux sui disegni nel Gabinetto dei Disegni;

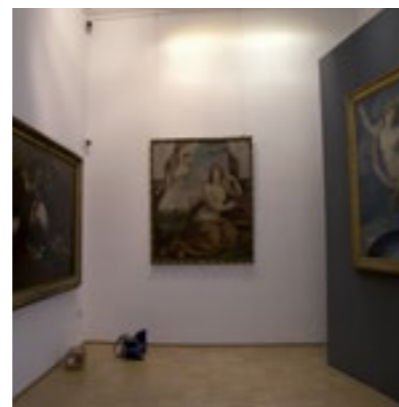
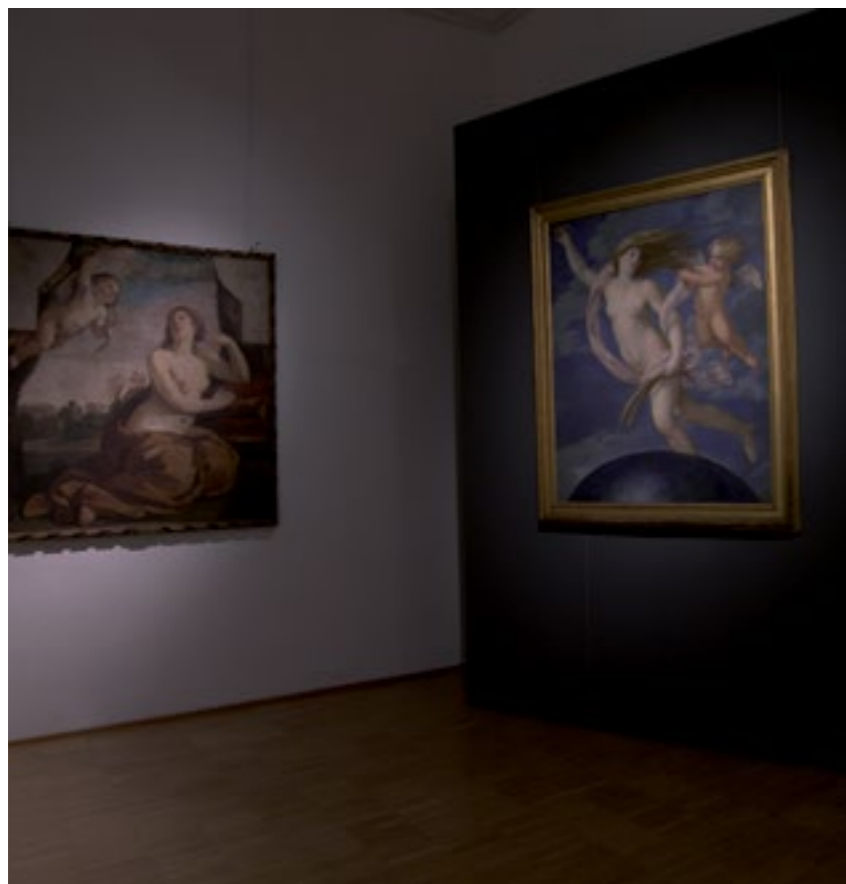
150 lux sui dipinti ad olio nella Sala dei Ritratti e nel Gabinetto Riservato.

In questo modo abbiamo ricondotto i livelli d'illuminamento sulle opere ai valori prescritti dalla UNI 10829 per la loro conservazione.

Per quanto riguarda l'esposizione alle radiazioni ultraviolette, queste sono state del tutto eliminate con l'adozione di sorgenti UV-stop che riteniamo più sicuro e affidabile del sistema con filtri anti UV da apporsi frontalmente agli apparecchi d'illuminazione. Le lampade UV-stop sono caratterizzate dal fatto che il filtro ultravioletto è inserito nella pasta del vetro con il quale viene ricoperto il filamento e, quindi, con la sostituzione della lampada a fine vita si sostituisce contestualmente anche il filtro. Differentemente, i filtri da apporsi sul vetro di protezione frontale solitamente non vengono mai sostituiti sebbene perdano, col tempo, la loro efficacia.

Per quanto concerne la buona godibilità delle opere è stato sufficiente adottare le ottiche adeguate alle dimensioni degli oggetti in funzione della distanza tra opera e punto di installazione dell'apparecchio al fine di concentrare il più possibile la luce solo sulle aree desiderate incrementando così il livello di contrasto tra dipinto e parete di fondo. L'incremento del livello di godibilità è evidente nel confronto prima/dopo. Le stesse immagini evidenziano anche l'aumento dell'indice di resa cromatica ottenuto con





Il Gabinetto Riservato: confronto tra la nuova illuminazione dei dipinti con sorgenti ad alogeni opportunamente direzionate sui quadri (a sinistra) e la vecchia illuminazione (sopra) con apparecchi ad alogenuri metallici prevalentemente direzionati sulle pareti per tentare di evitare il deperimento dei pigmenti delle superfici dipinte.



Il Gabinetto dei Disegni: un sistema di sensori rivela la presenza dei visitatori nella sala, accendendo automaticamente l'impianto di illuminazione (a destra) o lasciandolo disattivo in loro assenza (sopra).



le nuove sorgenti ad alogeni ($Ra = 100/100$) rispetto alle precedenti ad alogenuri metallici ($Ra = 75/100$).

A questo punto va fatta un'ulteriore considerazione sulla scelta delle sorgenti ad alogeni con riflettore incorporato QR111 adottate. Già oggi esistono lampade a led cosiddette "retrofit" che potrebbero sostituire le nostre QR111 ad alogeni negli stessi apparecchi esistenti perché di queste hanno i medesimi attacchi e funzionano con gli stessi alimentatori; tuttavia, benché queste nuove lampade siano caratterizzate da una migliore efficienza e da una ben maggiore durata di vita media, l'indice di resa cromatica dei led non ha ancora raggiunto i livelli qualitativi richiesti in uno spazio museale o espositivo dove siano presenti opere pittoriche per le quali la lettura dei cromatismi assume rilevanza fondamentale. Prevedendo, tuttavia, che la ricerca tecnico scientifica presto raggiungerà risultati apprezzabili anche in termini qualitativi per le sorgenti a led, non ci siamo preclusi la possibilità di beneficiarne in futuro; al momento opportuno, infatti, si potranno sostituire le sole lampade dell'impianto, con costi decisamente contenuti, lasciando completamente inalterato il sistema degli apparecchi e degli alimentatori presenti.

Sul tema della dose di luce annua da riversare sui disegni bisognava scendere, come detto, dai 62.600 lux x ora/anno ad un valore di 50.000. Il nostro intervento ha previsto, a tal fine, l'installazione in ogni sala di un rilevatore di presenza che limita l'accensione degli apparecchi d'illuminazione solo al periodo di permanenza dei visitatori all'interno degli ambienti riducendo,

al contempo, il danno delle radiazioni sulle opere e il consumo energetico dell'impianto. In sostanza la luce sulle opere rimarrà accesa solo per il tempo necessario. Il minore tempo di accensione delle lampade consentirà alle stesse una maggiore durata di vita riducendo, di conseguenza, i costi di gestione e manutenzione dell'impianto.

Per la luce ambiente nelle sale sono stati revisionati gli apparecchi esistenti incassati nel grigliato carabottino attraverso: la pulitura delle ottiche e dei diffusori, la sostituzione di tutte le lampade fluorescenti integrate e quella di alcuni ausiliari elettrici fuori servizio. In ogni caso l'alimentazione della cosiddetta "luce generale" è disposta su circuiti separati da quelli dei binari elettrificati che alimentano gli apparecchi per le opere. È previsto, infatti, che la luce generale sia attiva solo sporadicamente durante interventi di manutenzione o, ad esempio, di pulizia dei locali in quanto la sola accensione dell'illuminazione sulle opere garantisce livelli d'illuminamento sufficienti alla deambulazione in sicurezza del pubblico dei visitatori.

La tonalità della luce

Un diverso tipo d'intervento è stato progettato e realizzato per la Gipsoteca. Sebbene il sistema d'illuminazione presente non fosse tecnicamente quello ideale per lo spazio espositivo, si è convenuto di mantenere i lampadari sospesi esistenti in quanto testimonianza del significativo intervento degli anni Trenta sul Palazzo. Ci siamo limitati allora a sostituire le sorgenti



La Galleria dei Gessi illuminata con luce fredda, tonalità di luce artificiale più simile a quella naturale proveniente dalle grandi finestre laterali.

Sotto

Effetto "innaturale" della tonalità di luce calda sui gessi, come purtroppo oggi appaiono dopo la recente sostituzione delle sorgenti luminose.

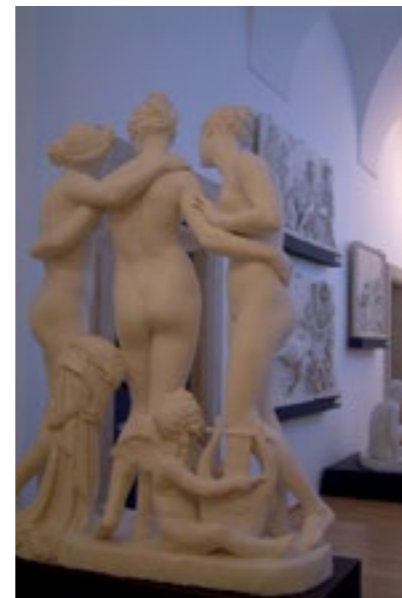
luminose contenute all'interno delle sospensioni di vetro, riducendone la potenza, al fine di ricondurre l'energia luminosa dell'ambiente entro i parametri stabiliti per la conservazione dei gessi. Un'integrazione vera e propria all'impianto è stata installata nel tratto terminale della Gipsoteca, quello verso l'ingresso dalle scale dove non sono presenti finestre. Qui sono stati posti in opera due nuovi apparecchi da parete a luce indiretta con sorgente fluorescente lineare, necessari per poter meglio equilibrare i livelli di luce generale nello spazio espositivo dedicato alle sculture di gesso. Oltre ciò abbiamo cercato di restituire la giusta tonalità di colore al tipo di materiale presente utilizzando sorgenti luminose con temperatura di colore più fredda (4200 K) di quella precedentemente presente (2700 K). Questo anche in virtù della notevole componente di luce diurna (circa 6000 K) che arriva dalle grandi finestre e si confronta con la nostra luce artificiale. L'immagine a destra mostra chiaramente gli effetti della luce calda sui gessi e quello che si ottiene con una tonalità più fredda (sopra), a nostro avviso più adeguata.

Tuttavia, successivamente alla conclusione dei lavori, ci è stato richiesto di ripristinare la luce di tono caldo nella Gipsoteca, scelta affatto condivisa da noi progettisti per i motivi sopra circostanziati.

Il completamento

Un consistente intervento a favore della conservazione e della valorizzazione delle opere esposte è stato fin qui fatto in una parte significativa della Galleria dell'Accademia.

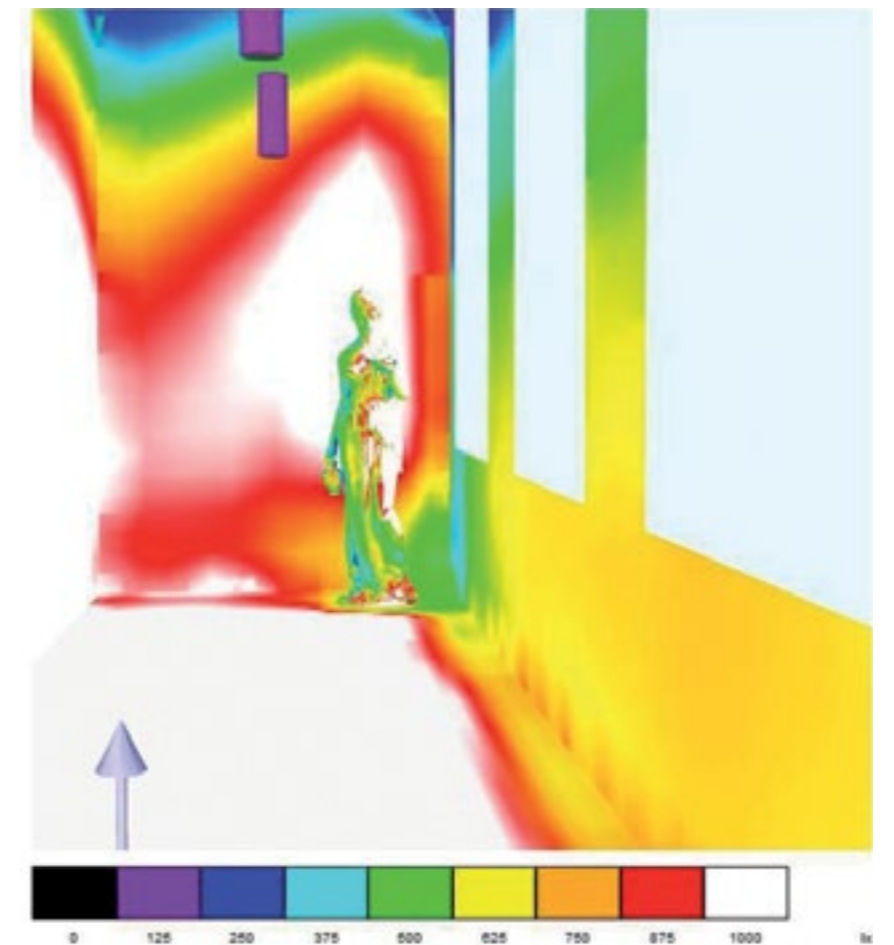
Il prossimo passo dovrà interessare il controllo della luce diurna. Sebbene siano stati adottati dei sistemi discretamente validi nel Gabinetto dei Disegni e nel Gabinetto Riservato, non si può dire altrettanto per la Sala dei Ritratti e per la Gipsoteca. Basti pensare, ad esempio, che nella Galleria dei Gessi si arriva a raggiungere, in alcune giornate di determinati periodi dell'anno, valori d'illuminamento che si avvicinano a 1.000 lux a fronte dei 150 lux prescritti come massimo valore ammissibile per i gessi.



Verifica della distribuzione e dei livelli di intensità della luce naturale nella Galleria dei Gessi.

Nella rappresentazione 3D a "falsi colori" sono evidenziate le aree caratterizzate dai diversi livelli d'illuminamento diurno: a ciascun colore corrisponde il valore in lux indicato nella scala sottostante.

Si noti l'ampia estensione delle aree di colore bianco dove insiste un irraggiamento diurno con valori uguali o superiori a 1000 lux.



Lo studio dell'architetto Alessandro Grassia progetta impianti d'illuminazione artistica e monumentale dal 1992, realizzando installazioni in noti monumenti e siti archeologici italiani quali gli Scavi di Pompei ed Ercolano, l'Altare della Patria, il Pantheon, la Cattedrale e il Battistero di Pisa, Villa Madama, il Tempietto in San Pietro in Montorio di Bramante, la Cascata delle Marmore. Ha inoltre partecipato agli allestimenti di molte mostre e musei, tra i quali quello dello Shanxi a Xi-Han (Repubblica Popolare Cinese) e del Museo Nazionale di Damasco (Siria).

Alessandro Grassia svolge attività didattica in master di illuminotecnica presso le facoltà di Architettura di Roma (La Sapienza) e di Venezia (IUAV).

LE COLLEZIONI

*Indagini diagnostiche,
restauri, donazioni*



Gian Lorenzo Bernini, Leone che si abbevera, modello per il Leone della Fontana dei Quattro Fiumi in piazza Navona, Roma; dopo il restauro (foto ISCR, A. Rubino).

L'ISCR e l'Accademia

Sessant'anni di amicizia e collaborazione

GISELLA CAPPONI

Le più recenti occasioni di collaborazione tra l'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro e l'Accademia Nazionale di San Luca si sono incentrate sulla ricca e prestigiosa collezione delle sculture di terracotta dell'Accademia. Alla preliminare schedatura conservativa delle diverse opere che compongono la collezione ha fatto seguito il restauro di due opere: il *Leone che si abbevera*, modello per la Fontana dei Quattro Fiumi di Piazza Navona, opera di Gian Lorenzo Bernini e l'*Allegoria di un fiume*, opera attribuita al Giambologna. Nel mese di ottobre sono iniziate le operazioni preliminari all'intervento di rimozione e successivo restauro del gruppo scultoreo di terracotta de *I Santi Martiri Concordio, Epifanio e Papia*, di Alessandro Algardi conservato nella cripta della Chiesa dei Santi Luca e Martina.

È ripresa così una fattiva collaborazione tra i due Enti che vanta una lunga tradizione che prende le mosse dal lontano 1948 quando Giuseppe Tonnini, allora Presidente dell'Accademia, chiede alla Direzione Generale dell'Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione un suo interessamento per il restauro di alcune tele della Pinacoteca. Sarà proprio il Ministro, nell'ottobre del 1948, ad incaricare l'Istituto Centrale del Restauro del lavoro esprimendo il desiderio che i restauri vengano eseguiti proprio dal personale dell'Istituto stesso. Dai documenti dell'Archivio storico dell'Istituto si apprende che il 17 marzo 1947 "un quadro misurante m. 0,215 x 0,30 rappresentante un porcellino d'India e un coniglio, attribuito al Castiglione" di proprietà dell'Accademia viene consegnato all'Istituto, sarà questa la prima opera ad essere oggetto di cure presso l'Istituto stesso.

Lo scambio epistolare tra il Presidente dell'Accademia, Carlo Siviero e Cesare Brandi, Direttore dell'Istituto testimonia lo stretto legame che si instaura tra i due al fine di poter arrivare in tempi brevi a mettere in sicurezza i dipinti che presentavano i danni maggiori. I due Bassano (Jacopo Bassano, *L'annuncio ai pastori*, Gerolamo Bassano, *Pastorale*) e tre dipinti del Lascito Lazzaroni, sono individuati tutti come bisognosi di cure e per uno di loro (Madonna di scuola fiorentina del Lascito Lazzaroni) Brandi non interpone indugi e dispone un intervento di urgenza che susciterà espressioni di profonda gratitudine da parte del professor Siviero.

Nel luglio del 1949 sarà la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti ad autorizzare all'Istituto la continuazione dell'assistenza all'Accademia di San Luca anche per i lavori di minore importanza che venissero segnalati.

Ha così inizio una proficua collaborazione che vedrà, anche nel succedersi dei diversi direttori, una risposta continua e sollecita alle richieste che perverranno dall'Accademia. Ancora con Cesare Brandi si registra la presenza dell'Istituto sul tormentato dipinto attribuito a Raffaello e raffigurante San Luca, preso in cura dal professor Vermeheren.

Con il Direttore Pasquale Rotondi è la volta del *Putto* di Raffaello ad

essere restaurato dall'Istituto suscitando, nel giugno del 1969 all'atto della riconsegna, ammirazione e riconoscenza da parte dell'allora Presidente Mino Maccari.

Nel novembre del 1973 sarà Giovanni Urbani a riconsegnare all'Accademia il restaurato *Paesaggio* di Jan Franz Van Bloemen.

Testimonianze antiche utili a rafforzare il filo continuo di una azione comune che nei prossimi giorni sarà sancita dalla stipula di una convenzione tra i due Enti che si identificano nel comune interesse che risiede nello studio, conservazione e valorizzazione del patrimonio storico artistico nazionale.

Uno dei punti di forza dell'efficacia della collaborazione tra i due Enti non sarà tanto dovuto alla presenza di opere di autori di fama, quanto piuttosto alla perfetta coincidenza tra la varietà delle problematiche e tipologie dei materiali presenti nelle collezioni dell'Accademia, e le esigenze della didattica del nostro Istituto, punto nodale e vitale della sua storica e attuale identità. Con tale convenzione sarà possibile incrementare la partecipazione dei nostri laboratori per la conservazione del patrimonio artistico dell'Accademia con il coinvolgimento di varie professionalità che potranno essere impegnate in progetti di monitoraggio ambientale, schedatura delle opere, analisi, valutazione e adeguamento dei depositi, nonché in interventi di restauro su dipinti su tavola e su tela, sculture in terracotta, gesso e marmo, metalli, disegni e stampe, modelli lignei.

All'Accademia resta il compito di promuovere la conoscenza e la valorizzazione dell'attività di ricerca e conservazione dell'Istituto mediante l'organizzazione di eventi espositivi, pubblicazioni e conferenze che illustreranno il lavoro svolto. Una prima occasione si presenterà con il ritorno del bozzetto in terracotta del Bernini che, dopo il restauro effettuato dall'Istituto, è volato negli Stati Uniti per essere esposto nella mostra monografica dedicata ai modelli in terracotta dello scultore italiano Gian Lorenzo Bernini, intitolata "Bernini. Sculpting in Clay", che si terrà prima al Metropolitan Museum of Art di New York e poi al Kimbell Art Museum di Fort Worth.

Lo studio in terracotta del leone della Fontana dei Fiumi offre una preziosa testimonianza del processo creativo dello scultore, particolari della lavorazione recuperati attraverso il restauro ne rafforzano l'espressività consentendo anche di stabilire interessanti confronti con la realizzazione in travertino.

Un ricco corredo di indagini e una documentazione ottenuta attraverso una modellazione 3D hanno accompagnato il restauro che auspico possa costituire un nuovo punto di partenza di una collaborazione sempre più intensa tra Accademia e Istituto.

Giambologna, Allegoria di un fiume, prima del restauro (foto ISCR, A. Rubino).



Gisella Capponi dal 2009 è direttore dell'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro (ISCR).



Gian Lorenzo Bernini, Leone che si abbevera, dopo il restauro (foto ISCR, A. Rubino).

La collezione di sculture di terracotta dell'Accademia Nazionale di San Luca

I primi interventi di restauro dell'ISCR

SALVATORE FEDERICO E DAVIDE FODARO

La collaborazione dell'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro con l'Accademia Nazionale di San Luca è stata avviata nella primavera del 2011 con lo studio dello stato di conservazione della collezione di sculture di terracotta. Quest'importante raccolta è costituita da un numeroso gruppo di opere, oltre novanta, collocabili nell'arco cronologico che va dal XVI al XX secolo. La maggior parte di esse sono prove dei concorsi accademici di scultura (XVIII-XIX secolo), mentre altre opere sono arrivate all'Accademia a seguito di lasciti o donazioni. Tutte le sculture sono state esaminate in modo analitico e per raccogliere le informazioni riguardanti il loro stato di conservazione, si è utilizzata una scheda informatizzata appositamente creata.

Questo lavoro di schedatura ha evidenziato, come atteso, l'eterogeneità delle condizioni delle sculture. Infatti, si registra la presenza di un piccolo gruppo di sculture che, in tempi relativamente recenti, sono state sottoposte a interventi di conservazione e per questo motivo non richiedono alcuna operazione di restauro. Un altro gruppo, più consistente rispetto al primo, è costituito da opere in buone condizioni conservative e che necessitano di piccoli interventi manutentivi. L'ultimo gruppo, il più numeroso, comprende molte sculture che versano in condizioni conservative critiche e che richiedono operazioni conservative complesse.

Sulla base delle informazioni raccolte, sono state selezionate due sculture: *Il leone che si abbevera*, modello per la Fontana dei Quattro Fiumi di piazza Navona, opera di Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) e *l'Allegoria di un fiume*, opera attribuita a Jean de Boulogne detto Giambologna (1529-1608).

Di seguito vengono riportate due brevi descrizioni del lavoro condotto sulle due sculture.

Leone che si abbevera

ca. 1649-50, terracotta, 34,5 x 63 x 33 cm, inv. 258

Lo stato di conservazione

Al momento dell'esame dell'opera, la scultura si presentava vincolata a un supporto ligneo mediante tre viti metalliche passanti attraverso dei fori praticati alla base dell'opera.

Alla luce visibile la superficie modellata si presentava ricoperta da depositi incoerenti di particellato atmosferico e, al di sotto di questi, da uno strato di sporco grasso molto aderente alla terracotta. L'esame alla luce ultravioletta della superficie mostrava un'intensa fluorescenza gialla da attribuire probabilmente alla presenza di cera d'api.



Gian Lorenzo Bernini, Leone che si abbevera, prima del restauro, ripresa fotografica della fluorescenza indotta UV (foto ISCR, A. Rubino)

Le tracce di precedenti interventi di restauro erano facilmente riconoscibili, come pure chiaramente leggibili risultavano essere le numerose fratture, tutte ricomposte mediante adesivi. Alcuni di questi incollaggi, come le stuccature, sembrerebbero antichi, mentre altri sono d'epoca più recente. Le numerose macchie visibili sull'epidermide della terracotta potrebbero essere state causate da sostanze utilizzate per trattamenti superficiali. Alla base era distinguibile una sovrabbondante stuccatura in gesso dipinto. In alcune aree la superficie della terracotta era coperta da ritocchi pittorici alterati. Sull'intera superficie modellata sono presenti i resti di una patinatura dipinta, molto probabilmente antica.

Documentazione e indagini scientifiche

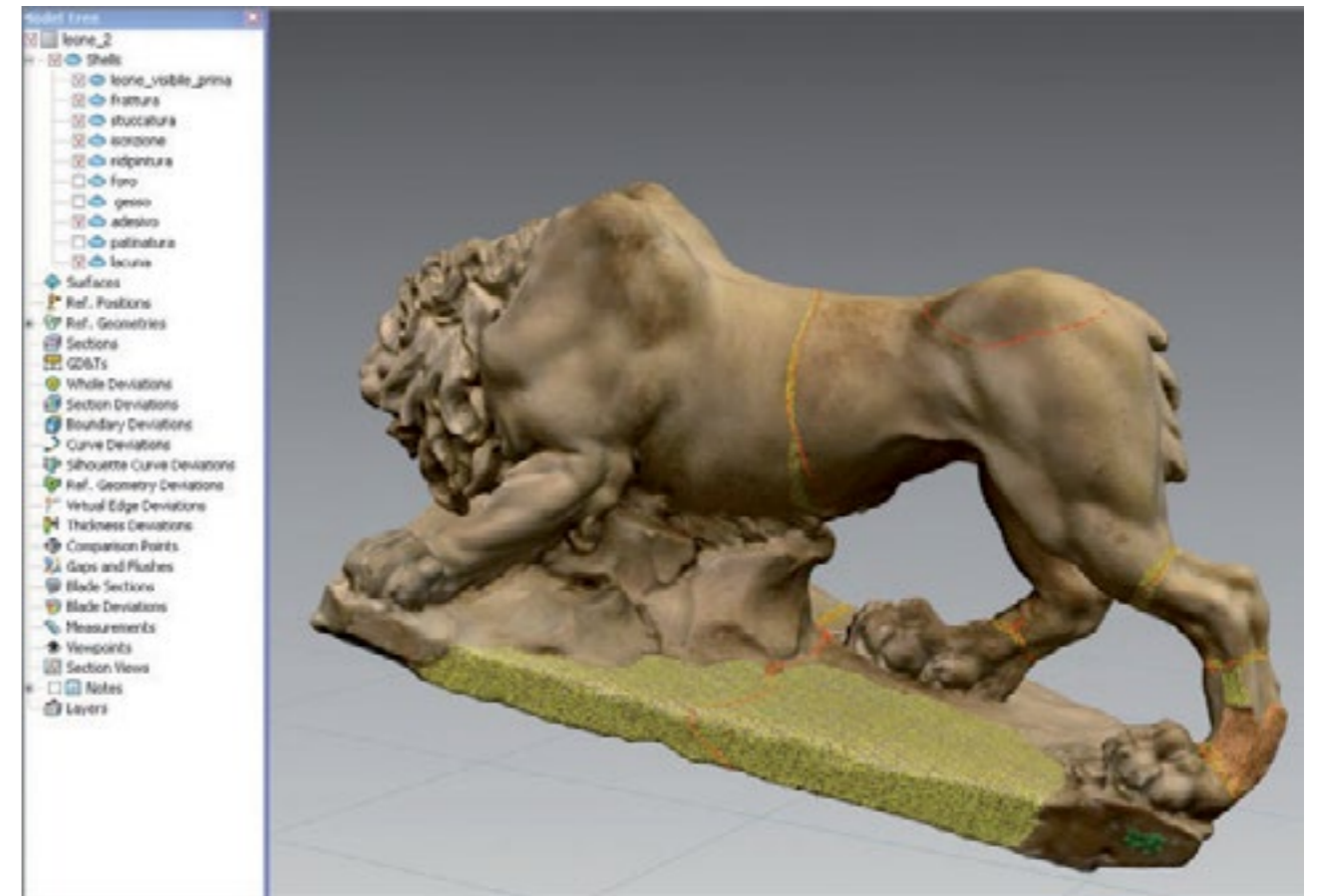
Come da buona prassi è stata eseguita un'analitica documentazione fotografica anche in alta definizione. Inoltre è stato realizzato il modello tridimensionale utilizzando un laser scanner.

Il modello 3D è servito anche per mettere a punto, in collaborazione con il Visual Computing Lab del CNR di Pisa, un nuovo metodo di documentazione dello stato di conservazione. Infine è stato realizzato il prototipo fisico del modello digitale ed è in corso l'esecuzione della copia della scultura.

L'opera è stata sottoposta a una serie di esami scientifici (FTIR, SEM-EDS, TGA) che hanno apportato un notevole contributo alla conoscenza tecnico-esecutiva e conservativa della scultura.

L'intervento conservativo

Con l'ausilio delle informazioni raccolte nella fase preliminare del progetto conservativo, ha avuto inizio l'intervento di pulitura: in prima battuta si è provveduto a rimuovere i materiali incoerenti presenti sulla superficie della scultura. Successivamente sono stati realizzati alcuni saggi di pulitura, impiegando diverse tecniche e materiali. Alla luce dei risultati ottenuti si è selezionato il metodo più appropriato per rimuovere in modo efficace, e nel pieno rispetto della materia originale, le sostanze e i materiali estranei presenti sulle superfici. La pulitura ha permesso di recuperare pienamente la leggibilità del modellato e di evidenziare tutti i segni di lavorazione, le



Gian Lorenzo Bernini, Leone che si abbevera, documentazione dello stato di conservazione sul modello 3D (ISCR, D. Fodaro, A. Rubino).

tracce degli strumenti, le linee tracciate per definire i blocchi di travertino e le impronte digitali. Durante le operazioni di pulitura sono state rimosse anche le ridipinture presenti in alcune zone e sulla grande stuccatura alla base. Si è ritenuto opportuno revisionare tale stuccatura una volta terminato l'intervento di pulitura, poiché appariva decisamente sovrabbondante.

Durante la lavorazione del gesso ci si è resi conto che in realtà la stuccatura non corrispondeva affatto a una lacuna della terracotta, ma era stata messa in opera con lo scopo di tenere insieme i frammenti della base. Una volta rimosso il gesso sono venuti alla luce i vecchi incollaggi che non davano più sicurezza di tenuta: per questo motivo si è deciso di procedere al loro smontaggio per ripristinarli con adesivi adeguati. Quest'operazione è stata condotta con notevole cautela e ha rivelato che in alcuni casi si trattava di incollaggi antichi, probabilmente eseguiti nella bottega stessa del Bernini. Infatti, molti dei danni osservati sul modello sono pertinenti alla fase originale di realizzazione dell'opera.

Dopo aver effettuato lo smontaggio le superfici di frattura sono state accuratamente pulite e, prima di effettuare il nuovo incollaggio, è stato applicato uno "strato d'intervento". Al termine del nuovo incollaggio le lacune e gli spazi corrispondenti alle linee di frattura sono state stuccate. Infine, dette stuccature sono state integrate cromaticamente per accordarle, pur mantenendole distinte e distinguibili, alla superficie originale della terracotta.

Gian Lorenzo Bernini, Leone che si abbevera, dopo il restauro. Si notano le linee tracciate sull'argilla (Foto ISCR, A. Rubino, elaborazione grafica D. Fodaro).



La vecchia base di legno è stata sostituita con un nuovo supporto e per vincolare la scultura a esso sono state rimosse le viti metalliche, sostituendole con perni di polimetilmetacrilato (plexiglas). Con questo supporto la fragile scultura, che presenta grandi fratture anche alla base, può essere movimentata in completa sicurezza.

Allegoria di un fiume

XVI sec., terracotta, altezza 42 cm, base 28 x 20 cm, inv. 57

Lo stato di conservazione

Al momento dell'esame la superficie era ricoperta da spessi depositi di particellato atmosferico, associati a un consistente strato scuro di aspetto ceroso, quest'ultimo fortemente aderente alla terracotta. In numerose aree era visibile uno strato chiaro, in alcune zone di colore rossiccio, sovrapposto agli strati già descritti. La scultura era già stata sottoposta in passato a diversi restauri e gli esiti di questi interventi erano visibili. La presenza di una sottile lastra di ardesia, applicata alla base dell'opera, va infatti fatta risalire a un intervento antico: abbiamo avuto modo di esaminare delle sculture di terracotta appartenute a Bartolomeo Cavaceppi (1716-1799), ora conservate nel Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, che presentano lo stesso tipo d'intervento. Una parte delle lesioni e delle fratture si sono create durante l'essiccamento dell'argilla e la successiva cottura. Il braccio destro, fratturato, presenta diversi incollaggi e alcuni di essi sono recenti. L'ispezione della superficie eseguita con luce ultravioletta ha messo in evidenza l'eterogeneità delle sostanze e dei materiali presenti e la sovrapposizione dei precedenti restauri. Anche in questo caso è visibile un'intensa fluorescenza gialla da imputare alla presenza di cera d'api applicata per proteggere la superficie e saturare l'arida terracotta. Numerose sono le stuccature e i ritocchi pittorici alterati: alcuni di questi interventi sembrerebbero essere antichi, mentre altri sono stati eseguiti in tempi più recenti.

Documentazione e indagini scientifiche

Anche per questa scultura è stata eseguita una considerevole documentazione fotografica, anche in alta definizione, ed è stato realizzato il modello tridimensionale. Ugualmente il modello 3D è stato utilizzato per applicare il nuovo metodo di documentazione dello stato di conservazione.

Sono stati prelevati numerosi campioni dei materiali non originali (protettivi, adesivi, stucchi) e mediante un'approfondita campagna diagnostica si è analizzata la storia conservativa della scultura. Infine è stato prelevato un campione della terracotta per lo studio petrografico e mineralogico.

L'intervento conservativo

Prima di eseguire i saggi di pulitura sono stati rimossi i materiali incoerenti presenti sulla superficie dell'opera. Sono state realizzate diverse prove per valutare i materiali e le tecniche migliori da impiegare per la rimozione delle sostanze estranee e non originali, ed è stata utilizzata anche un'apparecchiatura laser. Dopo aver esaminato i risultati ottenuti si è selezionato il metodo ottimale per realizzare la pulitura delle superfici rimettendo in luce il colore originale della scultura: la pulitura laser, in questo caso, è risultata la migliore, sia per l'efficacia, sia in termini di rispetto dell'opera.



Giambologna, Allegoria di un fiume, prima del restauro, ripresa fotografica della fluorescenza indotta UV (foto ISCR, A. Rubino).

Giambologna, Allegoria di un fiume, durante la pulitura laser (foto ISCR, A. Rubino).



La terracotta è un materiale abbastanza difficile da pulire in particolare per la porosità che facilita la formazione di macchie e con l'impiego del laser è stato possibile ridurre al minimo l'apporto di acqua, limitando quindi il rischio di macchiare la terracotta. L'intervento di pulitura dell'opera ha dato dei risultati notevoli mettendo in evidenza l'eccezionale qualità del modellato e la raffinata lavorazione della superficie. Ora sono visibili tutti i segni impressi sull'argilla al momento della realizzazione: le tracce degli strumenti, i segni lasciati dalle setole dei pennelli utilizzati per la lisciatura, le impronte del tessuto bagnato con cui l'artista ricopriva la scultura durante l'esecuzione e infine numerose impronte digitali.

Una volta completata la pulitura della terracotta sono state rimosse le vecchie stuccature, presenti in numerose zone, e ne sono state realizzate di nuove per poi procedere all'integrazione cromatica.

I Santi Martiri Concordio, Epifanio e Papia

Alessandro Algardi (1585-1654), 1640 ca., terracotta, altezza 150 cm ca, base 90 x 80 cm ca.

Nel mese di ottobre del 2012 sono iniziate le operazioni preliminari all'intervento conservativo del gruppo scultoreo di terracotta *I Santi Martiri Concordio, Epifanio e Papia*, opera di Alessandro Algardi (1585-1654), conservato nella chiesa accademica dei Santi Luca e Martina ai Fori.

L'opera versa in pessime condizioni conservative ed è collocata in una cappella della cripta della chiesa. Tale ambiente è caratterizzato da condizioni micro-climatiche nocive dal punto di vista conservativo (forte umidità, infiltrazioni d'acqua) che hanno causato danni seri al gruppo scultoreo. In ragione di ciò si è deciso di rimuovere l'opera dalla cappella per poter iniziare il delicato intervento di restauro.

Il gruppo di lavoro dell'ISCR che si è occupato del progetto di restauro e conservazione delle sculture in terracotta di Gian Lorenzo Bernini, Giambologna e Alessandro Algardi è così costituito:

Daila Radeglia, direzione lavori;

Davide Fodaro, conservazione, schedatura e documentazione, realizzazione copia;

Salvatore Federico, conservazione, documentazione, realizzazione copia;

Angelo Raffaele Rubino, documentazione fotografica, documentazione 3D, realizzazione copia;

Ernesto Borrelli, indagini diagnostiche: analisi preliminari, monitoraggio e approfondimenti analitici;

Lucia Conti, caratterizzazione mineralogica e petrografica.

Alessandro Algardi, I Santi Martiri Concordio, Epifanio e Papia, il gruppo scultoreo in situ (foto ISCR, A. Rubino).



San Luca dipinge la Vergine: *opera di Raffaello o icona del raffaellismo?* *Attribuzioni e indagini scientifiche*

M. BEATRICE DE RUGGIERI E MARCO CARDINALI



Raffaello Sanzio (attr.), San Luca dipinge la Vergine, olio su tela. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

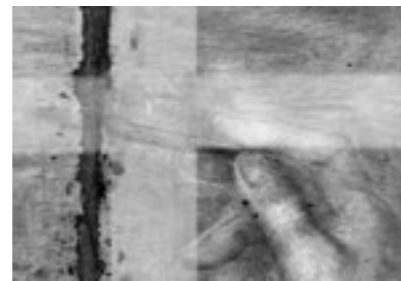
La storia del *San Luca dipinge la Vergine*, per come è tramandata dalle fonti, mantiene dei margini di incertezza, sia in merito alla provenienza, sia in merito all'attribuzione. La lunga e controversa vicenda attributiva riferisce infatti l'autografia a Raffaello o alla sua bottega, ma vi sono ipotesi che riconducono il dipinto all'attività di Federico Zuccari che, secondo Giovanni Baglione, donò l'opera all'Accademia di San Luca in occasione della sua inaugurazione¹. Si impone dunque massima prudenza, non solo all'analisi critica e stilistica, ma anche a quella tecnico-esecutiva del dipinto, rendendo indispensabile anche una riflessione sulla complessa anamnesi conservativa dell'opera².

La storia conservativa e il rilievo del supporto e della preparazione

I numerosi restauri e le operazioni di manutenzione cui fu sottoposto il dipinto già a partire dalla metà del Seicento sono in parte documentati, ma non se ne rintracciano indizi evidenti, dal momento che i due ultimi interventi conservativi hanno messo in atto operazioni così radicali da non permetterci di leggere direttamente sull'opera la sua storia materiale precedente³.

Durante il penultimo restauro, effettuato presso l'Istituto Centrale del Restauro fra il 1949 e il 1951 da Augusto Vermehren, si provvide infatti a rimuovere le antiche ridipinture arrivando ad asportare fino a quattro strati sovrapposti, mentre l'ultimo intervento, a cura di Pico Cellini nel 1955, comportò anche la rimozione del supporto ligneo allora presente (ma già non più originale perché un primo trasporto era stato effettuato da Pietro Cecconi Principi nel 1885), della tela a contatto con il dipinto e la ricollocazione su un nuovo sistema di tele, poi applicate su un supporto di masonite. Le osservazioni pubblicate da Cellini in merito sono assai preziose, a maggior ragione se si pensa alla nostra specifica prospettiva, dal momento che egli fu promotore di una pionieristica indagine radiografica del dipinto, eseguita già nel 1933, quando l'utilizzo delle nuove metodologie diagnostiche in Italia era ancora ai primordi⁴.

Il supporto del *San Luca* è attualmente costituito da una tela di trama molto fitta, relativa all'ultimo intervento di restauro, ben leggibile in radiografia nelle parti dove la pittura è mancante, principalmente in corrispondenza delle stucature che seguono le linee di commettitura tra le quattro tavole che costituivano il supporto originario di quest'opera. L'intelaiatura visibile in radiografia è parte della struttura di rinforzo che fu apposta sul retro in occasione dell'ultimo restauro; è costituita da una tavola di masonite con traverse lignee mobili su cui la tela è appoggiata ma non fissata. La preparazione è suddivisa in due strati; il primo è di colore bruno e contiene terre, terra verde, malachite, bianco di piombo, un composto a base di calcio, fosfato di calcio, giallo di piombo e stagno; il secondo, a contatto con la pittura, è bianco, a base di bianco di piombo, carbonato di calcio e silico-alluminati. Questo strato

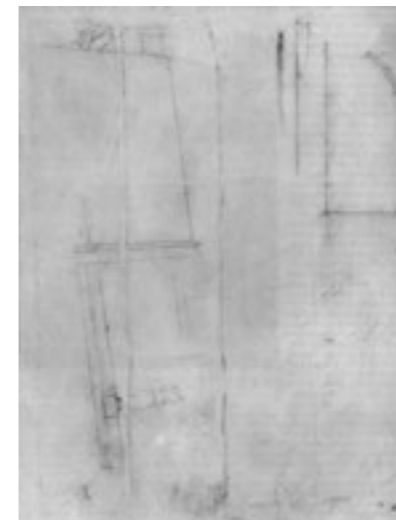


Dall'alto
Particolare radiografico. Nella fascia scura verticale si evidenzia la tela impiegata come attuale supporto del dipinto.

Stratigrafia su sezione lucida da un campione prelevato dalla veste del personaggio a destra. Si osserva uno strato bruno di preparazione, probabilmente relativo all'ultimo restauro, e uno strato chiaro di imprimatura originale.

A sinistra
Radiografia. La griglia più chiara è relativa alla resa dei rinforzi del supporto di masonite.

si presenta assai esiguo e di spessore non uniforme. Considerando la storia conservativa del dipinto è probabile che lo strato bruno si possa riferire alla ripreparazione stesa successivamente all'eliminazione del supporto ligneo. Difficile al momento stabilire se si tratti di materiale apposto durante il trasporto eseguito da Cecconi Principi o da Cellini durante l'ultimo restauro⁵. Questi rivela di aver steso sul retro del dipinto soltanto la cera impiegata per il rifodero, ma c'è da dubitare che si sia limitato a ciò, dal momento che afferma di aver riportato a vista la mestica riducendo a bisturi il primo strato. Questa informazione viene fornita dal restauratore dopo aver citato il passo del Vasari relativo alla composizione della preparazione nei dipinti a olio, e cioè una "mestica di colori seccativi, come biacca, giallolino, terre da campane... che molti chiamano *imprimatura*"⁶. Se il Cellini avesse riportato a vista una preparazione scura e composta da una varietà di pigmenti più consueta ad una mestica seicentesca dobbiamo ritenere avrebbe commentato diversamente e con diversi riferimenti alle fonti storiche. Al contrario egli non dubita della congruità dei materiali riscontrati, che effettivamente sono



Ricalco di tutti i profili incisi nelle quattro porzioni della mestica (immagine tratta da: Pico Cellini, Il restauro del S. Luca di Raffaello, "Bollettino d'Arte", 1958/III, p. 256).

Riflettografia infrarossa. Particolare del piede del Bambino. La linea orizzontale che lo attraversa è riferibile alla traccia del quadrettato impiegato per il trasferimento del disegno.



perfettamente compatibili con il contesto e l'età presunta del dipinto, se ci riferisce allo strato superiore della preparazione: un'imprimatura chiara a base di biacca. La radiografia rende conto della situazione conservativa del dipinto, evidenziando le parti ormai perdute, quali gran parte delle fasce in prossimità dei margini superiore e inferiore e le linee verticali corrispondenti alle vecchie linee di commettitura tra le tavole. Particolarmente sofferente risulta la metà inferiore destra, ma ampie lacune sono presenti anche nell'area tra il cavalletto e il ginocchio di san Luca, sulla spalla del cosiddetto "ritratto di Raffaello" e tra la figura della Madonna e quella del Bambino.

Il disegno soggiacente

Numerose tracce, evidenziate dalle analisi, sono riconducibili ai processi compositivi: segni incisi, tratti scuri soggiacenti, campiture lievemente divergenti rispetto ai profili fissati. Cellini riportò su un grafico un certo numero di questi segni che, una volta assottigliata la preparazione, emergevano in rilievo sul retro del dipinto, essendo stati tracciati incidendo gli strati preparatori. Si trattava essenzialmente del disegno geometrico del cavalletto, dove Cellini notò alcune modifiche nella definizione originariamente più elaborata – a balaustra – della traversa inferiore. Egli riportava anche dei segni geometrici sulla destra del dipinto, delle linee rette che egli interpretò come l'impostazione di una finestra e di un arco, poi abbandonati in favore dell'inserimento del ritratto. La lettura integrata di radiografia e riflettografia consente di interpretare più correttamente le procedure esecutive dell'opera. In realtà le due linee rette, evidentemente disegnate con l'ausilio della riga, appartengono a un tracciato più ampio di cui all'infrarosso emergono numerosi altri frammenti. Sono individuabili segmenti di cinque rette orizzontali, tre delle quali disposte a distanze regolari di circa 22 cm, e di tre verticali; l'orizzontale – ritenuta da Cellini la base della finestra – incrocia la verticale e prosegue, seppure con interruzioni, fino al margine sinistro della composizione dove "taglia" il piede del Bambino. È dunque molto probabile che sulla tavola sia stato tracciato un quadrettato, per il riporto di uno o più disegni preparatori. Tra questi, contrariamente a quanto credeva Cellini, ebbe la precedenza la definizione in scorcio del cavalletto, i cui profili – più o meno incisi – delineano anche le parti nascoste dal dipinto con le figure della Vergine con il Bambino. Un disegno trasferito da cartone unico 1:1 per la totalità della composizione, come propose Cellini, non sarebbe compatibile peraltro con il disegno soggiacente rilevato sulle figure, con unica eccezione possibile per i profili netti del san Luca.

Il disegno relativo alle figure è eseguito con un tratto scuro e sottile, probabilmente costituito da carbone, e le contorna in gran parte. Esso presenta caratteristiche differenti. Il tratto disegnativo che definisce la figura della Madonna e del Bambino (profili delle teste, fisionomie, braccio e gamba del Bambino, mano e manto della Madonna, nuvola) è netto e presenta numerose ripassature e doppi profili; si direbbe tracciato liberamente, ma potrebbe anche essere il risultato di una elaborazione del tratto netto derivante dal trasporto di un disegno, e non è presente tratteggio di alcun genere per l'impostazione delle ombre. Un disegno a mano libera e assai sintetico è quello sulla tavola su cui san Luca sta dipingendo; imposta una prima idea della Madonna e del Bambino poi dipinte più a destra: l'infrarosso mostra i tratti veloci ed essenziali dell'ovale dei volti.

Meno evidente è la presenza del disegno sul san Luca. È di contorno anch'esso, ma in questo caso il segno è sicuro e senza ripetizioni, come è evidente sul braccio destro e sulle mani. Anche gli occhi sono definiti da



un segno abbastanza ben visibile sulla palpebra inferiore dell'occhio destro e sul sopracciglio destro. Il segno di contorno ricorre lungo i bordi e le pieghe della veste e una leggera modifica sulla manica sinistra permette di leggerne meglio le caratteristiche, trattandosi di un profilo "abbandonato" del polsino, poi arretrato.

Sul cosiddetto autoritratto di Raffaello il disegno è presente sul volto, sulla mano e sulla veste; anche in questo caso contorna le forme e non imposta le ombre. Una prima redazione più bassa della testa è segnalata dalla presenza dell'occhio sinistro all'altezza della attuale guancia e da quella del naso all'altezza della bocca attualmente visibile; a metà della fronte e attraverso la capigliatura è apprezzabile anche il segno curvilineo che definiva l'ingombro superiore della testa. Il segno è caratterizzato da un *ductus* spigoloso, con grafismi non riscontrati negli altri personaggi della composizione: si veda ad esempio il tratto sintetico di definizione delle pupille.

Marco Cardinali



Dall'alto
Riflettografia infrarossa. Particolare del dipinto su cui sta dipingendo san Luca. Segni rapidi e sintetici descrivono una diversa collocazione della Madonna e del Bambino.

Riflettografia infrarossa. Particolare della testa del personaggio a destra. La testa era stata impostata in posizione più bassa; si osservano il disegno dell'occhio all'altezza della guancia e l'ingombro superiore della testa in corrispondenza della fronte.

A sinistra
Riflettografia infrarossa. Particolare della Madonna e del Bambino. Il segno netto dei profili viene arricchito da tratti a mano libera.



Fotografia della fluorescenza UV. Particolare della testa del personaggio a destra. Sono evidenti, in scuro, le numerose ridipinture.

A destra
Fotografia della fluorescenza UV. Particolare della Madonna e del Bambino. Sono evidenti, in scuro, le numerose ridipinture.

Aspetti compositivi e di stesura pittorica

La composizione è ben leggibile in radiografia, non essendo generalmente presenti pentimenti o incertezze nella fase di abbozzo. Fa eccezione la testa di san Luca, dove anche l'infrarosso mostra una prima definizione degli occhi ruotati leggermente verso il basso. La mano sinistra e il vasetto dei colori sono stati leggermente ruotati rispettivamente verso l'alto e il basso.

Una valutazione delle caratteristiche della stesura pittorica non può prescindere da un'attenta considerazione dello stato di conservazione, documentato visivamente dalla fluorescenza UV. Spiccano per assenza di fluorescenza le parti oggetto di ritocco pittorico. Oltre alle aree relative alle stucature (ben leggibili in radiografia), sono evidenti numerosi ritocchi sul manto di san Luca, su quello della Madonna, sulla manica del personaggio a destra, sul buco, sul pavimento. In una situazione di migliore conservazione risultano generalmente gli incarnati, con l'eccezione del personaggio a destra, la cui fisionomia è stata rinforzata da numerosi ritocchi. Particolarmente evidenti ad esempio sono quelli sulle sopracciglia e sull'ombra sotto al mento. Difficilmente valutabili, ma probabilmente assai ritoccate sono le capigliature scure del santo e del personaggio a destra, così come anche il fondo.

La stesura pittorica mostra un effetto compatto, corposo e con scarso rilievo delle pennellate. Il confronto tra gli incarnati dei volti, possibile grazie alle riprese macrofotografiche, mostra analogie stringenti tra i volti del santo, della Madonna e del Bambino. Simile è la resa superficiale, simile la tecnica di



rialzare la luce nell'occhio (per san Luca e per la Madonna) con una corposa pennellata di bianco di piombo, simile l'intonazione azzurrognola della cornea. Il volto di san Luca è caratterizzato da una maggiore elaborazione nei passaggi chiaroscurali, tanto da lasciare bene in evidenza le pennellate bianche di rinforzo delle massime luci.

Al contrario, la stesura del volto del "Raffaello" appare stilisticamente e tecnicamente distinta, sebbene difficilmente valutabile, per il suo essere il risultato della somma di quanto si conserva dell'originale e di quanto sovrapposto dagli interventi di reintegro pittorico. La stesura dei toni intermedi e chiari è caratterizzata da larghe e corte pennellate corpose in cui è apprezzabile la traccia delle setole del pennello; i toni scuri sono ottenuti con stesure piatte, veloci e sommarie, probabilmente imputabili a interventi di restauro, come sembra evidente osservando dettagli come le sopracciglia, l'ombra sotto l'occhio destro o l'ombra sul collo. La stesura dei panneggi è compatta, il colore corposo e coprente. La tavolozza è stata indagata mediante analisi di fluorescenza dei raggi X (XRF) e approfondimenti analitici con stratigrafie su sezione lucida e microanalisi al microscopio elettronico a scansione (SEM-EDS). L'analisi XRF rintraccia, oltre agli elementi chimici riferibili ai pigmenti originali, anche numerosi elementi, quali lo zinco, riferibile a bianco di zinco o – se insieme al piombo – al litopone, entrambi introdotti nel XIX secolo e quindi relativi a materiali di restauro⁷. La tavolozza originale si compone di terre, cinabro e lacca per i rossi, di giallo di piombo e stagno per i gialli, di bianco di piombo, cinabro e terre per gli incarnati, di un pigmento a base di rame per i verdi e di azzurrite per gli azzurri. A questo ultimo proposito, le stratigrafie effettuate sui prelievi dal manto azzurro della Madonna e dal risvolto verde dello stesso confermano quanto percepibile ad osservazione ravvicinata circa la presenza di una sottostesura rossa diversamente intonata per accompagnare il chiaroscuro.

Alcune riflessioni nascono spontanee dalle osservazioni precedenti. La differenziazione stilistica e tecnica nella stesura del disegno suggerisce un'esecuzione a più mani, raccordate dal riferimento a una grafica preparatoria esistente. Presumibilmente quest'ultima non dovette essere pervenuta da un cartone unico, bensì consistere in fogli separati, uniformati nel riporto dal modulo del quadrettato. La stessa stesura cromatica dovette armonizzare i diversi accenti, con l'unica eccezione della figura di "Raffaello", che mantiene in superficie caratteri assai peculiari, seppur di difficile valutazione per gli aspetti conservativi.

Alcuni confronti con la tecnica di Raffaello e della sua bottega

La metodologia della diagnostica artistica procede per disaggregazione degli elementi tecnici e comparazioni con analoga documentazione su altre opere e si direbbe trovare un terreno promettente nel caso di una ricerca tecnica intorno a Raffaello, vista la mole enorme di dati che, a partire principalmente dagli anni Ottanta del Novecento, ha via via arricchito le conoscenze sui modi pittorici e sui materiali impiegati dal pittore⁸. Solo di recente l'interesse dei ricercatori si muove anche verso la cerchia degli allievi e collaboratori mentre, se volessimo confrontare i nostri risultati con la tecnica esecutiva di Federico Zuccari, ci troveremmo nell'impossibilità di procedere, di fronte al fatto che non vi sono dati disponibili⁹.

Dal confronto con la bibliografia tecnica emergono numerose compatibilità fra il *San Luca* e quanto è stato rilevato su opere di mano di Raffaello e collaboratori, sia dal punto di vista della progettazione compositiva che



Macrofotografia del volto di san Luca. L'effetto superficiale è quello di una stesura compatta, con scarso rilievo delle pennellate.

Macrofotografia dei volti della Madonna e del Bambino. La tecnica di stesura è analoga a quella del san Luca.



da quello della estrema varietà di tipologie disegnative, sintomo in alcuni casi della presenza di più mani al lavoro su uno stesso dipinto. Infatti, a partire dal periodo romano il moltiplicarsi delle commissioni comportò l'organizzazione di una bottega in grado di produrre numerose opere in tempi rapidi. Negli ultimi anni di attività diversi sono i dipinti in cui è stato riconosciuto l'intervento dei collaboratori, in particolare Giulio Romano. In linea generale, se al maestro si direbbero riservati i momenti della progettazione e della "invenzione", con interventi sull'opera di tipo disegnativo oltre che di esecuzione pittorica, le recenti analisi indicano che alla bottega poteva essere delegato il momento del trasferimento del disegno, ma anche parti della stesura pittorica, in uno stile "alla Raffaello" in grado di uniformare le varianti del disegno soggiacente.

Non può sfuggire la complessità nel valutare elementi tecnici di questo genere e nel formulare ipotesi attributive, e questo è certamente vero anche per il *San Luca* dell'Accademia. Sintomatico di questo modo di procedere è il caso de *La Perla* (Madrid, Museo del Prado, 1518)¹⁰. Il disegno rivelato dalla riflettografia è di tre tipi: un primo più debole si direbbe essere il risultato del trasferimento del cartone (da parte della bottega), un secondo unifica i contorni della scena centrale, il terzo, eseguito col pennello, segue alcuni dei profili. Le diffuse tracce di quadrettato sono state riferite alla necessità di riportare la composizione su carta, in modo da poterla utilizzare per repliche di differente dimensione. Le modifiche compositive furono impostate dal maestro mediante disegno e a esecuzione pittorica già iniziata (ad esempio sulla testa della Madonna). Diversamente, nella *Madonna della*

Quercia (Madrid, Museo del Prado, 1518-1520), l'opera di Raffaello venne completata da Giulio Romano. Alcuni anni dopo la morte del maestro il dipinto fu anche pesantemente ritoccato. In questo caso, se a Raffaello spetta il disegno sottostante, l'esecuzione pittorica di alcune parti trova stringenti riscontri con la tecnica di Giulio Romano, che completò il dipinto dopo che Raffaello aveva già dipinto la Madonna e san Giuseppe, modificando anche queste figure per uniformare il risultato finale. A distanza di anni qualcuno intervenne per realizzare la testa di san Giuseppe attualmente visibile¹¹.

Un esempio che trova alcune analogie con il *San Luca* è la copia della *Trasfigurazione*, conservata al Museo del Prado, eseguita da Gianfrancesco Penni e Giulio Romano (circa 1524), lasciata incompiuta e terminata da un terzo pittore. Al trasferimento del cartone, in questo caso mediante spolvero, si aggiunge un disegno estremamente ricco eseguito a mano libera¹².

I casi analizzati, scelti a solo titolo esemplificativo, sembrano indicare che la varietà di procedimenti e di strumenti disegnativi messa in opera da Raffaello transita nell'attività dei suoi allievi e collaboratori, che furono in grado di integrare su una stessa superficie il contributo di personalità diverse. In tal senso trovano piena compatibilità con questo ambito i dati, relativi alla compresenza di tecniche disegnative distinte, che sono emersi dalle indagini sul *San Luca*. Ad esempio, assai simili si direbbero i segni netti e decisi, di solo profilo, che definiscono il braccio di san Luca nel dipinto dell'Accademia e quelli dei dipinti citati, come anche l'arricchimento, mediante messe a fuoco progressive, del singolo segno disegnativo. Analoga sembra pure la compattezza nella stesura degli incarnati e l'utilizzo di tonalità sature, ascrivibili alla bottega e differenti dai toni brillanti, cangianti e talvolta metallici delle opere del maestro. D'altra parte la presenza di sottostesure cromatiche, quale è il caso citato del rosso al di sotto del verde nella figura della Madonna del dipinto dell'Accademia, è un ulteriore sintomo di pertinenza a un ambito, dato che simili sottostesure sono state individuate ad esempio nella *Santa Famiglia con Francesco I* (Parigi, Musée du Louvre)¹³.

Un'unica mano, di un copista o falsario, come anche di un unico interprete temporalmente distante – per quanto illustre – del classicismo di Raffaello, costituiscono dunque per il *San Luca* ipotesi piuttosto improbabili o comunque tortuose, rispetto a quella di una bottega specializzata a declinare, con vari accenti e sulla base di un repertorio formale gelosamente conservato, un linguaggio in via di cristallizzazione. Ciò che questi confronti inducono a isolare nel dipinto dell'Accademia è il cosiddetto ritratto di Raffaello. A pesare verso una distanza, anche cronologica, nell'esecuzione di questa figura, conducono piuttosto l'analisi materiale e i confronti interni al dipinto circa la resa superficiale della materia e, come abbiamo visto, non si direbbe un caso isolato nel variegato panorama dell'attività della bottega di Raffaello. Nel dipinto dell'Accademia, tuttavia, proprio l'analisi della stesura pittorica e delle caratteristiche del *ductus* e dello stile non possono essere conclusive di fronte a un testo pittorico che è ormai un palinsesto di assenze e presenze: della assenza delle finiture superficiali, rimosse nel corso dei numerosi restauri e di quella di intere porzioni di pittura; della presenza di interventi pittorici dovuti all'ultimo restauro, che non facilmente si riescono a discriminare e che si integrano a quelli più antichi e non rimossi.

In questo quadro conoscitivo che è stato notevolmente arricchito dalle ricerche dirette sulla materia dell'opera e che contribuisce a indirizzare le valutazioni attributive restano dunque ancora ampi margini di riflessione e approfondimento.

M. Beatrice De Ruggieri



Particolare della testa del personaggio a destra. La stesura è caratterizzata da larghe e corpose pennellate. Sono visibili numerose ridipinture.

Stratigrafia su sezione lucida da un campione prelevato dal risvolto del manto della Madonna. Al di sotto dello strato verde si osserva la presenza di una sottostesura rossa.



NOTE

- 1 Sul *San Luca* si veda la ricostruzione di S. VENTRA, *Il "San Luca di Raffaello": memoria storica dell'Accademia di San Luca?*, in corso di pubblicazione. L'attribuzione a Zuccari è di Z. WĄŻBIŃSKI, *San Luca che dipinge la Madonna all'Accademia di Roma*, in "Artibus et historiae", n. 12, 1985, pp. 27-37. Sulla questione si veda anche S. FERINO PAGDEN, "From cult images to the cult of images: the case of Raphael's altarpieces", in P. HUMPHREY, M. KEMP (a cura di), *The altarpiece in the Renaissance*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, pp. 165-189 (182-189).
- 2 Sul *San Luca* è stata promossa dall'Accademia, e svolta a nostra cura, una campagna di indagini diagnostiche comprendente macrofotografia e fotografia in luce radente, fotografia della fluorescenza indotta da radiazioni ultraviolette, riflettografia infrarossa (1700 nm), radiografia, analisi della fluorescenza dei raggi X (XRF), stratigrafia su sezione lucida, microanalisi al microscopio elettronico a scansione (SEM-EDS). Le analisi sono state eseguite nel settembre 2011 da *Emmebi diagnostica artistica*, con la collaborazione di Matteo Positano per le analisi chimiche e di *Ars Mensurae* di Stefano Ridolfi per l'analisi XRF. È stata inoltre eseguita l'analisi MA-XRF da parte dell'Università di Anversa, Dipartimento di chimica, sotto la guida di Koen Janssens, con Geert Van der Snickt, che desideriamo ringraziare per aver messo a disposizione questa metodica innovativa. Sulla metodica si vedano M. ALFELD, K. JANSSENS, J. DIK, W. DE NOLF, G. VAN DER SNICKT, *Optimization of mobile scanning macro-XRF systems for the in situ investigation of historical paintings*, in "Journal of analytical atomic spectrometry", vol. 26, n. 5, 2011, p. 899-909. D. BULL, A. KREKELER, M. ALFELD, J. DIK, K. JANSSENS, *An intrusive portrait by Goya*, in "The Burlington Magazine", vol. 153, n. 1303, 2011, p. 668-673.
- 3 Per la storia del restauro si veda VENTRA, *op. cit.*
- 4 P. CELLINI, *Il restauro del S. Luca di Raffaello*, in "Bollettino d'Arte", a. XLIII, s. IV, n. III, 1958, pp. 250-262. Sulla storia delle indagini diagnostiche si veda, M.B. DE RUGGIERI, "Per una storia delle indagini diagnostiche", in M. CARDINALI, M.B. DE RUGGIERI, C. FALCUCCI, *Diagnostica artistica. Tracce materiali per la storia dell'arte e per la conservazione*, Roma, Palombi Editori, 2002, pp. 41-65 e *Eadem*, "La diagnostica artistica nelle istituzioni italiane", *Ibidem*, pp. 84-94.
- 5 CELLINI, *op. cit.*
- 6 Si tratta di una preparazione chiara, intonata cromaticamente ma luminosa, quale è quella generalmente individuata nei dipinti di Raffaello. In: CELLINI, *op. cit.*, p. 254.
- 7 La presenza di zinco in tutti i punti esaminati potrebbe anche lasciar ipotizzare un suo impiego come siccativo nella vernice di finitura apposta da Cellini.
- 8 Fra i molti studi segnaliamo: J. SHEARMAN (a cura di), *The Princeton Raphael Symposium. Science in the service of art history*, Princeton, Princeton University Press, 1990; A. ROY, M. SPRING (a cura di), *Raphael's painting technique*, Firenze, Nardini Editore, 2007.
- 9 Numerosi studi tecnici sono stati di recente pubblicati in *Late Raphael*, catalogo della mostra a cura di T. Henry, P. Joannides, Madrid, Museo del Prado 12 giugno – 16 settembre 2012; Parigi, Musée du Louvre 8 ottobre 2012 – 14 gennaio 2013, ed. Museo del Prado, Madrid 2012. Si vedano, in particolare, A. GONZÁLEZ MOZO, "Raphael's painting technique in Rome", in *Late Raphael, op. cit.*, pp. 319-349; B. MOTTIN, E. RAVAUD, D. BASTIAN, M. EVENO, "Raphael and his entourage in Rome: laboratory study of the works in the Musée du Louvre", *Ibidem*, pp. 351-363. Desideriamo ringraziare Andrés Ubeda per il prezioso aiuto, e rimandiamo una riflessione più approfondita su questi nuovi dati alla nostra pubblicazione in corso negli atti della giornata di studio *Inchiesta su Raffaello: San Luca che dipinge la Vergine*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 26 novembre 2011.
- 10 GONZÁLEZ MOZO, *op. cit.*, pp. 339-341.
- 11 Ivi, p. 337.
- 12 Ivi, pp. 343-346.
- 13 MOTTIN, RAVAUD, BASTIAN, EVENO, *op. cit.*, p. 353.



Il sacrificio di Isacco: *considerazioni sul dipinto di Domenico Pellegrini*

FABIO PORZIO

Domenico Pellegrini, autore affermato, nel suo testamento lascia il dipinto raffigurante la scena del sacrificio di Isacco all'Accademia di San Luca come testimonianza della propria arte. Il restauro della grande tela (124 x 176 cm), unitamente a studi, analisi e indagini effettuati in occasione della mostra "Domenico Pellegrini (1759-1840). Ritratto di un pittore collezionista", ha permesso di comprendere meglio il fare artistico del pittore di Galliera Veneta.

Il dipinto versava in un pessimo stato di conservazione. Il restauro ha preso le mosse dallo studio della superficie pittorica che si presentava ricoperta da uno spesso strato di colore scuro che rendeva difficile la lettura del quadro. Sono state eseguite alcune prove di pulitura per analizzare le stesure di colore sottostanti e conoscere le cromie originali. E già durante queste prime fasi si è compreso di essere di fronte a una materia non omogenea, che rispondeva in maniera del tutto differente all'azione dei solventi. Sono state allora eseguite una serie di indagini e analisi in grado di offrire un quadro più approfondito e chiaro della situazione e di guidare nella delicata fase della pulitura, smentendo o avvallando le intuizioni iniziali.

Nella metà superiore dell'opera è stata effettuata la fluorescenza indotta da radiazione ultravioletta e una riflettografia IR, mentre sono stati prelevati due campioni di colore per eseguire una stratigrafia su sezione lucida (un prelievo è stato fatto sul cespuglio alla destra del braccio sinistro di Isacco, l'altro sulla manica del braccio destro di Abramo).

In seguito ai risultati delle analisi e ad altre prove di pulitura, sono stati rimossi tutti gli strati soprammessi all'originale. Questa rimozione, graduale e localizzata, ha consentito che il dipinto riacquistasse non solo i colori originali, ma anche il disegno e l'impostazione voluta dal pittore. A restauro ultimato, infatti, è emerso che l'opera venne lasciata incompiuta, probabilmente a causa della morte dell'artista.

La superficie originale, infatti, presenta ben tre strati pittorici al di sopra della preparazione della tela, che appare di colore chiaro con un'abbondante presenza di sostanze proteiche. La prima stesura di colore consiste in uno strato bianco-giallo che ha come legante sostanze proteiche. Dalle analisi è emerso anche l'utilizzo di ocre gialla. Questo primo strato è ben visibile nella composizione del dipinto ed è ampiamente testimoniato dalla grande campitura di colore giallo intorno all'angelo, dal panneggio dello stesso e dalle striature gialle tra le nuvole del cielo. Sempre a questo primo strato di colore, dove si evidenziano nell'impasto anche pigmenti di colore grigio, sono da imputare tutti gli sfondi alla destra di Abramo e alla sinistra di Isacco.

Su questo primo strato, il pittore ne ha steso un secondo, evidente nelle pennellate del cielo, nei chiaroscuri degli incarnati di Abramo e Isacco, nei panneggi e nella veste di Abramo, mentre gli incarnati dell'angelo appartengono chiaramente al primo strato, che all'apparenza e al tatto risulta



*Domenico Pellegrini, Il sacrificio di Isacco, Roma, Accademia Nazionale di San Luca.
Sopra, il dipinto prima del restauro.*



*Ritocchi di caseina sulla superficie pittorica.
Sotto, tassello di pulitura.*

A sinistra, il dipinto durante la rimozione dello strato di bitume con le ridipinture.

più simile alla tecnica a tempera che a quella ad olio. Le pennellate del cielo, più corpose, tanto da creare uno scalino alla congiunzione con lo strato sottostante giallo, richiamano, invece, la tecnica del dipinto ad olio.

Il terzo strato è rappresentato dalle ultime pennellate di rifinitura dei personaggi, quali il volto di Abramo e il volto e il torace di Isacco.

Durante le indagini sono stati evidenziati alcuni "pentimenti" che s'intravedevano già ad occhio nudo. In una prima stesura Abramo teneva il coltello con la lama rivolta verso il basso, tanto da sembrare che questa potesse conficcarsi nella sua stessa testa, mentre la mano destra dell'angelo aveva le dita posizionate diversamente. Questi pentimenti sono stati poi coperti con le nuvole del cielo. Lo stesso si può dire per la gamba destra di Isacco che, in una prima stesura, risultava innaturalmente piegata all'altezza del ginocchio.

Purtroppo la sequenza di strati pittorici e di sottili rifiniture è pervenuta sotto pesanti strati di ridipinture e manomissioni avvenute nel corso del XX secolo. Il dipinto, rimasto incompiuto e, in qualche maniera, "scompensato" anche a causa del suo cattivo stato di conservazione, era stato ampiamente ridipinto. In particolar modo, erano stati rimaneggiati tutti i fondi con l'aggiunta di foglie e di un pesante strato di colore scuro; era stato ridipinto il cielo con nuvole scure e con l'aggiunta di fogliame; era stato stravolto l'abito di Abramo, nascondendo completamente il colore verde sotto al quale emergevano lumeggiature gialle e rosse; era stato ridipinto interamente il coltello (che è l'unica ridipintura lasciata anche dopo il più recente restauro); era stato completamente coperto il braccio destro di Abramo con l'aggiunta della manica (ora la manica "a sbuffo" finisce al bicipite, lasciando l'incarnato dell'avambraccio a vista); era stata



Rimozione delle ridipinture sulla manica della veste di Abramo che hanno messo in luce il disegno originale.

nascosta con una pesante ridipintura scura la stola bianca che cade alla destra, lungo il vestito di Abramo.

Prima di rimuovere qualsiasi ridipintura si è atteso il risultato delle analisi che hanno evidenziato come tra lo strato delle foglie e della manica aggiunta e gli strati pittorici originali sottostanti ci fosse uno spesso strato amorfo di natura bituminosa. Già a una prima analisi visiva si vedeva, infatti, che queste zone (e, in particolare, tutta la metà inferiore del dipinto alla destra di Abramo e tutta la zona alle spalle di Isacco) presentavano una crettatura della superficie nettamente difforme dal resto, molto larga e profonda, tipica del bitume. Al di sopra di questi strati, sull'intera superficie ne era presente uno composto da vernici ingiallite, che avevano catalizzato il particellato grasso, numerose e spesse colature di una sostanza giallo-rossastra, quasi sicuramente composta da uno strato di gomma lacca in parte vetrificata. Erano inoltre presenti, in particolar modo sugli incarnati, spessi ed estesi ritocchi a caseina. Infine, la tela appariva lacerata lungo i bordi, con stese lacune di supporto, allentata e deformata e con una vistosa lacuna, già risarcita sulla veste di Abramo con una toppa di stoffa apposta sul verso della tela, e con una forma che denunciava chiaramente una bruciatura dovuta a candela. La spessa tela originale con andamento diagonale era malamente ancorata a un vecchio telaio ad espansione, deformato e non più idoneo ad assolvere la funzione di un supporto sicuro e duraturo.

L'intervento di restauro è consistito, dunque, in una lunga e delicata pulitura della superficie pittorica. La pulitura è stata diversificata a seconda delle zone del dipinto e delle sostanze da rimuovere. Non sono state rimosse tutte le ridipinture, come il coltello. Infatti, la rimozione di questo elemento avrebbe alterato completamente l'iconografia dell'opera. Alcuni residui di vecchie ridipinture sono stati lasciati, per non incorrere nel rischio di abraderne la pellicola pittorica originale sottostante, preferendo non insistere con una pulitura troppo aggressiva.

Il dipinto è stato foderato con una tela di tipo medioevale con un adesivo termoplastico sintetico e ancorato su di un nuovo telaio di legno a struttura espandibile.

L'intervento è proseguito con la fase estetica, stuccando le lacune del supporto con gesso di Bologna e colla di coniglio ed eseguendo la reintegrazione pittorica delle lacune e delle abrasioni con colori ad acquarello e a vernice per il restauro. Infine, la superficie pittorica è stata protetta con vernice *retoucher* e *blanc mat* miscelate e date a caldo per nebulizzazione.

*Il restauro è stato eseguito da Fabio Porzio e Rossana Giardina.
Le indagini diagnostiche e le analisi sono state eseguite da Claudio Falcucci
La direzione dell'intervento è stata di Angela Cipriani.*

Il restauro del dipinto di Giulio Aristide Sartorio, Monte Circello, 1909

ANTONIO RAVA



Giulio Aristide Sartorio, Monte Circello, 1909, olio su tela; dopo il restauro (foto Pasqualino Rizzi).

Il dipinto ad olio su tela *Monte Circello* del 1909, di dimensioni notevoli (metri 2,48 x 5,50), fu acquistato dall'Accademia di San Luca contestualmente alla vincita del premio Müller che si teneva tutti gli anni per artisti alternativamente italiani e stranieri. Quando la sede dell'Accademia dovette essere spostata da via Bonella ai Fori per la distruzione dell'edificio originario, l'opera fu trasportata arrotolandola, come si usava per i grandi dipinti ad olio, e fu montata sulla parete dello scalone della nuova sede di Palazzo Carpegna, da cui non è più uscita per la difficoltà di movimentare un dipinto così grande.

La pittura di paesaggio dell'Agro romano si situa in un momento della vita dell'artista in cui, appena ritornato in Italia da una lunga esperienza all'estero, nel nord Europa, riprende la passione per il paesaggio, celebrando quella che egli stesso definiva "la nudità del globo terracqueo" nelle sue vedute. Si era subito aggregato al gruppo dei XXV artisti della Campagna romana, in particolare a Carlandi, Raggio, Coleman, da cui però altrettanto presto si staccherà per l'insofferenza a limitare a un solo tema la sua attività polimorfa. Nel 1908 aveva avuto la Commissione per il grande fregio dell'Aula del Nuovo Parlamento Italiano, un'opera di 105 metri per 3,60, finita nel 1912 e realizzata con una tecnica innovativa miscelando cera alla pittura ad olio tradizionale, in una inedita rivisitazione dell'encausto.

Nel 1909 espose il dipinto *Monte Circello* appena realizzato alla Società degli Amatori e Cultori, dove aveva ricevuto l'onore di una sala personale da diversi anni. Il tema rappresentato è tipico delle campagne dell'Agro Pontino, dove si incontravano allevamenti di cavalli, buoi e bufali a branchi con i butteri a cavallo con i loro lunghi bastoni, immagini fuori dal tempo di un paesaggio immobile da secoli, alle soglie della trasformazione che con la bonifica ne modificherà irrimediabilmente l'aspetto.

La pittura di paesaggio per Sartorio è calata nella civiltà agraria dell'Ottocento, con la grandezza rude degli elementi, il mare, il cielo e gli animali, che esprime il sentimento eroico della vita popolare immutata da sempre. È un sentimento che Sartorio mutua da Francesco Paolo Michetti, suo grande amico che visita a Francavilla a Mare nel 1904, e da cui viene introdotto all'esecuzione *en plein air* con la tecnica a pastello. Racconta l'artista di una gita mattutina al mare, quando, a fronte del paesaggio esaltante, esclamò: "peccato non avere i colori"; e Michetti rispose "prendi la mia scatola di pastelli". "Fu così che diventai paesista", conclude Sartorio nelle sue memorie.

L'artista ha definito molto precisamente il suo pensiero: "l'arte del paesaggio non è una pedestre copia dal vero, ma un'intelligente ricerca nel vero, di quanto ha commosso l'autore in un determinato momento". Si tratta di cogliere l'irripetibile particolare dell'attimo fuggente. Nei suoi scritti Sartorio riferisce notazioni tecniche essenziali, come quelle relative



Particolare del dipinto prima dell'intervento di restauro.

alle scelte materiali, affermando che “la pittura di paesaggio esclude per necessità la tradizionale condotta del quadro”, ed è “impossibile usare solo pittura ad olio senza contaminazioni di altre tecniche”. È così che nasce quella che l'artista definisce “pittura moderna, sentita ed eseguita solo da mano maestra” (*Conversazioni d'Arte*, Città di Castello, 1922; Sartorio è citato a pp. 241-78).

È una pittura di evidenza tattile, applicata su un fondo chiaro con velature colorate, trasparenti, che lasciano emergere le linee e un chiaroscuro potente. In particolare, il cielo luminoso viene realizzato con materiali diversi: un olio grumoso e materico, una velatura lieve e magra fino all'aridità, con il colore spremuto direttamente dal tubetto sulla tela per i punti di massima luce, che evocano la tecnica del pastello suggerita all'artista dall'incontro con Francesco Paolo Michetti.

Sartorio usava la fotografia come studio, per ottenere un colpo d'occhio impossibile alla veduta umana, e riportava il disegno preparatorio sulla tela direttamente dalle fotografie con mezzi meccanici, mostrando così di essere pienamente uomo del suo tempo. La proiezione fotografica era diventata prassi abituale nell'esecuzione delle sue opere, con notevole accorciamento dei tempi. Afferma che la fotografia è il tramite ideale per accedere al vero. D'altronde nel libro di Previati del 1913 (*Tecnica ed arte della pittura*) viene annotato che la proiezione fotografica è divenuto mezzo usuale dell'iter artistico del Novecento. I contorni del disegno proiettato vengono rilevati a carboncino e poi rielaborati pittoricamente con un disegno preparatorio

a sanguigna, di cui abbiamo qualche traccia nella preparazione delle opere.

Usava bianchi a base di piombo e colori al minio che prediligeva e con cui si è purtroppo intossicato progressivamente fino alla malattia di fegato che lo ha portato alla morte. Si tratta di un uso del colore che, lontano dal Naturalismo, è più prossimo al Simbolismo, con tonalità cupe, nere spente, grigi e verdi acidi ottenuti da blu di cobalto, ocre, bianco di zinco, individuando nella scelta del colore la valenza emotiva del soggetto. Molti elementi di conoscenza della tecnica provengono direttamente dall'artista che ha scritto molto sulla genesi del suo lavoro. È stimolante attuare una comparazione tra le fonti storiche e la realtà pratica dell'esecuzione artistica, confermata dalle analisi di laboratorio.

Il tessuto su cui l'opera è dipinta è un lino grosso, di colore beige ad armatura “saia”, con una preparazione di colore chiaro, dovuta a pigmenti bianchi come biacca e ossido di zinco.

La sua rappresentazione sentimentale della natura lo ha portato a vertici assoluti di cui questo dipinto è un esempio insigne. Afferma “la spina dorsale del quadro di paesaggio è sempre nel fondo, nella linea del mare, nel profilo dei monti” definizione che ben si applica alla veduta del Circeo nel paesaggio aperto dell'Agro Pontino. D'altronde non poteva essere presente all'Accademia di San Luca a Roma un dipinto che non fosse un capolavoro dell'artista che, oltre ad essere accademico dal 1904, aveva redatto il catalogo della Galleria nel 1910, affermando di rivendicare il ruolo e l'importanza di quella che affermava essere “la cenerentola delle Gallerie Romane”, studiandone in dettaglio i quadri di paesaggio pubblicati e catalogati ancora nel 1911.

Lo stato di conservazione del dipinto

L'opera è esposta in un ambiente piuttosto a rischio, dove a una notevole illuminazione solare lungo tutta la giornata si aggiunge umidità che ristagna alla sommità dello scalone per l'impossibilità di aprire i grandi finestroni che lo illuminano. La collocazione attuale risale agli anni Trenta, quando l'opera fu trasferita dalla sede precedente dell'Accademia di San Luca e verosimilmente fu restaurato sommariamente con ritocchi delle cadute di pellicola pittorica conseguenti al trasporto della tela arrotolata che sembra essere stato complesso e rischioso. L'unico intervento a cui l'opera è stata sottoposta in seguito è il consolidamento d'urgenza realizzato dieci anni fa con iniezioni di adesivo polivinilico e velature di carta da parte dei restauratori che si occupavano del ciclo pittorico del Parlamento, quando quest'opera fu ispezionata con la costruzione di un ponteggio di servizio nello scalone.

La superficie dell'opera era offuscata prima dell'intervento da una coltre grigia di nerofumo che appariva deposta uniformemente su tutta la superficie, con un effetto di appiattimento e ingrigimento generalizzato. Il consolidamento pregresso era stato attuato attraverso questo strato di deposito superficiale, fissandolo in qualche punto.

Ritocchi sommersi della superficie apparivano in più punti, probabilmente ad olio e su lacune non stuccate, solo riempite di colore per omologarle alla pittura circostante. Tali ritocchi, alterati e inaccettabili, sono stati rimossi e si è proceduto come d'uso a stuccare le lacune con gesso di Bologna e colla di coniglio, poi a ritoccare con pigmenti puri legati con medium acrilico (Microacril), con risultato opaco analogo alla pittura circostante.

Tasselli di pulitura realizzati sul dipinto prima dell'intervento di restauro.





Luce radente prima dell'intervento di restauro.

Sono state anche simulate le tessiture e le asperità della pennellata originale per accordarsi in modo perfetto al modo di lavorare dell'artista.

Per confronti, una versione più tarda della *Veduta di Monte Circeo*, di formato verticale, è stata riscontrata attualmente in mostra a Roma nel mercato antiquario.

L'intervento di restauro

Il problema conservativo dell'opera può essere sintetizzato nella fragilità della pellicola pittorica, ricca di un medium oleoso, applicata a pennellate composte su di una preparazione debole e sottile.

Particolare prima dell'intervento di restauro (sollevamenti).



Il risultato è stato una contrazione anomala della pellicola pittorica con formazione di sollevamenti che mettevano a rischio la conservazione dell'opera prima dell'intervento di urgenza.

Non esiste vernice, che avrebbe avuto una funzione protettiva e consolidante, perché si tratta di pittura opaca, che vuole conferire alla tela un effetto simile alla tecnica della pittura murale ad affresco. Solo in alcuni punti si è verificata la fluorescenza di una vernice naturale all'U.V., ma è applicata a tocchi con colature, come un ritocco finale localizzato su alcune campiture.

La pulitura della superficie è stata realizzata previa aspirazione della polvere con aspiratore museale, poi con spennellatura cauta della superficie e uso di gomme dove possibile nelle zone piane, e infine con acqua demineralizzata a tampone e addensata con Gellano per potersi conformare alle pennellate in rilievo e alle zone ad alto impasto pittorico.

Le linee scure che rimanevano dopo la pulitura erano dovute ai consolidamenti dell'intervento precedente con resine sintetiche che avevano consolidato anche la polvere superficiale che offuscava l'opera. Il lavoro di riduzione di questo inconveniente è stato attuato con una azione minimale a tamponcino con tetraidrofurano, un solvente volatile in grado di solubilizzare le resine sintetiche indurite e polimerizzate.

Il consolidamento dell'opera era già stato parzialmente attuato dall'intervento precedente e doveva essere completato con iniezioni localizzate di Microacril, acrilico nanofase in emulsione acquosa, che ha una azione penetrante e risolve il distacco delle cretture a livello capillare senza lucidare in superficie. L'integrazione pittorica è stata realizzata con pigmenti puri e con colori a vernice, previa stuccatura delle lacune di profondità a gesso di Bologna e colla di coniglio.

Indagini scientifiche

Le indagini scientifiche sono state realizzate sullo stato di conservazione e sulla tecnica di esecuzione dell'opera. Oltre alle riprese in luce radente, che



*Particolare del dipinto durante
l'intervento di restauro (stuccature).*

Pagina a fronte

*Particolare del dipinto a restauro
completato.*

evidenziano l'alterazione dovuta all'arrotolamento pregresso dell'opera, sono state attuate 10 misure XRF per caratterizzare la tavolozza dei colori dell'artista e in particolare la presenza del bianco di piombo.

I pigmenti oltre ai bianchi di piombo e zinco sono pochi, in tutto il dipinto, limitati a ocra gialla, giallo di cadmio, blu di Cobalto, Massicot, ossido di ferro nero.

Due ampie porzioni di dipinto sono state osservate ad UV, per ottenere notizie sugli strati sovrapposti, i ritocchi e i consolidamenti, un microcampionamento per analisi FTIR per comprendere la tecnica di esecuzione, in particolare il medium che è risultato ad olio. A parte è stato realizzato l'endoscopia per la ricerca di informazioni sul retro dell'opera, identificando il tipo di tessitura del supporto in tela originale di cui è stata verificata la buona tenuta. Due sono le traverse verticali presenti nel telaio ligneo, che scandiscono lo spazio in tre porzioni.

La cornice

Sono state identificate due cornici analoghe originali di Sartorio, del 1927 e del 1928 che presentano lo stesso disegno a scanalature della cornice di questa opera, probabilmente applicata negli stessi anni a cura di Sartorio stesso. La cornice è stata pulita e consolidata, trattata contro l'attacco di insetti xilofagi con impregnazioni di Permetrina e reintegrata pittoricamente con colori ad acquerello e oro in conchiglia in piccole zone riscontrate lacunose. Un dato curioso è emerso nell'angolo superiore sinistro guardando il quadro, che risulta non perfettamente finito, con l'ipotesi che quindi la cornice sia stata realizzata per questa collocazione, dato che è un angolo non visibile dal basso.





Il dipinto di Giulio Aristide Sartorio, Monte Circello, prima del restauro.

Le indagini sul dipinto Monte Circello di Giulio Aristide Sartorio

STEFANO RIDOLFI E ILARIA CAROCCI

Da diversi anni, oramai, è buona norma associare a un intervento di restauro su un'opera importante una sessione di indagini diagnostiche. Lo scopo di queste ultime è da un lato fornire informazioni sulla composizione materica dell'opera sotto esame e dall'altro trovare dati sul suo stato di conservazione. L'insieme di queste informazioni diventa fondamentale perché accende una luce sulla tecnica esecutiva utilizzata dall'autore e, contemporaneamente, fornisce informazioni preziose al restauratore che potrà intervenire con maggiore cognizione di causa durante le varie fasi del restauro. Di grande interesse, sia scientifico sia pratico-conservativo, è lo sviluppo di tecniche e procedure di analisi eseguite tramite sistemi non invasivi e portatili. La sensibilità contemporanea sulle opere d'arte sta portando sempre più la comunità di restauratori e curatori a prediligere misure diagnostiche che possano essere operate tramite sistemi non invasivi. La scienza, dal canto suo, ha proposto e continua a promuovere sempre più tecniche di indagine che si basano su operazioni totalmente non invasive. Questa sinergia tra stato di necessità e possibilità tecniche sta producendo risultati di grande valore.

Il dipinto su tela di Giulio Aristide Sartorio raffigurante il *Monte Circello*, collocato su una parete alla sommità dello scalone di Palazzo Carpegna a Roma, ha subito un intervento di restauro negli ultimi mesi del 2012. Prima del restauro e durante lo stesso, il dipinto, di grandi dimensioni (2,48 x 5,50 metri), è stato sottoposto a indagini scientifiche preliminari allo scopo di ottenere le indicazioni principali riguardanti la sua consistenza materiale e il suo stato di conservazione, per dare supporto all'intervento di restauro.

Indagini diagnostiche

Considerata la grandezza e l'importanza dell'opera sotto esame si è scelto di eseguire solamente tecniche non invasive e portatili. Chiaramente, immaginare di portare il dipinto presso un laboratorio scientifico per eseguire le misure era assolutamente impossibile, e d'altro canto, era altresì impossibile effettuare campionamenti per le classiche indagini di laboratorio stratigrafiche.

Le tecniche di indagine utilizzate sono state:

endoscopia in luce visibile, per la conoscenza dello stato conservativo del supporto dell'opera e della parete ad essa retrostante;

osservazione in Luce di Wood (Fluorescenza UV), per esaminare, in prima approssimazione, la natura dei materiali più superficiali e la localizzazione di eventuali ritocchi pittorici;

analisi mediante Spettrometro EDXRF mobile, per l'individuazione dei pigmenti e delle tecniche d'esecuzione.

L'esecuzione delle misure è stata complicata sia dalla grandezza dell'opera che dalla presenza delle impalcature che, se da un lato permettevano chiaramente l'esecuzione delle misure scientifiche, dall'altro ne ostacolavano le riprese.

L'indagine endoscopica è stata effettuata con lo scopo principale di esaminare lo stato di conservazione del supporto tessile dell'opera, del telaio, della cornice e del muro ad essa retrostante, altrimenti impossibili da osservare senza rimuovere l'opera dal suo luogo di collocazione. Le indagini sono state effettuate tramite una testa di misura di 0,7 centimetri in modo da sfruttare i naturali varchi esistenti tra dipinto e parete, senza bisogno quindi di aprirne di artificiali. Il braccio dell'endoscopio è lungo un metro e mezzo. Questo vuol dire che non si è potuto ispezionare tutta la superficie retrostante, ma le informazioni prese dalle diverse zone esaminate indicavano tutte le stesse situazioni. Si è potuto quindi presupporre le stesse risposte lungo tutta la superficie.

L'indagine in Fluorescenza UV è stata effettuata irradiando l'opera con raggi UV, mediante lampade di Wood ai vapori di mercurio, all'interno di un ambiente totalmente oscurato. I raggi UV, più energetici rispetto alle radiazioni del visibile (e pertanto non percepibili dall'occhio umano) hanno la proprietà di interagire con gli atomi superficiali della materia che investono, eccitandoli. Quando questi ultimi tornano allo stato fondamentale, più stabile, riemettono fotoni aventi energia inferiore (e quindi lunghezza d'onda maggiore) rispetto alle radiazioni UV incidenti e risultano, pertanto, visibili (fenomeno della fluorescenza).

I materiali artistici, in base alla propria specifica natura e al grado di invecchiamento raggiunto, presentano differenti risposte e gradi di fluorescenza. Il fenomeno può essere registrato mediante macchine fotografiche digitali opportunamente schermate con filtri, per eliminare la componente visibile parassita e l'UV riflesso; la ripresa fotografica con tempi di esposizione molto lunghi, consente di registrare e rendere visibili anche le risposte in fluorescenza più deboli, altrimenti non percepibili dall'occhio umano tramite riprese lunghe nel tempo.

Sull'opera sotto esame le indagini UV sono state effettuate in contesto notturno al fine di eliminare le luci parassite del sole.

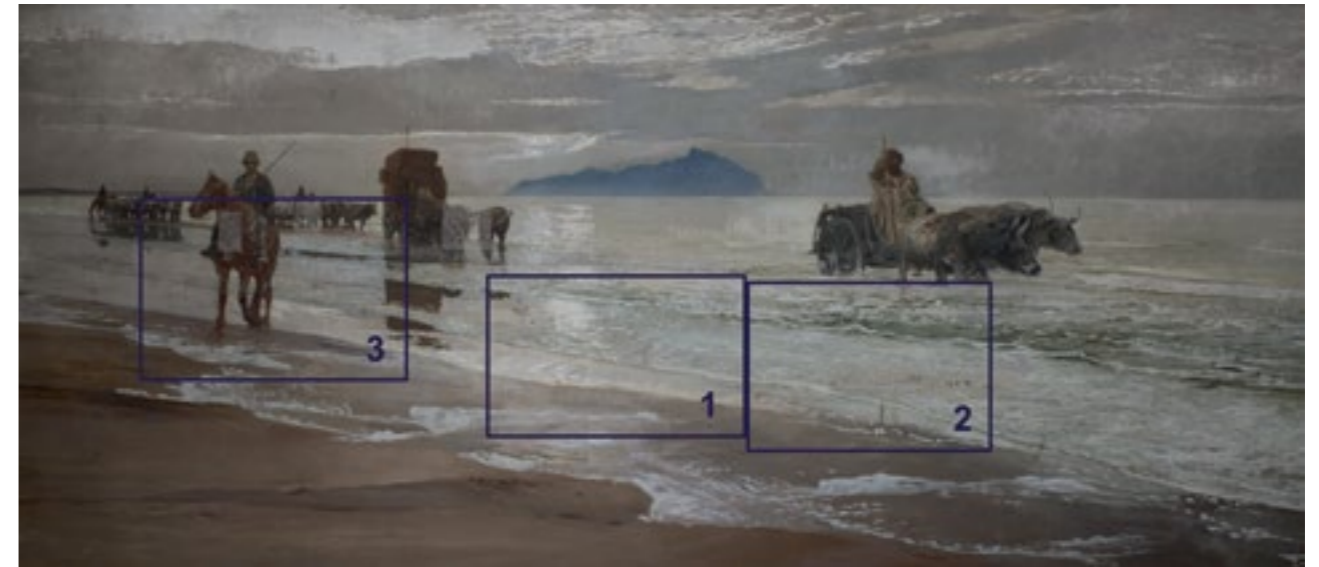
L'indagine in Fluorescenza X (acronimo inglese EDXRF) è un metodo ben conosciuto in archeometria poiché è non distruttivo, è multielementale e relativamente economico. La tecnica è basata sull'irraggiamento di una opera pittorica con raggi X e sulla misurazione dell'energia dei raggi X secondari emessi dal campione stesso. L'energia dei raggi X secondari (detti anche caratteristici) è legata infatti agli elementi chimici presenti nel campione analizzato e la loro intensità è proporzionale alla quantità dell'elemento sotto esame.

L'identificazione di pigmenti impiegati nei lavori d'arte è di grande importanza per l'archeometria, la storia dell'arte e per il restauro dell'oggetto. La conoscenza dei materiali utilizzati può, per esempio, gettare luce sulle origini del dipinto, aiutare nel lavoro di datazione o nell'attribuzione dell'autore tramite la sua tavolozza dei colori, dare risultati essenziali per la scelta di materiali moderni compatibili nell'azione di restauro.



Indagine endoscopica.

Dall'alto
Ripresa 7; ripresa 21; ripresa 33.

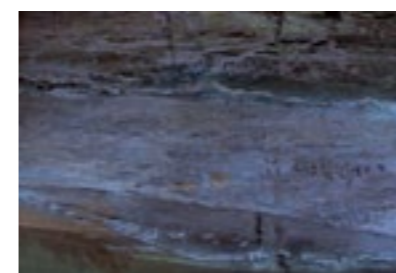


Fluorescenza UV, mappa delle aree esaminate in Fluorescenza Ultravioletta sull'opera.

La capacità di penetrazione dei raggi X è generalmente molto bassa, ma nel caso dei dipinti questa penetrazione è certamente maggiore di una pellicola pittorica e, quindi, le informazioni ottenute non riguardano solamente lo strato più superficiale della porzione esaminata, ma si estendono anche agli strati inferiori raggiungendo anche il supporto del dipinto stesso.

Risultati ottenuti

Attraverso l'indagine endoscopica si è potuto verificare che il verso dell'opera appare, nelle porzioni esaminate, in buono stato di conservazione e la tela integra: non sembrano presenti gore di umidità, muffe, né attacchi di natura biologica in corso; l'unica infiltrazione rilevata si trova sul telaio, in corrispondenza dello scasso effettuato per l'alloggio del gancio superiore





sinistro di ancoraggio alla parete. Si nota, inoltre, un deposito consistente di polveri sul fondo anteriore della cornice, unito alla presenza di chiodi metallici, schegge di legno e fil di ferro.

Lo stato di conservazione dell'intonaco della parete retrostante appare buono, anch'esso privo di infiltrazioni di umidità, attacchi di natura biologica e rigonfiamenti.

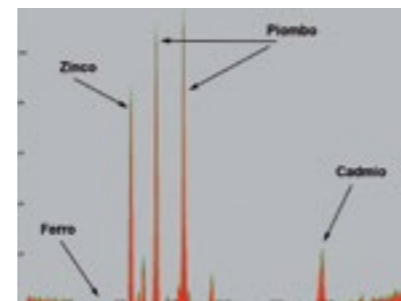
Per quanto riguarda la Fluorescenza UV sono state effettuate 9 riprese su 3 porzioni significative dell'opera, variando i tempi di esposizione (rispettivamente 15", 20" e 30"), per poter apprezzare anche le risposte più deboli e difficilmente leggibili.

Le immagini UV mostrano una fluorescenza di tonalità verde chiaro presente in modo assai disomogeneo sulla superficie del dipinto; tale fenomeno è dovuto all'applicazione di una vernice di natura terpenica (resina naturale) sulla sommità dell'opera; la diversa intensità della risposta è inoltre proporzionale allo spessore dello strato di vernice. Singolari appaiono la modalità di stesura e la distribuzione del protettivo, indicative di un intento esplicito dell'artista: in UV sono evidenti le numerose colature della vernice, su più livelli, unite a pennellate verticali con andamento a zigzag eseguite con un pennello piccolo da pittura; altrove la vernice è invece stesa in modo più omogeneo. Sembra che l'artista si sia servito anche della vernice come mezzo luministico per la resa dei riflessi dell'acqua e del bagliore sul bagnasciuga, dove la particolare stesura della vernice contribuisce ai giochi di contrasto tra riflessi-opacità superficiali e alla resa tridimensionale della scena.

L'opera, al di sopra del film protettivo, non sembra interessata da ritocchi pittorici di restauro, ben riconoscibili in Luce di Wood come macchie scure. Aree di colore nero sono invece visibili lungo le screpolature del colore, con andamento prevalentemente verticale, e corrispondono ad un materiale applicato di recente per il fissaggio del colore. Si nota, inoltre, come le campiture brune appaiano molto scure e circoscritte agli Ultravioletti, simili a ritocchi solo nell'aspetto, così come avviene in corrispondenza delle lacune degli strati pittorici e preparatori.

Fluorescenza X, mappatura dei punti di misura sul dipinto.

Dall'alto
Spettro XRF del punto di misura 5,
arancio.
Localizzazione sul dipinto del punto
di misura 5.



Fluorescenza UV, un momento delle misurazioni in corso sull'opera.

A destra
Tabella riassuntiva di tutte le campiture
esaminate e dei risultati conseguiti
mediante XRF.

N° punto	Campitura di colore	Elementi chimici	Pigmenti proposti
1	Ocra	Zn ⁺⁺⁺ , Pb, Fe	Bianco di Zinco, Biacca, Ocra
2	Bianco	Zn ⁺⁺ , Pb ⁺⁺	Bianco di Zinco e Biacca (bianco misto)
3	Bruno	Pb ⁺⁺⁺ , Zn ⁺⁺ , Fe ⁺	Biacca, bianco di Zinco, Ocra
4	Verde	Zn ⁺⁺⁺ , Pb ⁺ , Fe ⁺ , Co	Bianco di Zinco, Biacca, Ocra, blu di Cobalto
5	Arancio	Pb ⁺⁺ , Zn ⁺⁺ , Cd ⁺ , Fe	Biacca, bianco di Zinco, giallo Cadmio, Massicot, Ocra
6	Giallo	Pb ⁺⁺⁺ , Fe	Biacca, ocra
7	Azzurro	Zn ⁺⁺⁺ , Pb ⁺ , Co, Cd	Bianco di Zinco, Biacca, blu di Cobalto, giallo Cadmio
8	Bruno/Rosso	Zn ⁺⁺ , Pb ⁺ , Fe ⁺	Bianco di Zinco, Biacca, Ocra
9	Giallo	Pb ⁺⁺⁺ , Zn ⁺ , Fe	Biacca, bianco di Zinco, Ocra
10	Nero	Zn ⁺⁺⁺ , Pb ⁺ , Co ⁺ , Fe	Bianco di Zinco, Biacca, blu di Cobalto, Ocra

La risposta delle stesure bianche appare rosata e bianca-azzurrina, il che è indicativo della presenza, rispettivamente, del Bianco di Zinco e della Biacca (per la determinazione elementare dei pigmenti presenti, vedi infra, tra i risultati della Fluorescenza X, EDXRF).

La tonalità prevalentemente calda (rosso-bruna) delle campiture del fondo, piatte e alquanto secche, potrebbe essere indicativa del medium di applicazione, di dubbia definizione, al contrario dei tocchi e delle pennellate maggiormente corpose, dalla fluorescenza intensa, verosimilmente ascrivibili a legante oleoso.

Tramite le analisi in Fluorescenza X (EDXRF) è stato possibile effettuare alcune considerazioni riguardanti la tavolozza dell'autore.

La preparazione della tela è a bianco di Zinco.

Giulio Aristide Sartorio fa un grande uso di pigmenti a base di Piombo, in prima istanza Biacca che usa come bianco puro e come miscela con i diversi pigmenti. Alcune figure suggeriscono anche un eventuale uso di bianco misto (Biacca + bianco di Zinco).

Il pigmento giallo è riprodotto tramite massicot (ossido di Piombo). L'autore fa anche uso di pigmenti a base di Cadmio (arancio) e Cobalto (Blu) oltre che di ocre e terre verdi.

È interessante la presenza di una alta quantità di cobalto nel pigmento nero.

STRUMENTAZIONE UTILIZZATA

Tubo:
Anodo di tungsteno.
Anodo Hv max 40kV.
Anodo corrente max 1 mA.
Raffreddamento ad aria.
Collimatore di diametro 1,5 mm.
Il tubo ha lavorato con una tensione di 35 kV ed una corrente di 0,2 mA.

Rivelatore:
SDD (Silicon Drift Detector) raffreddato con cella Peltier.
Risoluzione 160 eV a 5,9 keV.
Il multicanale ha lavorato a 1024 canali.
Il sistema di puntamento utilizzato era a diodo laser.
Ogni misura è durata 150 secondi.

Le analisi scientifiche con tecniche diagnostiche non distruttive portatili sono state eseguite dalla società *Ars Mensurae di Roma* (www.arsmensurae.it). La società opera da più di dieci anni attraverso lo sviluppo in proprio di strumentazione e procedure atte a ridurre l'invasività delle misure stesse sulle opere d'arte. Diversi brevetti e articoli scientifici pubblicati su riviste internazionali testimoniano la serietà dell'approccio intrapreso.



A sinistra
*Federico Gorio (1915-2007) al cantiere di
 Manziana durante i lavori di costruzione
 della Villa Gomez (Archivio privato
 Fiorenza Gorio).*

*Le altre immagini che accompagnano
 questo contributo intendono solo
 dar conto della ricchezza e della varietà
 dei materiali contenuti nel Fondo
 Federico Gorio.*

*L'Accademia dal luglio 2012, data
 della donazione, ha avviato attività
 di sistemazione e riordino dei disegni
 del Fondo Federico Gorio a cui farà
 seguito una campagna di riproduzione
 fotografica digitale di tutti gli elaborati
 grafici.*

La donazione dell'archivio dei progetti di Federico Gorio

FIorenza GORIO

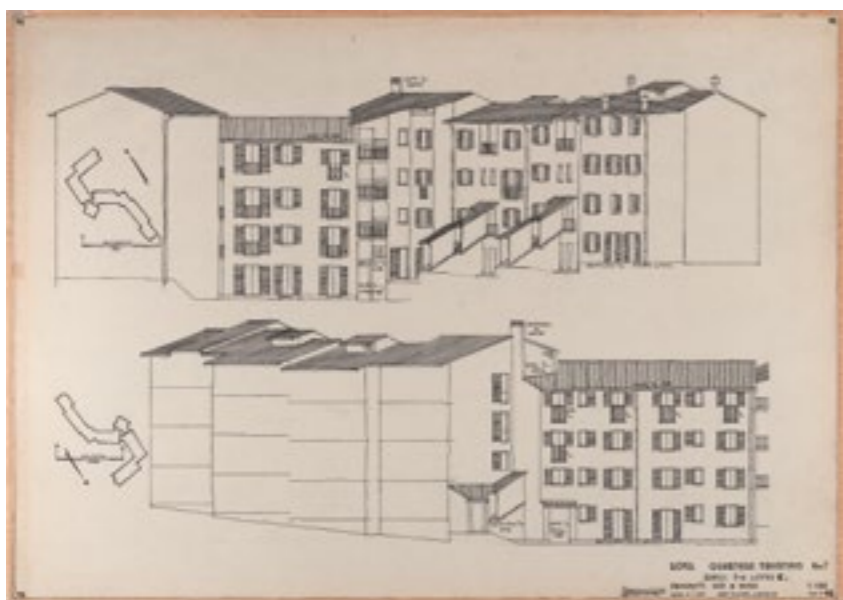
Diverse sono state le ragioni per le quali ho inteso donare a questa illustre Accademia l'archivio professionale di mio padre, Federico Gorio. Devo premettere che la decisione sulla scelta della destinazione finale del suo lascito non è stata facile, per le connesse implicazioni affettive e di interessi affini, suscitandomi non poche perplessità e facendomi intravedere non poche soluzioni. Istantaneamente ero dispiaciuta dal dovermi separare materialmente da tutto quel patrimonio che documentava, in maniera tangibile, l'intero processo creativo della sua lunga e laboriosa vita professionale con la quale, sin dall'adolescenza, ero venuta a stretto contatto per motivi di studio, e, grazie alla quale, ho maturato determinanti esperienze formative. Ma alla fine ha prevalso l'interesse per l'eredità culturale rappresentata dall'indubbio valore testimoniale della sua produzione che era essenziale fosse adeguatamente custodita, ma, nello stesso tempo, messa a disposizione e consultata da tutti, non solo sul versante della ricerca storica, ma anche per le fasi operative del restauro e della manutenzione dei manufatti, spesso manipolati ed alterati a seguito di pratiche contingenze, estranee ai valori dell'architettura. Inoltre sono stata influenzata consapevolmente da alcuni fattori che hanno riguardato da vicino la sua esperienza professionale ed accademica: in particolare, un profondo legame di condivisione con la missione culturale dell'Accademia Nazionale di San Luca, quale luogo privilegiato di studio e di promozione delle arti e dell'architettura italiane, che gli derivava dalla partecipazione diretta ed attiva alla programmazione delle attività, in qualità di accademico effettivo. Infatti, sin dall'epoca della sua nomina, avvenuta nell'anno 1982, su proposta dell'allora Presidente, Ludovico Quaroni, che lo aveva chiamato a collaborare riconoscendo lo spessore delle sue qualità culturali e professionali, Federico Gorio ha preso parte attiva ai vari lavori che si sono susseguiti per decenni e, nel gennaio 2006, un anno prima della sua scomparsa, l'Accademia, in collaborazione con il Dipartimento di Architettura e Urbanistica della Facoltà di Ingegneria della Università "La Sapienza" di Roma, ha voluto dedicargli una mostra per testimoniare il suo percorso professionale rettilineo, di coerenza intellettuale e artistica, dalla triplice valenza urbanistica, architettonica e tecnologica, che si è sempre manifestata nella progettazione, nell'attività accademica, nelle cariche svolte presso Enti ed Istituti di ricerca, così come nella sua riflessione teorica e sperimentale.

Ho ritenuto, quindi, una naturale conseguenza che proprio in questa sede istituzionale le sue opere trovassero la più appropriata collocazione.

A queste considerazioni, desunte dalla sua condivisione con la missione dell'Accademia, si sono sovrapposti, inoltre, alcuni ragionamenti sulla necessità di conservare una risorsa archivistica estremamente ricca ed eterogenea, che ha il pregio di documentare un periodo significativo della storia dell'architettura ed urbanistica, maturato in un confronto serrato con



Da sinistra, in alto
F. Gorio, Concorso INA Casa per una unità residenziale di 250 vani a Eboli, 1949, schizzo prospettico; in basso: F. Gorio, G. Rinaldi, Quartiere INA Casa Tiburtino a Roma, 1950-1956, Edifici 3-4, lotto C1, prospetti sud e nord (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio del Moderno e del Contemporaneo, Fondo Federico Gorio, da ora FFG).



Sopra
Quartiere INA Casa Tiburtino a Roma, via Tiburtina km 7, 1950-1956 (M. Ridolfi, L. Quaroni, capigruppo, con C. Aymonino, C. Chiarini, M. Fiorentino, F. Gorio, M. Lanza, S. Lenci, P.M. Lugli, C. Melograni, G.C. Menichetti, G. Rinaldi, M. Valori), vista delle case progettate da F. Gorio (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, FFG).

le vicende politiche, economiche e culturali, dal dopoguerra alla fine del secolo scorso e che andava custodita in una sede idonea, in grado di coniugare istanze di salvaguardia, ricovero, restauro, ordinamento, inventariazione, accessibilità e diffusione. Tra le varie ipotesi che si presentavano, la scelta non poteva non prediligere una delle più importanti e antiche istituzioni artistiche a livello nazionale e internazionale che sempre si è adoperata per la valorizzazione e la promozione delle arti e dell'architettura italiana.

Non a caso l'Accademia Nazionale di San Luca, con la costituzione dell'Archivio del Moderno e del Contemporaneo, sta svolgendo da tempo un proficuo programma di salvaguardia dei fondi degli architetti accademici del Novecento e dei contemporanei, provenienti dai lasciti privati, in collaborazione con la stessa Soprintendenza, sottoponendoli ad interventi mirati di catalogazione e consentendone piena fruizione, e, con

queste finalità, nel quadro dei suoi programmi e delle iniziative già avviate, potrà promuovere lo studio del Fondo Federico Gorio e metterlo in risalto con eventuali esposizioni o pubblicazioni.

Effettivamente ho avuto modo di apprezzare non solo la consistenza e la rilevanza, per qualità e quantità di elementi, dei fondi conservati nell'Archivio stesso, che raccoglie disegni, incisioni, documenti e fotografie di architetti accademici del Novecento e di contemporanei, ma anche la modalità di gestione informatizzata dei fondi che offre modi di accesso e di fruizione delle banche dati, connesse al sapere architettonico, più vantaggiosi rispetto ai sistemi convenzionali.

Il Fondo Federico Gorio, dichiarato dalla Soprintendenza Archivistica per il Lazio - Direzione Generale per gli Archivi, di notevole interesse storico a partire dal 9 ottobre 1995, costituisce l'insieme documentario completo dell'attività professionale dell'ingegnere-architetto, svolta nell'arco di circa sessanta anni, dal 1935 al 1993. La raccolta completa di tutto questo materiale, decisamente vasto ed articolato, anche per i settori di lavoro affrontati, composta da schizzi di studio propedeutici alla definizione conclusiva, progetti esecutivi, memorie scritte, documenti contabili, fotografie di cantiere, lastre fotografiche, era stato ordinato e catalogato, dallo stesso autore, nel corso dell'attività e secondo una precisa struttura ordinamentale, grazie alla quale egli stesso aveva individuato una serie di categorie utili per la conservazione e consultazione dei propri documenti (esperienze e ricerche, specializzazioni, concorsi e premi, attività di studio e consulenze, attività culturali ed accademiche, attività didattiche, pubblicazioni). Per ogni categoria l'autore aveva indicato le opere con il luogo e la data di riferimento. Ciascuna opera riportava, inoltre, un codice caratterizzato dal numero di riferimento della categoria alla quale apparteneva, seguito da un numero progressivo, che rispettava nella maggior parte dei casi un ordine cronologico.

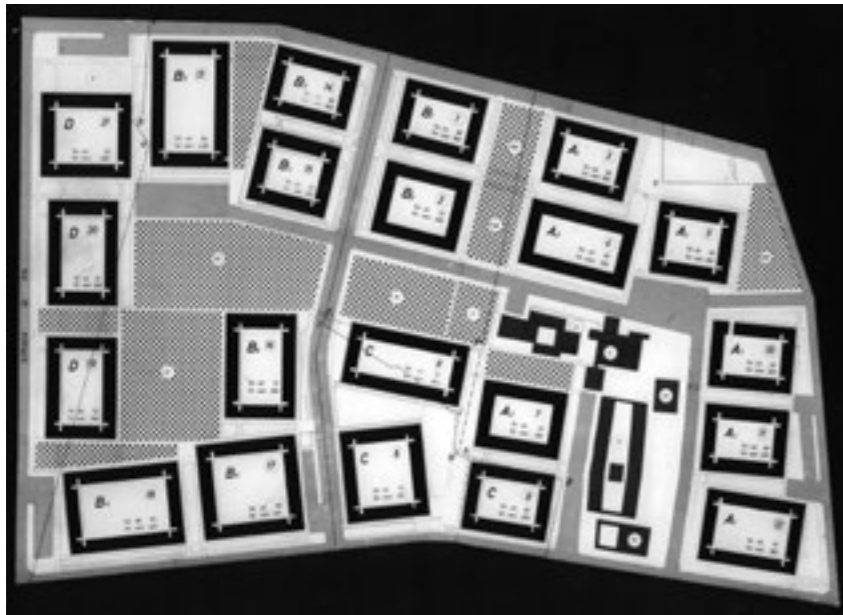
Volendo mettere a fuoco, alcuni prevalenti temi della sua produzione, si possono individuare i seguenti campi:

- indagini sociali: dall'inchiesta sui Sassi di Matera del 1957, fino alla determinazione degli standard edilizi ed urbanistici, attraverso lo sviluppo delle problematiche legate all'unificazione degli elementi di fabbrica e

Villaggio rurale "La Martella", Matera, 1952 (L. Quaroni con L. Agati, F. Gorio, P.M. Lugli, M. Valori).

F. Gorio, prospettiva della piazza principale con vista sul fronte dei negozi (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, FFG).





degli impianti, alla produzione industrializzata di alcune componenti edilizie, esperienza maturata da Federico Gorio nell'ambito del Centro Studi GESCAL, il nuovo Ente per l'edilizia economica e popolare che aveva sostituito l'INA Casa, e che lui stesso diresse dal 1963 al 1965;

- indagini territoriali, pianificazione a tutti i livelli: dallo studio preliminare al piano dell'Abruzzo, al piano di Avezzano, agli innumerevoli studi di piano ad ogni livello, ai piani particolareggiati dei borghi rurali e turistici La Martella, al Villaggio Cotronei, alla composizione urbanistica di diversi quartieri;

- architettura come espressione di civiltà, contatti tra architettura e discipline affini;

- studio degli strumenti giuridici e amministrativi di edilizia e di urbanistica.

Fondamentale richiamare, per la ricostruzione e la comprensione del suo pensiero, un breve appunto, scritto di suo pugno nel 1968, per il Concorso a cattedra di Urbanistica alla Facoltà di Architettura dell'Università di Napoli. "Nel desiderio di scavare i problemi nell'interno, qualunque sia il tipo di impegno, dalla professione alla scuola, qualunque il momento intellettuale e psicologico, dall'analisi alla sintesi, dall'induzione alla deduzione, dall'intuizione alla logica, dalla critica all'invenzione e di nuovo alla critica senza soste, l'instancabile ricerca di metodo assume valore di impegno morale, ed è il segno di una costante partecipazione. In questo senso ogni ramo di attività, ogni singolo problema teorico ed empirico assume una configurazione poliedrica nella quale sono presenti i più diversi interessi e in cui è soprattutto presente l'attenzione ai nessi e alle implicazioni che fanno delle singole esperienze un'unità complessa coerente e viva".

Questa premessa difatti è presente in tutte le realizzazioni di Federico Gorio nelle quali l'esistenza di un legame inscindibile tra personalità, caratteristiche dell'uomo e sue esperienze progettuali, traspare esplicitamente.

Difficile, quindi, separare il suo punto di vista sul modo di intendere



Quartiere INA Casa e INCIS a Bologna, via Cavedone, 1955-1964 (F. Gorio con L. Benevolo, V. Calzolari, M. Carini, S. Danielli, A. Durante, A. Esposito, M. Vittorini). Planimetria generale; foto del plastico per la soluzione del corpo scala (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, FFG).



F. Gorio, Casale Gomez, detto "Casa del Maresciallo" a Roma, via Monti Parioli, 1954-1957. Veduta della scala che evidenzia la disposizione verticale e dinamica dello spazio interno (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, FFG).

l'architettura dalla sua concezione sull'esistenza umana. Animato infatti da una straordinaria coscienza civica, da un profondo rigore morale, Federico Gorio ha sempre attribuito notevole significato a tutti i suoi interventi volti alla comprensione dei fenomeni, all'attenzione delle esigenze fisiche, psicologiche, spirituali dell'uomo, sia individuali che collettive. Questo atteggiamento si è tradotto nella costante aspirazione ad una architettura essenziale, apparentemente semplice, priva di esibizioni formali che però si è sempre basata su un ordine fisico, visivo quale espressione di una struttura solida, coerente e manifesta.

L'archivio era conservato presso l'Istituto di conservazione - Centro di Documentazione sulla Storia della cultura architettonica dell'Istituto Nazionale di Architettura IN/ARCH di Roma che, nel 2000, ne aveva curato una generale operazione di inventariazione, arrivando all'elaborazione di un regesto cronologico formato da più di 2500 disegni relativi a 83 progetti, oltre alla documentazione allegata (lettere di incarico, relazioni e carteggio con la committenza) e documenti relativi a convegni, seminari e studi. Nel 2005, nell'ambito dei lavori preparatori, relativi alla mostra "Federico Gorio architetto", che si è svolta presso l'Accademia Nazionale di San Luca, era stata avviata, solo parzialmente, dalla Facoltà di Ingegneria di Roma, l'attività di riproduzione digitale del materiale documentario, a scopo di studio e di consultazione, soprattutto per non mettere ulteriormente a repentaglio i fragili disegni originali.

Ma già da diverso tempo il Fondo giaceva in un locale inadatto per la consultazione e, nel contempo, non era garantita la conservazione permanente dei disegni originali. Anche per questo motivo è sorta l'esigenza di trasferire tutto il Fondo in una sede più appropriata.

Il passaggio definitivo è avvenuto nel luglio del 2012 grazie soprattutto alla sollecitudine e all'intervento del Presidente dell'Accademia, Maestro Guido Strazza, e del Segretario Generale, professor Francesco Moschini, che fortemente hanno creduto nel valore e nell'importanza del contributo lasciato da Federico Gorio alla cultura architettonica e urbanistica italiana della seconda metà del Novecento, tanto da dimostrarsi convinti promotori del trasferimento, per metterne in atto un sollecito programma di salvaguardia e valorizzazione.

Federico Gorio (Milano 1915-Roma 2007) si laurea nel 1938 in ingegneria a Roma e inizia subito la sua attività professionale, interrotta forzatamente a causa della partenza per il fronte; durante la prigionia in India, nel 1942-43 progetta una cappella ossario per i caduti a Ramgarh, nel Bihar. Dopo il conflitto riprende la sua attività progettuale e scientifica. Docente di urbanistica e tecnica urbanistica in varie università italiane, tra cui quelle di Bari, L'Aquila, Roma, è stato componente della Commissione urbanistica del Comune di Roma e di vari commissioni e comitati. Più generazioni di urbanisti si sono formate sotto la guida del suo insegnamento e hanno avuto modo di apprezzare la sua lezione, cogliendo il significato delle sue riflessioni teoriche sulla città, sull'urbanistica e sulla società civile intera. Autore di numerosi saggi e articoli nei quali si riscontra una continua attenzione ai rapporti tra architettura, urbanistica e scienze sociali, è stato direttore della rivista "Rassegna di Architettura e Urbanistica" sin dall'anno 1977. Tra le sue opere si ricordano: il quartiere INA Casa in via Cavedone a Bologna (1955-64), il quartiere residenziale di Torre Spagnola nel villaggio rurale "La Martella", Matera (1954, in collaborazione, premio IN/Arch 1962), la "Casa del Maresciallo" a Roma (1954-58), il villino della Cooperativa Fiorenza Romana, Roma (1961, in collaborazione), il Quartiere CECA a Piombino (1966-67, in collaborazione), il complesso residenziale Istituto Autonomo Case Popolari "Corviale", Roma (1973, in collaborazione), due ville con scuderie a Manziana (1973-76). È stato nominato Accademico di San Luca nel 1981.

STUDI E RICERCHE

*Borsisti e tirocinanti
presso l'Archivio accademico*

Guido Reni e il suo entourage nell'Accademia di San Luca

RICCARDO GANDOLFI



Anonimo del sec. XVII, Ritratto di Guido Reni, olio su tela, 65 x 47,5, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 629.

“Ebbe questo riguardo sin negli anni più giovanili, ne’ quali faceva negoziare le opre e mandava a riscuotere i denari ad [...] pittori suoi confidenti e che l’aiutavano ne’ lavori”¹. Il signorile distacco di Guido Reni dalle questioni del mondo è sottolineato, come virtù degna di un principe, in questo e in molti altri passi della *Felsina pittrice*, opera del nobile bolognese Carlo Cesare Malvasia nel 1678. Studi recenti confermano come il Reni si servisse di numerosi collaboratori, impiegati tanto nelle commissioni artistiche, quanto nella cura dei propri interessi economici².

Grazie alla ricerca finanziata dall’Accademia Nazionale di San Luca e svolta presso l’Archivio Storico della medesima istituzione, si è avuto modo di esplorare i meccanismi che regolavano la complessa rete costituita dal Reni a Roma, di individuare i pittori che ne facevano parte e si è osservato come l’Accademia, di cui è noto il ruolo cardine della vita artistica romana, abbia giocato un ruolo attivo nel consolidamento del più stretto *entourage* di Guido nella capitale pontificia. L’indagine, di seguito brevemente sintetizzata, sarà oggetto di una prossima e più ampia pubblicazione, che darà conto dei risultati raggiunti.

La prima fase dello studio ha richiesto un’analisi comparata delle fonti. Preziosissimo, in questo stadio preliminare, si è rivelato ancora una volta lo scritto di Malvasia, denso di informazioni e di utili spunti. Raffrontando le informazioni fornite dalla *Felsina* con la cospicua serie di documenti pubblicati nel corso degli anni sui cantieri reniani, si è fatta luce su quali fossero gli allievi meno celebri più vicini a Guido tanto in campo artistico, quanto nel disbrigo degli affari quotidiani. Nel corso degli anni, lo *status* di semplici assistenti ha causato una profonda sfortuna critica su questo gruppo di pittori, sminuendone il reale valore.

Identificate tali figure, si è intrapresa l’analisi della documentazione dell’Archivio Storico di San Luca nell’intento di rinvenire materiale utile a ricostruire il legame tra Reni, i suoi collaboratori e l’Accademia. Da questo riscontro è emersa una situazione in alcuni casi sorprendente: gli allievi di Reni godettero di una particolare considerazione all’interno dell’istituzione, proprio in coincidenza con i periodi in cui il maestro rivestì in essa incarichi di rilievo. Tale evidenza ha suggerito alcune riflessioni sul ruolo giocato dal pittore bolognese a San Luca, in un momento in cui l’Accademia attraversava una fase di sostanziale trasformazione.

Per completare la ricerca è stato di fondamentale importanza l’approfondimento specifico condotto sui singoli artisti così da chiarire, indipendentemente dal rapporto col Reni, i percorsi di questi mal noti personaggi. A tal fine le informazioni sui nostri pittori, disseminate nell’imponente bibliografia relativa a Reni, sono state messe in correlazione tra loro e con la documentazione rinvenuta nell’Archivio dell’Accademia

Nazionale di San Luca e in altri archivi romani. Inoltre, il ritrovamento di opere inedite permette oggi di mettere a fuoco con maggiore precisione l'opera pittorica di autori poco conosciuti, che tuttavia furono al fianco di uno dei più grandi maestri del XVII secolo.

Va tuttavia osservato che non furono però solo i pittori a beneficiare dell'appoggio del Reni. Questa indagine, infatti, ha permesso di riscoprire una personalità sino ad ora rimasta nell'ombra, coinvolta nella gestione dei beni dell'Accademia e non priva di un certo rilievo: Lattanzio Agucchi, avvicinabile a Guido grazie alle fonti documentarie e profondamente inserito nell'ambiente artistico e culturale romano³. Il caso di Agucchi è forse il meno rilevante tra quelli presi in esame, ma è rappresentativo di come Guido Reni intervenisse – con modalità diverse⁴ – in favore di persone a lui prossime.

Consultando i registri dell'Accademia di San Luca si evince che Lattanzio viene assunto dall'istituzione come computista proprio nel 1607, quando Reni ricopre l'incarico di rettore. Come si avrà modo di approfondire in altra sede, il 1607 rappresenta per i bolognesi a Roma – e in modo particolare per la ristretta cerchia reniana – un vero punto di svolta⁵. Non stupisce quindi che proprio in quell'anno decisivo Agucchi, con il probabile appoggio di Reni, entri a far parte dell'Accademia.

Il bolognese doveva essere un vero esperto del “far di conto”, poiché fu autore di un importante trattato, *Il computista pagato*, dato alle stampe nel 1613⁶. Il libro consiste in un utile sussidio di operazioni matematiche, più volte ristampato tra il Sei e Settecento. Il frontespizio figurato informa che Lattanzio fu “Aritmetico, e Cittadino bolognese” e che l'opera fu da lui dedicata “All'Ill.mo Sig.re e Padron Colendissimo Il Sig. Card. Giustiniani”. Tra le righe dell'encomiastica lettera dedicatoria, si percepisce che il legame tra l'autore e il potente prelato doveva essere nato durante il periodo di legazione bolognese del Giustiniani, svoltasi tra il 1606 e il 1611⁷.

Il ruolo di computista, regolato dallo statuto dell'Accademia, era particolarmente delicato, poiché grazie al suo operato l'istituzione emetteva pagamenti e incassava il denaro proveniente da rendite, elemosine e stime; è quindi probabile che proprio in vista di tale responsabilità, fosse stato chiamato un uomo di fiducia del rettore.

Agucchi è in carica nel biennio 1607-1608, come dimostrano le numerose ricevute conservate nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, e alcune menzioni nei registri delle entrate e uscite del Camerlengo⁸. L'ambiente bolognese da cui Lattanzio ricevette appoggio, gli consentì di inserirsi agevolmente nel mondo artistico romano, tanto da imparentarsi con gli Hamerani, nota famiglia di incisori camerale. Giovanni Hamerani (1590 ca.-1644) sposa infatti in seconde nozze Margherita, figlia di Lattanzio. Il legame tra le due famiglie viene nuovamente consolidato nel 1645 quando Alberto (1620-1677), figlio di Giovanni, sposa la seconda figlia di Agucchi, sorella della matrigna⁹. La disinvoltura con cui Lattanzio si muove nei confronti di Reni e di altri pittori romani, lo *status* di famoso aritmetico e una certa posizione sociale¹⁰, indurrebbero a ipotizzare un qualche legame con il celebre teorico del classicismo Giovan Battista Agucchi. Le prove per avvalorare tale suggestione sono però al momento insufficienti per formulare considerazioni a riguardo¹¹.

I documenti seicenteschi custoditi nell'Archivio Storico dell'Accademia consistono in alcuni registri e carte sciolte. La ricerca qui brevemente illustrata ha dimostrato, ancora una volta, che il livello qualitativo di tale



Ritratto di Guido Reni dall'edizione della Felsina Pittrice del 1678.

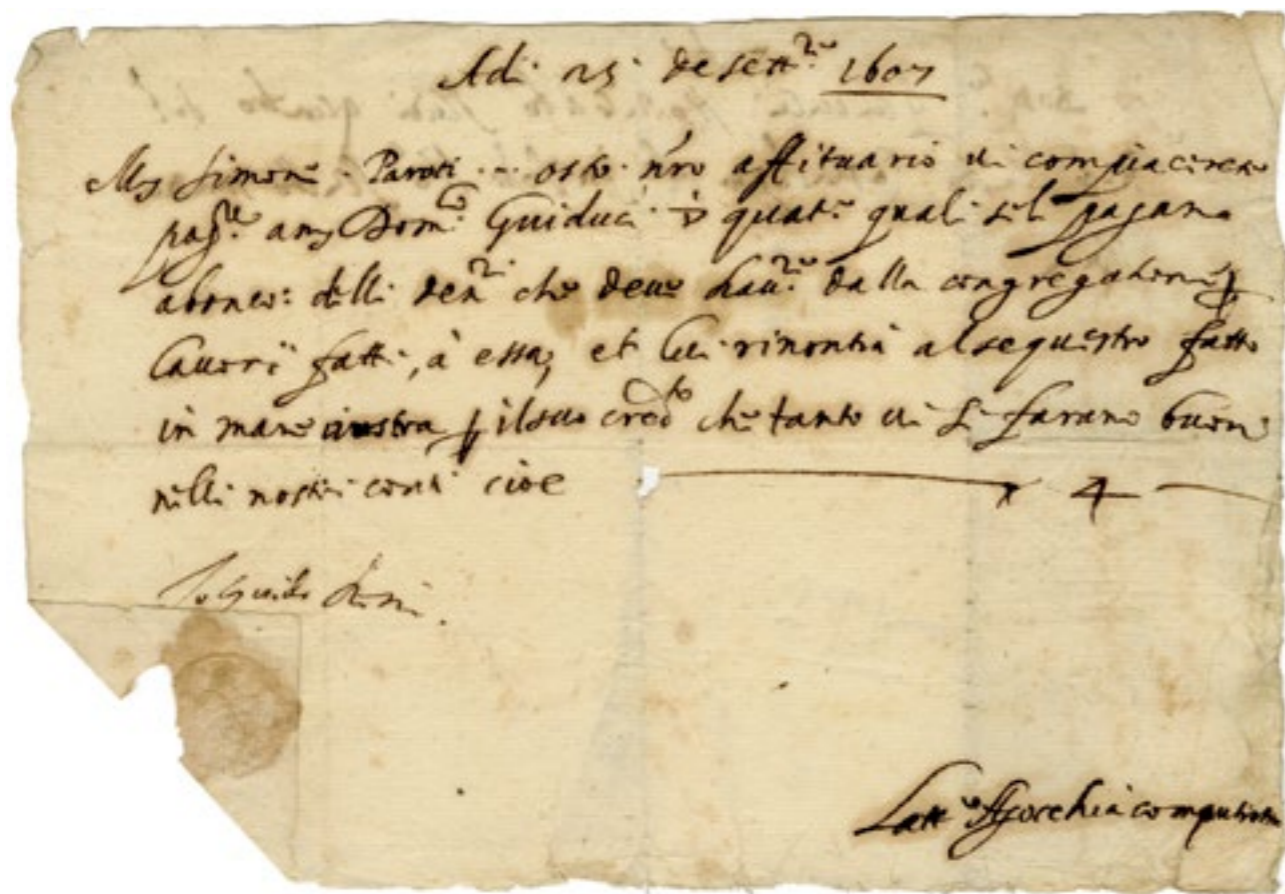
Frontespizio del *Computista pagato* nell'edizione romana del 1613.



documentazione rappresenta un'imprescindibile risorsa per qualunque studio relativo all'ambiente artistico romano. Dalle carte accademiche emergono spaccati di vita, relazioni artistiche inaspettate e storie di personaggi secondari vissuti fianco a fianco ai veri protagonisti dell'arte italiana del Seicento. L'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca è da considerarsi quindi, per le ricerche sul XVII secolo, un luogo ancora fertile, ricco di spunti e di nuovi percorsi di ricerca.

NOTE

- 1 C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, Bologna 1678, ed. 1841, vol. II, p. 47.
- 2 Sull'uso da parte di Reni di artisti come suoi collaboratori nella risoluzione di affari economici si veda M. NICOLACI, R. GANDOLFI, *Il Caravaggio di Guido Reni: la*



Giustificazione di pagamento (datata 25 settembre 1607) con sottoscrizioni autografe di Guido Reni e Lattanzio Agucchi, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, Giustificazioni.

Negazione di Pietro *tra relazioni artistiche e operazioni finanziarie*, in "Storia dell'arte", 130, 2011, pp. 41-65, 147-150, con bibliografia precedente. In particolare sul rapporto tra Guido Reni e il denaro si veda R. MORSELLI, "Io Guido Reni Bologna". *Profitti e sperperi nella carriera di un pittore "Un poco straordinario"*, in Eadem (a cura di), *Vivere d'Arte. Carriere e finanze nell'Italia moderna*, Roma 2007, pp. 71-134; R.E. SPEAR, *The "Divine" Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*, Yale University 1997. Su Reni e l'Accademia di San Luca si veda da ultimo R. MORSELLI, *Guido Reni da Bologna a Roma e ritorno*, in R. VODRET (a cura di), *Roma al tempo di Caravaggio 1600-1630. Saggi*, Milano 2012, pp. 285-293.

- 3 Alcuni documenti riguardanti i rapporti economici intercorsi tra Guido Reni e Lattanzio Agucchi sono pubblicati in NICOLACI, GANDOLFI, *op. cit.* Una menzione su Agucchi e l'Accademia di San Luca si trova in I. SALVAGNI, *Presenze caravaggesche all'Accademia di San Luca: conflitti e potere tra la "fondazione" zuccheriana e gli statuti Barberini (1593-1627)*, in L. SPEZZAFERRO (a cura di), *Caravaggio e l'Europa. L'artista, la storia, la tecnica e la sua eredità*, atti del convegno internazionale di studi, Milano 3-4 febbraio 2006, Milano 2009, pp. 109-134, in particolare si veda p. 116.
- 4 A sostegno di quanto ipotizzato saranno esposti maggiori elementi al momento della pubblicazione dell'intera ricerca. La frequenza con cui Reni era solito aiutare i suoi conoscenti è testimoniata da un passo di Malvasia: "Né solo coll'opra sua, mal col denaro ancora altrui sovveniva alle occasioni" (MALVASIA, *op. cit.*, vol. II, p. 52). Si evince che l'artista aiutasse gli amici e collaboratori intervenendo direttamente (coll'opra sua) o tramite l'elargizione di denaro.
- 5 La svolta del 1607 è efficacemente argomentata in S. EBERT-SCHIFFERER, *Pittori bolognesi e committenze romane nel pontificato di Paolo V*, in L. MOCHI ONORI, S.

SCHÜTZE, F. SOLINAS, *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, atti del convegno internazionale, Roma 7-11 dicembre 2004, Roma 2007, pp. 47-56. In particolare si veda p. 52.

- 6 L. AGUCCHI, *Il computista pagato*, Roma 1613.
- 7 AGUCCHI, *op. cit.*, p. 3. Agucchi scrive, riferendosi alle virtù del cardinale, che "la patria mia l'ammirasse, e [ne] godesse".
- 8 Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca (da ora AASL), *Giustificazioni*, b. 1, nn. 286, 295, 297, 299, 300, 305, 307-323, 325-328; b. 2, n. 9. *Ivi*, vol. 42, ff. 34, 119. In un documento reso noto dal Center for Advanced Study in the Visual Arts di Washington (CASVA) nell'ambito del progetto "The History of the Accademia di San Luca, c. 1590-1635", Lattanzio è testimone alla redazione dell'inventario ereditario di Mascarino in favore dell'Accademia (Archivio di Stato di Roma, *Trenta Notai Capitolini*, uff. 11, vol. 76, ff. 818r-v, 847).
- 9 Queste notizie sono desunte dal *Discorso sopra Giovan Andrea Hamerani*, scritto probabilmente da Ridolfino Venuti intorno al 1743; Biblioteca Apostolica Vaticana (da ora in poi BAV), Ms. Vat. Lat. 7292, cc. 250-253v. Sugli Hamerani si vedano anche S. PARTSCH, *Hamerani*, voce in *Saur Allgemeines Künstlerlexicon*, Berlin-New York 2011, vol. 68, pp. 445-448; V. SAPIENZA, *Hamerani*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 2003, vol. 61, pp. 643-648; L. SIMONATO, *Hamerani "non pontifici": dagli esordi seicenteschi alle medaglie Stuart*, in D. GASPAROTTO (a cura di), *La Roma antica e moderna del cardinale Giulio Alberoni*, Piacenza 2008, pp. 63-71.
- 10 La moglie di Lattanzio, tale Suffia Stancari, era sorella del ricco possidente bolognese Giustiniano Stancari alias Domenico Canobbi, ricordato nei documenti economici che vedono Reni e Agucchi coinvolti (cfr. NICOLACI, GANDOLFI, *op. cit.*, p. 148) e in altri documenti bolognesi (cfr. G.B. GUIDICINI, *Cose notabili della città di Bologna*, Bologna 1869, vol. II, p. 119).
- 11 In alcune lettere indirizzate da Giovan Battista Agucchi al fratello Girolamo, i due discutono su una non meglio precisata vicenda che vede coinvolto "il Canobbi". La volontà di aiutare quest'ultimo, espressa più di una volta nelle lettere, potrebbe lasciare intendere una certa familiarità con il Canobbi, probabilmente imparentato con la moglie di Lattanzio; BAV, Ms Ott. Lat. 3212, ff. 338-339v, 340-341.

Riccardo Gandolfi nel 2011 si è laureato in Storia dell'Arte Moderna presso l'Università di Roma "La Sapienza", sotto la guida del professor Alessandro Zuccari. Dallo stesso anno è allievo della Scuola di Archivistica, Paleografia e Diplomatica dell'Archivio di Stato di Roma. Nel 2012 ha conseguito una borsa di studio bandita dall'Accademia Nazionale di San Luca per ricerche sugli artisti bolognesi e la loro affermazione nell'ambiente accademico della prima metà del Seicento. Attualmente sta svolgendo il dottorato di ricerca in Storia dell'Arte presso l'Università "La Sapienza".

Il Nudo Accademico in una “Raccolta di Accademie di diversi Autori” al British Museum di Londra

EMILIA DE MARCO

Nel discorso elaborato per la competizione accademica del maggio 1664¹, *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto*, Giovan Pietro Bellori affronta il tema dell'ascendenza intellettuale dell'operazione artistica ridefinendo, in particolare, il concetto di *mimesi*². Sembra rilevante notare che Bellori leghi in modo stringente il problema della *mimesi* alla prassi del disegno dal modello nudo, individuandone finalità che ci consentono di approfondire il tema dello studio e disegno del nudo in una concezione puramente accademica.

Per Bellori gli artisti-accademici e i giovani allievi intenti al disegno dal nudo devono considerare un limite preciso per la *mimesi* del modello, costituito dal ritrarre «con la mano dal naturale» senza avere maturato un'opportuna «contemplazione della natura», e indirizzarsi verso una ricerca specifica: la corrispondenza tra *moti del corpo/moti dell'animo*³. Il limite riguarda l'impossibilità di osservare nel modello nudo, fermo per lungo tempo in una medesima posizione (*atto o attitudine*), quella naturale corrispondenza tra gesto ed espressione che è propria dell'uomo⁴. Con *contemplazione della natura* possiamo intendere, dunque, un'osservazione tesa alla comprensione attenta della moltitudine di forme naturali, indirizzata a distinguere oggetti non viventi e viventi e alla resa delle loro specifiche componenti fisiche e psichiche. Una ricerca che sembra esemplificata nell'*atto o attitudine* con cui il modello è messo in posa dall'accademico-professore; un gesto-azione che metaforicamente condensa la carica espressiva e vitale dell'essere umano. Il ritrarre *dal naturale* è orientato verso un'indagine conoscitiva la cui finalità si rintraccia in una specifica formalizzazione del nudo, il *Nudo Accademico* indicato nella sua valenza sinonimica con il solo termine *Accademia*. E questo comporta un ulteriore slittamento interno al processo di rappresentazione del disegno del nudo: dal corpo umano, oggetto di studio per l'individuazione e comprensione delle forme e delle proporzioni; all'uomo nei suoi *affetti*, nella sua sfera emotiva e psicologica, oggetto di contemplazione e, al tempo stesso, soggetto dell'arte⁵. Com'è noto, la *prassi* della rappresentazione del corpo umano aveva costituito il fondamento della trattatistica teorica rinascimentale e in particolar modo in Vasari il disegno degli *ignudi*, entro una valenza teorica conferita al disegno “dal vivo” e “da sé”, assurge a perfezione dell'arte “moderna” quale esemplificazione di *metodo e arte*⁶.

Il *Nudo Accademico* nella sua densità teorica, quale ragionata riflessione sulla *natura* e sul *naturale* (campo di ricerca e orientamento teoretico del fare artistico), definisce di per sé un'*Accademia* ossia una formalizzazione nella *prattica* di una riflessione teorica sulle modalità di rappresentazione della *natura* tramite l'*arte*, è contraddistinto da quel *giudizio stesso naturale*⁷ che Federico Zuccari indica come peculiare dell'artista-*valenthuomo*-accademico.

A ridosso del Concilio tridentino lo studio dal modello nudo e la sua rappresentazione è oggetto di significativa censura, e problematico diviene il suo esercizio dal “vero” tanto nell'Accademia del Disegno di Firenze



Pagina a fronte

Carlo Cesi (attr.), Studio di nudo seduto su una roccia, sanguigna, mm 392 x 223. © Trustees of the British Museum.

In basso

Carlo Maratti, Accademia, 1660 ca., sanguigna. Milano, Accademia di Brera.



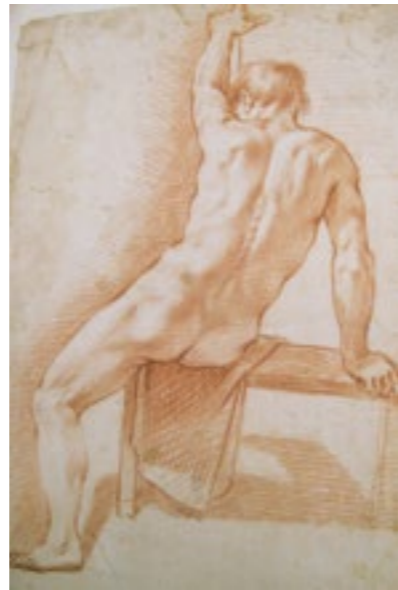
che nell'Accademia del Disegno di Roma⁸. In tal senso le riforme artistiche promosse da Santi di Tito a Firenze, da Federico Zuccari a Roma e dai Carracci a Bologna saranno fondamentali a ridefinire la funzione del disegno dal modello nudo⁹. Sembra importante notare che il ruolo delle Accademie sia stato tutt'altro che irrilevante per preservare concettualizzando una tra le principali prassi dell'operazione artistica. Il disegno dal nudo nell'Accademia di Roma si definisce come studio dal modello vivente e modello *in sé* (*Accademia*) aspetti che invitano ad approfondire le implicazioni della progressiva congiunzione di una *pratica artistica* ad una *teorica accademica*. Queste considerazioni sono utili per analizzare materiali singolari, in particolare la "Raccolta di Accademie di diversi Autori" del British Museum. L'album londinese si è rivelato di significativa importanza per focalizzare alcune tra le diverse formalizzazioni della rappresentazione del disegno del nudo. Queste consentono di chiarire, all'interno di una cronologia che, plausibilmente, abbraccia poco più di un secolo (fine Cinquecento - inizio Settecento), distinte concezioni di *metodo* e *arte* cioè orientamenti teorico-estetici (arte) i quali guidano le modalità della visione del nudo definendo precise pratiche disegnative (metodo). Inoltre, i disegni dell'album, oggi al British, nel loro insieme variegato, significativo e tutt'altro che casuale dispiegano una sintetica e critica genealogia del disegno dal nudo inerente al contesto accademico "romano". In una selezione accurata dei materiali, il volume riassume, in modo sintetico, gli esiti tra i principali sviluppi teorici e disegnativi della rappresentazione del nudo, vasariamente e accademicamente, primo principio della formazione artistica e finalità propria della stessa rappresentazione figurativa.

Una "Raccolta di Accademie di diversi Autori"

A seguito del cospicuo acquisto da parte dell'istituzione londinese di materiale di raro pregio appartenente al collezionista di libri e studioso d'architettura Ben Weinreb (1912-1999)¹⁰, nel 1981 il volume entra a far parte delle collezioni del British Museum¹¹ con una consistenza di ottanta disegni. Fino ad oggi quattro tra questi sono stati resi noti e riconosciuti come opere di maestri: lo *Studio di figura nuda maschile con medaglione* di Pietro da Cortona¹²; lo *Studio di figura* (s. Giovanni Battista) e *Studio di Nudo* di Melchiorre Cafà¹³; infine lo *Studio di nudo maschile seduto su un'anfora* di Giovanni Baglione¹⁴.

Da una più antica numerazione dei singoli fogli, si evince che la *Raccolta* comprendeva nel suo stato originario almeno 105 disegni¹⁵. Sembra trovare più di un fondamento l'ipotesi che il volume sia stato organizzato da una principale personalità, un conoscitore erudito-artista collezionista antiquario che ha selezionato un nucleo iniziale di circa centocinque disegni di "nudo" in un album che risulta omogeneo per qualità della carta¹⁶. Possiamo ragionevolmente ritenere che la genesi dell'album ha avuto luogo in un periodo e in un ambito culturale ben preciso e riferibile a un contesto romano individuabile a partire dagli anni '80 del Seicento ed entro gli anni '20 del Settecento, termine, quest'ultimo, individuato da Turner dall'analisi della grafia presente sul volume fronte - dorso¹⁷.

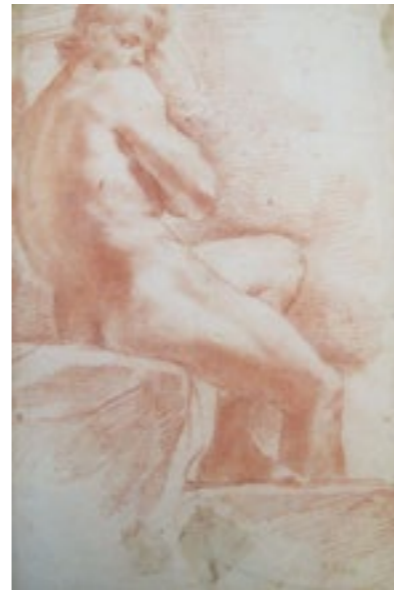
Un dato importante, tutt'altro che casuale, e caratterizzante l'intera *Raccolta*, riguarda la predilezione di una particolare tipologia di disegni, per lo più studi in cui la rappresentazione del corpo è data nel suo insieme. Lo stato di finitura tecnica dei fogli risulta nella maggior parte dei casi vicino ad uno stadio ultimo e molti disegni si presentano come opere in sé differenziandosi dallo stato di abbozzi o di schizzi di figura, da cui il titolo del volume: "Raccolta di Accademie". Tuttavia, l'ordinamento interno dell'album non sembra



Ferraù Fenzoni (?), Studio di nudo seduto di spalle, sanguigna, mm 380 x 257. © Trustees of the British Museum.

In basso

Ferraù Fenzoni (?), Studio di nudo seduto su uno sgabello, sanguigna (biacca aggiunta successiva), mm 426 x 247. © Trustees of the British Museum.



Anonimo, Studio di nudo seduto, sanguigna e biacca, mm 396 x 266, metà XVII secolo. © Trustees of the British Museum.

In basso

Anonimo, Studio di nudo seduto, matita nera e biacca su carta azzurra, mm 427 x 274 (particolare). © Trustees of the British Museum.

oggi trovare una sua coerenza in una sistematizzazione per successione temporale o per "scuole". Il volume, infatti, si apre con il già citato *Studio di figura* di Pietro da Cortona¹⁸ e si chiude con *Studio di nudo femminile (Santa Martire)*, di anonimo artista e databile entro il primo decennio del Seicento¹⁹. Al suo interno la *Raccolta* è costituita da esperienze artistiche tra loro eterogenee, maturate entro scuole differenti e distinguibili per le loro significative risonanze, le quali progressivamente andranno a costituirsi come linguaggi "accademici" influenti all'interno del panorama artistico romano, qui rappresentate nel volume da maestri e dai loro "seguaci". La cultura visiva dell'artefice della raccolta si evince dall'accurata e attenta selezione di presenze importanti, già attestate da iscrizioni precedenti (Alessandro Varotari d. il Padovanino; Melchiorre Cafà; Charles Le Brun)²⁰, dalle annotazioni in merito alla paternità (Baccio del Bianco; Andrea Sacchi)²¹ o dall'esprimere giudizi sulla qualità dei disegni (sul margine destro compaiono spesso iscrizioni a matita riferibili ad una stessa mano: "bella", "bellina" o "buona figura"); personalità attenta soprattutto a compensare le significative assenze evocandole in lontananza. La riforma dell'arte dell'accademia fiorentina è testimoniata da Santi di Tito (1536-1603) nello *Studio di figura (nudo maschile inginocchiato con il braccio sinistro alzato)*²². Ancora fiorentina, di fine Cinquecento, è la mano dello *Studio di nudo maschile*²³, personalità vicina alla cultura figurativa di Ludovico Cardi, d. il Cigoli (1559-1613), con il quale sembra condividere esiti stilistici e formali²⁴, ed in particolare una concezione diafana del corpo e analoghe soluzioni impiegate nel deformare le proporzioni tra le parti in torsione; un carattere abbreviato della linea nervosa, sottile e caratterizzata da un tratto dato a più riprese, incerto e spezzato; infine alcune ricorrenze fisiognomiche ed espressive, tra queste l'utilizzo dell'ombra come carica espressiva e costruttrice delle volumetrie dei volti, nella lieve accentuazione della profondità degli occhi, delle labbra e della sporgenza del naso.

Alcuni disegni della nostra *Raccolta* si differenziano per una particolare rappresentazione del modello nudo. Tra questi due sono stati accostati alla personalità di Ferraù Fenzoni (1562-1645)²⁵, benché in uno degli ultimi studi sul maestro i fogli del British non compaiano né tra le opere autografe né tra i disegni di incerta o erronea attribuzione²⁶. Tuttavia sembra utile ragionare sulla possibile autografia dei fogli londinesi per chiarire la presenza dei disegni del faentino in una *Raccolta* di Accademie "romane". La cultura figurativa di Fenzoni è convenzionalmente ritenuta dipendente dall'ambiente bolognese carraccesco²⁷, benché, a dispetto dell'origine romagnola, la sua formazione artistica si sia compiuta a Roma e prima dei lavori da questi eseguiti nei cantieri sistini, quando giunge giovane già durante gli anni del pontificato di Gregorio XIII (1572-1585)²⁸. I disegni del British sembrano trovare un confronto stilistico con l'attività di Fenzoni nel contesto romano individuabile entro gli anni '80 e prima della partenza dell'artista per l'esecuzione degli affreschi nel Duomo di Todi (dal 1594). Se dobbiamo prestar fede all'informazione di Baglione in merito alla frequentazione di Fenzoni dell'Accademia, questa ha luogo per uno scopo, cioè per "ritrarre dal vivo"²⁹ e in questo senso i fogli del British possono avere una giustificazione al di fuori delle possibilità di una relazione stringente con opere pittoriche del catalogo noto dell'artista. I due fogli del British³⁰ raffigurano il modello messo in posa, concepito con una linea che rileva il contorno del corpo separandolo ed astraendolo in modo netto dallo spazio, una concezione che conduce tuttavia ad una concreta rappresentazione del corpo. Sul piano stilistico e formale, i disegni del British si distinguono nel *ductus* nervoso della linea che è impiegata come contorno continuo, nella resa di un chiaroscuro dal tratto spesso e incrociato, nelle

proporzioni delle teste caratterizzate da capelli con ciocche diradate. Ragioni che ci conducono a mettere in relazione i disegni del British con alcuni studi del maestro oggi noti³¹.

Nell'album londinese la presenza di Annibale Carracci appare evocata in lontananza. Lo *Studio di nudo seduto*³² sembra essere un'elaborazione successiva dei nudi della Galleria Farnese, e già mediata dall'esperienza variegata all'interno di un lessico romano che manterrà ancora fresco l'accento bolognese in particolare tramite l'attività di Domenico Maria Canuti³³. Un altro *Studio di nudo seduto*³⁴ guarda i nudi *al naturale* degli affreschi farnesiani, a mio parere con occhi già coscienti della lezione di Domenichino. Nel disegno la postura del corpo, l'espressione della figura, la resa plastica e morbida ma al tempo stesso monumentale delle proporzioni delle membra, conferisce, in una tecnica disegnativa accurata e vibrante, un valore esemplare alla figura come se fosse un corpo vivo. Di stessa mano del precedente, è lo *Studio di nudo seduto di tergo* eseguito dal modello vivente³⁵.

Alcuni fogli della *Raccolta* sono segnalati da Turner come opere di anonimi seguaci di Giovanni Angelo Canini, *Studio di nudo seduto su una roccia* e *Studio di nudo in piedi con elmo*³⁶, e di Andrea Sacchi, *Studio di nudo seduto con elmo*³⁷. Questo suggerimento di ricerca attributiva può essere orientato verso un'altra mano. Lo *Studio di nudo seduto su una roccia* sembra richiamare un preciso riferimento: l'Accademia di Carlo Maratti (1625-1713) oggi a Brera e databile nei primi anni '60 del Seicento, in coerente relazione con l'attività didattica da questi svolta all'interno degli *Studij* dell'Accademia di San Luca a partire dal 1663³⁸. Il disegno del British sembra un'elaborazione autonoma della medesima *attitudine* del nudo realizzata da Maratti, mostrando una concezione diversa, tanto formale che disegnativa, tesa ad una maggiore semplificazione delle forme e a una resa più didattica della tecnica esecutiva. I tre fogli appaiono distanti dal linguaggio dei tre maestri anche nella formalizzazione del nudo, esibiscono, infatti, una maggiore semplificazione della relazione forma-spazio. Altri elementi ci consentono di riconoscere i tre fogli come frutto di una stessa personalità artistica, in particolare una precisa concezione fisiognomica-espressiva che accomuna le figure secondo modalità ricorrenti alla produzione artistica di Carlo Cesi (1622-1682). L'interesse didattico dell'accademico è testimoniato dalla sua assidua partecipazione e promozione degli *Studij* dell'Accademia di San Luca, soprattutto negli anni del suo principato (1675), e dalla stesura di circa sei trattati teorici³⁹. Un'autografia che trova un riscontro credibile dal confronto stilistico con alcuni disegni conservati nel volume *Accademie e pieghe* dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, con le opere grafiche note dell'artista, in particolare nell'impresa editoriale della Galleria Farnese (1657) ed anche nelle pale romane: *Lo Sposalizio di s. Caterina* (1657-63 ca., Roma, Chiesa di S. Maria Maggiore, cappella Cesi) e nella *Sacra famiglia con s. Anna* (1663, Roma, chiesa di S. Maria della Pace, cappella Cesi).

Segnalato con riserva da Turner di un seguace di Andrea Sacchi è lo *Studio di nudo seduto*⁴⁰. Per stile e resa formale il disegno sembra distaccarsi dall'ambito del maestro, avvicinandosi, invece, nelle sue cifre stilistiche, formali ed estetiche alla produzione figurativa di Benedetto Luti (1666-1724). Il disegno sembra in linea a soluzioni già sperimentate dall'artista nel dipinto che consacra il suo ingresso nell'Accademia di San Luca. Nel *S. Benedetto nel rovereto* (1695) la riflessione del maestro si sposta volutamente sulla tradizione figurativa dell'ambiente artistico romano di metà Seicento, in particolare su Pier Francesco Mola⁴¹. Lo *Studio* londinese può essere plausibilmente considerato "studio di figura" per il personaggio di Adone del dipinto *Venere*



Carlo Cesi (attr.), Studio di nudo in piedi con elmo, sanguigna, mm 420 x 263. © Trustees of the British Museum.

In basso

Carlo Cesi (attr.), Studio di nudo seduto con elmo, sanguigna e biacca, mm 405 x 268. © Trustees of the British Museum.



Carlo Cesi, Studio di figura (figura maschile con elmo), sanguigna, mm 425 x 275. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

e *Adone* eseguito da Luti nel 1713; disegno reimpiegato dall'artista con leggere varianti come *repetitio* in contro parte per l'*Educazione di Amore, pendant* del dipinto per la medesima commissione⁴². Il foglio sembra trovare una sua coerenza all'interno della produzione grafica del maestro, in particolare con alcuni fogli oggi agli Uffizi pubblicati da Maffei⁴³.

Tra i rari casi di disegni non finiti, lo *Studio di figura*⁴⁴ mostra un personaggio maschile a mezzo busto al di sotto del quale sono schizzate alcune teste "caricate". Il disegno sembra avvicinarsi ad un analogo *Studio di figura maschile a mezzo busto* (Düsseldorf, Kunstmuseum) con antica iscrizione "del Borgognone" e ascritto al corpus grafico di Guillaume Courtois⁴⁵.

Alcuni fogli si legano ad una concezione del disegno del nudo come forma plastica e vitale esemplato sulle formalizzazioni affinate nell'accademia romana a partire dalla seconda metà del Seicento⁴⁶. Riconducibili ad una mano vicina a Ludovico Gimignani (1643-1697) sono tre disegni (il *Nudo maschile seduto di schiena*, il *Nudo maschile inginocchiato su una roccia* e il *Nudo maschile seduto su una roccia*)⁴⁷, le cui assonanze formali e stilistiche si possono rintracciare all'interno del vasto corpus grafico dell'accademico⁴⁸. In particolare possiamo rilevare un'identica *attitudine* nel *Nudo maschile seduto su una roccia* del British con il *Nudo seduto di tergo*, ritenuto da Fischer Pace un'Accademia giovanile di Ludovico⁴⁹.

Molti degli orientamenti figurativi degli ottanta disegni contenuti nella "Raccolta" dovranno attendere più approfondite riflessioni per rivelare i propri debiti nei confronti di formalizzazioni del nudo che sembrano tanto familiari alla cultura artistica di maestri quali Lanfranco e di Reni, alle *Accademie* di Gian Lorenzo Bernini, ancora a Guillaume Courtois piuttosto che a un ambito romano-napoletano.

NOTE

Desidero ringraziare per la cortese disponibilità e le preziose informazioni: dr. Hugo Chapman, curatore del Department of Prints and Drawings del British Museum di Londra; mr. Matthew Weinreb, figlio dello studioso, collezionista e precedente proprietario della raccolta di disegni, oggi al British Museum, Ben Weinreb.

- 1 «[...] fu data incumbenza al sig. Francesco Cozzi e Domenico Rainaldi d'andare dalli Poeti soliti, e pregarli vogliano favorire di qualche composizione per la terza domenica del di maggio che si farà la mostra de' Giovani concorrenti; e che il sig. Gio. Pietro Bellori si compiacerà nella seconda domenica di Maggio di leggere alli SS.ri accademici deputati il suo discorso che doverà fare nella 3.a dom[en]ica». Si veda Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca (da ora AASL), 43 f. 151; 44 f. 5 r. e v. I discorsi da recitare in occasione dei concorsi dei giovani vengono preventivamente riveduti dall'Accademia prima della loro esecuzione pubblica secondo una modalità usuale a cui lo stesso Bellori sarà costretto, malvolentieri e non senza qualche polemica, a sottostare. Com'è noto *L'idea* verrà posticipata una settimana dopo l'inaugurazione della mostra dei giovani concorrenti ma non verrà letta dal suo autore. Infatti Bellori, in modo provocatorio, affida a un "giovane" l'esposizione pubblica del discorso; si veda: A. CIPRIANI, *Bellori ovvero l'Accademia*, in *L'idea del Bello. Viaggio per Roma con Giovanni Pietro Bellori*, a cura di E. BOREA, C. GASPARRI, Roma 2000, II, pp. 480-482; 481; AASL, 43 f. 159, 44 f. 6v, 69 ff. 422, 424.
- 2 In merito al concetto di *mimesi* nella teoria belloriana, alle sue tangenze con la *Poetica* di Aristotele e con i *Discorsi* di Tasso, si veda: L. ANCESCHI, *Comportamento dell'idea nelle poetiche Seicentesche*, in *Il mito del classicismo nel Seicento*, atti del convegno (Bologna 1963) a cura di L. ANCESCHI, Messina-Firenze 1963, pp. 29-45; F. Battaglia, *L'idea nel pensiero Seicentesco*, in *Idem*, pp. 13-27; E. CROPPER, *L'idea di Bellori*, in *L'idea del Bello...*, cit., Roma 2000, II, pp. 81-86; G. PERINI, *Belloriana methodus: A Scholar's "Bildungsgeschichte" in Seventeenth-Century Rome*, in *Art*

History in the Age of Bellori. Scholarship and Politics in the Seventeenth Century Rome, Cambridge 2002, pp. 55-76.

- 3 «Dobbiamo di più considerare che essendo la pittura rappresentazione d'umana azione, deve insieme il pittore ritenere nella mente gli esempi de gli affetti, che cadono sotto esse azzioni [...]. Li quali moti deono molto più restare impressi nell'animo dell'artefice con la continua contemplazione della natura, essendo impossibile che egli li ritragga con la mano dal naturale, se prima non li averà formati nella fantasia; ed a questo è necessaria grandissima attenzione; poiché mai si veggono li moti dell'anima, se non per transito e per alcuni subiti momenti. Siché intraprendendo il pittore e lo scultore ad imitare le operazioni dell'animo, che derivano dalle passioni, non può vederle dal modello che si pone avanti, non ritenendo esso alcun affetto; che anzi languisce con lo spirito e con le membra nell'atto in cui si volge, e si ferma ad arbitrio altrui. È però necessario formarsene un'immagine su la natura, osservando le commozioni umane, ed accompagnando li moti del corpo, con li moti dell'animo; in modo che gli uni da gli altri dipendino vicendevolmente». G.P. BELLORI, *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto* (1664), in *Le vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni* (1672), ed. a cura di G. PREVITALI, E. BOREA, Torino 1976, pp. 20-21 (corsivo mio).
- 4 Tema discusso da Giovan Battista Passeri all'interno delle lezioni di Anatomia artistica tenute nel 1673-74, a cui sono da riferire due discorsi per le lezioni accademiche (Roma, Biblioteca Casanatense, MS 1482, *Discorso I De Anatomia*, ff. 67-70; *Discorso II De Anatomia*, ff. 71-83) come ho avuto modo di approfondire in altra sede. Si rimanda inoltre alla distinzione, formulata da Ludovico Dolce, tra modello-fachino di Michelangelo e nudo-gentiluomo di Raffaello, L. DOLCE, *Dialogo della pittura* (1557), in *I Trattati d'arte nel Cinquecento*, a cura di P. BAROCCHI, 1960, I, p. 195; E. LAZZARINI, *Nudo, arte e decoro. Oscillazioni estetiche negli scritti d'arte del Cinquecento*, Ospedaletto (Pisa) 2010, in part. pp. 101-132.
- 5 Il problema delle finalità rappresentative dell'arte si orienta, com'è noto, sulla rappresentazione degli affetti in seno al paragone tra poesia e arte visiva all'interno delle artes liberalis; e l'oraziano «ut pictura poësis» diviene assunto fondativo per la definizione estetica e poetica dell'arte all'interno delle teorie artistiche tra XV e XVIII secolo, si veda: L.W. RENSELEAR, *Ut pictura poësis* (1967), Milano 2011.
- 6 G. VASARI, *Vite* [1550-1568], ed. a cura di P. BAROCCHI, R. BETTARINI (1966-87), Firenze 2006, XV *Della Pittura*, pp. 34-36. Sulla distinzione tra disegno "dal vivo" e disegno "da sé" si veda: F. HARB, "Dal vivo" or "Da se": *Nature versus Art in Vasari's Figure Drawings*, «Master Drawings», 43, n. 3, Sixteenth-Century Florentine Drawings (2005), pp. 326-338.
- 7 F. ZUCCARI, *L'idea* (1607), in E. PANOFKY, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica* (1924), Firenze 1952, p. 57 e n. 11.
- 8 Z. WAŻBIŃSKI, *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento, Idea e Istituzione*, voll. I-II, Firenze 1987; K.E. BARZMAN, *The Florentine Academy and Early Moderne State*, Cambridge University Press, 2000, pp. 178 e ss.; R. ALBERTI, *Origine et progresso dell'Accademia del disegno, de' Pittori, Scultori & Architetti di Roma*, Pavia 1604; M. MISSIRINI, *Memorie per servire la storia della romana Accademia di San Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma 1823, pp. 3-9, 18-23, 84-85 e 90-92; C. PIETRANGELI, *Origini e Vicende dell'Accademia*, in AA.VV., *L'Accademia Nazionale di San Luca*, Roma 1974, pp. 3-28; P. ROCCASECCA, *Teaching in the Studio of 'The Accademia del Disegno dei pittori, scultori e architetti di Roma' (1594-1636)*, in P.M. LUKEHART (a cura di), *The Accademia Seminars. The Accademia di San Luca in Rome, c.1590-1635*, «Seminar Papers. 2», Center for Advanced Study in Visual Art Washington D.C., Washington D.C. 2009, pp. 123-160.
- 9 N. PEVSNER, *Academies of Art between Past and Present* (1940), ed. ita. *Le Accademie d'arte*, Torino 1982; C. GOLDSTEIN, *Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge 1996; J. J. SPALDING, *Santi di Tito and the Reform of Florentine Mannerism*, «Storia dell'Arte», 47, 1983, pp. 41-52; C. ROBERTSON, *Federico Zuccari's Accademia del Disegno and the Carracci Accademia degli Incamminati. Drawing in Theory and Practice*, «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 39, 2009/10, pp. 187-223; C. DEMPSEY, *Annibale Carracci and the beginnings of Baroque style* (1977), Villa I Tatti, Firenze 2000.

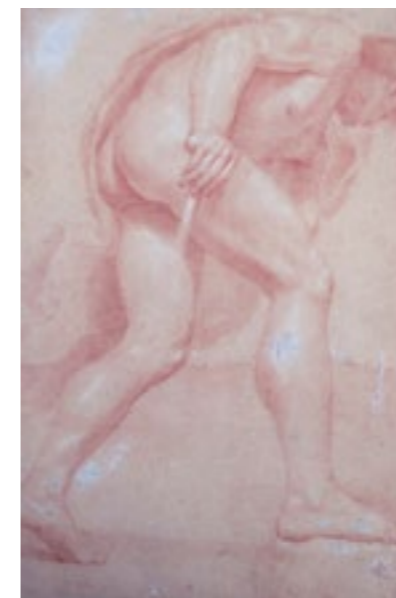


Benedetto Luti (attr.), Studio di nudo seduto, sanguigna e biacca, mm 273 x 371. © Trustees of the British Museum.

Pagina a fronte

Anonimo (Guillaume Courtois ?), Studio di figura maschile e schizzi di teste "caricate", sanguigna, mm 356 x 248. © Trustees of the British Museum.

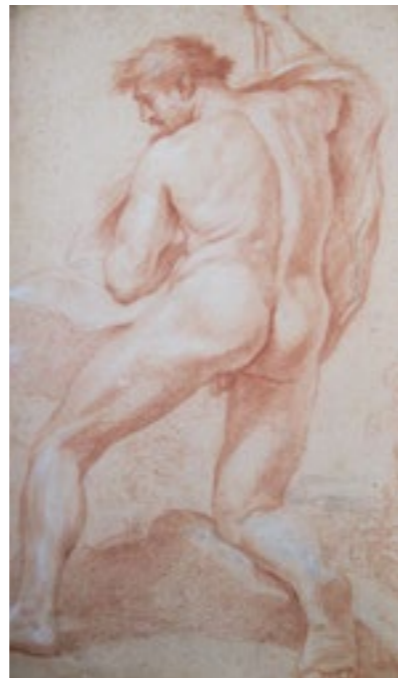
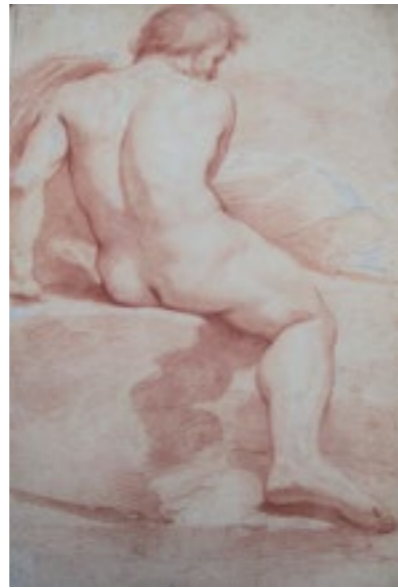
Anonimo, Studio dell'atto del nudo (Accademia maschile in movimento), sanguigna e biacca (e succ. aggiunta biacca), mm 402 x 263, inv. n. BM1981.1107.223.27. © Trustees of the British Museum.



- 10 Un altro nucleo consistente della collezione Weinreb, inerente ai disegni di architettura, oggi costituisce il fondo più pregevole e sostanzioso, con più di tremila disegni, del Harry Ransom Center (The University of Texas at Austin, USA). A dispetto del credito di Weinreb, quale studioso-collezionista e commerciante di libri e di disegni rari, la sua personalità non è stata ancora oggetto di considerazione critica, e benché molte istituzioni abbiano musealizzato gli oggetti provenienti dalla sua raccolta, le scelte collezionistiche e le modalità di acquisizione adottate dal nostro restano tutt'ora da chiarire.
- 11 Londra, British Museum, BM 202.c.01, si veda: N. TURNER, *Roman Baroque Drawings c. 1620 to c. 1700*, voll. I-II, London 1999, Appendix III, pp. 242-248. Ad oggi non si è ancora a conoscenza di informazioni utili a stabilire la provenienza del volume anteriore al possesso Weinreb. Secondo la preziosa testimonianza rilasciatami da mr. Matthew Weinreb, figlio del collezionista londinese, Ben Weinreb era un viaggiatore appassionato, comprava casualmente ciò che più gli interessava senza rivolgersi a un mercato antiquariale specificamente londinese o europeo; inoltre non sembra siano sopravvissuti taccuini o diari, tanto meno risultano essersi conservati inventari o registri di vendite e di acquisizioni, benché sia ragionevole credere che Ben Weinreb appuntasse le entrate e le uscite degli oggetti della propria raccolta.
- 12 BM 1981.1107.223.01, già 202.c.01, in Italian Roy XVIIc.; TURNER, cit., 1999: I n. 70, II n. 457. Individuato in relazione ai nudi in *grisaille* per il *Trionfo delle Divina Provvidenza* (1632-34 Roma, Palazzo Barberini) da J.M. MERZ, *Life drawings by Pietro da Cortona*, «Master Drawings», 43, 2005, 4, pp. 457-487, n. A10, fig. 26.
- 13 BM 1981.1107.223.08, iscrizioni sul retro "Sig. Melchior Cafà", si veda: J. MONTAGU, *The Graphic Work of Melchior Cafà*, «Paragone», 413, 1984, pp. 50-61; TURNER 1999, I n. 31, II n. 462. Attribuzione accolta con qualche perplessità da Keith Sciberras per l'esiguo corpus grafico dell'accademico benché su base stilistica del tutto plausibile (*Introduzione. Melchiorre Cafà: Maltese Genius of the Roman Baroque*, in *Melchiorre Cafà: Maltese Genius of the Roman Baroque*, a cura di K. SCIBERRAS, Valletta 2006, pp. 1-18: 14 fig. 38). Sciberras segnala inoltre un altro disegno della nostra raccolta riferibile alla stessa mano del S. Giovanni Battista (Sciberras in Ivi, p. 14 fig. 45). Il riferimento è al BM 1981.1107.223.09. Dall'analisi visiva dei fogli constatiamo che nella zona centrale del verso entrambi presentino, oltre a quella rilevata dagli studiosi nel S. Giovanni Battista, un'altra iscrizione "Ca"; dal punto di vista stilistico i due disegni sono caratterizzati da un medesimo modo di conferire l'espressione; da una linea aperta e fluida che si dissolve nell'ombreggiatura, costruendo una forma mobile, intesa come massa, che sembra conferire poco peso alla figura, nonostante nel n.09 la muscolatura sia più enfatizzata. Se l'autografia dello *Studio di Nudo* può risultare non del tutto certa, il disegno può essere indicativo dello studio, recezione e assimilazione del linguaggio figurativo di Cafà propagato nel suo atelier e nell'Accademia. All'interno dell'istituzione l'artista è attivamente partecipe anche all'insegnamento (professore per lo studio dal vero del "panni" sul manichino di legno per il febbraio del 1665), e dal 1664 anche i suoi allievi (A. CIPRIANI, *Per Melchiorre Cafà: Appunti dall'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, in *Melchiorre Cafà... cit.*, 2006, pp. 79-81).
- 14 BM 1981.1107.223.11; si veda: M. SMITH O'NEIL, *Cavaliere Giovanni Baglione. "Il Modo Eccellente di Disegnare"*, «Master Drawings», 36, 1998, 4, pp. 355-377; Turner 1999, nn. 342 e 464; M. SMITH O'NEIL, *Giovanni Baglione: artistic reputation in Baroque Rome*, Cambridge University Press, Cambridge 2002. BM 1981.1107.223.14 è in stretta relazione con il disegno di Baglione, forse copia di un seguace.
- 15 Una numerazione progressiva scritta a mano con una medesima grafia di fine Seicento si rileva nel margine superiore sinistro dei fogli dell'album. La numerazione si mantiene coerente e progressiva anche rispetto al decurtamento di alcuni fogli. L'ultima cifra presente si riscontra sul BM 1981.1107.223 (70) e riporta il numero "105". Dal n.70 all'ultimo disegno, n.80, non si rilevano altre numerazioni il che può suggerire un inserimento successivo degli altri dieci disegni o ad un rimaneggiamento del volume. Se dovessimo dar conto alla numerazione originaria, rispetto agli ottanta disegni che oggi sono conservati nell'album, il volume sembra essere costituito da 105 disegni originari a cui si sommano gli altri dieci, arrivando ad una somma complessiva di 115. Tuttavia l'ultimo disegno, il n. 80, è incollato direttamente sulla

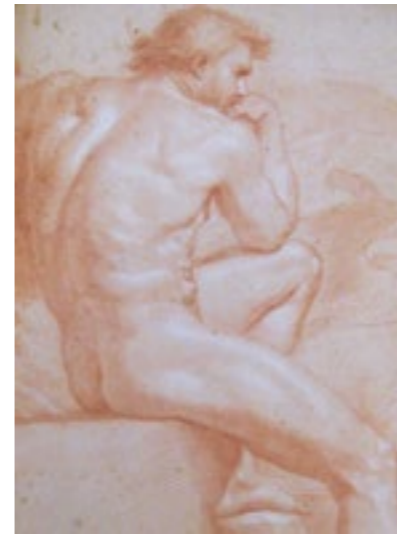
copertina dell'album, il che non permette di stabilire la definitiva consistenza della raccolta.

- 16 Dall'esame in controluce è stato possibile riscontrare nella maggior parte dei fogli dell'album una medesima filigrana a cui si sovrappongono altre quattordici filigrane di tipologie diversa e rinvenute sulla carta di quindici disegni. L'analisi delle filigrane, benché richieda modalità diagnostiche più attendibili, può essere indicativa per rilevare una cronologia orientativa del volume rispetto a quella dei singoli disegni. Sui fogli dell'album compare la filigrana con la marca dell'Agnello pasquale inscritto in un doppio cerchio (ampiamente diffusa in molte varianti in ambito italiano e francese; nella tipologia a doppio cerchio si attesta a Napoli e Roma dalla seconda metà del XVII secolo; si veda: C.M. BRIQUET, *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier...*, vol. I-IV, Lipsia 1923; I nn. 58-60), nel nostro caso simile a quella impiegata nella stamperia di Giovanni Giacomo De Rossi (1638-1691); si veda: E. HEADWOOD, *Watermarks*, «Monumenta Chartae Papyraceae», I, Hilversum 1950, n. 2839.
- 17 TURNER 1999, p. 242.
- 18 MERZ 2005, A.10.
- 19 BM 1981.1107.223.80.
- 20 Per Charlers Le Brun (Parigi 1619-1690) *Studio di nudo maschile* (BM 1981.1107.223.10). Per Alessandro Varotari detto "Padovanino" (Padova 1588-Venezia 1648) un riferimento si rintraccia sullo *Studio di figura* (nudo maschile in movimento, BM 1981.1107.223.07) con antica iscrizione per metà decurtata "da Pa [sic]", il che suggerirebbe un disegno non autografo ma copia di un particolare di un'opera del maestro non meglio identificabile; inoltre iscrizioni riferibili ad una mano di inizio Settecento compaiono sullo *Studio di nudo femminile* (BM 1981.1107.223.12) e *Studio di nudo maschile in movimento* (BM 1981.1107.223.40). Si veda: TURNER 1999, I, p. 242 e successivo *database online* del British Museum.
- 21 Per Baccio del Bianco, BM 1981.1107.223.74. Per Andrea Sacchi (Nettuno 1599-Roma 1661): *Studio di nudo maschile* (BM 1981.1107.223.17) di cui Turner (1999, I n. 468) annota l'iscrizione sul margine superiore al centro, oggi non meglio visibile; *Studio di nudo* (BM 1981.1107.223.67, iscrizione "bella scuola fine del Sacchi"). Su un altro disegno (BM 1981.1107.223.59) è riportato "Bel, del R [?]", iscrizione ad oggi indecifrabile (TURNER 1999, I n. 59) riferibile ad un artista di metà Seicento e vicino alle formalizzazioni delle *Accademie* di Gian Lorenzo Bernini.
- 22 BM 1981.1107.223.75, riconosciuto da Turner (1999, I p.242) come studio preparatorio per la pala d'altare *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (1592, Firenze, Chiesa dei Ss. Gervasio e Protasio). Al disegno è avvicinabile un altro *Studio di figura maschile* contenuto nella *Raccolta* (BM 1981.1107.223.73).
- 23 BM 1981.1107.223.76; si veda *database online* del British Museum.
- 24 Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, nn. 8815 F, 7597F, 76117, 8910 F; si veda M.L. CHAPPELL (a cura di), *I disegni di Ludovico Cigoli (1559-1613)*, catalogo della mostra Firenze, Gabinetto degli Uffizi, LXXIV, Leo S. Olschki ed., Firenze 1992.
- 25 Comunicazione orale del dr. Hugo Chapman; si veda *database online* del British Museum.
- 26 G. SCAVIZZI, N. SCHWED, *Ferraù Fenzoni: Pittore/Disegnatore*, Todi (Perugia) 2006.
- 27 U. RUGGERI, *Novità su Ferrù Fenzone*, «Critica d'arte», n.s. 19, 1972, 123, pp. 58-72; Id., *Aggiunte a Ferrù Fenzone*, «Critica d'arte», 14, 1967, 88, pp. 51-57.
- 28 F. TODINI, *Da Ferraù Fenzoni ad Andrea Polinori*, in Id. (a cura di), *La pittura del Seicento in Umbria: Ferraù Fenzoni, Andrea Polinori, Bartolomeo Barbiani*, Todi (Perugia) 1999, pp. 9-32.
- 29 G. BAGLIONE, *Le Vite dei pittori, scultori e architetti dal pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello di Urbano VIII*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Fondo Chigi, G.VIII, 222, c.25v, in Todini 1999, Appendici, trascrizione di C. Ridolfi.
- 30 BM 1981.1107.223.18 e 38. Rispetto a quest'ultimo il successivo 39 sembra essere un disegno della medesima attitudine del modello, di mano vicina a Fenzoni.



Ludovico Gimignani (?), Nudo maschile seduto di schiena, sanguigna e biacca, mm 392 x 270.
© Trustees of the British Museum.

Ludovico Gimignani (attr.), Nudo maschile inginocchiato su una roccia, sanguigna (biacca aggiunta successiva), mm 431 x 280.
© Trustees of the British Museum.



Ludovico Gimignani (attr.), Nudo maschile seduto su una roccia, sanguigna e biacca, mm 408 x 267 (particolare).
© Trustees of the British Museum.

Ludovico Gimignani, Nudo virile seduto (mezza figura), sanguigna e biacca, mm 263 x 412.
Roma, Istituto Nazionale per la Grafica.

- 31 Stoccolma (Nationalmuseum, NM642/1863), Londra (Victoria and Albert Museum, Dyce 326), e Budapest (Szépművészeti Museum, 1851); si veda: SCHWED 2006, nn. D 16, D18, D.35 con bibliografia precedente.
- 32 BM 1981.1107.223.70, per Turner il disegno si ispira nella posa agli ignudi michelangioteschi della Volta Sistina (1508-12) e a quelli della Galleria Farnese di Annibale (1597-1600); si veda: TURNER 1999, I n. 511.
- 33 S. EBERT-SCHIFFERER, *La romanità in termini bolognesi: Domenico Maria Canuti a Palazzo Altieri, in Crocchia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (XVII secolo)*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Bologna, 22-24 maggio 2012), Bologna 2012, pp. 327-345.
- 34 BM 1981.1107.223.26 riferibili alla medesima mano i nn 33 e 45, vedi anche *database online* del British Museum e TURNER 1999, I nn. 475, 482, 489.
- 35 BM 1981.1107.223.45.
- 36 BM 1981.1107.223. 2-3; si veda TURNER 1999, I n. 458-459.
- 37 BM 1981.1107.223.67, con iscrizione sul margine inferiore sinistro "Sacchi", sul bordo destro in basso "Bella scuola fine del Sacchi"; si veda: Ivi, n. 508.
- 38 S. RUDOLPH, *Carlo Maratti*, in *L'idea del Bello...*, cit., 2000, II, pp. 456-458 scheda 5, pp.485-86; A. CIPRIANI, V. Valeriani, *Accademie e Pieghie*, in *I Disegni di Figura nell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, Roma 1988, I, p.163.
- 39 *Carlo Cesi. Pittore ed incisore del Seicento tra ambiente cortonesco e classicismo marattiano 1622-1688*, a cura di V. DI FLAVIO et alii, Rieti [1987] 2001, in particolare n. 44, I, pp. 136-142; n. 45, I, pp. 143-149.
- 40 BM 1981.1107.223.53; si veda: TURNER 1999, I n. 459.
- 41 Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 26; J.P. BOWRON, *The painting of Benedetto Luti (1666-1724)*, Ph.D. Diss. New York University, 1979, pp. 96-99, 274-275, n. 49, fig. 36.
- 42 Pommersfelden, Schloss Weissenstein, Kunstsammlungen Graf von Schönborn, n.335.
- 43 Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, nn. 15336 F, 15338 F, 15546 F; Gottinga, Georg-August-Universität, Kunstsammlung, n. H 316; si veda: R. MAFFEIS, *Benedetto Luti. L'ultimo maestro*, con prefazione di Edgar P. Bowron, Alpilto (Firenze) 2012, tavv 30-32; pp. 136-138; schede I.8, II.10.
- 44 BM 1981.1107.223.65 verso, si veda: TURNER 1999, I n. 506.
- 45 *Die Handzeichnungen von Guglielmo Cortese und Giovanni Battista Gaulli*, a cura di D. GRAF, *Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf*, vv I-II, Düsseldorf 1976, II, fig.244 p. 122; I n.186r (n. FP 8099) p. 71.
- 46 BM 1981.1107.223.22,23 r. e v., 27, 35, 69, TURNER 1999, I nn. 472, 473, 476, 484, 510.
- 47 BM 1981.1107.223.21, 44 e 77; si veda: Ivi, nn. 471, 488, 514.
- 48 U.V. FISCHER PACE, *Disegni di Giacinto e Ludovico Gimignani nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma 1979, n. 571v, p. 147.
- 49 Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, FC127786 e Ivi., n. 441 p. 132.

Emilia De Marco, laureata nel 2009 in Storia dell'Arte Moderna presso l'Università di Roma "La Sapienza" con una tesi che riceve il Premio di Laurea della Fondazione Luigi Spezzaferro, ha conseguito nel luglio 2012 il diploma di Specializzazione in Beni Storico-Artistici presso il medesimo ateneo. Grazie alla Borsa di viaggio di studio all'estero dell'Accademia Nazionale di San Luca prosegue la ricerca sul tema del nudo accademico studiando una Raccolta di Accademie al British Museum di Londra. Dall'ottobre 2012 è Dottoranda di Ricerca in Storia dell'Arte Moderna (Roma, Università "La Sapienza").



Ludovico Stern, Studio per il San Lorenzo da Brindisi, penna e inchiostro bruno su carta, Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

I disegni di architettura e figura dell'Accademia Nazionale di San Luca: un importante recupero

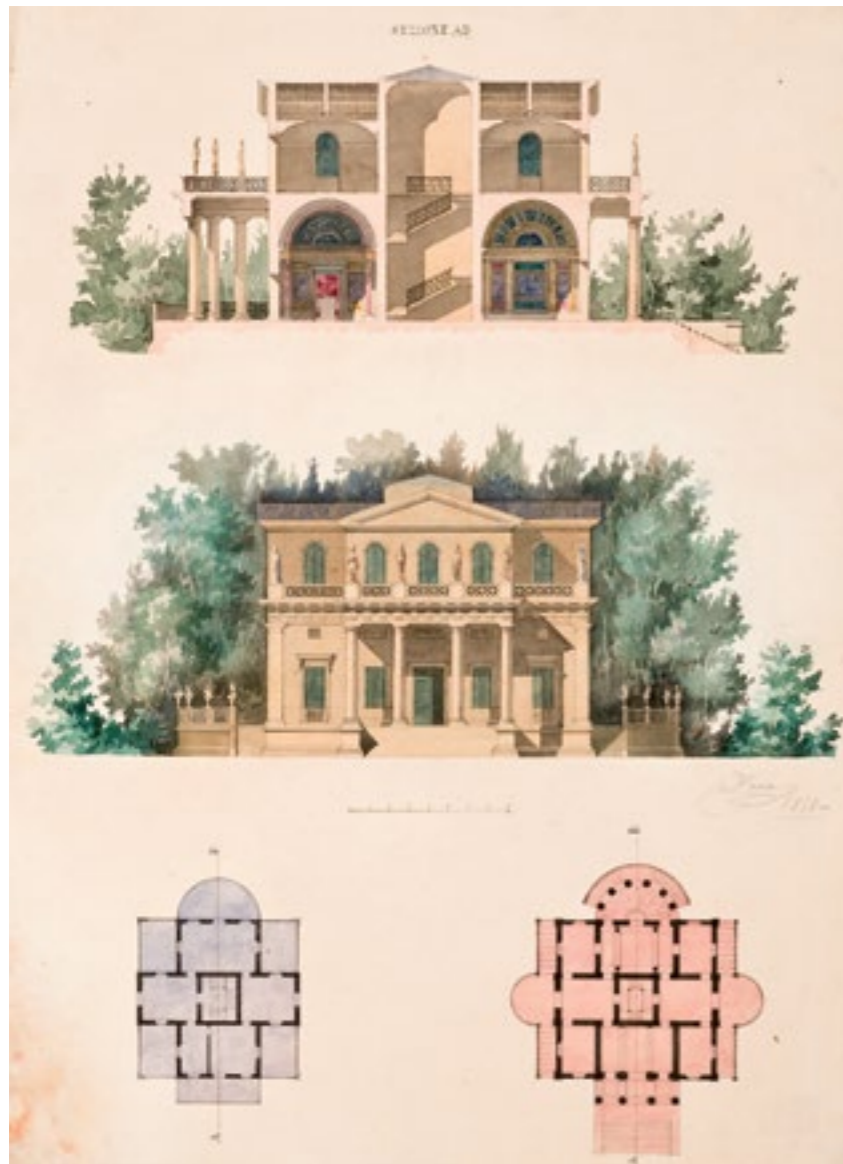
ILARIA SFERRAZZA E LUDOVICA TIBERTI

Nel 2011 è iniziato il lavoro di riordino di un consistente ed eterogeneo gruppo di stampe e disegni conservati presso l'Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca. È subito emersa l'importanza di questi fogli che, rimasti esclusi dalle prime pubblicazioni sulle collezioni accademiche, tornano oggi a inserirsi all'interno dell'importante patrimonio grafico dell'istituzione.

Per le stampe si è trattato principalmente di una verifica del materiale e del suo stato di conservazione. Particolare riguardo è stato rivolto agli album, per i quali è previsto un sistema di inventariazione informatizzato di supporto agli antichi inventari cartacei.

Il lavoro più articolato ha interessato invece il riordino e il censimento dei disegni che, non compresi nelle campagne di catalogazione fin qui condotte, erano conservati in cartelle miscellanee. È un gruppo costituito da disegni di vario soggetto, di architettura, figura e paesaggio, in cui il nucleo più consistente è sicuramente composto dalle tavole di architettura presentate ai concorsi accademici, tra i fondi più ricchi dell'Accademia Nazionale di San Luca¹. Allo scopo di valorizzare e rendere fruibile questo considerevole numero di fogli, è stato elaborato un sistema analitico di inventariazione suddiviso per campi, premessa per una futura campagna di catalogazione scientifica secondo le normative attualmente vigenti. Nel modello elaborato sono state registrate tutte le informazioni utili a un primo esame del materiale grafico come: la nuova collocazione, il vecchio numero di inventario, il titolo, la data, la tecnica, le misure – in millimetri –, le iscrizioni, lo stato di conservazione con eventuali interventi di restauro e la presenza di timbri in ceramica che ne testimoniano il sicuro passaggio presso l'Accademia. Il materiale schedato è stato poi suddiviso in grandi gruppi, distinti in modo da agevolare il successivo lavoro di riordino. Per la valutazione sono stati utilizzati criteri quali lo studio delle iscrizioni, integre o solo in parte supersiti, il confronto delle carte, con l'attento esame delle filigrane o più semplicemente dei formati, lo studio delle tecniche usate e, nei casi più fortunati, la presenza di etichette che, apposte sul disegno, possono dare notizie sull'autore del progetto, l'anno di esecuzione, il concorso e il premio vinto. Sono stati così distinti i seguenti gruppi: Concorsi Clementino, Poletti, Montiroli, Lana, Ferraioli, Originali; Concorsi e saggi scolastici (Architettura teorica, Architettura pratica, Architettura elementare, Ornato, Prospettiva, Ottica, Anatomia, Copia da statua e Copia dal nudo)²; Fondi Giovanni Battista Canevari, Natale Carta, Giorgio Lana; disegni di figura e paesaggio, topografie e progetti per tracciati ferroviari; disegni per la nuova sede dell'Accademia Nazionale di San Luca.

Superata la fase preliminare, è stato operato un confronto tra i disegni ritrovati e quelli già inseriti nelle collezioni accademiche, per verificare se alcuni fossero riconducibili a soggetti già noti. Questo lavoro ha permesso il riconoscimento e la corretta collocazione di un certo numero di fogli che



Giorgio Lana, Progetto per un casino, 1858, penna, inchiostro e acquerelli policromi su carta, 450 x 310. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

tornano oggi ad arricchire gruppi di opere appartenenti a un artista o insieme già noti. Il materiale è stato classificato apponendo la medesima segnatura della tavola cui si riferiscono, seguita da suffissi come “bis”, “ter”, “quat”, così da evitarne la dispersione.

Dell'intera operazione di recupero, i disegni di architettura costituiscono sicuramente il gruppo più consistente e vario. Fondamentale è stato il confronto con quanto già pubblicato in *I disegni di architettura dell'Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca* (1974). Tra i nuclei già noti, a cui sono stati ricondotti alcuni disegni, figurano i Concorsi Clementino, Poletti, Montiroli e Lana, incrementati non solo con progetti ma anche con relativa documentazione. È il caso, ad esempio, delle relazioni per il Concorso Montiroli del 1909 e del 1935 che servirono per esporre il progetto alla commissione giudicatrice, ora allegate agli elaborati presentati dai concorrenti. Particolarmente interessante è stato poi il ritrovamento di

alcune tavole sciolte dei Concorsi Poletti che si vanno ad aggiungere agli elaborati, raccolti in album, già inventariati da Raffaella Catini nel 1999³. Diversi fogli sono anonimi e non è stato ancora possibile ricostruire l'ambito o l'occasione per cui furono realizzati. Per questi è stato creato un gruppo denominato “Architettura varia” che si auspica possa essere oggetto di studi e riconoscimenti futuri.

Anche per i disegni raggruppati sotto l'unica denominazione di “figura, paesaggio e varia”, la maggior parte dei quali già censiti nell'*Inventario delle stampe e dei disegni della Reale Insigne Accademia di S. Luca* (conservato in Archivio) e provvisti sul verso dell'antica segnatura, si è proceduto al raffronto con altri repertori già disponibili⁴. Per quelli di cui non si aveva riscontro nelle collezioni accademiche sono stati creati nuovi raggruppamenti quali il Fondo Giovanni Battista Canevari o il Fondo Natale Carta.

Un altro importante recupero è poi costituito da due piccoli ritratti a matita e sfumino, raffiguranti un ufficiale e un personaggio non identificato, autografi di Domenico Pellegrini, pittore di scuola veneta o, come scrive ancora Faldi, “esponente della libertà del gusto inglese veneto-settecentesco in piena età neoclassica”⁵.

Infine, ai “Disegni relativi alla sede dell'Accademia”, fondo già creato nel 1974, sono ora stati riferiti tre elaborati, a penna e acquarello policromi, opera di autori diversi, relativi a progetti per la nuova sede accademica⁶.

NOTE

- 1 P. MARCONI, A. CIPRIANI, E. VALERIANI (a cura di), *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, vol. I, Roma 1974, p. IX.
- 2 Sulle cattedre dell'Accademia si veda: Ivi, p. XIV.
- 3 R. CATINI, *I concorsi Poletti, 1859-1938*, Roma 1999. Gli album furono rinvenuti, come sottolinea Angela Cipriani nella premessa al volume, “nel corso di una capillare campagna di riscontro tra i documenti esistenti e quelli citati negli antichi inventari”. Oggi il numero di disegni da riferire a questi Concorsi deve essere arricchito con quelli rinvenuti durante quest'ultima campagna di inventariazione.
- 4 A. CIPRIANI, E. VALERIANI (a cura di), *I disegni di figura nell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, Roma 1989; P. PICARDI, P.P. RACIOPPI (a cura di), *Le scuole mute e le scuole parlanti: studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, Roma 2002.
- 5 I. FALDI, “Dipinti di figura dal rinascimento al neoclassicismo”, in *L'Accademia Nazionale di San Luca*, Roma 1974, p. 170. Nel 2011 presso la Galleria accademica si è tenuta la mostra *Domenico Pellegrini 1759-1840. Ritratto di un collezionista*. In quell'occasione sono stati esposti quattro ritratti di Pellegrini, tra cui l'*Autoritratto*, tela firmata e datata 1827, e il busto in marmo commissionato dall'artista a Rinaldo Rinaldi.
- 6 P. MARCONI, A. CIPRIANI, E. VALERIANI (a cura di), *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, vol. II, Roma 1974, pp. 41-42.

Natale Carta, Studio per un ritratto maschile, matita, carboncino e biacca su carta, 560 x 435. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.



Ilaria Sferrazza e Ludovica Tiberti hanno conseguito nel 2012 una borsa di studio straordinaria per il completamento del progetto di inventariazione e riordino dei disegni di architettura e figura conservati presso l'Archivio Storico accademico. Tale lavoro è attualmente in corso di ultimazione.

L'archivio privato degli scultori accademici Carlo e Filippo Albacini

VALERIA ROTILI



*Stefano Tofanelli (attr.), Carlo Albacini,
olio su tela, cm 66 x 51.
Roma Accademia Nazionale di San
Luca, inv. 471.*

Recentemente, tra i documenti conservati nell'Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca, è stato rintracciato un insieme di carte – di cui è appena iniziato il riordino – che ebbero una prima divisione agli inizi del Novecento, venendo indicate semplicemente come “carte private Albacini”. L'insieme al tempo venne sistemato sommariamente in pacchi, sembrerebbe in maniera casuale anche se in alcuni casi si è conservata fortunatamente la successione antica delle missive, che – quando possibile – si è cercato di conservare. Questi documenti, fin da una prima lettura, si sono rivelati di eccezionale interesse. Il nucleo di carte è composto da un notevole numero di fogli provenienti in maggior parte dall'archivio privato di Carlo Albacini insieme ad alcuni documenti relativi al figlio Filippo, entrambi scultori e membri di merito dell'Accademia. L'archivio arriva probabilmente alla San Luca tramite il lascito di Filippo Albacini che indica nel suo testamento erede universale dei suoi beni proprio l'Accademia. Filippo è noto inoltre per l'istituzione di un concorso dedicato ai giovani scultori e per la vendita dei gessi destinati allo studio degli allievi all'Accademia di Edimburgo nel 1838, alcuni dei quali probabilmente provenienti dallo studio del padre Carlo¹. Con molta probabilità l'artista lasciò anche parte del suo archivio familiare alla Accademia di San Luca dove aveva rivestito alcune importanti cariche.

L'archivio, composto principalmente da lettere, minute di risposta, conti, ricevute, alcuni registri delle entrate e delle spese dello studio di scultura, copre un arco temporale che inizia alla fine degli anni Cinquanta del Settecento fino alla seconda metà dell'Ottocento, rendendo quindi possibile seguire quasi *ad annum* l'attività e la crescita professionale di due generazioni di artisti. Il nucleo più consistente di carte riguarda l'attività di Carlo Albacini, che, se pur riconosciuto come uno tra i più importanti artisti della seconda metà del Settecento, rimane ancora oggi una figura dai contorni poco nitidi, sia per suoi legami con i committenti, sia per la ridotta conoscenza delle sue opere poiché solo poche sono state rintracciate. L'archivio raccoglie un fitto carteggio di Carlo con numerosi artisti, mecenati italiani e stranieri, intellettuali che hanno segnato l'epoca dei Lumi, consentendo di ricostruire uno spaccato avvincente del Settecento e offrendo un essenziale contributo per la definizione del periodo in molte sue sfaccettature.

Grazie alle lettere e alle minute di risposta dello scultore, spesso conservate, è possibile seguire il dialogo tra i mittenti e il destinatario, tracciando la storia dell'ascesa e il fondamentale ruolo dello scultore a Roma. Sono conservati numerosi documenti che rendono possibile la ricostruzione dell'atelier in via dei Greci, probabilmente ereditato da Ignazio Collino, del suo ampliamento e dalla sua intensa attività, parallelamente alla ricostruzione della figura di Carlo Albacini². Dalla lettura del carteggio emergono numerose informazioni, come il suo legame con i marchesi del Grillo presso cui alloggia e riceve le lettere del padre Nicola, dei fratelli



Luigi Fioroni, Filippo Albacini,
olio su tela, cm 74,5 x 62.
Roma, Accademia Nazionale di San
Luca, inv. 718.

Domenico, Francesco, Silvestro e Vincenzo che dimoravano a Fabriano dove i marchesi avevano una tenuta. Lo scultore sembra essere legato da una profonda amicizia con Onofrio del Grillo e sua moglie Faustina Capranica che dovevano averlo introdotto inizialmente nel contesto romano. Si evincono, inoltre, altri legami di parentela – sino ad ora non evidenziati – che fanno capire quanto e in che maniera Albacini fosse inserito nell'ambiente artistico della capitale dello Stato pontificio. Sua nipote Anna, infatti, figlia di Silvia Stern, parente a sua volta del pittore Ludovico, sposò il napoletano Francesco Fiume, con il quale Albacini intrattiene una fitta corrispondenza.

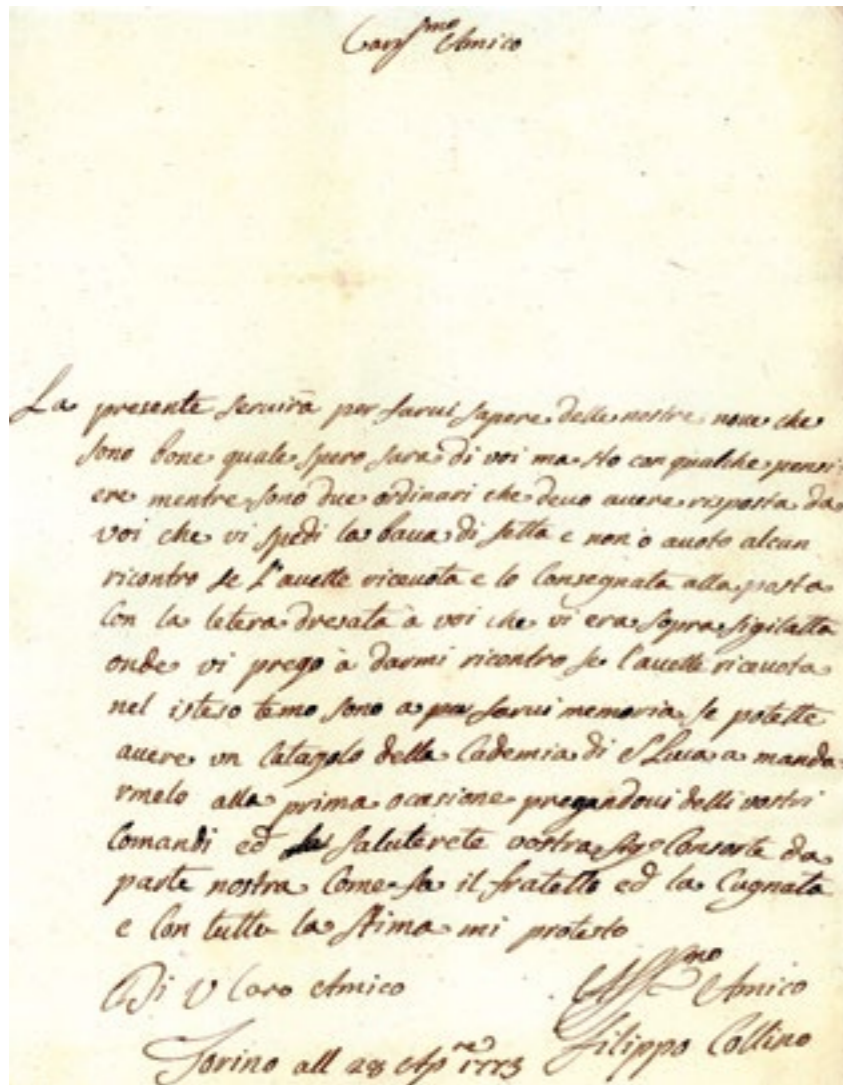
Il complesso di lettere chiarisce anche la fitta rete di rapporti che sono alla base della genesi della principale commissione dello scultore nota agli studiosi: il restauro della collezione di statuaria antica dei Farnese¹. Il restauro delle famose opere trasportate a Napoli fu ordinato grazie all'intercessione di Domenico Venuti, in costante rapporto anche con Antonio Canova, conosciuto tramite Giuliano Capranica, residente a Napoli negli anni Ottanta del Settecento e parente di Faustina de Grillo, intima amica dello scultore, come si è già accennato.

Il restauro delle antichità Farnese è stato oggetto di studi approfonditi che ne hanno chiarito in parte la storia e le vicende, analizzando soprattutto gli

inventari e i documenti presenti negli archivi napoletani. Questa impresa rappresentò un momento di conoscenza e riflessione su importanti esempi della statuaria classica, lasciando un'eco sull'attività degli artisti e sulla cultura dell'epoca. Nel 1790 molte delle opere erano già passate nella capitale borbonica, "amputando" uno dei complessi artistici più prestigiosi di Roma. Le difficoltà e le resistenze non furono poche ma alla fine il papa dovette cedere e le sculture andarono a costituire il museo delle antichità nella sede del palazzo degli Studi, grazie all'impegno di Domenico Venuti. Questo personaggio è l'autore del maggior numero di lettere conservate nell'archivio di Carlo Albacini, nel quale si sono fortunatamente conservate anche molte minute di risposta dello scultore, arrivando così a costituire un insieme formato da più di quattrocento carte. Venuti, per il suo carisma e per la sua importanza nella corte partenopea nell'ultimo ventennio del Settecento, viene paragonato da Alvar Gonzáles-Palacios al conte d'Angiviller nella Francia di Luigi XVI⁴. Poche sono le notizie che consentono di definire solo in parte il suo ruolo. Figlio di Marcello, protagonista dei primi scavi a Ercolano, e nipote di Ridolfino, che aveva preceduto Johann Joachim Winckelmann in diversi incarichi a Roma, Domenico ebbe una brillante carriera rappresentando la figura principale della politica artistica dei Borbone. Si occupò di numerose questioni relative al restauro e al trasporto della collezione Farnese, rivoluzionò la reale fabbrica di porcellana⁵ e acquistò moltissime opere per il sovrano e per il museo di Napoli. Affrontò teoricamente anche questioni concernenti il ripristino dei templi di Paestum e elaborò un "progetto" sui restauri degli affreschi nella villa farnesiana di Caprarola⁶. Si interessò anche dell'Accademia di Belle Arti, alla quale donò una collezione di gessi e programmò l'istituzione di un grandioso museo a Napoli che raccogliesse in maniera enciclopedica la statuaria antica. Ricoprì importanti cariche, tra le quali quella di "Soprintendente generale delle antichità del regno, agli scavi e presidente della giunta per li reali musei". Dopo il 1799 venne incaricato di recuperare le opere trafugate dai francesi. L'analisi dei documenti consentirebbe quindi di delineare efficacemente sia il rapporto tra Albacini e Venuti, sia la figura stessa di questo raffinato collezionista, al quale non è stato finora dedicato uno studio che ne tracci un profilo complessivo. Il considerevole carteggio conservato in Accademia



Filippo Albacini, Achille morente,
marmo, cm 117 x 200. Roma, Accademia
Nazionale di San Luca, inv. S.106.



Lettera di Filippo Collino a Carlo Albacini. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, Carte private Albacini.

si dimostrerebbe uno strumento essenziale e privilegiato in questa indagine e metterebbe nella giusta evidenza il ruolo cardine avuto da Venuti nella politica artistica e nella storia della corte borbonica.

Sono abbondanti anche le missive di altri illustri personaggi che ebbero un certo rilievo a Napoli, come quelle inviate dai marchesi Francesco Taccone e Tommaso del Vasto e dal ministro Giuseppe Zurlo, personaggi essenziali dell'ambiente partenopeo che commissionarono alcune opere allo scultore, anche con l'aiuto dell'antiquario Raffaele de Crescenzo.

Rilevante risulta essere, inoltre, la corrispondenza intrattenuta con gli artisti con i quali Carlo ha stretti rapporti di collaborazione e amicizia quali i fratelli Collino, Giacomo Franchi e suo figlio Giuseppe – che, prima di insegnare a Milano, frequenta lo studio di via dei Greci –, Triscornia, la famiglia Baratta e Francesco Carradori, Gavin Hamilton, Filippo Tagliolini e i fratelli Philip e Georg Hackert. Carlo riesce a tenere una fitta corrispondenza con alcuni artisti che vivevano in diverse corti europee, con l'Inghilterra, dove risiedeva Giuseppe Bonomi, o con la Russia, dove lavoravano per la zarina



Carlo Albacini (attr.), Schizzo per un torso su colonna scanalata, matita su carta. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, Carte private Albacini.

Giacomo Trombara e Quarenghi. Questo aspetto è ancora confermato dagli intensi rapporti tessuti con gli intellettuali e maggiori agenti delle potenze straniere presenti a Roma come Onofrio Boni, William Hamilton, Friedrich Reiffenstein e Germain Klostermann, Thomas Jenkins del quale, tra l'altro, Albacini cura l'eredità, così come per quella di Angelika Kauffmann di cui esegue la stima dei gessi e si interessa della vendita della collezione di stampe. Carlo Albacini emerge come un artista capace di passare dalla copia al restauro e all'invenzione di sculture originali e preziosi arredi, tra i quali i camini per i quali era particolarmente famoso.

Di notevole interesse anche le carte del periodo della dominazione francese del 1799 e del successivo periodo napoleonico, quando Albacini lavora al palazzo del Quirinale ottenendo commissioni grazie al soprintendente Martial Daru.

L'ordinamento e soprattutto lo studio di questo archivio, che si aggiunge al già ricco patrimonio accademico, rappresenta un importante tassello per la comprensione di un lungo periodo storico, dell'evoluzione del gusto e della fortuna di Carlo Albacini, artista riconosciuto come tra i più significativi del periodo Neoclassico, e di suo figlio Filippo che si dimostrò particolarmente generoso con la storica accademia. Tra gli archivi privati conservati in Accademia quello della famiglia Albacini si inserisce come tra i più significativi di questo genere, sia per ampiezza che per ricchezza di materiale. L'archivio di questi scultori, pertanto, può essere avvicinato a quello di Antonio Canova nella biblioteca di Bassano del Grappa, considerando il periodo storico e la tipologia, potendo divenire un punto di riferimento per numerosi studi e costituendo uno strumento essenziale per la ricostruzione di molteplici tematiche della storia dell'arte.

NOTE

- 1 H. SMAILES, *A history of the statue gallery at the Trustees' academy in Edimburgh and the acquisition of the Albacini casts in 1838*, in "Journal of History of Collections", 3, 1991, pp. 125-143.
- 2 Tra gli studi fin ora condotti il più rilevante risulta essere un numero monografico in "Journal of history of collections", 2, 1991. Il volume è dedicato principalmente ai rapporti dello scultore con l'Inghilterra e alla vendita della collezione di gessi voluta dal figlio Filippo.
- 3 A. DE FRANCESCIS, *Restauri di Carlo Albacini a statue del museo nazionale di Napoli*, in "Samnium", XIX, 1946, 1-2, pp. 96-110; G. PRISCO, *La collezione farnesiana di sculture dallo studio di Carlo Albacini al Real Museo Borbonico*, in *I Farnese. Arte e collezionismo. Studi*, Milano 2005, pp. 28-39; C. GASPARRI, *Le sculture farnese. Storia e documenti*, vol. 1, Napoli 2007.
- 4 A. GONZÁLES-PALACIOS, *Il tempio del gusto*, Milano 1986, p. 342.
- 5 V. COCCHI, *Domenico Venuti e la porcellana di Capodimonte*, in "Annuario. Accademia Etrusca di Cortona", n.s., 12-19, 1980/81(1982), pp. 317-380.
- 6 D. MUSTO, *Un progetto di restauro degli affreschi di Palazzo Farnese a Caprarola*, in "Rassegna degli archivi di stato", 26, 1/2, 1966, pp. 163-180.

Valeria Rotili ha concentrato i suoi studi sulla storia della scultura del Settecento fin dalla tesi di laurea dedicata all'attività romana di Alexander Trippel. Ha approfondito le ricerche in questo campo nella dissertazione di dottorato intitolata "La fortuna delle copie in gesso tra Sette e Ottocento. Teoria e prassi". Nel 2010 ha conseguito la borsa di studio offerta annualmente dall'Accademia Nazionale di San Luca ottenendo, nel 2011, un contratto annuale per continuare le ricerche sugli scultori accademici nella seconda metà del secolo del Lumi.

Una rilettura di documenti nell'Archivio Storico: 1860-1861

LUDOVICA TIBERTI



“Giornale di Roma”, 22 marzo 1860. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, 1860, b. 120, c. 40.

Lo studio della documentazione d'archivio contenuta all'interno dei faldoni 120 e 121, rispettivamente corrispondenti agli anni 1860 e 1861, ha avuto lo scopo di approfondire le dinamiche interne e le attività didattiche dell'Accademia di San Luca negli anni immediatamente seguenti l'unità nazionale, con l'intento di verificare se vi fossero state rilevanti divergenze rispetto agli anni precedenti. Lo studio condotto ha offerto poi l'occasione per portare a termine un primo spoglio e un censimento delle carte contenute nei faldoni sopra menzionati, ritenuto utile anche in considerazione del fatto che la documentazione d'archivio relativa a tutto l'Ottocento è priva di una inventariazione che censisca i singoli nomi¹. Si è cercato di sopperire a tali lacune elaborando, almeno per gli anni presi in esame, un primo modello di schedatura, forse non del tutto conforme dal punto di vista delle regole archivistiche, comunque in grado di offrire ugualmente un utile supporto agli studiosi. È stato così esaminato un consistente numero di carte rese consultabili attraverso un inventario informatizzato interrogabile tramite “parole chiave” quali nome, data (se conosciuta) o oggetto. Con il preciso intento di offrire una più ampia e più completa documentazione, per ogni carta, e quindi per ogni tema trattato, è stata registrata anche la segnatura di rimando ad altri documenti sullo stesso argomento.

Dallo spoglio delle carte emerge che l'attività dell'Accademia è proseguita senza alcuna variazione nell'arco del biennio 1860-1861. Le Congregazioni generali, come le Congregazioni del Consiglio sembra siano susseguite senza rilevanti irregolarità. Si ritrovano, infatti, all'interno delle carte notizie riguardanti l'amministrazione interna dell'Accademia come “Introiti”, “Rapporto Conti Preventivi”, “Rapporti Consuntivi”, “Conti propri”, “Conti delle Scuole” e “Rendiconti” a firma di Ferdinando Cavalleri, in quegli anni Consigliere Economico dell'Insigne Accademia². Seguono le notizie riguardanti l'eredità Albacini, la documentazione relativa alla *querelle* per la causa della casa di piazza di Spagna e anche la documentazione inerente al lascito ereditario di Domenico Pellegrini e quello di Lazzaro Baldi, della cui amministrazione, in quest'ultimo caso, venne nominato amministratore Antonio Sarti, in quegli anni Presidente dell'Accademia³. Dalla documentazione d'archivio risulta che Antonio Sarti detenne la presidenza dell'Accademia negli anni 1860, 1861 e 1862. Lo stesso Sarti che nel 1861 presenta al Ministero del Commercio e dei Lavori Pubblici “non solo un ragionato rapporto, ma si il disegno e la scandaglio dei lavori che egli stima doversi fare all'edificio camerale delle Scuole così per togliere al possibile gli addotti inconvenienti, come accrescere il comodo e la dignità del luogo”⁴. Si pensava, infatti, in quegli anni di ampliare alcune sale delle Scuole e di costruire “una sala per la scuola della scultura e di porre in ordine migliore altre scuole e provvedere locali adatti a disporvi i classici esemplari che servono all'insegnamento degli alunni”⁵.

Sembra quindi che tutto prosegua con continuità e senza interruzioni rilevanti, seppure le vicende politiche e culturali del tempo segnarono l'Italia, e in particolar modo Roma, che si apprestava a divenire la Capitale del Regno. In occasione dello spoglio delle carte del 1860 e 1861 sono emersi alcuni documenti rilevanti sul ruolo dell'Accademia rispetto a queste vicende. Già Luigi Pirotta nel 1961 aveva pubblicato un saggio dal titolo *L'Accademia di San Luca e gli avvenimenti del 1860-1862*⁶. Archivista, Vice Segretario dell'Accademia e autore di diversi saggi ad essa dedicati, Pirotta menziona e trascrive nel suo studio diversi documenti tra cui quello preso in considerazione anche durante queste ricerche. Il documento è definito nella Congregazione Generale Straordinaria convocata da Antonio Sarti il 3 febbraio 1860 una "deliberazione", ovvero una lettera di solidarietà a papa Pio IX redatta "a fine di testimoniare con atto solenne il nostro ossequio, la nostra fedeltà, la nostra venerazione a Sua Beatitudine" e firmata da Antonio Sarti, Presidente, Luigi Poletti, Presidente Onorario Perpetuo, Francesco Podesti, Vice Presidente, Pietro Tenerani, ex Presidente, Nicola Cavalieri, Segretario del Consiglio e di Salvatore Betti, Segretario Perpetuo⁷:

Beatissimo Padre

L'Accademia Pontificia di S. Luca ci ha commesso con viva istanza di prostrarci a' Vostri Santi Piedi Padre Santo, come quella che soprattutto gloriasi di cattolica, di suddita, di romana. Tanto debbono le arti belle in Roma, in Italia, in Europa, alle alte cure ed al patrocinio splendidissimo de' Sommi Pontefici e di Vostra Santità, che in questi giorni sciagurati, e di sì grande Vostra afflizione, recherebbe, non ch'altro, grave maraviglia se ella non levasse appiè del trono del suo Principe e Padre una voce di giusta riprovazione contro ciò che si propone e si spera a danno del più antico, sacro e legittimo potere che sia sopra la terra, del sovrano de' Papi: potere che per tanti secoli di grandezza e prosperità ha reso Roma non solo fiorentissima d'arti, ma domicilio pacifico degli artisti di ogni culto e nazione, e la maggiore scuola dell'universo. Tutto in Roma ricorda la potestà generosa delle Somme Chiavi: tutto in essa è dovuto alla Sede di Pietro: e quando le maledizioni delle sette civili consigliarono o costrinsero i Gerarchi romani a condursi altrove, nessuno ignora a che l'insigne città si fosse ridotta. Pochi anni ancora: e se i comuni voti per la restaurazione dell'impero della Chiesa non erano dalla Provvidenza esauditi, forse la regione dei sette colli non sarebbe più altro che una memoria storica, come Ninive e Menfi, con solo alcuni abituri in mezzo a vaste ruine. Imperocchè la popolazione, ch'è oggi fiorente d'oltre a 182 mila anime, erasi già, per la lontananza della corte papale, successivamente scemata (appena si crederebbe) fino a 18 mila. Per questo diceva il vero un italiano famoso, cui certo non vorranno i libertini accusare di troppa devozione alle parti ecclesiastiche, il Guicciardini: Roma senza la presenza de' Pontefici essere più simile ad una solitudine, che ad una città. Pieni l'animo di queste memorie, e delle considerazioni che ne seguono, noi qui a' piedi di Vostra Santità dichiariamo sì per noi stessi, e sì pe' nostri colleghi, privilegiati tutti della romana cittadinanza, d'unirci di cuore con tanti magnanimi d'ogni credenza e d'ogni regione e dannare i nuovi attentati contro la temporale Vostra sovranità, per tutti i titoli legittima e sacra, oltreché sì necessaria alla Chiesa, a Roma, alle arti: e di stimar obbligo e gloria l'esser sempre fedeli all'Augusta Corona di Vostra Beatitudine e de' Suoi successori. Degnate gradire, Padre Santissimo, con questo ossequioso omaggio la testimonianza de' nostri doveri di devozione, di sudditanza, di gratitudine sì verso di Voi che con sì rara benignità ci avete

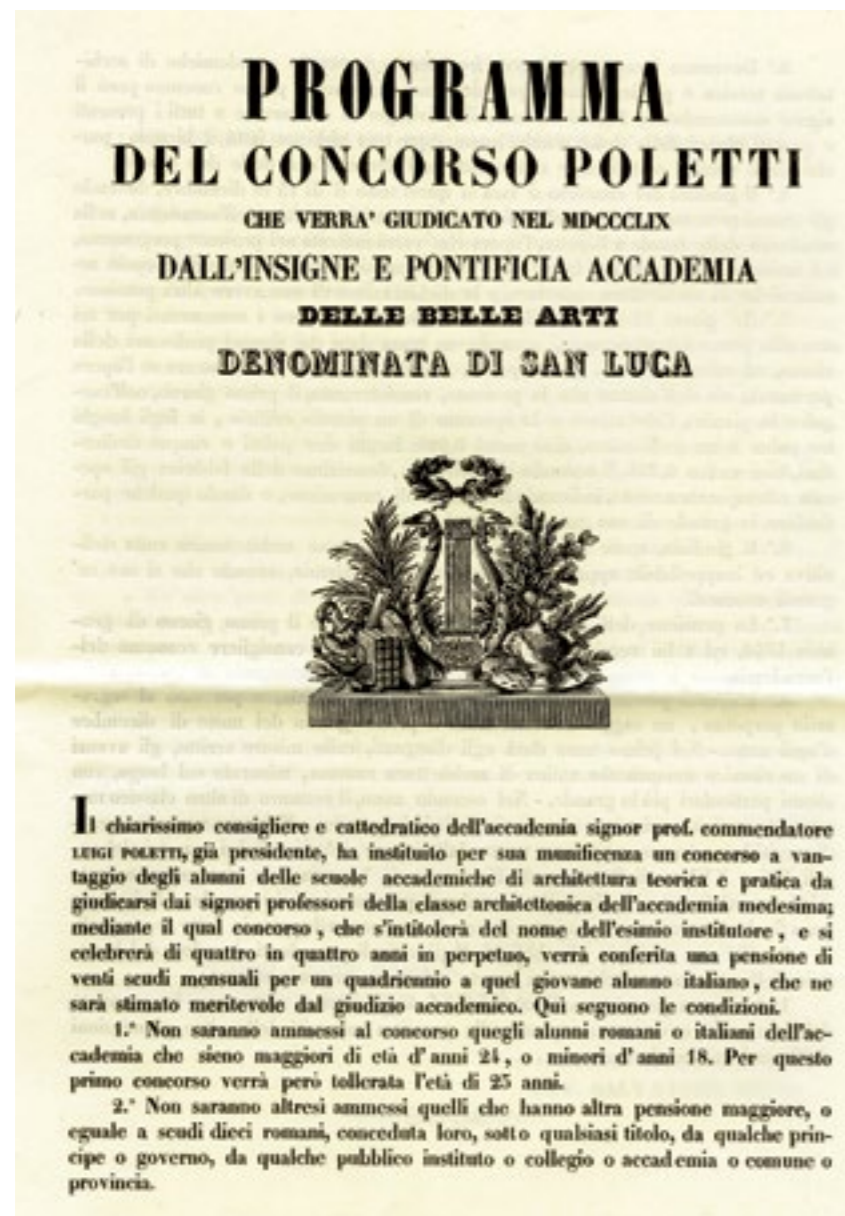


Pietro Tenerani, Pio IX, marmo, 1860. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 143.

*sempre accolti, favoriti, onorati, e sì verso della veneranda Sede Pontificia: e scenda sull'Accademia e su noi l'Apostolica Benedizione che umilmente imploriamo*⁸.

Nel giorno della seduta straordinaria, molti fra gli accademici risultavano assenti. Pirotta scriveva, infatti, che "non i soli giovani studenti delle scuole accademiche presero attiva parte alle agitazioni e alle manifestazioni, ma nello stesso corpo accademico si ebbero bruschi scossoni al conformismo che regolava, secondo interesse nei più, le azioni degli uomini"⁹ e continuava sostenendo come "i giorni si susseguono, fra turbolenze e speranze, fra lutti e repressioni: possiamo immaginare la vita che conducevano gli insigni Accademici, molti dei quali erano logicamente combattuti fra i loro doveri di cattedratici pagati dallo Stato e i sentimenti di libertà e di Unità nazionale che invadevano i loro cuori"¹⁰. Su un numero complessivo di novantuno tra residenti italiani e stranieri, solo diciassette firmarono infatti il verbale della seduta, tra questi Cavalieri, Poletti, Tenerani, Bienaimè, Wolf, Riedel, Cavalletti, Tadolini, Jacometti, Podesti, Rinaldi, Benedetti, Busiri, Vespignani, Bianchi, Gnaccarini, oltre a Antonio Sarti e Salvatore Betti¹¹. È possibile quindi che tra gli accademici vi fossero anche coloro che non condividevano la posizione presa in quel momento dall'Accademia, la quale si apprestava a dimostrare ancora "un omaggio ossequioso e ben giusto della sua fedeltà e venerazione" verso Pio IX, realizzando e collocando nelle Gallerie Accademiche il busto marmoreo del pontefice. Del busto, che doveva ritrarre l'effigie del papa accompagnata da "una conveniente iscrizione"¹², viene data notizia nella Congregazione del Consiglio del 21 marzo 1860 e, prima ancora, nella Congregazione del 25 febbraio 1859¹³, quando il professor Pietro Tenerani prese l'incarico di scolpirlo e di contribuire economicamente all'intera spesa, proposta che gli Accademici accolsero con "viva acclamazione di lode al Sig. Prof. Commend. Tenerani e alla nobile sua generosità"¹⁴. La notizia apparirà anche nelle colonne del "Giornale di Roma" di quell'anno¹⁵.

I gravi momenti che stava vivendo lo Stato Pontificio, a pochi anni dalla fine della sua esistenza, sembrano tuttavia emergere dalla Circolare del 16 maggio 1860 a firma del Cardinal Vicario, nella quale è trascritto il dispaccio inviato dalla S. Congregazione dei Vescovi e Regolari. In questa circolare sono menzionate "le gravi circostanze, in cui si trova per le note tristissime vicende il pubblico Erario, [che] hanno indotto la SANTITÀ DI NOSTRO SIGNORE ad autorizzare un prestito con chirografo del giorno 18 decorso aprile seguito da relativo regolamento di Monsig. Tesoriere, il quale va ora a dirigere ancora una lettera ai Vescovi dello Stato Pontificio, con speciali istruzioni ed eccitamenti" e prosegue il card. Vicario sollecitando "l'impegno dei Capitoli, degli Amministratori dei Luoghi Pii di Roma, e dei Superiori di Case Religiose onde vogliano concorrere all'indicato prestito; si limita quindi a ricordare a tutti essere il medesimo consigliato da urgenti necessità dello Stato; richiesto in nome del S. Padre, a cui oltre il legarci il dovere de' fedeli sudditi obbliga l'altro di gratitudine per li tratti di larghissima beneficenza compartiti in ogni tempo, ed in ogni modo alla nostra Città"¹⁶. Il prestito, che il Consiglio Accademico approva durante la Congregazione del 16 novembre 1860, è definito "danaro di S. Pietro" e viene stimato pari "alla somma di scudi 300, se il conto proprio dell'accademia avesse un sopravanzo di scudi 200; e scudi 200, ove esso sopravanzo non fosse che di scudi 500. Essendosi dai Sig.ri Commendator Presidente e Cav. Economo verificata la prima condizione, hanno essi perciò



Programma del primo Concorso Poletti, MDCCCLIX. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, 1859, b. 119, c. 171a.

fatto disporre subito ai piedi di Sua Santità scudi 300 qual umile tributo della nostra riverenza e gratitudine dell'Accademia"¹⁷.

In considerazione dei moti politici e culturali del momento è interessante poi notare la motivazione che diede il Ministero alla richiesta di un aumento di stipendio, da parte dei professori e insegnanti dell'Accademia di San Luca, i quali sotto la firma di Ferdinando Cavalleri sostenevano come "da qualche anno a questa parte furono considerabilmente aumentati gli assegni, tanto agli impiegati civili che ai militari. Di questa larghezza ne andarono però sino ad ora privi i professori insegnanti di questa Insigne e Pontificia Accademia e salvo qualche rara eccezione, tanto i medesimi, quanto gli altri impiegati e subalterni sono tutt'ora retribuiti secondo l'antico ordinamento col quale ebbero fondazione queste pubbliche scuole di belle arti cioè da 50 indietro,

e ciò nonostante che le varie occupazioni delle rispettive categorie siasi di non poco accresciute pel maggior concorso della studiosa gioventù. Sarebbe pertanto cosa naturale per noi il fare ossequioso ricorso alla Sovrana Giustizia e benignità acciò degnandosi ancora di considerare come l'andamento dei tempi siasi dimostrato sempre più avverso per le Arti Sorelle, volesse con tanta maggiore aquità concedere a noi pure quelle migliori condizioni con cui già si beneficiarono gli impiegati di altri dicasteri"¹⁸. La richiesta, datata 15 gennaio 1860, viene considerata nella Congregazione del 20 gennaio una "proposta ragionevole" e approvata dal Ministero il 21 luglio dello stesso anno in quanto "gl'impiegati delle Scuole Accademiche [...] dettero nelle attuali vicende politiche, prova di fedeltà ed attaccamento al Governo Pontificio col mantenere nelle medesime il buon ordine e la tranquillità"¹⁹. Ancora nel dispaccio del 24 settembre 1860, il Ministro Conti-Baldini scrive come "Essendo però pervenuto a notizia dello scrivente che due di essi impiegati siano stati preteriti nella dispensa del sussidio viene pregata la V. S. di manifestare i motivi di tale preterizione, tanto più che è noto essere i due Impiegati quelli medesimi che più degli altri si adoperarono nel rendere utili servigi allorché da questo Ministero nel 13 Dicembre 1859 fu provveduto al ristabilimento dell'ordine nelle Scuole Accademiche e specialmente in quella del Nudo"²⁰.

I disordini che si scatenarono in quegli anni nelle scuole trovano riscontro in alcuni documenti conservati presso l'Archivio accademico. Nel 1870, subito dopo l'occupazione di Roma, scoppiò infatti una reazione violenta da parte degli alunni che fecero irruzione nelle scuole di Ripetta, asportando lo stemma pontificio, gettato poi nel Tevere, e distruggendo il busto di Pio IX²¹.

Prima ancora, tuttavia, altri due gravi fatti probabilmente scossero l'Accademia di San Luca. Nel 1861 il professor Pietro Camporesi viene esiliato dallo Stato Pontificio con la motivazione di "gravi e fondati motivi politici" e il Ministero "ordina che il Camporesi sia immediatamente cancellato dall'Albo degli Accademici"²². Sempre in quell'anno, il 15 marzo, "a sera è decretata la chiusura immediata dell'Accademia di San Luca". Di questo "provvedimento di polizia", allo stato attuale degli studi condotti, non è stata rintracciata alcuna documentazione, sia presso l'Archivio Storico accademico, sia presso la Sezione Manoscritti e Rari della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma dove è conservato il carteggio di Salvatore Betti, allora Segretario dell'Accademia, tra cui alcune lettere inviate dal Presidente Antonio Sarti negli anni 1826-1863²³. Sempre Pirotta sosteneva di aver fatto "le più diligenti e pignolesche ricerche d'archivio dell'Accademia, per rintracciare la memoria di questo grave provvedimento di polizia: nessuna traccia"²⁴.

L'Accademia ignora l'ordine di chiusura e l'11 novembre 1861 il Ministero richiama gli alunni "per l'ordine interno delle Scuole della Pontificia Accademia di S. Luca e per profitto dei giovani ammessi dal Ministero a frequentarle [...] alla stretta osservanza il Regolamento interno per le scuole, il Regolamento dei passaggi del 22 Ottobre 1859 e la Notificazione delle ammissioni del 15 Settembre 1856"²⁵. Come si legge nell'Avviso, gli alunni sono invitati a presentare domanda al Ministero per ottenere il biglietto di Ammissione alle Scuole e "sono avvertiti [...] che le mancanze contemplate ne paragrafo quarto del Regolamento interno, saranno punite immediatamente a seconda della sanzione penale quivi posta, e che se mai avvenisse che per qualunque siasi atto o discorso si offendesse il rispetto dovuto alla Casa del Principe, i colpevoli saranno espulsi all'istante"²⁶.

Il perdurare delle attività didattiche dell'Accademia negli anni analizzati è dimostrato anche dal fatto che nel 1860 vengono promossi il Concorso

Scolastico, il Concorso Balestra e, episodio ancor più eloquente quale segno di continuità, per la prima volta viene bandito il Concorso Poletti²⁷. Dal Programma di concorso si apprende come questo, voluto dall'architetto, e Presidente onorario perpetuo, Luigi Poletti, fosse a cadenza quadriennale e riservato ai giovani architetti italiani²⁸. Poletti, che aveva stanziato “una pensione di venti scudi mensuali per un quadriennio a quel giovane alunno italiano, che ne sarà stimato meritevole dal giudizio accademico”, si dichiara in una lettera indirizzata al Presidente Pietro Tenerani, in data 14 dicembre 1859, “soddisfatto oltremodo sì del numero dei concorrenti al pensionato di Architettura, come dell'impegno e del valore con cui essi hanno sostenuto questo primo Concorso”²⁹. Interessante menzionare in questa sede il concorso Poletti, non solo perché assegnato per la prima volta nel 1860 e oggetto di questo studio, ma anche perché sono stati ritrovati presso l'Archivio Storico dell'Accademia alcuni lavori da integrare allo studio di Raffaella Catini la quale ha raccolto e schedato i disegni presentati ai Concorsi Poletti tra gli anni 1859-1939.

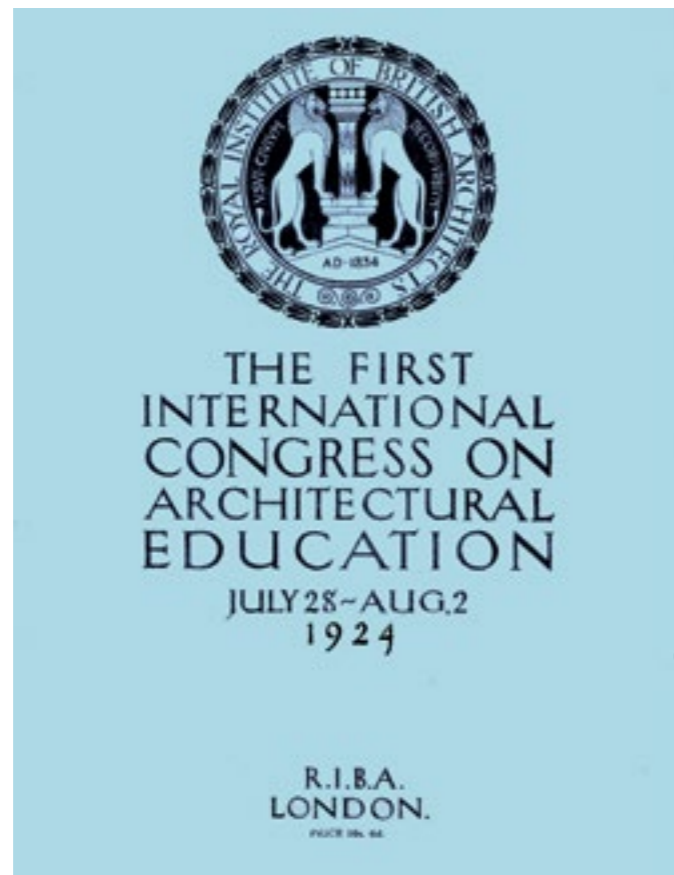
NOTE

- 1 Tra gli studi più recenti sull'argomento si veda P. PICARDI, P.P. RACIOPPI (a cura di), *Le scuole mute e le scuole parlanti: studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, Roma 2002 (coordinamento scientifico di A. Cipriani e M. Dalai Emiliani).
- 2 Per gli anni trattati si trova nei verbali ancora l'antica titolazione di *Insigne e Pontificia Accademia Romana di San Luca*. Questa sarà sostituita con quella di *Reale Accademia di San Luca* e poi con quella di *Insigne e Reale Accademia di San Luca* a partire dal 1870, quando le cariche di Presidente e Vice Presidente erano ricoperte rispettivamente da Virginio Vespignani e Francesco Coghetti. Si veda L. PIROTTA, “L'Accademia di San Luca e gli avvenimenti del settembre 1870”, in *Strenna dei Romanisti*, 1970, 31, pp. 328-341; C. PIETRANGELI, “Origini e vicende dell'Accademia”, in *L'Accademia Nazionale di San Luca*, Roma 1974, p. 25.
- 3 Antonio Sarti è nominato amministratore dell'eredità di Lazzaro Baldi alla morte di Gian Domenico Navone, quest'ultimo Consigliere della classe di Architettura e amministratore del lascito in questione. Come Consigliere della Classe di scultura Baldi viene sostituito invece da Salvatore Bianchi.
- 4 Archivio Storico Accademia Nazionale di San Luca (da ora AASL), b. 121, c. 94A.
- 5 AASL, b. 121, c. 92.
- 6 L. PIROTTA, “L'Accademia di San Luca e gli avvenimenti del 1860-1862”, in *Strenna dei Romanisti*, 1961, 22, pp. 281-291.
- 7 PIROTTA 1961, pp. 282-285.
- 8 AASL, b. 120, cc. 19, 19a. Il documento qui trascritto è stato esposto nella mostra “L'Accademia di San Luca nel dibattito sull'Istruzione artistica dell'Italia Unita (1860-1862). Note d'Archivio”, a cura di Marica Marzinotto e Valeria Rotili. La mostra è stata organizzata presso la Biblioteca Romana Sarti nel 2011 in occasione delle celebrazioni per i 150 dell'Unità d'Italia.
- 9 PIROTTA 1961, p. 281.
- 10 Ivi, p. 288.
- 11 AASL, b. 120, c. 19; PIROTTA 1961, p. 282.
- 12 AASL, b. 120, cc. 39, 49.
- 13 AASL, b. 119, c. 41. Nel verbale, al punto 5, viene riferito che “il Sig. Commendator Presidente, considerando i sommi benefici ricevuti dalla munificenza della Santità di N. S. Pio IX così per lavori della galleria, come generalmente per l'istituzione accademica, propone di porre per decreto dell'Accademia, l'effigie della Santità Sua in marmo nell'aula della galleria suddetta; e, quando ciò piaccia esibisce egli

medesimo d'operare esso busto senza niuna spesa accademica, reputando a quando onore il poter dare colla arte sua un attestato di venerazione all'augusto Gerarca e di ossequio all'Accademia”.

- 14 AASL, b. 120, c. 39. Lo scultore carrarese, allievo di Thorvaldsen, Vice Presidente dell'Accademia dal 1852 e nel 1856 Presidente Perpetuo, aveva già realizzato l'effigie di Pio IX a un mese dalla salita al soglio pontificio (1846). Circa dodici furono le repliche marmoree che Tenerani trasse da questo primo lavoro, tra cui anche la versione conservata in Accademia. Si veda S. GRANDESSO, *Pietro Tenerani (1789-1869)*, Cinisello Balsamo 2003, p. 182. (con una presentazione di M.E. Tittoni).
- 15 AASL, b. 120, c. 40. “Giornale di Roma”, 22 marzo 1860.
- 16 AASL, b. 120, c. 55.
- 17 AASL, b. 120, cc. 79, 91, 94.
- 18 AASL, b. 120, c. 9.
- 19 AASL, b. 120, cc. 44, 73.
- 20 AASL, b. 120, c. 82.
- 21 PIROTTA 1970, p. 339. Allo stato attuale degli studi non è chiaro se il busto distrutto dagli studenti sia quello realizzato dal professor Tenerani e menzionato precedentemente. È da notare, infatti, come il busto conservato nelle collezioni accademiche è privo dell'iscrizione che invece viene ricordata nei verbali: PIO . IX . PONT. MAX. / PRINCIPI . OPTIMO . INDVLGENTISSIMO / FAVTORI . ARTIVM . BONARVM / QVOD . MVNIFICENTIA . SVA / LOCI . DIGNITATEM . ADAVXERIT / COLLEGIVM . ARTIFICVM . A DIVO . LVCA / DEDICABAT / ANN. MDCCCLIX / PIETRO TENERANI PRAESIDE.
- 22 PIROTTA 1961, pp. 288-291. Dell'esilio viene data notizia agli Accademici solo nella seduta del 14 gennaio 1862, dodici mesi dopo il provvedimento che porta invece la data del 18 febbraio 1861. La cattedra di architettura del professor Camporesi viene affidata, su elezione, ad Antonio de Romanis. Come nota ancora Pirotta, Camporesi seppure esiliato, risulta reintegrato in Accademia con la qualifica di consigliere, in quanto compare tra i professori presenti alla seduta del 19 novembre 1870 quando l'Accademia assume il titolo di *Reale*. Inoltre, nella commemorazione che viene fatta in sede accademica alla sua morte (1873), il professore è ricordato quale “consigliere della classe di Architettura”.
- 23 Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Corrispondenza Salvatore Betti, S. MSS A.69/6-7.
- 24 PIROTTA 1961, p. 288.
- 25 AASL, b. 121, cc. 75, 75a; PIROTTA 1961, p. 283.
- 26 AASL, b. 121, cc. 75, 75a.
- 27 S. BARONE, “1853-1869: i concorsi dell'Accademia Romana di S. Luca”, in PICARDI, RACIOPPI 2002, pp. 419-446; R. CATINI, *I concorsi Poletti 1859-1938*, Roma 1999.
- 28 AASL, b. 119, c. 171a; CATINI 1999, p. 15.
- 29 AASL, b. 119, c. 171c; b. 120 c. 51y; CATINI 1999, p. 15 e 87.

Ludovica Tiberti, laureata in Storia dell'Arte presso l'Università degli Studi di Roma Tre con specializzazione in Storia del disegno, dell'incisione e della grafica, ha maturato esperienze nel settore, collaborando a diversi progetti di ricerca presso l'Istituto Nazionale per la Grafica e la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Nel 2010 ha conseguito una borsa di studio annuale presso l'Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca per ricerche sui documenti degli anni 1860-1861. Nel 2012 ha svolto attività di ricerca presso il Dipartimento di Studi Storico-Artistici, Archeologici e sulla Conservazione dell'Università degli Studi di Roma Tre nell'ambito del programma L'incisione a Roma fra Cinquecento e Seicento a cura della professoressa Giovanna Saporì, con la quale nel 2011 ha collaborato alla attività didattica.



Giovannoni e la partecipazione italiana al First International Congress on Architectural Education, Londra 1924

SARA BOVA

La ricerca di seguito esposta è stata condotta al fine di chiarire le circostanze che determinarono la partecipazione italiana al *First International Congress on Architectural Education*, tenutosi presso il londinese Royal Institute of British Architects (RIBA) dal 28 luglio al 2 agosto 1924, cercando di appurare in quale misura l'intervento di Gustavo Giovannoni, allora presidente dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura (AACAR), influì sulle condizioni del trattamento reso, in tale occasione, al Paese e alle sue rappresentanze.

Tra i documenti consultati, oltre al volume degli *Atti*¹ del congresso, sono stati esaminati i verbali inerenti alle adunanze del Consiglio del RIBA negli anni tra il 1922 e il 1924, nonché quelli relativi alle riunioni della *Board on Architectural Education*, cui era stata affidata la programmazione dell'evento. I materiali, conservati presso l'Archivio Storico del RIBA², sono risultati determinanti al fine di precisare gli aspetti relativi all'organizzazione del congresso; ma è stata l'analisi della corrispondenza, intercorsa tra i rappresentanti del RIBA e i principali esponenti dell'AACAR e conservata presso l'Archivio Storico Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri (ADSMAE), a risultare dirimente al fine di comprendere le ragioni della controversia profilatasi per via dell'iniziale ridimensionamento del valore della formazione architettonica italiana nell'ambito del congresso.

Già qualche mese prima dell'evento³, Giovannoni aveva indicato l'importanza decisiva di una ampia partecipazione da parte degli istituti italiani, considerato il grave documento che l'assenza alle precedenti riunioni internazionali aveva arrecato al prestigio della nazione, della sua architettura più recente e del nuovo corso degli studi architettonici ivi avviati. A dimostrazione della sua marginalità sul piano internazionale, l'Italia aveva inizialmente ottenuto, nell'ambito del congresso sull'educazione architettonica, minor considerazione di quanta ne fosse stata invece riconosciuta alla Francia, agli Stati Uniti e, ovviamente, al Regno Unito, promotore dell'evento; una decisione che avrebbe condotto lo stesso Giovannoni, così come altri rappresentanti dell'AACAR, a intervenire personalmente, giungendo a coinvolgere lo stesso Mussolini, allora Capo del Governo e Ministro degli Esteri, *in difesa del diritto e della dignità italiani*⁴.

L'impegno profuso da Giovannoni nel tentativo di ottenere per l'Italia un ruolo da protagonista nell'ambito del congresso dimostra il rilievo da lui attribuito alla presentazione, sulla scena internazionale, della riforma degli studi architettonici, creando un solido punto fermo, una condizione di irreversibilità del traguardo finalmente raggiunto sul piano normativo dopo decenni di incertezze, un *ipse dixit* che non potesse essere ulteriormente messo in discussione come, in effetti, sarebbe avvenuto già pochi mesi dopo la conclusione dell'evento⁵. In merito al tentativo, poi sventato, di rendere nulli gli effetti della riforma, Giovannoni avrebbe non a caso menzionato il congresso del RIBA quale esemplare momento di ritrovata affermazione

Pagina a fronte

The First International Congress on Architectural Education: July 28-Aug. 2 1924, Londra 1925, atti del congresso (copertina)

per la scuola italiana di architettura, plaudendo agli esiti raggiunti dalla sua delegazione e dichiarando come la ritrattazione delle decisioni in merito agli studi artistici, illustrate in tale occasione dalla delegazione italiana, avrebbe provocato profondi danni al prestigio dell'educazione architettonica della nazione, così faticosamente riconquistato. Per quanto gli studi architettonici, in Italia come negli altri Paesi europei, avessero dato prova della propria inadeguatezza già nei primi decenni dell'Ottocento a fronte dei nuovi impulsi della modernità, a compromettere duramente il prestigio della solida tradizione accademica italiana aveva contribuito in modo decisivo il protrarsi dello stato di indeterminatezza normativa che aveva fatto seguito all'emanazione del provvedimento con cui era stata sottratta alle accademie la prerogativa dell'insegnamento, promulgato nella convinzione che istituzioni fondate sotto passate dominazioni fossero comunque inadatte ad ospitare il nuovo corso degli studi architettonici. Malgrado il tardivo raggiungimento di un sistema unanimemente e legalmente riconosciuto per la formazione dell'architetto – preceduto dal duraturo antagonismo tra architetti civili, laureatisi presso le scuole di applicazione, e docenti di disegno architettonico, formati presso gli Istituti di Belle Arti – la nuova scuola italiana di architettura, delle cui sedi la prima ad essere istituita fu quella di Roma nel 1919, avrebbe ottenuto rimarchevoli encomi tra le altre rappresentate al congresso per via dell'esemplare convergenza negli studi architettonici di discipline scientifiche e di materie umanistiche, secondo un intendimento che avrebbe permeato la riforma voluta nel 1923 dal Ministro della Pubblica Istruzione Giovanni Gentile e che era stato strenuamente sostenuto da Giovannoni, in sostanziale continuità con il pensiero di Camillo Boito.

Come per l'Italia e le sue nascenti facoltà di architettura, anche per il RIBA, il congresso avrebbe rappresentato un momento di notevole importanza per proporsi quale vertice indiscusso di un sistema unitario, certificato ma non statale, per il conferimento della qualifica professionale di architetto, che fosse valido in tutto l'Impero Britannico. Pur non avendo ufficialmente promosso l'istituzione delle scuole di architettura nel Regno Unito, divenute alla fine dell'Ottocento la via alternativa alla prassi consolidata dell'apprendistato, avrebbe in breve tempo rappresentato la massima autorità in merito alla valutazione della qualità dei programmi universitari. La nota associazione sarebbe in breve tempo divenuta l'istituzione preposta a definire l'equilibrio tra innovazione e conservazione, tra teoria e pratica, nella formazione dell'architetto. Quando, nel 1922, il Consiglio del RIBA deliberò in merito all'opportunità di dare luogo a un convegno internazionale sull'educazione architettonica, era in corso, ormai dalla fine del secolo XIX, un'aspra diatriba con la *Society of Architects*, che, avversando le pretese del RIBA, auspicava invece l'avvio di una *Statutory Education and Registration of Architects*, ovvero di un sistema legalmente riconosciuto e sotto il controllo dello Stato per gli studi ed il conferimento del titolo⁶. A ciò si aggiungeva l'opposizione, forse più pervicace, a un riconoscimento giuridico del titolo professionale da parte dei Memorialisti⁷, che vedevano nella registrazione della qualifica uno sradicamento dell'architettura dal novero delle arti, la cui unità rappresentava un principio ineludibile per una riforma della pratica architettonica. Le rappresentanze del RIBA avevano, al contrario, posto alla base della riforma l'intento di abilitare all'esercizio della professione, in tutto l'Impero Britannico, esclusivamente architetti adeguatamente qualificati. In virtù delle deliberazioni assunte nell'ambito del congresso e del più disteso confronto che in tale occasione si verificò con le parti avverse, il RIBA riuscì infine ad istituire con l'accordo di queste lo *Standing Registration Committee* candidandosi quale suprema istituzione



Lettera di Mariano Edoardo Cannizzaro a Benito Mussolini, Regio Ministro degli Affari Esteri, 14 giugno 1924 (Roma, Archivio Storico Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri, Archivio Storico Diplomatico, Archivio del Commercio 1924-1926, Gran Bretagna, fascicolo 10.2).

Lettera di Alessandro Casati a Benito Mussolini, Regio Ministro degli Affari Esteri, 18 luglio 1924 (Roma, Archivio Storico Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri, Archivio Storico Diplomatico, Archivio del Commercio 1924-1926, Gran Bretagna, fascicolo 10.2).



nel riconoscimento del titolo professionale e riuscendo, un anno più tardi, ad appianare definitivamente le divergenze con la *Society of Architects*.

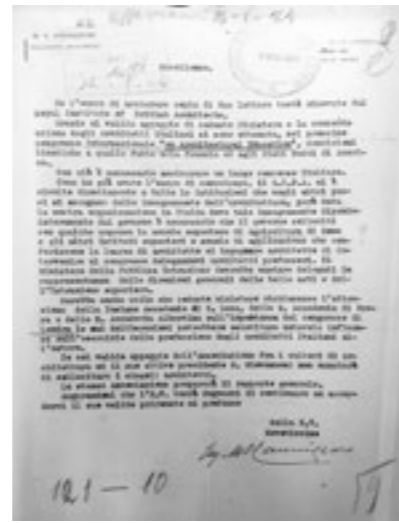
Al di là degli interessi nazionali, il congresso avrebbe comunque rappresentato una importante occasione di confronto tra le diverse scuole sui programmi e sui metodi relativi all'insegnamento dell'architettura, in continuità con lo straordinario precedente della Conferenza sulla Pianificazione Urbana del 1910⁸. Il RIBA mirava a porsi, come nella precedente occasione, quale promotore di una riflessione condivisa sull'educazione architettonica *che ne riflettesse lo stato di avanzamento, promuovendo l'interesse per la materia e indicandone le linee di sviluppo*⁹. Il livello della formazione e le tendenze stilistiche portate avanti nelle singole realtà nazionali, oltre che oggetto del dibattito, sarebbero state illustrate attraverso la definizione di una specifica sezione espositiva, cui le scuole erano chiamate a contribuire inoltrando i migliori elaborati tra quelli presentati dagli studenti delle diverse classi.

Il congresso, dapprima previsto nella terza settimana del settembre 1923¹⁰, fu infine posticipato al 1924¹¹. Nessun mutamento caratterizzò invece la decisione del comitato organizzatore di conferire all'evento un carattere eterogeneo, con l'alternanza di conferenze e riunioni informali, visite a scuole, musei e altri luoghi di interesse. Nel quadro generale sottoposto nell'aprile 1923 all'attenzione del Consiglio¹², oltre alla determinazione della data definitiva dell'evento, che si sarebbe tenuto tra il 28 luglio e il 2 agosto 1924, fu annunciata la partecipazione di ottantacinque scuole, chiamate a contribuire alla sezione espositiva, tra cui la R. Scuola Superiore di Architettura in Roma, le sezioni di architettura del R. Politecnico di Torino, del R. Politecnico di Milano e del R. Politecnico di Napoli, nonché le Scuole Superiori per Ingegneri di Roma, di Bologna e di Pisa. Una così grande considerazione non sembrò, tuttavia, trovare corrispondenza sul piano, ben più importante, del confronto teorico sul *Passato, Presente e Futuro dell'Educazione Architettonica*, cui solo l'Inghilterra, la Francia e gli Stati Uniti erano stati chiamati a contribuire compiutamente con le proprie dissertazioni e delegazioni. Gli altri Paesi partecipanti avrebbero dovuto inoltrare un breve testo riassuntivo sull'argomento, che non sarebbe stato oggetto di confronto.

Oltre al minor rilievo attribuito all'educazione architettonica italiana nell'ambito del Congresso, ragione di contrasto sarebbe altresì risultata l'espressa volontà del Comitato organizzatore del Congresso e del Consiglio del RIBA di escludere la partecipazione all'evento di rappresentanze governative; decisione che rifletteva la forte indipendenza delle scuole britanniche dallo Stato, ma che mal si conciliava con le caratteristiche degli studi universitari in altre realtà nazionali. A contribuire in modo decisivo alla revoca di condizioni così sfavorevoli per l'Italia, oltre che poco congruenti con lo stato dell'insegnamento italiano, fu l'azione decisa dell'AACAR e del suo Presidente, Gustavo Giovannoni. L'Associazione Artistica rappresentava, in effetti, la prima istituzione italiana a essere stata informata ufficialmente del Congresso e fu, dunque, la prima a poter appurare l'iniquità dei presupposti che ne rappresentavano il fondamento. Intermediario nello scambio epistolare col RIBA sarebbe stato l'ing. Mariano Edoardo Cannizzaro, che come *la maggior parte dei letterati, degli ingegneri e degli architetti eminenti che operavano a Roma dalla fine dell'800 ai primi decenni del secolo seguente*¹³, apparteneva all'Associazione e che, in virtù del titolo di socio onorario del RIBA, ottenuto nel 1907¹⁴, aveva a sua volta ricevuto la comunicazione ufficiale relativa al convegno.

Al fine di dirimere la controversia creatasi, si rese necessario l'intervento

dell'Ambasciata a Londra, cui fu affidato l'incarico di informare le autorità britanniche competenti. Tuttavia, il Ministro degli Affari Esteri assunse decisione¹⁵ di accostare alla via ufficiale della diplomazia un intervento diretto e riservato da parte di Cannizzaro che *nelle debite forme ed in via privata* avrebbe dovuto fare presente *la cattiva impressione prodotta dal non aver tenuto nel debito conto le alte tradizioni artistiche italiane*¹⁶. Del formale assenso ministeriale alla sua proposta di intercessione presso le rappresentanze del RIBA l'ingegnere informò il presidente dell'AACAR, facendo poi esplicito riferimento a tale comunicazione in un telegramma del 23 aprile allo stesso Mussolini¹⁷. Ciò a dimostrazione del ruolo di primo piano che Giovanni deteneva nella vicenda del congresso, non soltanto perché incaricato di redigere le relazioni sull'educazione architettonica in Italia dallo stesso istituto britannico, ma anche in quanto protagonista indiscusso della decisa azione di contrasto al ridimensionamento subito dalla tradizione architettonica italiana. L'azione congiunta delle rappresentanze culturali e politiche italiane determinò un radicale mutamento delle risoluzioni del comitato organizzatore del congresso, che attribuì, pertanto, all'educazione architettonica italiana rilievo pari a quello assegnato alla parallela formazione in Inghilterra, Francia e Stati Uniti¹⁸. Rappresentanti designati dell'Italia sarebbero stati Ambrogio Annoni, funzionario della Soprintendenza ai monumenti del comune di Milano e ivi docente presso la Regia Scuola di Ingegneria; Giuseppe Boni e Antonio D'Achiardi, docenti presso la Regia Scuola Superiore di Architettura a Roma. A queste nomine si aggiunse quella di Cesare Nava¹⁹, da poco divenuto Ministro dell'Economia Nazionale, che assunse il ruolo di Presidente onorario della delegazione. Non secondario sarebbe risultato, nell'ambito delle relazioni redatte da Giovanni, il costante rimando ad importanti istituzioni di lunga e prestigiosa tradizione artistica, fra cui, in primo luogo, l'*Insigne Accademia di S. Luca*²⁰. Quest'ultima, pur non detenendo da lungo tempo la prerogativa dell'insegnamento, avrebbe comunque rivestito, con altri istituti, un importante ruolo nella formazione artistica attraverso la consuetudine dei concorsi, adempiendo a quella che, più tardi, in qualità di Presidente dell'Accademia, lo stesso Giovanni avrebbe definito "funzione dinamica", ovvero "quella di mantenere accesa la fiamma della tradizione italiana in Arte [traendo] dai ricordi sacri e del passato l'energia pel cammino verso l'avvenire"²¹.



Lettera di Mariano Edoardo Cannizzaro a Benito Mussolini, Regio Ministro degli Affari Esteri, 8 maggio 1924 (Roma, Archivio Storico Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri, Archivio Storico Diplomatico, Archivio del Commercio 1924-1926, Gran Bretagna, fascicolo 10.2).

NOTE

- ¹ *The First International Congress on Architectural Education. July 28-Aug. 2, 1924. Proceedings*, RIBA, London, 1925, pp. XI-XVI.
- ² L'Archivio Storico del RIBA ha sede presso il Victoria & Albert Museum.
- ³ G. GIOVANNONI, *Congresso Internazionale di Educazione Architettonica a Londra*, in "Architettura e Arti decorative", a. III (1923-1924), 10, *Notizie varie*, p. 471.
- ⁴ *Ibidem*.
- ⁵ *Id.*, *Per le scuole superiori di architettura*, in "Architettura e Arti decorative", a. IV (1924-1925), 3, *Notizie varie*, pp. 138-130.
- ⁶ La *Society of Architects* fu istituita nel 1884 da un gruppo di soci appartenenti alla classe dei *Associates* del RIBA, che avevano abbandonato l'associazione per l'opposizione dei soci maggioritari, *Fellows*, alla loro campagna per il riconoscimento del diritto al voto in Consiglio. Si veda C. MCARTHUR BUTLER, *The Society of Architects: founded 1884, incorporated 1893, amalgamated with the RIBA*, London 1925.
- ⁷ Fra i suoi esponenti è possibile annoverare Richard Norman Shaw e Thomas Graham

Jackson, guide del movimento; Bentley, Butterfield, and Bodley; Brownand Burne-Jones; Alma Tadema, William Morris, Philip Webb.

- ⁸ La *Conference on Town Planning* (Londra, ottobre 1910) è considerata il primo incontro a raccogliere i più significativi esponenti della pianificazione in ambito internazionale. Tema principale del convegno, fonte di aspre polemiche, fu la appena precedente approvazione dell'*Housing and Planning Act* (1909), con il quale si sanciva una uniformità normativa nella pianificazione urbana, ovvero per le scelte che inerivano alle dimensioni urbane, all'edilizia abitativa, all'estetica urbana.
- ⁹ RIBA, *Board of Architectural Education Minutes*, 3, 18.7.1919-17.1.1924, p. 298.
- ¹⁰ RIBA, *Board of Architectural Education Minutes*, 3, 18.7.1919-17.1.1924, pp. 326-327. Si veda: Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, Verbali delle Sedute, anno 1923, prot. 9071, Verbale della seduta del Consiglio Accademico del giorno 19 marzo 1923, 1. Comunicazioni della Presidenza, foglio 1. Nel documento si riporta anche che "il Prof. Magni dà schiarimenti al riguardo aggiungendo di esserne stato interessato anche dall'Ing. Cannizzaro".
- ¹¹ RIBA, *Board of Architectural Education Minutes*, 3, 18.7.1919-17.1.1924, Session 1922-1923, Report of the Meeting of the Board of Architectural Education held on Thursday 15th March 1923, p. 357.
- ¹² RIBA, *Council Minutes*, 29, 23.4.1923-3.11.1924, Session 1923-1924, 14th April 1924, pp. 275-276.
- ¹³ G. BONACCORSO, *Gli scritti di Gustavo Giovannoni*, in G. ZUCCONI (a cura di), *Gustavo Giovannoni. Dal capitelto alla città*, Milano 1997, p.174, nota 2.
- ¹⁴ La notizia è confermata dai ringraziamenti che accompagnano un estratto del "Bollettino d'Arte" del Ministero della Pubblica Istruzione, anno I, num. 10, ottobre 1907.
- ¹⁵ ASDMAE, Archivio del Commercio 1924-26, Gran Bretagna (classe 121), sottoclasse 10, fasc. 2, *Congresso Internazionale d'architettura a Londra*, minuta telespresso del Ministero degli Affari Esteri, 11961/187 (per Cannizzaro) e 11962/161 (per Min. P.I.), 18 aprile 1924.
- ¹⁶ *Ibidem*.
- ¹⁷ ASDMAE, Archivio del Commercio 1924-26, Gran Bretagna (classe 121), sottoclasse 10, fasc. 2, *Congresso Internazionale d'architettura a Londra*, lettera dattiloscritta n. 12133 di Cannizzaro al Ministro degli Affari Esteri, 23 aprile 1924.
- ¹⁸ ASDMAE, Archivio del Commercio 1924-26, Gran Bretagna (classe 121), sottoclasse 10, fasc. 2, *Congresso Internazionale d'architettura a Londra*, note inoltrate da Everard Haynes a Mariano Edoardo Cannizzaro, 29 aprile 1924.
- ¹⁹ Il riferimento alla sua partecipazione, oltre che dagli atti del Congresso, risulta dal rapporto sull'evento inoltrato al Ministero degli Affari Esteri. ASDMAE, Ambasciata Londra 1861-1950, busta 589, manoscritto e copia dattiloscritta.
- ²⁰ ASDMAE, Archivio del Commercio 1924-26, Gran Bretagna (classe 121), sottoclasse 10, fasc. 2, *Congresso Internazionale d'architettura a Londra*, lettera inoltrata da Mariano Edoardo Cannizzaro al Ministro degli Affari Esteri, 8 maggio 1924.
- ²¹ G. GIOVANNONI, G. CECCARELLI, *La Reale Insigne Accademia di San Luca nella inaugurazione della sua nuova sede*, Roma 1934, pp. 15-17.

Sara Bova, laureata in Architettura all'Università Mediterranea di Reggio Calabria, nel 2012 ha svolto presso l'Accademia Nazionale di San Luca il tirocinio del Master Europeo in Storia dell'Architettura dell'Università RomaTre, collaborando al riordino del Fondo Mario De Renzi. Nello stesso anno ha conseguito la borsa di studio per viaggi all'estero bandita dall'Accademia Nazionale di San Luca.



Bertel Thorvaldsen, modello in gesso del Cristo (il busto restante è collocato nei depositi dell'Accademia Nazionale di San Luca, inv. 194, mentre l'originale in marmo si trova nella Cattedrale di Copenaghen, Chiesa di Nostra Signora).

Pagina a fronte

Antonio Canova, modello in gesso della Religione (il busto restante è esposto nella Galleria dell'Accademia, inv. 194).

Danneggiamento dei gessi di Thorvaldsen e di Canova durante i lavori nella chiesa dei Ss. Luca e Martina

GIULIA CATINO

La ricostruzione storica qui proposta nasce dall'incontro casuale con alcuni documenti risalenti al periodo compreso tra il 1926 e il 1944; le carte in questione riguardano la singolare sorte di due gessi colossali molto noti, il *Cristo* di Bertel Thorvaldsen e la *Religione* di Antonio Canova. L'esame di questa documentazione è avvenuto durante la schedatura di documenti presenti nell'Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca e l'interesse per la vicenda si è protratto in ulteriori ricerche che hanno interessato istituti come l'Archivio Centrale dello Stato e l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione.

Le vicende di questi due gessi sono testimoniate da una documentazione risalente a tre periodi storici. La documentazione più corposa risale al 1926 anno quando, a seguito di lavori di restauro della chiesa accademica dei Santi Luca e Martina, i gessi vennero danneggiati suscitando un vero e proprio scandalo internazionale. Nell'anno 1930 la questione tornò nuovamente alla ribalta sui quotidiani nazionali per poi svanire lentamente dalla memoria collettiva. La terza produzione documentaria, invece, risale agli anni compresi tra il 1939 ed il 1942 ed è incentrata sul gesso del *Cristo* di Thorvaldsen.

Dai documenti del 1926

Nel 1926, all'interno della Chiesa dei Santi Luca e Martina erano presenti diversi gruppi scultorei: tre realizzati da Jacometti, uno realizzato da Tadolini ed i due gessi, il *Cristo* di Bertel Thorvaldsen e la *Religione* di Antonio Canova, questi ultimi due li collocati nel 1830 circa.

Nel 1926 il Presidente dell'Accademia Carlo Siviero e il Soprintendente alle sculture dell'Accademia prof. Ubaldo Pizzichelli² vennero incaricati dall'Accademia di intraprendere dei lavori di ripristino e consolidamento all'interno della chiesa. I due gessi infatti erano stati collocati "su due zoccoli in muratura di peso enorme, gravanti sulle volticelle delle scale che conducono alla cripta di S. Martina"³ compromettendo in tal modo la stabilità dell'intero edificio. Fu per questo necessario procedere con dei lavori che prevedevano il consolidamento della volta delle scale che conducono alla chiesa inferiore ai quali si aggiunsero i lavori per il ripristino della cappella di S. Francesco⁴.

I lavori iniziarono nel febbraio del 1926 ma vennero presto interrotti dallo scandalo suscitato dal danneggiamento dei gessi; come aggravante, inoltre, emerse la mancanza di autorizzazione⁵ ai lavori da parte del Ministero della Pubblica Istruzione. I gessi, il *Cristo*⁶ del Thorvaldsen e la *Religione* del Canova, malamente murati ai piedi dei piloni, vennero danneggiati al momento della loro rimozione, nella parte inferiore. Carlo Siviero, in merito, riferì: "La mezza figura con le braccia, con frammenti del pannello



Resti scomposti del gesso della Religione adagiati nella Chiesa dei Santi Luca e Martina.

Sotto

Chiesa dei Santi Luca e Martina. La cappella di S. Francesco reintegrata durante i lavori del 1926.

furono discesi dall'alto con l'argano e conservati convenientemente in uno dei coretti della Chiesa. La parte inferiore delle figure, riempite di colate di gesso e ferri spessissimi che formavano blocco col basamento in muratura erano inserite così saldamente ai muri fra le basi dei pilastri di travertino che non fu possibile procedere all'operazione di smontaggio con le norme anzidette, per svellere dal muro il resto dei pesantissimi calchi. [...] non era nelle mie intenzioni di condannarli definitivamente [...] se avessi voluto distruggerli non avrei fatto armare un'impalcatura, non avrei fatto collocare un argano, non potrei oggi offrire a quelli che piangono i due calchi danneggiati la parte superiore delle due figure”⁷.

A seguito del danneggiamento si accese un'animata polemica sui più importanti quotidiani nazionali con veri e propri “botte e risposta” tra i contestatori di turno e il Presidente dell'Accademia, al punto che Carlo Siviero fu indotto a dimettersi. Tra gli interventi è ricordato quello del Direttore del Museo Thorvaldsen di Copenaghen, il quale in data 28 febbraio 1926 telegrafò alla R. Legazione di Danimarca in Roma dichiarando di essere disposto all'acquisto del “preziosissimo modello originale” oppure al pagamento delle spese per la sua conservazione.

Nei primi giorni del marzo 1926 il Ministero della Pubblica Istruzione emanò un comunicato ufficiale con cui sospese i lavori nella Chiesa, dichiarò il danneggiamento dei gessi e ordinò “che si provvedesse a riparare il danno della statua e conservare in luogo più adatto i pezzi ripristinati”⁸. Nello stesso mese, il Ministero della Pubblica Istruzione e la Soprintendenza misero sotto inchiesta l'Accademia per il danneggiamento dei calchi e disposero che questa dovesse trarre un altro esemplare della *Religione* del Canova da un'altra riproduzione esistente in Possagno e trarre copia del *Cristo* del Thorvaldsen dall'originale presente in Danimarca.

Durante il mese successivo, l'Accademia prese accordi con il Ministero della Pubblica Istruzione e con la Soprintendenza per il proseguimento dei lavori nella Chiesa. Il 30 aprile l'Accademia convocò un'adunanza per discutere la questione dei restauri della chiesa dei Santi Luca e Martina. Secondo un verbale d'adunanza dell' 11 maggio 1926 i lavori ripresero d'intesa con la Soprintendenza. Oltre al ripristino della cappella di S. Francesco, durante i lavori, i capitelli, le basi e la zoccolatura della chiesa vennero raschiati per



Il muro della chiesa dei Santi Luca e Martina dopo la rimozione di uno dei due gessi.



eliminare lo strato di calcina che li ricopriva. I vigili liberarono dalla polvere e dalle fuliggini gli stucchi della cupola e delle cappelle. Il tappezziere munì di tende gialle le finestre. Il marmista restaurò e lucidò i marmi. Si predispose l'intervento della Presidenza del Conservatorio di S. Eufemia per un lavoro di restauro della cripta di S. Martina ed infine si realizzò “a cavo coperta” l'impianto d'elettricità di tutta la chiesa.

Tramite i documenti d'archivio l'Accademia, a sua difesa, dimostrò con come il gesso del *Cristo* del Thorvaldsen non fosse altro che una “modesta copia” (dimostrando che i modelli originali partirono per la Danimarca nel 1828), come i lavori si potessero considerare approvati e come la perdita del gesso della *Religione* “non era un danno così grave” poiché ne esisteva un altro esemplare in Possagno.

Dai documenti del 1930

Nel 1930 le sorti dei due gessi colossali ridestarono l'interesse dei quotidiani, forse perché in quegli anni la precedente sede accademica, attigua alla chiesa, stava per essere demolita e si stavano svolgendo i lavori per la realizzazione di via dei Fori Imperiali. L'Accademia riguardo ai gessi confermò la propria posizione ribadendo l'involontario danneggiamento delle parti inferiori delle opere a causa dei lavori “intesi a migliorare le condizioni statiche della Chiesa” e l'attuale stato di conservazione: “le parti SMONTATE delle statue attendono ancora una sede idonea e definitiva”.

Il nuovo Presidente Umberto Coromaldi informò inoltre i giornali sulle sorti degli altri gruppi scultorei, di Tadolini e Jacometti, dichiarando che: “La statua del Tadolini raffigurante S. Pietro d'Alcantara è custodita in Accademia mentre i gessi dello Jacometti furono riconsegnati alla famiglia”¹⁰.

Sempre nel 1930 il Soprintendente ai Monumenti e alle Gallerie di Venezia negò all'Accademia la possibilità di effettuare un calco del gesso canoviano della *Religione* presente nel museo di Possagno temendo eventuali danni per l'opera.

Dai documenti del 1939-1942

Il 3 ottobre del 1939 l'Accademia venne contattata dal professor Armando Vené, Soprintendente alle Gallerie dell'Emilia, il quale aveva ricevuto l'incarico dalla Forest Lawn Memorial Park di Los Angeles di far riprodurre in marmo diverse opere di artisti italiani e stranieri, esistenti in Italia, tra cui il *Cristo* del Thorvaldsen, ritraendo questo dal gesso esistente in Accademia. Vené chiese la disponibilità dell'Accademia nel prestare le parti del gesso e si impegnò nel riconsegnare all'Accademia oltre alle parti prestate anche una copia del modello ricomposto¹¹. L'Accademia mise subito a disposizione gli elementi ancora smontati¹² e, come comunica all'Accademia Vené, il gesso venne ricostruito e riprodotto a Firenze.

In una lettera, datata 19 aprile 1942, Bruno Bearzi, proprietario fondatore della *Bruno Bearzi Fonderia ed Officina Meccanica*, ditta incaricata della riproduzione del *Cristo* del Thorvaldsen riferì al Presidente Calza Bini che “Il modello in gesso, ricostruito con l'aiuto dei calchi dei frammenti originali che a suo tempo l'Accademia gentilmente mise a disposizione, trovasi in Firenze presso: lo studio di sculture che ne curò la riproduzione in marmo. La ricostruzione è stata fatta, sotto il controllo del Prof. Vené, dal fu Professor Ferdinando Vichi di Firenze”¹³. Nell'aprile del 1942 la copia in marmo commissionata dagli americani era pronta e il modello in gesso aveva assolto la sua funzione, tuttavia, la ditta realizzatrice del marmo (proprietaria anche del gesso di cui pagò la realizzazione) non desiderò privarsi del gesso fino alla fine della guerra momento in cui si auguravano di poter riprendere le trattative con gli americani.

Sebbene non ancora in possesso del gesso l'Accademia si preoccupò della sua collocazione: “Il gesso è in Firenze [...] ma occorre tuttavia il suo collocamento nella Chiesa, già escluso dal Ministero predetto, ne guasterebbe le linee architettoniche, mentre non si saprebbe dove collocarlo nella Sede, date le sue enormi dimensioni. Potrebbe forse sistemarsi, per evitare il difficile trasporto, in qualche chiesa di Firenze”¹⁴.

Di questa riproduzione in gesso destinata all'Accademia e realizzata durante la seconda guerra mondiale si sono perse le tracce. Certo è che, ad oggi, i resti dei due colossali gessi sono ancora presso l'Accademia di San Luca. Il busto in gesso della *Religione* del Canova è esposto nella Galleria accademica ed è liberamente fruibile mentre il busto del *Cristo* del Thorvaldsen è depositato in magazzino e necessiterebbe di uno studio per verificare se effettivamente da esso si sia tratto un calco in gesso.

NOTE

- 1 Antonio Canova (1757-1822) realizzò tre modelli della *Religione*, la cui unica differenza era la decorazione del medaglione. Una versione presentava il busto di Pio VII, un'altra delle mezze figure di Pietro e Paolo e la terza, quella scelta, proponeva il mistico agnello. Il modello in gesso venne realizzato nel 1815. Alla morte del Canova il suo fratellastro, abate Sartori, regalò alla chiesa dei Santi Luca e Martina al Foro Romano il modello mai scolpito. Nella Gipsoteca di Possano esiste una copia del gesso opera di scolari (comunicato del Ministero della Pubblica Istruzione).
- 2 Ubaldo Pizzichelli (1858-1942) fu uno scultore eugubino, nel corso della sua carriera venne nominato Accademico di San Luca e Virtuoso del Pantheon. Tra le sue opere si ricordano la statua di Cicerone collocata sul Palazzo di Giustizia a Roma e il busto di Giuseppe Mazzini nel Giardino Valadier sempre a Roma.
- 3 Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico (da ora AASL), filza *Varie ritrovate*.

- 4 Nel documento del 5 marzo 1926 firmato da Carlo Siviero, ovvero una lettera che il Presidente Siviero scrive alla Soprintendenza, vengono descritti piuttosto dettagliatamente i lavori avvenuti nella Chiesa ed i danni subiti dalle opere: “La magnifica architettura di Pietro da Cortona deturpata nel suo insieme decorativo da enormi calchi di gesso, [...] adibita a magazzino di deposito e separata della Chiesa con un tramezzo in muratura [...]. Verso il 1830, da indagini da me fatte, le antiche scalette che immettevano nella cripta di S. Martina furono ostruite da piloni di rafforzamento in mattoni di creta certo per evitare movimenti di rassettamento che dovettero verificarsi. Furono allora aperte le attuali scale attraverso i sottobasamenti delle fondazioni dei piloni di destra e di sinistra dell'altare maggiore. Non so se per errore di calcolo o per necessità tecniche le volte delle due scale in parola uscirono al piano della Chiesa (allegato 2) fra il pavimento e la zoccolatura del basamento. Dovette allora sorgere per nascondere il pezzo appariscente di dette volte l'idea di legare i due corpi avanzati del basamento a destra e a sinistra delle cappelle laterali di Lazzaro Monaco e del Conca con una zoccolatura in muratura che rompendo la linea mossa di quel sottobasamento ne faceva un sol blocco. Su questa nuova trovata architettonica furono collocati i due calchi di gesso del Canova e del Thorvaldsen. Rimuovendo le statue e le relative zoccolature in muratura di mattoni alle quali ho accennato, ho trovato quanto più sopra descritto (allegato 3) e vorticelle in cemento ad assicurare il piede ai due piloni più seriamente compromessi. [...] Durante questi lavori constatai che la parte architettonica in travertino sulla quale furono addossati gli zoccoli in muratura era scoperta mentre quella nel resto della Chiesa era coperta di calcina fatto che mi fece dedurre essere stata la Chiesa tutta ridipinta dopo la collocazione dei due gessi. [...] Come in tempi non lontani per voto espresso dalla R. Soprintendenza dei Monumenti del Lazio furono rimossi dalla Chiesa i calchi del Tadolini, dello Jacometti e di altri Accademici, con lo stesso concetto che guidò i predecessori io mi accinsi al lavoro di smontaggio dei due gessi fatto da esperti operai, con tutti i mezzi offerti dalla tecnica per lavori del genere”.
- 5 Come prescritto dall'art. 12 della legge 20 giugno 1909 per le antiche e belle arti.
- 6 L'originale in marmo del *Cristo* di Bertel Thorvaldsen (1770-1844) si trova nel duomo di Copenaghen; di questa opera esiste una copia in bronzo a Potsdam e qualche altro gesso altrove.
- 7 Nel documento del 5 marzo 1926 n. prot. 9389 firmato da Siviero (con fotografie in allegato).
- 8 AASL, filza *Varie ritrovate*.
- 9 Dal giornale “Il Tevere” del 1930.
- 10 AASL, filza *Varie ritrovate*.
- 11 Documento del 3 ottobre 1939 firmato dal Soprintendente ai Monumenti dell'Emilia, prof. Armando Vené.
- 12 Secondo il Presidente Alberto Calza Bini “L'Accademia si premurò di conservare accuratamente i pezzi smontati per poi ricollocare il gesso ricostruito – in luogo più adatto – secondo la citata disposizione del Ministero”.
- 13 AASL, filza *Varie ritrovate*.
- 14 Documento datato 10 luglio 1942 (AASL, filza *Varie ritrovate*).

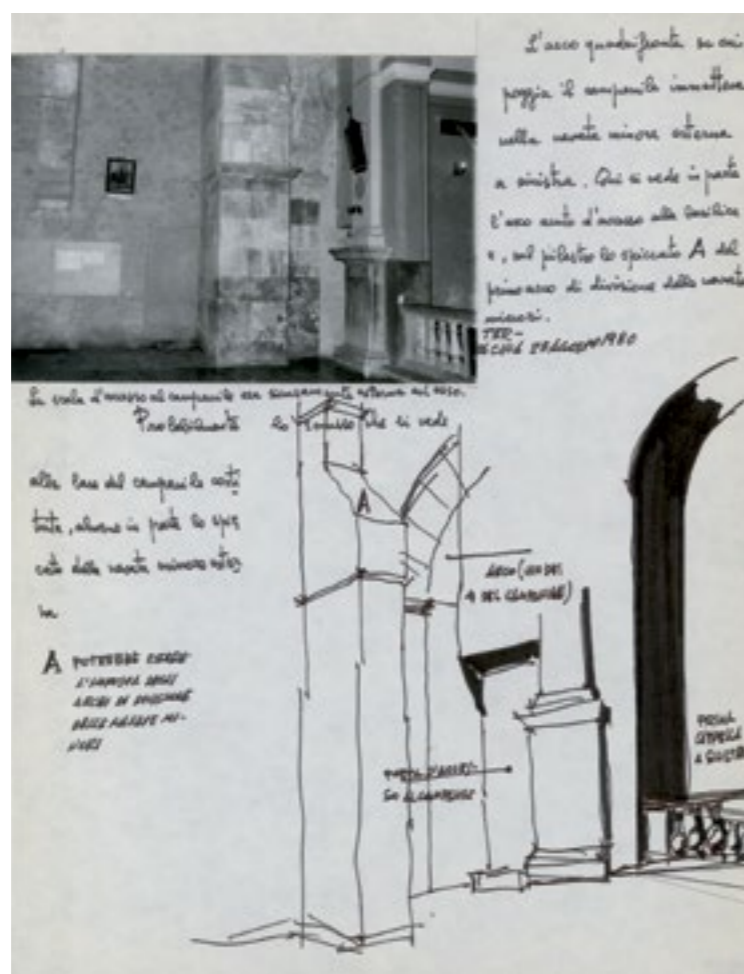
Giulia Catino, laureata nel 2012 in Comunicazione e valorizzazione del patrimonio artistico contemporaneo, ha svolto tirocini formativi presso la Soprintendenza per i Beni Artistici Storici ed Etnoantropologici del Lazio (2008-2011) e presso l'Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca (2012).

Il Fondo Bruno Maria Apollonj Ghetti all'Accademia Nazionale di San Luca

ALESSANDRA TOMASSETTI

Il fondo dell'architetto Bruno Maria Apollonj Ghetti è conservato presso l'Accademia Nazionale di San Luca in seguito alla donazione degli eredi dell'intero patrimonio documentario, e dichiarato di notevole interesse storico in data 20 luglio 2001¹. Il Fondo è stato censito dal sistema SIUSA delle Soprintendenze Archivistiche², ed è stato inserito nel progetto della *Guida agli Archivi di architettura a Roma e nel Lazio*³.

Bruno Maria Apollonj Ghetti è stato una figura poliedrica e operosa, cultore di materie architettoniche e archeologiche in ambito cristiano e medievale. Predominano nella gran quantità di carte gli interessi scientifici degli studi sull'architettura antica, sul pensiero critico moderno relativi al restauro dei monumenti, con interessi in ambiti geografici molto vasti. Nato a Roma nel 1905, si è laureato nella stessa città in architettura nel 1932 e subito ha iniziato la sua attività didattica a fianco di Gustavo Giovannoni, titolare della cattedra di Restauro dei monumenti, con il quale ha avuto una proficua collaborazione non solo nell'università, ma anche in attività professionali, affiancandolo in progetti di restauro⁴ e riqualificazione urbanistica. È stato membro del Consiglio di presidenza e Segretario Generale del Centro Nazionale di Studi Storici di Architettura. Accademico di San Luca dal 1943, ha iniziato a collaborare attivamente alle attività dell'istituzione fin dal 1935 con una serie di progetti che lo hanno visto impegnato in prima persona: in virtù di ciò, la sua ricca collezione è qui conservata perché sia a disposizione degli studiosi. Ha svolto attività didattica come docente di Restauro dei Monumenti nella facoltà di Architettura di Roma, in Storia dell'Arte e Storia dell'Architettura nell'Università di Napoli, di Storia degli Edifici Sacri della Chiesa Antica presso il Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana di Roma, di Disegno e Rilievo Architettonico presso la Facoltà di Ingegneria dell'Università degli Studi di Bari, nella quale ha rivestito anche il ruolo di direttore di Istituto fino al 1980, anno del pensionamento. Dal 1939 al 1950 è stato componente della Pontificia Commissione per gli Scavi nella Basilica di San Pietro, che hanno permesso di mettere in luce la vasta necropoli vaticana. La lunga campagna di scavi condotta in collaborazione con Antonio Ferrua, Enrico Josi, Engelbert Kirschbaum, ha consentito tra l'altro la scoperta della tomba identificata con quella dell'apostolo Pietro: si tratta di una sepoltura a edicola monumentalizzata nel II secolo d.C. detto Trofeo di Gaio, a segnalare la presenza di un'altra sepoltura a fossa limitata da un muro intonato, il "muro rosso", sul quale è iscritto il nome dell'Apostolo⁵. È stato direttore e redattore di numerose riviste specializzate, collaboratore dell'Istituto dell'*Enciclopedia Italiana Treccani* fin dalla prima edizione, pubblicata dal 1929 al 1937. Architetto prolifico, ha progettato edifici a Roma e all'estero, e riqualificazioni urbanistiche e architettoniche. In qualità di docente universitario e membro del Centro Nazionale di Studi Storici di Architettura ha svolto campagne di studio in Africa settentrionale, in Libia nell'area di Leptis Magna (1936-37), in Algeria e Tunisia (1953), in Dalmazia (1941), in Grecia (1964), a Panama per conto dell'UNESCO e in Romania (1968), in



Bruno Maria Apollonj Ghetti (a destra nella foto): "Roma ed Ostia monumenti classici. Mausolei dell'Isola Sacra: 4 foto delle quali una con il P. Engelberto Kirschbaum S.J. e 3 mie di un sopralluogo fatto ai fini degli scavi di S. Pietro". Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Apollonj Ghetti, Serie 2, 2.8.

Pagina a fronte

La cattedrale di Terracina, esempio di scheda di rilievo. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Apollonj Ghetti, Serie 2, 1.5.



Ostia. Casa di Bacco Fanciullo, disegno a matita acquerellato. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Apollonj Ghetti, Serie 2, 2.2.

Turchia (1970). In occasione del compimento dell'ottantesimo anno di età è stato a lui dedicato il volume n. 61 della *Rivista di Archeologia Cristiana*, anno 1985, con la bibliografia completa a cura di Vincenzo Fiocchi Nicolaj⁶. Bruno Maria Apollonj Ghetti è morto a Roma il 27 maggio 1989⁷. Egli è stato quindi una personalità complessa e articolata: la ricca produzione documentaria testimonia gli interessi molteplici, le attività di docente, architetto, archeologo e studioso si vanno a incrociare e sovrapporre, con una spiccata propensione per lo studio dell'architettura, soprattutto quella romana e tardo-antica, sostenuto da una notevole padronanza delle arti del disegno. Ecco allora che i suoi studi sono sovente corredati da appunti, schizzi, disegni a mano libera che facilmente possono essere confusi con veri e propri rilievi in scala. Il ricco patrimonio documentario aveva avuto un tentativo di ordinamento da parte dello stesso autore, illustrato in un interessante documento intitolato "Collocazione delle mie carte nella mia casa"⁸. L'archivio è quindi completo, e di entità alquanto consistente, valutabile in 21 metri lineari solo per quello che riguarda l'apparato documentario *tout court*, esclusi quindi gli elaborati grafici e il materiale fotografico: è dunque testimonianza piena della lunga e intensa attività di Apollonj Ghetti, sia in campo scientifico, sia didattico e progettuale.

In occasione del tirocinio formativo svolto da chi scrive presso l'Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca nell'ambito del corso di Specializzazione in Beni Archivistici e Librari, si è deciso di proporre un riordino sulla base del documento da lui stesso elaborato, tenendo conto sia del modo di sedimentazione delle carte dal punto di vista cronologico, sia da quello tipologico, proprio perché gli aspetti delle attività e degli interessi vanno a sovrapporsi continuamente. Sono distinti tre nuclei documentari: i carteggi con foto e disegni, gli elaborati grafici, il complesso delle diapositive. La proposta di riordino ha riguardato il primo nucleo. I materiali presenti nel fondo sono stati raccolti dal produttore in relazioni alle sue attività istituzionali e personali. Sono state distinte sei serie archivistiche: 1. *Attività universitaria*; 2. *Studi e ricerche (studi e pubblicazioni)*; 3. *Archeologia e architettura*

antica (cristiana e alto medievale); 4. *Attività di architetto (urbanistica e progettazione civile)*; 5. *Carte personali*; 6. *Raccolta bibliografica*.

La maggior parte della documentazione conservata è composta di fogli sciolti o per lo più spillati, manoscritti autografi o dattiloscritti, spesso testi di lezioni accademiche, schizzi misurati con appunti, disegni a mano libera e foto. Inoltre, un buon numero di estratti di articoli, corrispondenza e documenti personali. Per lo più il materiale è raccolto in maniera ordinata in camicie, sul cui frontespizio è indicato il titolo e una breve descrizione del materiale contenuto. Soprattutto il materiale relativo ai suoi studi di architettura antica presenta un efficace metodo di archiviazione dati. Tranne in rare occasioni, i fascicoli contengono materiale documentario vario per genere e natura, raccolti però in un ordine oserei dire meticoloso dal suo autore. Abbondano per gli studi di monumenti le cosiddette *schede di rilievo*, cioè appunti, disegni e foto incollati ordinatamente su cartoncini. Mancano tuttavia dati di cronologia, sia nella documentazione cartacea sia in quella grafica: ciò ha reso molto difficoltoso ricostruire la successione temporale delle varie attività. Certamente quando si "mette mano" in un archivio di persona si ha la sensazione di invadere la sua vita privata, senza averne il permesso. Tuttavia egli aveva dato un ordine alle sue carte, non solo per il prezioso documento trovato in cui egli descrive la loro "collocazione" nella sua casa, ma soprattutto per la precisione in cui aveva sistemato buona parte del materiale. La considerazione quindi dell'ordine che egli stesso aveva pensato e mantenuto è una forma di rispetto anche nei confronti della sua vita privata. La molteplicità delle sue esperienze e i suoi interessi si confondono continuamente, tanto che, pur avendo potuto riconoscere delle vere e proprie serie archivistiche individuandole nei differenti ambiti disciplinari e intellettuali, è spesso difficile distinguere ciò che fa parte della sua attività di docenza dagli studi in senso stretto. Questa proposta di riordino è un primo passo di descrizione completo di ciò che il Fondo contiene, anche se per una parte delle carte sono stati indicati solo i temi generali di cui in esse si tratta. Attenendosi alla volontà della famiglia di rendere il Fondo disponibile a studi e ricerche, è auspicabile che si elabori un inventario completo e di forma tradizionale, inserendo anche la documentazione grafica e fotografica già individuata.

Apollonj Ghetti e l'Accademia Nazionale di San Luca

Bruno Maria Apollonj Ghetti è stato nominato Accademico d'Onore il 29 marzo 1943 e Accademico Cultore nel dicembre dello stesso anno. Ma già nel 1939 egli aveva collaborato con l'istituzione, curando la mostra di disegni per le celebrazioni dei cento anni dalla morte dell'architetto Giuseppe Valadier. I disegni erano stati acquistati per conto dell'Accademia all'inizio del 1935 dalla raccolta del professore Guido Zucchini di Bologna. Si tratta di 357 elaborati, acquistati per Lire 4.000 con delibera dell'adunanza degli organi accademici del 28 dicembre 1934⁹ ed esposti per la prima volta nel giugno 1935. Apollonj Ghetti in una versione del *curriculum vitae* riferisce che l'acquisto era stato promosso su sua segnalazione, ma ciò non risulta dalle carte. Certo è che era coinvolto Giovannoni, e probabilmente egli in qualità di suo assistente ha partecipato in qualche modo a tale iniziativa. L'interesse di Apollonj Ghetti per l'architetto romano è stato particolarmente vivo: tra l'altro lo stesso Schulze-Battman auspicava una collaborazione tra loro due in merito allo studio dei suddetti disegni¹⁰. La mostra sui disegni di Valadier è stata poi ripetuta nel 1939 sempre presso le sale dell'Accademia: in questo caso Apollonj Ghetti ne è stato il curatore, come risulta dai documenti conservati

presso l'Archivio Storico¹¹. Qualche anno più tardi la Reale Accademia d'Italia aveva promosso una pubblicazione su Valadier commissionandola allo stesso Apollonj Ghetti, che avrebbe dovuto far parte delle Monografie destinate a illustrare l'arte italiana del XIX secolo per conto della Libreria dello Stato¹². Apollonj Ghetti ha lavorato su tale opera, l'argomento gli era sicuramente congeniale, avendo negli stessi anni scritto la voce relativa all'architetto romano sull'*Enciclopedia Italiana Treccani*¹³, e un articolo sulla rivista "Capitolium" sul progetto Valadier per la sistemazione di piazza del Popolo¹⁴ presentando proprio due disegni della collezione conservata presso l'Accademia di San Luca¹⁵.

Sempre per l'Accademia di San Luca, Apollonj Ghetti insieme a Luigi Crema ha curato la "Mostra dell'Architettura della Dalmazia", svolta in Palazzo Carpegna a partire dal 23 giugno 1943¹⁶. Il dossier conservato nell'Archivio Storico è alquanto ricco di documentazione, tra cui l'originale del catalogo: il primo progetto di allestimento, non realizzato, prevedeva anche il trasferimento dell'esposizione nei mesi estivi presso Palazzo Reale a Venezia. La mostra è stata la naturale conclusione di una missione promossa per conto della Reale Accademia d'Italia da Giovannoni, il quale aveva affidato la segreteria dell'iniziativa allo stesso Apollonj Ghetti¹⁷. Nel dicembre del 1941 Giovannoni in una lettera indirizzata al presidente Alberto Calza Bini indica la Reale Accademia di San Luca come luogo "adatto" per lo svolgimento della mostra, e Apollonj Ghetti come la "sua mano destra" per l'organizzazione dell'evento. Apollonj Ghetti non era ancora stato nominato membro della Accademia di San Luca, e probabilmente lo è diventato per il coinvolgimento nelle iniziative precedenti¹⁸ del marzo del 1943. Nel cospicuo incartamento conservato presso l'Archivio Storico "1942. Mostra della Dalmazia" sono da segnalare le quattro lettere firmate con carta intestata dell'Accademia che si riferiscono ad aspetti organizzativi e non scientifici, in relazione soprattutto al progetto di trasferimento dell'esposizione a Venezia¹⁹. Nel fondo personale non rimane molto di questa esperienza se si eccettua un disegno su lucido del palazzo di Diocleziano, e alcune immagini tratte dalla pubblicazione²⁰.



Roma, S. Eustachio. "Bozzetto del progetto di restauro presentato alla Commissione Comunale". Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Apollonj Ghetti, Serie 2, 5-4.

NOTE

- 1 Dichiarato di interesse culturale (D. Lgs. 490/1999, artt. 6-8, ora D. Lgs. 42/2004, artt. 13-15) dalla Soprintendenza Archivistica per il Lazio il 20 luglio 2001, è stato donato nello stesso anno dagli eredi all'Accademia Nazionale di San Luca.
- 2 Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche (SIUSA): www.siusa.archivi.beniculturali.it.
- 3 M. GUCCIONE, D. PESCE, E. REALE (a cura di), *Guida agli archivi di architettura a Roma e nel Lazio*, Roma, Gangemi, 2007, p. 69.
- 4 Negli anni 1931-33 affiancò Gustavo Giovannoni nelle campagne di scavo e recupero architettonico della chiesa di S. Stefano degli Abissini nella Città del Vaticano. È probabile che in quel momento Apollonj Ghetti sviluppò l'interesse per l'architettura antica.
- 5 Ampissima la bibliografia sugli scavi condotti: B.M. APOLLONJ GHETTI, A. FERRUA, E. JOSI, E. KIRSCHBAUM, *Esplorazioni sotto la Confessione di san Pietro in Vaticano eseguite negli anni 1940-1949*, prefazione di mons. Ludwig Kaas; appendice numismatica di C. Serafini, I-II, Città del Vaticano, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1951. Si veda anche: B. FRALE, *Il principe ed il pescatore. Pio XII, il nazismo e la tomba di San Pietro*, Milano, Mondadori, 2011; A. SPERANDIO, P. ZANDER (a cura di), *La Tomba di San Pietro: restauro e illuminazione della Necropoli Vaticana*, Milano, Electa, 1999.
- 6 V. FIOCCHI NICOLAJ, *Bibliografia del Prof. Bruno M. Apollonj Ghetti*, in "Rivista

di archeologia cristiana", 61 (1985), pp. 7-10 (BRVNONI . M . APOLLONJ . GHETTI / ANNVVM . OCTOGESIMVM . COMPLENDI / VOLVMEN . HOC . SEXAGESIMVMPRIMVM / BONA . OMINATES . DEDICAMVS).

- 7 http://it.wikipedia.org/wiki/Bruno_Maria_Apollonj_Ghetti.
- 8 Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Bruno Maria Apollonj Ghetti, Serie 5 (Carte personali), fasc. 3,2: documento autografo in 46 pagine in cui è descritta l'organizzazione della documentazione delle sue attività divise per stanza e armadio.
- 9 Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, Serie 9 (Corrispondenza provvista di indice di classificazione), B. 32, fasc. 9, sfasc. 1, "Protocollo 67, Titolo III-3: Disegni Valadier". Corrispondenza relativa all'acquisto e alla esposizione di 300 disegni di Valadier.
- 10 "Die Accademia di San Luca at die Absicht, die Sammlung in nächster Zeit durch Ing. Bruno M. Apollonj Ghetti, mit dem wir einmal die Sammlung gemeinsam durchsahen, ordnem zu lassen". E. SCHULZE-BAITMAN, *Giuseppe Valadier: einklassizistischer Architekt Roms 1762-1839. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürder Philosophischen Fakultät der Ludwig Maximilians Universität zu München*, Hans Zetzsche, Dresden, 1939, p. 39, nota 7.
- 11 Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, Serie 9 (Corrispondenza provvista di indice di classificazione), B. 38, fasc. 6, sfasc. 1, "VIII.1. Esposizioni. 1. Protocollo n. 593. Mostra Valadier (onoranze)": documentazione relativa alla mostra organizzata presso l'Accademia dal 18 al 23 settembre 1939, con rassegna stampa (ritagli di giornali).
- 12 P. CAGIANO DE AZEVEDO, E. GERARDI (a cura di), *Reale Accademia d'Italia. Inventario dell'Archivio*, Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Strumenti CLXVII, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato - Libreria dello Stato, 2005, p. 172: X Pubblicazione Accademia, B. 15, fasc. 65: Bruno Apolloni, opera su Valadier: corrispondenza per la pubblicazione, 1941-42.
- 13 *Enciclopedia Italiana*, XXXIV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1937 (Milano, Rizzoli e C.), pp. 885-887 (si veda anche [http://www.treccani.it/enciclopedia/valadier_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/valadier_(Enciclopedia-Italiana)/)).
- 14 B.M. APOLLONJ GHETTI, *Il primo progetto del Valadier per la sistemazione della Piazza del Popolo*, in "Capitolium", 18, 7 (1943), pp. 211-220.
- 15 Sui disegni di Giuseppe Valadier: P. MARCONI, *Giuseppe Valadier*, Roma, Officina Edizioni, 1964; P. MARCONI, A. CIPRIANI, E. VALERIANI, *I Disegni di Architettura dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, vol. 2, De Luca, Roma 1974, pp. 27-34, nn. 2586-2930.
- 16 Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, Serie 9 (Corrispondenza provvista di indice di classificazione), B. 42, anno 1942-1944.
- 17 Attenta ricostruzione delle vicende relative al progetto in: I. BROCK, *Spalato Romana: die Mission der Königlichen Akademie Italiens nach Split (29. Sept.-3. Okt. 1941-XIX)*, in "Römische historische Mitteilungen", 50 (2009), pp. 557-626 (traduzione in italiano in: hrcaak.srce.hr/file/99566).
- 18 Ivi, nota 49.
- 19 Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, Serie 9 (Corrispondenza provvista di indice di classificazione), B. 42, "1942. Mostra della Dalmazia": le lettere furono scritte tra l'8 e il 15 marzo del 1943.
- 20 Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Bruno Maria Apollonj Ghetti, Serie 4 (Attività di architetto), fasc. 17,1.

Alessandra Tomassetti, archeologa professionista dal 1993, ha lavorato presso archivi storici di pertinenza archeologica. Nel 2012 ha conseguito il Diploma di Specializzazione in Beni Archivistici e Libreria presso la Sapienza Università di Roma presentando la tesi "Bruno Maria Apollonj Ghetti: l'uomo, lo studioso, l'architetto, l'archeologo".



Raffaello Sanzio, Putto reggifestone, affresco staccato, 1,15 x 0,40, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 392. La fotografia è conservata in AASL, Vol. 1940 tit III-3 e reca sul retro la scritta: Fotografia del putto di Raffaello nella R. Gall. dell'Accad. di San Luca - Eseguita prima del trasporto nel rifugio.

La collezione dei dipinti. Conservazione e restauri durante la seconda guerra mondiale

STEFANIA VENTRA

Si vuole qui fornire una breve narrazione delle vicende relative alla conservazione della collezione dei dipinti dell'Accademia di San Luca durante la seconda guerra mondiale, argomento poco noto di cui questo testo rappresenta una prima, iniziale ricognizione¹.

Già nell'ottobre del 1935, con una lettera riservata, il Soprintendente – e Accademico di San Luca – Federico Hermanin, comunicava al presidente Arnaldo Zocchi l'elenco delle opere appartenenti alla collezione dell'Accademia di San Luca che erano state selezionate per essere trasportate “in luogo sicuro” in caso di reale pericolo di offese nemiche sulla città. Hermanin chiedeva l'approvazione della lista da parte dell'istituzione proprietaria dei dipinti e dichiarava la propria disponibilità ad accogliere altre opere nell'elenco, su segnalazione dell'Accademia². Pochi giorni dopo Zocchi rispondeva dando parere positivo alla lista sottopostagli³.

L'elenco conteneva:

- Tiziano (attr.), *Ritratto di Orazio* [Ippolito] *Riminaldi*;
- Piazzetta, *Giuditta e Oloferne*;
- Van Dyck, *Madonna degli Angeli*;
- Raffaello, *Putto con festone*;
- Barocci, *Riposo nella fuga in Egitto*;
- Tiziano, *San Girolamo*;
- Raffaello, *San Luca*;
- Jacopo Bassano, *l'Annuncio ai pastori*;
- Pier Francesco Tola [Mola], *La vecchia che fila*;
- Baciccio, *Ritratto di Clemente IX*;
- Baciccio, *Maschera di Michelangelo*;
- Vigèl [Vigée] Le Brun, *Autoritratto*.

Nell'elenco, stilato dalla Soprintendenza e non dall'Accademia, è interessante notare la presenza, accanto ai grandi Tiziano e Raffaello, di Giovan Battista Gaulli – e siamo nel 1935, nel pieno della condanna crociana per quella pittura seicentesca definita *barocca*, di cui il Baciccio fu uno dei massimi esponenti. Allo stesso modo colpisce l'inserimento dell'autoritratto di Elisabeth Vigée Le Brun, l'unico peraltro a comparire nella lista, tra i molti autoritratti della collezione⁴. Interessante anche, a questa data, la presenza di un dipinto di Jacopo Bassano. Alcune circostanze sono da tenere in considerazione nel trattare criticamente questo elenco: le attribuzioni dei dipinti della collezione dell'Accademia di San Luca erano allora ancora quelle ottocentesche, tanto che si auspicava una campagna finalizzata a creare un nuovo catalogo con



Tiziano Vecelio (attr.), Ritratto di Ippolito Riminaldi, olio su tela, 0,93 x 1,13, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 694.

attribuzioni aggiornate, non ritenendo quelle in uso completamente corrette. Questo in parte potrebbe spiegare l'esclusione, da parte di Hermanin, profondo conoscitore della collezione accademica, di alcuni pezzi attribuiti a celebri autori. L'inclusione, al contrario, di opere che stonano con quella che si ritiene essere stata la fortuna dei loro autori a quel tempo dovrebbe far vacillare le rigide griglie entro le quali incaselliamo normalmente la fortuna critica di determinati artisti. I dipinti in elenco, tralasciando la pala raffigurante *San Luca che dipinge la Vergine*, attribuito a Raffaello, e le due opere presunte di Tiziano, che si inserivano per i nomi altisonanti degli autori, vi presenziavano per la loro alta qualità. Questo era stato evidentemente il criterio selettivo da parte della soprintendenza: un giudizio di valore puro e astratto da qualsiasi considerazione contestuale, come usava a quell'epoca. Questo elenco risale, come detto, al 1935, anno in cui era ancora in corso la sistemazione delle sale della galleria dopo l'inaugurazione nella nuova sede di Palazzo Carpegna. Hermanin fu attivo protagonista della riorganizzazione dell'istituzione – si occupò del censimento e della catalogazione della collezione di disegni, di cui curò anche gli interventi di restauro – e per questo conosceva a fondo quale fosse il criterio che sottendeva ad ogni ordinamento

della galleria accademica: il valore estetico delle opere, semplicemente la loro *bellezza*. Lungi dal voler essere il museo di se stessa, come è oggi, la galleria non doveva raccontare ai visitatori l'attività e la storia dell'istituzione di appartenenza, ma era ancora, nonostante l'estremo ridimensionamento della didattica alle sole scuole serali, una galleria per gli artisti, una fonte di modelli selezionati nel corso dei secoli. Tenendo conto delle lacune nei documenti novecenteschi dell'Archivio Storico accademico, è plausibile supporre che non fu richiesto un incremento di questa lista. Se si confrontano i dipinti citati con il piccolo nucleo oggetto di interventi conservativi al fine della loro esposizione nella neoallestita galleria, si trovano alcune coincidenze – il *San Luca*, il Van Dyck, il *Putto* raffaellesco e il ritratto di Riminaldi di Tiziano – ma anche alcune grandi assenze, in particolar modo la tavoletta di Rubens raffigurante *l'Abbondanza incoronata dalle ninfe* e le due grandi tavole di Bronzino raffiguranti *Sant'Andrea* e *San Bartolomeo*. Poiché la storia conservativa della collezione accademica delle pitture dimostra senza ombra di dubbio che fu questo il *corpus* più spesso sottoposto a restauri – e quindi alle attenzioni degli accademici – sorge un sospetto che va in duplice direzione. Da un lato, si può pensare che nel 1935 la propaganda fascista facesse apparire l'opportunità di un attacco nemico come molto improbabile – è infatti riservata la comunicazione qui in oggetto – dall'altro lato, la necessità, più volte ribadita nei verbali dei consigli accademici di allora, di incrementare le visite alla galleria, poteva far prediligere un'incerta conservazione in situ delle opere in modo da non impoverire l'offerta al pubblico. Erano quelli, è bene ricordarlo, anni in cui la stessa Accademia cercava di trovare una ridefinizione di se stessa, del suo ruolo sul piano nazionale ed erano peraltro gli anni in cui si lavorava alacremente per dare una sistemazione definitiva alla galleria nella nuova sede – operazione che verrà ritenuta completata nel 1939⁵.



Giovanni Battista Piazzetta, Giuditta e Oloferne, olio su tela, 0,95 x 0,82, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 693.



Jacopo Bassano, *Annuncio ai pastori*, olio su tela, 95,4 x 78, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 308.

Nel 1940, dunque a pochi mesi dalla fine dei lavori per l'allestimento della galleria, la necessità di proteggere le opere da eventuali attacchi aerei si pose come urgente. Nel mese di giugno erano in corso i lavori "per la costruzione del ricovero ove porre le opere d'arte della Galleria Accademica, i quadri, i valori archivistici e bibliografici. Tale ricovero è stato ricavato in un locale al piano terra del palazzo dell'Accademia"⁶. La maggior parte della collezione, quindi, non lasciò mai Palazzo Carpegna. Quelli che erano considerati i capolavori della collezione, invece, come previsto dal piano del 1935, furono prelevati d'ufficio dal Ministero dell'Educazione Nazionale per essere ricoverati in luoghi ritenuti non passibili di attacco da parte delle truppe nemiche.

I dipinti dell'Accademia furono collocati, insieme ad altri provenienti dalle gallerie e dalle chiese di Roma, nel Forte Sangallo di Civitacastellana. Com'è noto, nel settembre del 1943 la situazione politica mutò improvvisamente, Roma venne occupata dalle truppe tedesche e diventò uno dei punti nevralgici dello scontro fra il neonato governo del Maresciallo Badoglio e gli ex alleati nazisti. Questo inasprirsi delle condizioni portò i funzionari della Direzione Generale Antichità e Belle Arti a ritenere non più sicuri i

ricoveri approntati nelle località laziali individuate qualche anno prima, tra cui appunto Civitacastellana. Da qui, dunque, nella notte fra il 2 e il 3 dicembre 1943 partirono alla volta di Castel Sant'Angelo dei convogli che trasportavano quarantacinque casse contenenti opere d'arte, tra cui quelle dell'Accademia di San Luca, scortati da Guido Angelini e da Giuseppe Burgio, economo di Castel Sant'Angelo⁷. Il deposito fu considerato fin dall'inizio come temporaneo, in vista del definitivo trasferimento verso i Musei Vaticani. Nel novembre 1943, infatti, Pio XII aveva autorizzato Bartolomeo Nogara, direttore dei Musei, a prendere in consegna "le opere d'arte di maggiore importanza di proprietà demaniale" da parte dei funzionari italiani⁸. In effetti, nell'ultima settimana di dicembre, le casse contenenti le opere dell'Accademia di San Luca arrivarono nella Città del Vaticano, dove furono aperte, ispezionate e richiuse, prese infine in consegna da Nogara⁹.

Purtroppo l'archivio accademico è piuttosto lacunoso su questa vicenda, dunque non risultano altri elenchi se non quello del 1935. In attesa di una più approfondita ricerca presso i fondi ministeriali, si può dunque supporre che le opere che viaggiarono alla volta di Civitacastellana e poi dei Musei Vaticani fossero quelle indicate poc'anzi. Un documento conservato fornisce alcuni indizi: si tratta di una lettera inviata da Valerio Mariani al Presidente Calza Bini, datata 14 giugno 1940, alla quale è allegata una fotografia del *Putto* di Raffaello, scattata nella Galleria di San Luca "prima del trasporto in ricovero"¹⁰. Stando ai verbali delle sedute degli accademici, nei quali a giugno del 1940 si parla di costruzione in corso dei locali adibiti a ricoveri antiaerei in Palazzo Carpegna, è evidente che il *Putto* fosse stato trasportato altrove. Dei dipinti prelevati d'ufficio alla volta di sistemazioni esterne gli accademici non dovettero avere più precise notizie, tenendo conto che nel maggio 1944 il Consiglio incaricò l'accademico Giglioli "di rivedere il materiale che dal Ministero della Educazione Nazionale fu ricoverato, all'inizio della guerra, a Civitacastellana e che si ritiene ora trasferito in Vaticano presso il Prof. Nogara"¹¹. I documenti raccontano che nel 1941 tutte le opere rimaste nella sede accademica – sia quelle della galleria, sia quelle normalmente esposte in altri ambienti – erano conservate nel ricovero interno. Nel corso dell'anno, però, anche in virtù di un decreto che autorizzava la riapertura al pubblico delle gallerie nonostante lo stato di guerra, si decise di ricollocare le opere che decoravano normalmente gli ambienti di rappresentanza di Palazzo Carpegna al primo e secondo piano, lasciando nel ricovero solo quelle appartenenti alla galleria, sita, come oggi, al terzo piano¹². Il fatto che le stanze ricavate al piano terra non costituissero un ricovero agevole per i dipinti è testimoniato dalle motivazioni che spinsero gli accademici a prendere questa decisione: eliminando alcune opere dal ricovero, i dipinti della galleria sarebbero stati sistemati più comodamente. L'unica traccia per intuire quali potessero essere le opere riesposte nel corso del 1941 è un documento che testimonia quali fossero le opere posizionate sullo scalone al momento dell'inaugurazione della sede, nel 1934: la *Fortuna* e il *Bacco e Arianna* di Guido Reni, l'*Atleta vincitore* di Francesco Hayez, la *Galatea* (copia da Raffaello) di Pietro da Cortona. A queste andrebbero presumibilmente aggiunti altri dipinti, soprattutto la grande serie di ritratti che normalmente adornava i locali adibiti ad archivio e a biblioteca, posti al secondo piano e quindi – stando ai documenti – riallestiti nel corso del 1941.

Evidenza di problematiche conservative si riscontra nell'ottenimento dell'Accademia di due finanziamenti ministeriali finalizzati alla conservazione ed al restauro delle opere d'arte. Il primo risale all'ottobre del 1940¹³, il secondo riguarda una richiesta avanzata dall'Accademia nell'agosto del 1941, dove è scritto: "Le particolari contingenze e il collocamento delle raccolte

d'arte negli appositi ricoveri antiaerei, non possono esimere l'Accademia dalle cure, che, per ragioni ovvie, necessitano di maggiore attenzione¹⁴. I documenti riguardanti gli anni 1941-1945 non hanno conservato traccia di precisi interventi di restauro, ma è indubbio che questi – intesi come manutentivi e a carattere di urgenza – ebbero luogo, come testimonia, ad esempio, un appunto su una rubrica delle spese dell'anno 1941, dove è registrato un contributo del Ministero per il restauro di opere d'arte¹⁵.

Nonostante le manovre difensive nei confronti delle opere – manovre peraltro incerte e contraddittorie, come incerta e contraddittoria era la situazione politica che le provocava – queste subirono diversi danni nel corso della permanenza nei ricoveri. Innanzitutto vanno considerate le condizioni microclimatiche con un alto tasso di umidità, certamente nocivo per tele e tavole, ma i danni causati dalla guerra, in realtà, non furono solo indiretti. Il 12 giugno 1940 lo spostamento d'aria causato da un proiettile di cannone precipitato nelle vicinanze provocò danni alle opere. Ancora, il 7 marzo del 1944 una bomba esplosa nel Vicolo Scavolino provocò, sempre a causa di uno spostamento d'aria, il danneggiamento di alcuni dipinti¹⁶.

Una volta terminata la guerra, l'Accademia, commissariata da Giuseppe Tonnini, provvide ad una ricognizione dei danni subiti dalle opere della collezione negli anni del conflitto. Nel settembre del 1945 venne inviata la prima richiesta al Ministero della Pubblica Istruzione per ottenere fondi per i restauri¹⁷ e contemporaneamente venne richiamato Pico Cellini, che aveva restaurato alcuni dipinti in occasione della riapertura della galleria in Palazzo Carpegna, a valutare le condizioni di alcuni quadri che avevano “sofferto con staccamento del colore” e a “prendere i provvedimenti del caso”¹⁸. È evidente che l'Accademia pensasse di continuare a servirsi dell'opera di Cellini come prima della guerra – e non sappiamo, peraltro, a chi fossero stati alligati i restauri del 1940-41 – ma l'intervento ministeriale di lì a poco avrebbe cambiato, almeno temporaneamente, la sorte della storia dei restauri nell'Accademia di San Luca, incaricando l'Istituto Centrale del Restauro, nella persona di Cesare Brandi, di supervisionare i restauri delle pitture, dando vita a quella che fu la seconda campagna di restauri sistematica promossa dall'Accademia di San Luca sulla propria collezione.



Pier Francesco Mola, Filatrice, olio su tela, 0,72 x 0,60, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 297.

Elisabeth Vigée Le Brun, Autoritratto, olio su tela, 0,59 x 0,42, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 342.



De Angelis D'Ossat, in cui gli scriventi dichiarano di aver preso in consegna quarantacinque casse contenenti opere d'arte da Civitacastellana e di averle depositate in Castel S. Angelo.

- 8 Ivi, Promemoria del 12.11.1943.
- 9 Ivi, note di presa in consegna a firma di Bartolomeo Nogara.
- 10 AASL, Vol. 1940, Tit. III-3. La fotografia del Putto reggifestone presenta, sul retro, una scritta che recita: “Fotografia del putto di Raffaello nella R. Gall. dell'Accad. di San Luca - Eseguita prima del trasporto nel rifugio”. Questa costituisce peraltro un documento utile per lo studio delle condizioni conservative dell'opera, che si presenta oggi diversamente, in seguito ad un restauro curato dall'ICR nel 1968.
- 11 AASL, Verbali delle sedute, anni 1945-1948, Verbale della seduta del Consiglio Accademico del giorno martedì 9 maggio 1944.
- 12 AASL, Verbali delle sedute, anni 1940-1941 (1941).
- 13 AASL, Consiglio Accademico anni 1940, 1941, 1942. Si tratta in realtà di una rubrica delle spese e alla lettera “R” è registrato: *Restauro di opere d'arte – Contributo del Ministero – 4/X/1940*.
- 14 AASL, Tit. III-3, minuta lettera inviata dal Presidente Alberto Calza Bini al Ministero dell'Educazione Nazionale – Direzione Generale delle Arti, datata 26 agosto 1941. Allegata la risposta del Ministero, datata 6 novembre 1941.
- 15 AASL, Verbali delle sedute, anni 1940-1941 (1941).
- 16 AASL, Vol. 1958, Tit. III-3, *Ristauro di quadri*. Lettera del commissario straordinario Giuseppe Tonnini al Ministero della Pubblica Istruzione, datata 5 settembre 1945.
- 17 *Ibidem*.
- 18 AASL, Vol. 1958, Tit. III-3, Lettera del commissario Giuseppe Tonnini a Pico Cellini, datata 19 settembre 1945. Cfr. Appendice n. 3.

NOTE

Riferimenti archivistici:

AASL: Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca

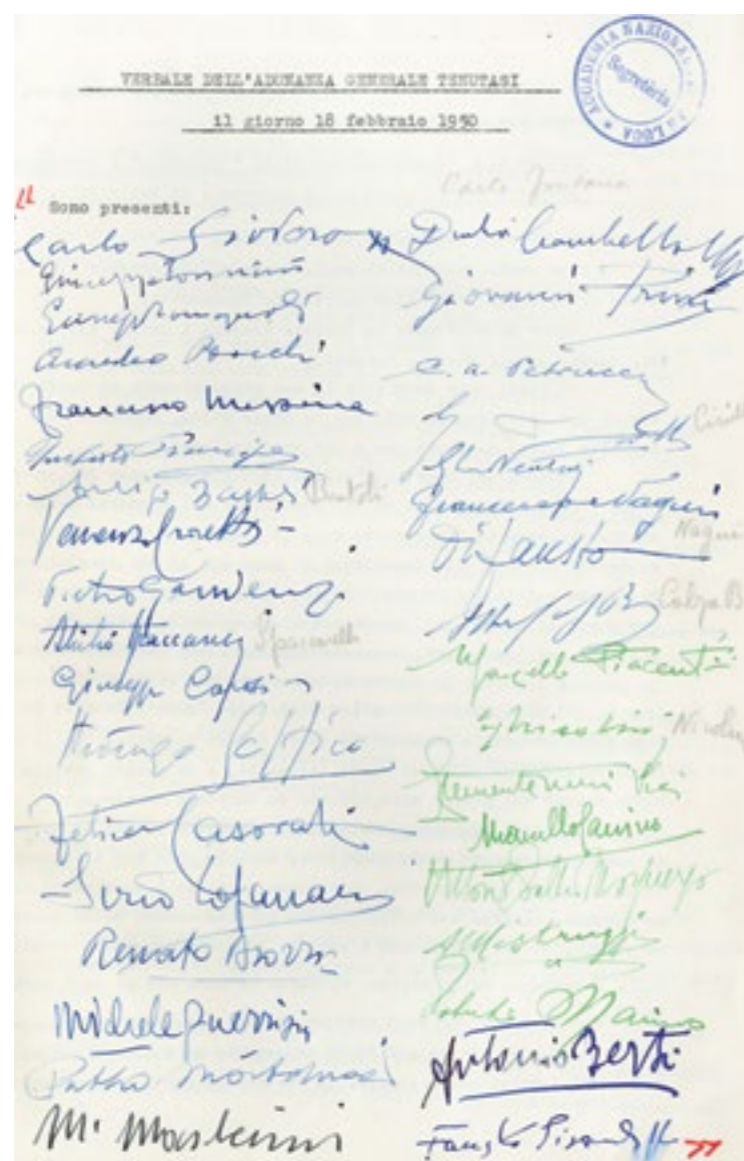
ACS: Archivio Centrale dello Stato

- 1 Ringrazio la dott.ssa Micol Forti per le utili indicazioni fornitemi.
- 2 AASL, Vol. 1935, Tit. III-3, lettera del 4 ottobre 1935 a firma di Federico Hermanin in qualità di Soprintendente alle Gallerie e alle opere d'arte medievale e moderna della provincia di Roma.
- 3 Ivi, lettera del 14 ottobre 1935 a firma di Arnaldo Zocchi.
- 4 La tradizione vuole che il dipinto sia una copia del ritratto della moglie eseguito da Charles Le Brun.
- 5 AASL, Vol. 1939, Tit. I-4, nella relazione finale delle attività svolte nell'anno 1939 è elencata la “sistemazione definitiva della Galleria”.
- 6 AASL, Verbali delle sedute, anno 1940, *Verbale della seduta del Consiglio di Presidenza del 22 giugno 1940*.
- 7 ACS, MPI, AABBA, DIV. III, 1929-1960, B. 257, documento del 3/12/1943 a firma di Michele de Tommaso, Pietro Romanelli, Giulio Carlo Argan e Guglielmo

Stefania Ventra ha conseguito nel gennaio 2013 la Specializzazione in Beni Storico-artistici presso l'Università di Roma “La Sapienza” con una tesi dal titolo Le posizioni sul restauro dei dipinti nell'Accademia di San Luca: 1931-1958, relatrice professoressa Orietta Rossi Pinelli. Tra la fine del 2010 e l'inizio del 2012 ha condotto ricerche sui restauri storici operati sulla collezione dei dipinti dell'Accademia di San Luca nell'ambito del progetto PRIN La cultura del restauro nelle collezioni private e nei musei pubblici: modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte antica e moderna. Un archivio informatizzato, coordinato dalla professoressa Michela di Macco. Nel 2012 ha proseguito la medesima ricerca grazie alla borsa di studio presso l'Archivio Storico concessa dalla stessa Accademia Nazionale di San Luca.

Analisi di documenti conservati nell'Archivio Storico: 1950-1951

ILARIA SFERRAZZA



Firme degli Accademici presenti.
Roma, Accademia Nazionale di San
Luca, Archivio Storico, Verbali delle
sedute, 1949-50, Adunanza Generale
Ordinaria, 18 febbraio 1950.

Lo studio relativo ai documenti degli anni 1950-1951 ha offerto l'occasione di approfondire alcuni aspetti della storia recente dell'Accademia, in una fase significativa come fu quella del secondo dopoguerra. Si trattava di materiale meno indagato ma utile per considerare il ruolo dell'Accademia a livello nazionale e internazionale, soprattutto grazie alla valutazione delle attività culturali in cui era impegnata, l'indizione di concorsi, la partecipazione attiva alla promozione delle arti, le presenze e assenze di artisti, le discussioni e le polemiche: la vita di una istituzione che non ha mai smesso di essere un centro vivo e un punto di riferimento per l'attività artistica romana e italiana, seppur con momenti di difficoltà. Il 1948, ad esempio, è stato l'ultimo anno in cui si teneva la Scuola serale del Nudo: da quel momento l'Accademia perderà per sempre una delle sue caratteristiche fondanti, ossia il ruolo di luogo deputato all'istruzione dei giovani artisti¹. La visione e la lettura di questi fascicoli è stata accompagnata da una schedatura sintetica, al fine di dare notizia del contenuto di ogni singolo documento. A questo scopo è stato impostato uno schema che consentisse una più agevole e rapida ricerca. Tale prospetto schematico ha previsto l'annotazione di alcuni elementi posti in evidenza – data, numero di protocollo, argomento, firmatari – per facilitare sia il recupero all'interno di una filza, sia una immediata conoscenza del contenuto del singolo documento. Una chiave di lettura privilegiata è stata poi quella degli Accademici citati e firmatari nei vari documenti: al primo schema riassuntivo ne è stato aggiunto un ulteriore con l'elenco in ordine alfabetico degli Accademici suddetti, correlato con l'indicazione di riferimento a ciascun documento.

In questa ricca e eterogenea documentazione, in cui lettere di celebri artisti si alternano a note sulle spese correnti, diversi sono stati gli argomenti di attenzione per meglio comprendere il ruolo svolto dall'Accademia in quegli anni. Dopo la guerra, le attività della Galleria e dell'Archivio Storico avevano ormai ripreso pieno ritmo e numerose sono le richieste che giungono per esaminare opere conservate nelle collezioni accademiche o per effettuare ricerche archivistiche sia per l'anno 1950 sia per il 1951. L'Accademia, dunque, è ancora uno dei luoghi della ricerca e punto di riferimento per gli studiosi e per gli artisti italiani e stranieri. Questo ruolo verrà in qualche modo messo in discussione, a volte dagli artisti stessi, a volte dalla stampa, in ragione di un auspicato rinnovamento e di una maggiore apertura verso le novità dell'arte contemporanea. A questo proposito possiamo ricordare una *querelle* che ebbe echi sulle pagine dei giornali e che riguardò il rapporto dell'Accademia con il maestro Giorgio De Chirico.

De Chirico ricevette la nomina ad Accademico di San Luca nel 1947. Durante l'Adunanza Generale del 1 febbraio 1950 il Presidente Carlo Siviero lamenta l'assenteismo di alcuni colleghi, e a questo proposito “dichiara decaduto dalla carica il prof. De Chirico che dalla nomina non ha mai partecipato ai lavori stessi o giustificato le assenze”, come specificato dallo Statuto.

Nel quotidiano “La Voce Repubblicana” del 1 marzo 1951 viene pubblicato un articolo in cui si riferisce l'accaduto con tono di risentimento. Arnaldo Foschini, Presidente in carica all'epoca dopo Siviero, risponde a sua volta con una lettera allo stesso giornale in cui motiva le ragioni di tale decisione, menzionando l'articolo statutario che De Chirico avrebbe violato con la sua condotta. Desta stupore la lettera inviata da De Chirico stesso all'Accademia, datata 1952, in cui si mostra sorpreso e dispiaciuto per l'accaduto e in cui prega di poter mantenere il titolo di Accademico². Prese in considerazione le scuse e la giustificazione della sua assenza si decide all'unanimità di revocare la precedente delibera e di reintrodurre De Chirico tra gli Accademici Nazionali³. Forse le giustificazioni di De Chirico furono sufficienti per un ripensamento, oppure non si volle esporre l'Accademia a una critica troppo aspra da parte della comunità artistica e della stampa? Dopo questo avvenimento comunque De Chirico iniziò a partecipare in maniera più attiva alle attività accademiche. Un altro momento di tensione e polemica tra un artista e l'Accademia si ebbe sempre nel 1950 quando Luigi Bartolini, pittore e scrittore, che aveva partecipato alla prima edizione del Premio Einaudi⁴, pubblicò sul quotidiano “Il Momento” un articolo aspramente critico sull'operato della Commissione giudicatrice designata dall'Accademia in occasione dell'assegnazione del premio suddetto⁵. Bartolini non risparmia dalle sue invettive né il Presidente né gli altri pittori partecipanti al concorso. Forse dietro questa polemica, che peraltro ebbe un grande rilievo pubblico, si nascondeva molta delusione per la sua esclusione dal concorso medesimo⁶. Tra i quarantasette partecipanti il premio quell'anno fu assegnato a Eugenio Viti, pittore napoletano, premiato perché “il suo linguaggio pittorico rende con sintesi efficace la poesia e la intima struttura della natura che lo ispira”⁷. Nel primo anno di svolgimento, il Premio Einaudi era destinato alla Pittura quindi, secondo il regolamento, negli anni seguenti sarebbe stato assegnato a rotazione alla Scultura, all'Architettura e alla Musica⁸. Nel 1951, come da disposizioni, il Concorso Einaudi viene assegnato a uno scultore: Pericle Fazzini⁹, questa volta fortunatamente senza polemica alcuna.

Il Premio Einaudi, o più correttamente Concorso Nazionale al Premio Luigi Einaudi, chiamato così per i sette anni di mandato del Presidente della Repubblica che generosamente lo istituì, e successivamente noto come Premio Presidente della Repubblica, è uno dei tre concorsi banditi in data 28 febbraio 1950 dall'Accademia, insieme al concorso Pietro Canonica per il disegno e al concorso Albacini per la scultura.

È proprio nel 1950 che il celebre scultore Pietro Canonica (Moncalieri 1869-Roma 1959), Accademico Emerito e da poco nominato Senatore a vita dal Presidente Einaudi, istituisce una Fondazione a suo nome per mezzo della quale “è indetto un concorso al quale possono partecipare giovani artisti, pittori e scultori, cittadini italiani che alla data del bando non abbiano superato gli anni trenta e che «dimostrino talento e capacità per lo studio del disegno»”. Inoltre si legge a punto secondo del bando “I concorrenti dovranno presentare [...] una cartella contenente un illimitato numero di disegni (figure, composizioni, animali, paesaggi, ecc.) a scelta del concorrente”; al punto quinto “la commissione giudicatrice sarà formata dal Presidente dell'Accademia o da un suo delegato, da due Accademici Nazionali scultori e da due Accademici Nazionali pittori designati dalle rispettive Classi. La Commissione giudicatrice, esaminati i lavori, potrà chiamare i concorrenti giudicati migliori ad eseguire una prova estemporanea”¹⁰. Si comunica infine che un disegno del vincitore, tra quelli inviati, rimarrà di proprietà dell'Accademia. Il premio che verrà assegnato ammonta a cinquantamila lire, denaro con cui il vincitore dovrà effettuare un viaggio di istruzione in

Lettera di ringraziamento di Giorgio De Chirico indirizzata all'Accademico Presidente Arnaldo Foschini. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, 1950, Titolo II, Albo accademico, prot. 1936, 21 luglio 1947.

Lettera di ringraziamento di Giorgio De Chirico indirizzata all'Accademico Presidente Arnaldo Foschini. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, 1950, Titolo II, Albo accademico, prot. 1936, 21 luglio 1947.

Lettera di Giorgio De Chirico indirizzata all'Accademico Presidente Arnaldo Foschini. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, 1950, Titolo II, Albo accademico, prot. 1936, 22 ottobre 1952.

Lettera di Giorgio De Chirico indirizzata all'Accademico Presidente Arnaldo Foschini. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, 1950, Titolo II, Albo accademico, prot. 1936, 22 ottobre 1952.

Italia. A questo premio viene inoltre aggiunto, per concessione del Ministero dei Trasporti (a cui peraltro il Premio viene congiuntamente intitolato), un biglietto ferroviario circolare gratuito da utilizzare in tutto il territorio italiano e una tessera di libero ingresso a musei, monumenti, gallerie, scavi messa a disposizione dal Ministero della Pubblica Istruzione.

Nella seduta della Classe di Pittura del 18 febbraio 1950 avviene la designazione di due componenti della suddetta Classe per il giudizio del Concorso al Premio Pietro Canonica¹¹. Vengono eletti gli Accademici Ferruccio Ferrazzi e Amerigo Bartoli. La stessa designazione avviene, in data medesima, nella Classe di Scultura in cui vengono eletti gli Accademici scultori Giovanni Prini e Aurelio Mistruzzi¹². Il Premio Canonica viene indetto ogni quattro anni. Successivamente alla prima edizione del 1950 si ripete nel 1954-55 e nel 1958-59. Canonica muore nel 1959 ma il Premio, grazie alla Fondazione a suo nome, viene indetto anche dopo la sua morte. In un lettera datata 19 settembre 1960¹³ inviata alla redazione della rivista “Editoriale costruire” per fornire notizie sui recenti concorsi, si legge che il Premio Canonica nel biennio 1954-55 è stato assegnato allo scultore Raffaele Mondini di Imola¹⁴; nel 1958-59 al pittore Augusto Ranocchi¹⁵.

Tra i concorsi banditi nel 1950 l'Albacini è dunque quello di più antica tradizione. Fu istituito per volontà testamentaria dello scultore Filippo Albacini (Roma 1777-1858) nel 1857 e si svolge con cadenza triennale per premiare giovani scultori romani. Queste infatti alcune delle indicazioni presenti in alcuni punti del bando: “Possono partecipare artisti di età non superiore ai trenta anni e che abbiano la cittadinanza italiana [...] Secondo le tavole di fondazione saranno preferiti concorrenti cittadini romani, nati da genitori romani [...] I concorrenti dovranno presentare insieme con la domanda [...], una scultura a soggetto libero, in materiale nobile (terracotta, marmo, bronzo o legno)”. In una lettera del 1 giugno 1950, in risposta al redattore del “Notiziario di Arte. Bollettino d'Informazioni dell'Istituto Beato Angelico”, si forniscono informazioni riguardo il numero dei concorrenti, la composizione della commissione giudicatrice, il numero delle opere ammesse e i vincitori dei Concorsi banditi nell'arco dell'anno (Concorso Canonica, Concorso Albacini, Premio Nazionale di Pittura Luigi Einaudi). In particolare, per il Concorso Fondazione Pietro Canonica e “Ministero dei Trasporti”: “Concorrenti n. 13. Commissione giudicatrice: proff. Carlo Siviero, Amerigo Bartoli, Ferruccio Ferrazzi, Giovanni Prini e Publio Morbiducci. Il giorno 15 maggio 1950 la Commissione giudicatrice, presente il Prof. Pietro Canonica, ha assegnato il premio di disegno alla Sig.ra Giovanna Mazza dell'Accademia di Belle Arti di Brera”. Invece, il Premio Fondazione Filippo Albacini per la scultura, a cui avevano partecipato sei concorrenti, non è stato aggiudicato poiché nessuno dei lavori presentati, giudicati dalla Classe di Scultura dell'Accademia “è stato ritenuto meritevole”¹⁶.

In questi anni ricchi di concorsi, premi per viaggi a giovani studiosi, mostre, eventi culturali, l'Accademia si trova coinvolta nella questione relativa alla XXV Biennale di Venezia che si svolgerà proprio nel 1950. In un articolo del 17 aprile 1950 contenuto nel “Giornale del Lunedì” di Trieste intitolato *Polemiche e notizie dalla Biennale di Venezia. La XXV Biennale illustrerà particolarmente l'arte all'inizio del secolo* di Umbrò Apollonio, pittore, docente di storia dell'arte e direttore dell'Archivio della Biennale dal 1950 fino al 1972, si legge: “Forse poche volte nel corso della sua cinquantennale attività la Biennale di Venezia è stata oggetto come quest'anno di critiche aspre e molteplici. Ma se un tempo tali critiche si esercitavano ad esposizione



“Il Momento”, 11 maggio 1950. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, 1950, Titolo IV, Concorsi accademici.

inaugurata ovvero con i documenti alla mano, nel caso odierno le critiche hanno avuto inizio fin dai primi momenti della fase organizzativa. Si è trovato molto da dire sul sistema che presiede alla manifestazione, ma di fatto nessuno ha saputo proporre un altro che evitasse i fatali errori, se così possono chiamarsi, di un organismo che comprende materia sì delicata come l'arte. Sopra tutto si è insistito nel riprovare la commissione esecutiva della Biennale, quella vale a dire che ne stabilisce il programma: da più parti si auspicava che questa commissione dovesse essere eletta dagli artisti e non composta su designazione della presidenza. Che cos'è avvenuto allora? La Biennale stabilì che gli artisti non invitati eleggessero da sé la giuria che doveva esaminare le loro opere e decidere quindi se esse potevano o meno venir ammesse all'esposizione. Ebbene, gli artisti, quasi millecinquecento, che hanno inviato opere per l'ammissione, quelli cioè cui la commissione aveva ritenuto di non rivolgere un invito diretto, hanno eletto a loro giudici proprio cinque artisti che di quella commissione fanno parte. Infatti della commissione per le arti figurative della XXV Biennale fanno parte Carlo Carrà, Felice Casorati, Giorgio Morandi, Giacomo Manzù e Marino Marini, che hanno ottenuto il massimo dei voti e con uno scarto piuttosto sensibile su quelli che seguono [...]”¹⁷.

L'attenzione all'argomento si incontra per la prima volta nella seduta del 1° febbraio 1950¹⁸. All'invito diramato dal Commissario straordinario della Mostra ai professori titolari di cattedra delle maggiori istituzioni, tra cui l'Accademia di Belle Arti di Venezia, Firenze, Torino, Bologna, si risponde che “hanno respinto tale invito infelice nella forma e nella sostanza”. Le proteste relative alla organizzazione della Mostra di Venezia furono quindi molte. L'Accademico Presidente Siviero aveva redatto un ordine del giorno

da inviare al Commissario, al Ministro dell'Istruzione, al Direttore generale delle Belle Arti, alle varie Accademie e, in caso, anche ai giornali. Questa proposta suscita una infervorata reazione da parte di alcuni artisti che porta a un violento scontro verbale e alla sospensione dell'adunanza stessa. Diversi sono gli Accademici che prendono la parola per esprimere le loro opinioni a riguardo. In generale si rileva la formazione di due opposti schieramenti: gli architetti, che vorrebbero si attenuasse il tono del testo proposto da Siviero, i pittori e gli scultori che invece vorrebbero conservata la forma proposta. Ne nasce una polemica molto accesa che si protrarrà nel corso dell'anno successivo e che vede strettamente coinvolti molti artisti che parteciperanno numerosi alle adunanze relative a questo argomento per poter dire la loro e prendere parte a questa vicenda che vede coinvolti in finale anche i sindacati degli artisti. Il problema di fondo è molto interessante e riguarda sostanzialmente la premiazione della Biennale e il contrasto sempre sul filo della rivalità tra artisti e critici. Sono i critici che in questo momento vengono chiamati a formare le commissioni. Gli artisti invece affermano che il giudizio dovrebbe essere lasciato a loro.

Il 18 febbraio 1950 si tiene una adunanza generale con all'ordine del giorno “Intorno alla organizzazione della Biennale e conseguenti proteste dei Titolari delle Accademie di Belle Arti”. Si espone in sintesi quanto riportato nel verbale di tale incontro: viene presentato un nuovo ordine del giorno rivisto da Siviero e altri Accademici. Felice Casorati, essendo anche membro della Commissione della Biennale prende la parola assicurando che l'invito non aveva nessuna intenzione di essere offensivo ma che non si era potuto cambiare. Siviero sottolinea che “si deve insistere per ottenere che l'organizzazione della Mostra di Venezia sia demandata in primo luogo dagli artisti, salvo poi a parlare dell'intervento dei critici”. Viene quindi redatto un messaggio da inviare alla Commissione della Biennale: “L'Accademia di San Luca, presa visione delle proteste elevate dai titolari delle Accademie di Belle Arti di Torino, Venezia, Firenze, Bologna, Roma e Napoli a proposito dell'invito fatto dalla Commissione ordinatrice della Biennale veneziana (invito ritenuto offensivo alla loro dignità di artisti e d'insegnanti) deve constatare che le giuste proteste sollevate dall'inopportuno invito sono, nella forma e nella sostanza, il frutto della organizzazione delle mostre stesse che non essendo affidate a una commissione composta esclusivamente di artisti, assume caratteri partigiani in luogo di accogliere equamente tutte le tendenze dell'arte contemporanea italiana. Fa voti che la organizzazione della Mostra sia riveduta e che la nomina delle commissioni giudicatrici sia fatta prevalentemente per elezione”¹⁹. La questione si protrae nell'anno successivo alla Biennale stessa, e nell'Adunanza generale ordinaria del 16 marzo 1951 si legge che una nota in proposito è giunta dal Presidente dell'Ente della Mostra il quale, dopo aver ricevuto la comunicazione ufficiale da parte dell'Accademia, risponde di presentare proposte concrete da mettere in atto nella organizzazione futura della Biennale. Con questo intento viene dunque redatto un documento in cui si tracciano dei principi validi non solo per la Mostra veneziana ma anche per tutte le Esposizioni di carattere nazionale e a cadenza regolare quali la Triennale di Milano e la Quadriennale di Roma. Nell'Adunanza generale ordinaria del 21 luglio 1951 viene ancora chiesto il parere degli Accademici circa la questione della Biennale.

Con una missiva del 5 luglio 1951 da parte dell'Ente Autonomo “La Biennale di Venezia”, ricostituito con decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri in data 10 aprile 1951, il Consiglio di Amministrazione comunica di essersi riunito e “nel corso dei suoi lavori esso ha esaminato anche la richiesta che codesta insigne Accademia aveva avanzato”. Non si era potuto includere un

Bando di concorso per l'assegnazione del Premio Pietro Canonica e Premio Ministero dei Trasporti. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, 1950, Titolo IV, Concorsi accademici, 28 febbraio 1950.





Comunicato del Presidente dell'Accademia Arnaldo Foschini alle Autorità competenti in merito all'ordinamento della Biennale di Venezia e di tutte le altre Mostre di carattere nazionale, aprile 1951; Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, Verbali delle sedute 1951-52, Adunanza Generale Ordinaria, 16 marzo 1951.

rappresentante dell'Accademia in tale Commissione poiché la legge del 1938, a cui devono attenersi non lo prevedeva. Per rendere onore all'Accademia si è deciso di includere un rappresentante nel "comitato Internazionale di Esperti" con il compito di studiare il programma culturale della manifestazione e delle varie mostre in essa adibite. In risposta a questa lettera l'allora Presidente Foschini risponde con rammarico rilevando la mancata considerazione delle varie proposte avanzate dagli artisti accademici e anche dal Sindacato Italiano Pittori, Scultori ed Incisori. Secondo Foschini, la legge del 1938 non è un ostacolo alla presenza di artisti o accademici nelle giurie. Polemicamente argomenta che anche nell'ultima Biennale "la Commissione per le Arti figurative, sia per numero che per qualità, non rispondeva davvero nella composizione a quanto tassativamente fissato dal richiamato comma a) dell'art.12, mentre altre Commissioni di inviti o di giuria sono state, in quella occasione, nominate in ossequio, forse, a norme non contenute nella Legge stessa..."²⁰. In seguito a questo carteggio e agli accordi con i Sindacati la questione si conclude con l'inclusione di due rappresentanti degli artisti. Viene scelto tra gli Accademici Carlo Alberto Petrucci.

Con la Triennale di Milano e la Quadriennale di Roma le cose non andarono altrettanto bene: non vennero accolte nuove proposte e i Sindacati ricevettero una fredda accoglienza sia dalla stampa sia dalla Quadriennale stessa. In conclusione, la richiesta dei Sindacati di avere tre rappresentanti nel Comitato, come a Venezia, non venne accolta.

NOTE

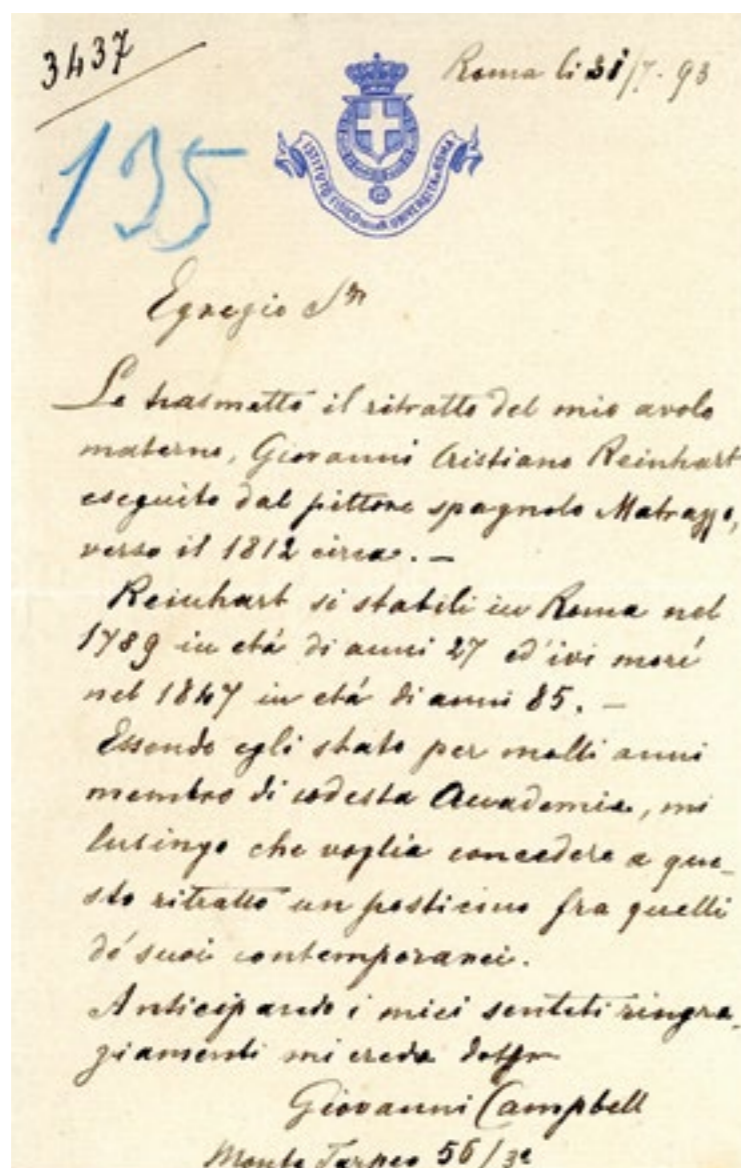
- 1 La decisione di chiudere le scuole votate all'insegnamento artistico deriva, in realtà, da una politica portata avanti in quegli anni da numerosi istituti artistici, tra cui l'Accademia stessa. La decisione venne presa con lo scopo di rinnovare completamente le modalità d'insegnamento delle tecniche artistiche. Le proposte avanzate vennero purtroppo adottate solo in parte e portarono, di fatto, alla perdita di alcuni luoghi storici dell'insegnamento artistico, come l'Accademia di San Luca.
- 2 Tutta la documentazione relativa alla "questione De Chirico" è conservata in Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico (da ora AASL), 1950, Titolo II, Albo accademico, prot. 1936.

- 3 AASL, Verbali delle sedute 1951-52, Adunanza Generale Ordinaria, 29 ottobre 1952.
- 4 Nel 1948 Luigi Einaudi, proseguendo la tradizione dei Premi Reali aveva istituito i Premi Nazionali per le Scienze conferiti dall'Accademia Nazionale dei Lincei. Con una lettera all'Accademia del 28 ottobre 1948 comunica al Presidente l'istituzione di un nuovo Premio Nazionale annuale da destinarsi agli artisti italiani e indica con precisione tutte le regole di partecipazione al Concorso. Vedi B. MARCONI (a cura di), *Accademia Nazionale di San Luca. Premio Presidente della Repubblica, Mezzo secolo di Arti*, Roma 1999, pp. 7-8.
- 5 Articolo di Luigi Bartolini, estratto da "Il Momento", 11 maggio 1950, in AASL, 1950, Titolo IV, Concorsi accademici.
- 6 MARCONI, *op. cit.*, p. 15.
- 7 Ivi, p. 16.
- 8 L'organizzazione del premio per la Musica era invece ad appannaggio dell'Accademia di Santa Cecilia.
- 9 MARCONI, *op. cit.*, p. 19.
- 10 AASL, 1950, Titolo IV, Concorsi accademici, 28 febbraio 1950.
- 11 AASL, Verbali delle sedute 1949-50, Seduta della Classe di pittura, 18 febbraio 1950.
- 12 AASL, Verbali delle sedute 1949-50, Seduta della Classe di pittura, 18 febbraio 1950.
- 13 AASL, 1960, Titolo IV, Concorsi accademici, 19 settembre 1960, prot. 3745.
- 14 Protagonista della vita artistica imolese, è stato docente di arti plastiche e modellato, ha esposto anche alla Biennale di Venezia nel 1954.
- 15 Nel documento viene chiamato "Augusto Ranocchi di Roma", in realtà l'artista è nato a Urbino ma a Roma ha trascorso la sua giovinezza e portato avanti i suoi studi all'Accademia di Belle Arti. Artista e docente di Decorazione all'Accademia di Belle Arti di Frosinone e Roma, ha molto viaggiato e ricevuto importanti commissioni in Italia e nel mondo ottenendo ampi consensi.
- 16 AASL, 1950, Titolo IV, Concorsi accademici, maggio - giugno 1950.
- 17 Soprintendenza alla Galleria Nazionale d'arte moderna e contemporanea, Archivi del Novecento, Raccolta Manzù, Rassegna stampa, UA 18 "1950", articolo 7.
- 18 AASL, Verbali delle sedute, 1949-50, Adunanza Generale Ordinaria, 1° febbraio 1950.
- 19 AASL, Verbali delle sedute, 1949-50, Adunanza Generale Ordinaria, 18 febbraio 1950.
- 20 Lettera di Foschini al Presidente della Biennale, 23 luglio 1951, in AASL, Verbali delle sedute 1951-52, Adunanza Generale Ordinaria, 21 luglio 1951.

Ilaria Sferrazza, laureata in Storia dell'Arte presso l'Università degli Studi di Roma Tre con specializzazione in Storia del disegno, dell'incisione e della grafica, ha svolto attività di stage e ricerca presso la Galleria Borghese e l'Istituto Nazionale per la Grafica. Nell'anno 2010 ha svolto il Servizio civile nazionale presso la Biblioteca di Storia dell'Arte "Luigi Grassi" dell'Università degli Studi di Roma Tre. Nel 2010 ha conseguito una borsa di studio annuale presso l'Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca per ricerche sui documenti relativi agli anni 1950-1951. Dal 2011 collabora alla didattica per i corsi di Storia dell'Arte Moderna tenuti dalla professoressa Giovanna Saporì, Università degli Studi di Roma Tre.

OPERE IN VIAGGIO

*Prestiti del patrimonio artistico accademico
per mostre nazionali e internazionali*



Mostra:

Sguardi su Roma

250° anniversario della nascita del Deutschrömer

Johann Christian Reinhart

Roma, Casa di Goethe

2 febbraio 2011 - 15 maggio 2011

Opere in prestito:

JOSÉ DE MADRAZO Y AGUDO

Ritratto di Johann Christian Reinhart

olio su tela

GIOVANNI CAMPBELL

Lettera al Presidente dell'Accademia

manoscritto | 31 luglio 1893

FRANCESCO AZZURRI

Lettera di ringraziamento

manoscritto | 1893

Per la mostra dedicata a Johann Christian Reinhart (1761-1847), organizzata da Dieter Richter alla Casa di Goethe in occasione del 250° anniversario della nascita del noto paesaggista e incisore tedesco, sono state esposte opere provenienti dalla Germania e dall'Italia, nell'intento di offrire uno sguardo ampio anche sulla cultura della colonia tedesca a Roma, della quale Reinhart, a Roma dal 1789, era divenuto un fondamentale punto di riferimento.

L'Accademia di San Luca, di cui Reinhart divenne membro nel 1813, ha offerto in prestito un ritratto dell'artista tedesco, opera dello spagnolo José Madrazo y Agudo, e due lettere, una di Giovanni Campbell, che accompagnava il dono del ritratto di Reinhart, avvenuto nel 1893, l'altra di ringraziamento dell'allora Presidente dell'Accademia di San Luca, Francesco Azzurri.

In mostra le vedute dall'opera artistica di Reinhart – tra cui i suoi *Malerisch radierte Prospekte von Italien* – nonché raffigurazioni di animali che raccontano questo artista come acuto osservatore della città.

Lettera di Giovanni Campbell al Presidente dell'Accademia di San Luca per accompagnare il dono del ritratto di Johann Christian Reinhart, opera di José de Madrazo y Agudo. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico.



Mostra:

Arcimboldo

Artista milanese tra Leonardo e Caravaggio

Milano, Palazzo Reale

10 febbraio 2011 - 22 maggio 2011

Opera in prestito:

GIOVAN BATTISTA CLARICI

Pianta di Milano

inchiostri colorati su carta | seconda metà XVI secolo

La mostra, curata da Sylvia Ferino-Pagden, Direttrice della Pinacoteca del Kunsthistorisches Museum di Vienna, in collaborazione con un Comitato Scientifico formato da Giacomo Berra, Giulio Bora, Chiara Buss, Silvio Leydi, Robert Miller, Giuseppe Olmi, Caterina Pirina, Francesco Porzio, Lucia Tomasi Tongiorgi, e divisa in nove sezioni, introduce il visitatore nella Milano cinquecentesca, in un percorso che si snoda tra disegni, pitture e preziosi oggetti usciti dalle officine artigianali milanesi, all'epoca rinomatissime per la qualità e l'eccellenza dei propri manufatti artistici.

L'inquadramento generale della città è offerto proprio dalla grande Pianta di Milano, elaborazione della seconda metà del Cinquecento, prestito dell'Accademia Nazionale di San Luca.

Accanto a questa una scelta di disegni grotteschi di Leonardo provenienti dalla Pinacoteca Ambrosiana, da Venezia e Vienna, accompagnati da disegni e dipinti di seguaci che attestano l'influenza di Leonardo nello studio della fisionomia caricata e della figura, della natura, dell'atmosfera come della flora e fauna. E quindi le opere di Arcimboldo e dei suoi maestri, accompagnate da una sezione dedicata all'illustrazione naturalistica del tempo in Italia e in Lombardia che anticipa le spettacolari Teste Composte di Arcimboldo (Stagioni ed Elementi), dipinte in più varianti a partire dal 1563.

Catalogo: S. FERINO-PAGDEN (a cura di), Arcimboldo. Artista milanese tra Leonardo e Caravaggio, Skira, Roma 2011.

Giovan Battista Clarici, Pianta di Milano, seconda metà del XVI secolo, inchiostri colorati su carta. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.



Mostra:

*Caravaggio a Roma
Una vita dal vero*

Roma, Complesso di Sant'Ivo alla Sapienza, Sala Alessandrina
11 febbraio 2011 - 15 maggio 2011

Opere in prestito:

ANONIMO

Ritratto di Antiveduto Gramatica
olio su tela

ANONIMO

Ritratto di Bernardino Cesari
olio su tela

ANONIMO

Ritratto di Michelangelo Merisi
olio su tela

GIOVANNI BAGLIONE

Autoritratto
olio su tela

IPPOLITO LEONI

Ritratto di Ottavio Leoni
olio su tela

OTTAVIO LEONI

Ritratto di Tommaso Salini
olio su tela

TOMMASO SALINI

Estasi di san Francesco
olio su tela

Catalogo: M. DI SIVO, O. VERDI (a cura di), Caravaggio a Roma. Una vita dal vero,
De Luca Editori d'Arte, Roma 2011.

Anonimo, Ritratto di Antiveduto Gramatica, 1626, olio su tela. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.



Mostra:

Mariano Salvador Maella (1739-1819). Dibujos

Santander, Fundación Botín

15 aprile 2011 - 5 giugno 2011

Opera in prestito:

MARIANO SALVADOR MAELLA

Dio modella Adamo con il fango

matita sanguigna su carta

La mostra dei disegni del pittore Mariano Salvador Maella (1739-1819), curata da José Manuel de la Mano, racconta, attraverso l'esposizione di 74 disegni, il processo creativo dell'artista. Divisa in sette sezioni, dalla formazione al viaggio in Italia, riassume i temi cardine della poetica di Maella, incentrati prevalentemente sulla religione, in particolare sull'iconografia dell'Immacolata. Accanto a questi, che costituiscono il corpus numericamente più rilevante, anche otto disegni preparatori per incisioni, realizzati con maggiore libertà creativa.

Numerosi i prestiti provenienti da alcune tra le principali istituzioni culturali spagnole, quali il Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, il Museo Nacional del Prado e la Real Academia de la Historia, e straniere.

L'Accademia Nazionale di San Luca ha offerto in prestito un disegno a sanguigna, Dio modella Adamo con il fango, prova ex tempore eseguita da Mariano Salvador Maella nel Concorso Clementino del 1758.

Catalogo: J.M. DE LA MANO, Mariano Salvador Maella (1739-1819). Dibujos. Catalogo razonado, Fundación Marcelino Botín, Santander 2011.

Mariano Salvador Maella, Dio modella Adamo con il fango, matita sanguigna su carta. Roma. Accademia Nazionale di San Luca.



Carlo Mattioli, Paesaggio d'estate, 1976,
olio su tela. Roma, Accademia Nazionale
di San Luca.

Mostra:

Carlo Mattioli. Una luce d'ombra
Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno
15 settembre 2011 - 13 novembre 2011

Opera in prestito:

CARLO MATTIOLI
Paesaggio d'estate
olio su tela

La retrospettiva, curata da Maurizio Calvesi, Giovanni Morello, Anna Zaniboni Mattioli, e dal comitato scientifico composto da Antonio Paolucci, Antonio Natali, Gloria Bianchino, Augusta Monferini, Marcella Mattioli e Micol Forti, celebra Carlo Mattioli nel centenario della nascita, un artista che, dimostrando sensibilità modernissima e attenzione alle nuove tendenze, ha, con assoluta coerenza, perseguito una poetica e una tecnica che non hanno mai abbandonato i mezzi tradizionali della "pittura". Per Mattioli è una sorta di ritorno al Vaticano, dove è stato tra i protagonisti della celebre mostra "Gli artisti contemporanei a Paolo VI" che aveva dato vita alla sezione d'arte contemporanea dei Musei Vaticani. Vastissima e profonda la cultura figurativa di Mattioli, che spazia dal Romanico padano e, attraverso il manierismo, Rembrandt e Goya, approda a Fautrier e all'Espressionismo tedesco, arricchita dall'incontro con poeti e letterati. Fondamentale sul piano artistico e umano il rapporto con Roberto Longhi che proporrà alla sua attenzione e al suo studio nuove aree artistiche prima neglette dalla critica. Coerentemente mai schierato in nessuna corrente o movimento artistico, convinto della propria libertà e autonomia rispetto ad ideologie culturali e politiche e a scelte di convenienza di mercato, ha preferito vivere e lavorare a Parma senza per questo chiudersi alla "modernità", anzi, rimanendo fortemente aperto alle principali questioni artistiche che hanno accompagnato il suo tempo, come la dialettica fra figurazione ed astrattismo e l'Informale.

Per l'esposizione, l'Accademia Nazionale di San Luca ha offerto in prestito il quadro Paesaggio d'estate realizzato nel 1976.

Catalogo: M. CALVESI, G. MORELLO, A. ZANIBONI MATTIOLI, Carlo Mattioli. Una luce d'ombra. Catalogo della mostra, Allemandi, Torino 2012.



Mostra:

Ponzano: le origini e la storia

Ponzano Romano, Palazzo Liberati

9 ottobre 2011 - 10 aprile 2012

Opere in prestito:

DOMENICO DE ANGELIS

Autoritratto

olio su tela

DOMENICO DE ANGELIS

Maddalena

olio su tela

Il pittore Domenico De Angelis (Ponzano Romano 1735-Roma 1804), è certamente una delle personalità rappresentative della pittura romana della seconda metà del Settecento. Ebbe una lunga e brillante carriera, godendo di una grande notorietà anche per i numerosi e prestigiosi incarichi nelle più famose istituzioni artistiche del suo tempo e importanti riconoscimenti. Tra questi, la nomina ad Accademico di San Luca, avvenuta nel 1774.

Per la mostra sulle origini e la storia della città di Ponzano, l'Accademia Nazionale di San Luca ha offerto in prestito la Maddalena e l'Autoritratto di Domenico De Angelis nel quale l'autore si ritrae a mezzobusto mentre si accinge a disegnare, lo sguardo fisso sull'osservatore, in linea con il gusto dei contemporanei ritratti inglesi.

*Domenico De Angelis, Autoritratto,
olio su tela. Roma, Accademia Nazionale
di San Luca.*



Mostra:

*Arquitecturas Pintadas.
Del Renacimiento al siglo XVIII*

Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza e Fundación Caja
18 ottobre 2011 - 22 gennaio 2012

Opere in prestito:

JAN FRANZ VAN BLOEMEN
Paesaggio con monumenti romani
olio su tela

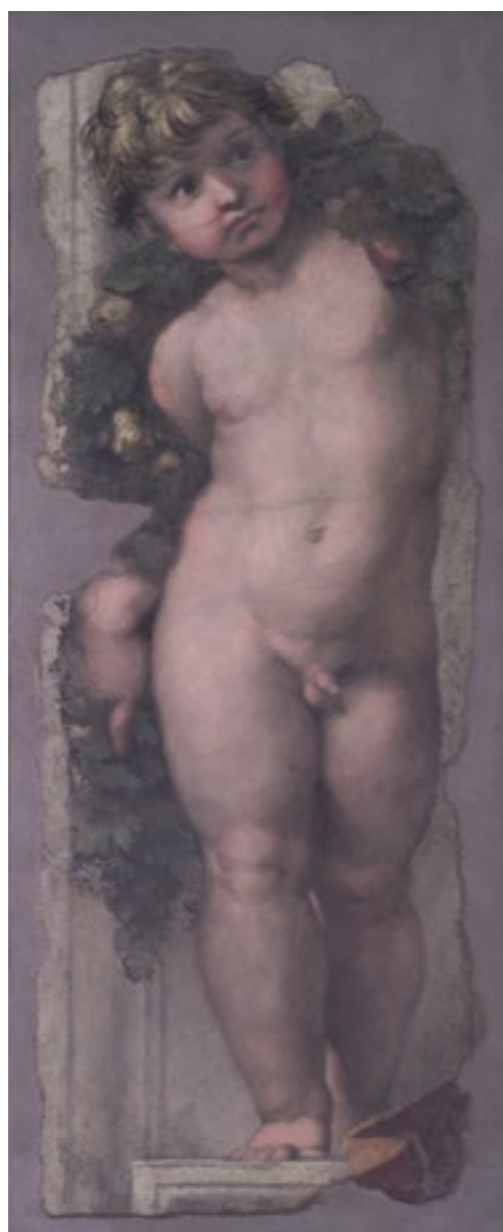
GIOVANNI PAOLO PANNINI
L'Archeologo
olio su tela

La mostra, curata da Delfín Rodríguez e Mar Borobia, ha presentato 140 opere realizzate dal Rinascimento al XVIII secolo, nei quali l'architettura o la scena urbana rappresentata sono protagonisti del dipinto. La successione delle immagini nell'arco temporale illustra poi come si sia evoluto il gusto e le modalità di raffigurazione delle architetture, soprattutto nel rapporto tra figure e oggetti architettonici in prospettiva.

Per la mostra, organizzata in sezioni cronologiche e tematiche, l'Accademia Nazionale di San Luca ha offerto in prestito la tela Paesaggio con monumenti romani, opera di Jan Franz von Bloemen (1662-1749), e L'Archeologo, olio su tela eseguito nel 1749 da Giovanni Paolo Pannini (1691-1765).

Catalogo: D. RODRÍGUEZ, M. BOROBIA (a cura di), Arquitecturas Pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid 2012.

*Giovanni Paolo Pannini, L'Archeologo,
1749, olio su tela. Roma, Accademia
Nazionale di San Luca.*



Mostra:

*Il Rinascimento a Roma
Nel segno di Michelangelo e Raffaello*

Roma, Fondazione Roma Museo

25 ottobre 2011 - 18 marzo 2012

Opera in prestito:

RAFFAELLO SANZIO

Putto reggifestone

affresco staccato

Curata da Maria Grazia Bernardini e Marco Bussagli, con un prestigioso comitato scientifico presieduto da Vittorio Sgarbi e formato da Cristina Acidini, Maria Grazia Bernardini, Marco Bussagli, Nicole Dacos, Marzia Faietti, Marcello Fagiolo, Kristina Herrmann Fiore, Sylvia Ferino Pagden, Christoph L. Frommel, Anna Lo Bianco, Maria Luisa Madonna, Lorenza Mochi Onori, Antonio Paolucci, Silvia Danesi Squarzina, Rossella Vodret, Alessandro Zuccari, l'esposizione si articola in sette sezioni che documentano il percorso artistico del XVI secolo, attraverso il passaggio dall'alto e superbo magistero dell'arte del primo Rinascimento, della Roma di papa Giulio II e Leone X – e dei due massimi artisti, Michelangelo e Raffaello – fino all'arte dei decenni successivi che, sostanziata di cultura umanistica, declina verso una astrazione della forma più elegante e decorativa per arrivare all'epoca della morte di Michelangelo (1564) profondamente condizionata da una nuova e coinvolgente religiosità. Numerosi i capolavori di Raffaello e Michelangelo, provenienti dalle più prestigiose collezioni nazionali e internazionali.

Tra le opere di Raffaello esposte, il Putto reggifestone, affresco staccato, ora su una struttura di ardesia e ferro, offerto in prestito dall'Accademia Nazionale di San Luca.

Catalogo: M. G. BERNARDINI, M. BUSSAGLI, Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello. Catalogo della mostra, Mondadori Electa, Milano 2011.

*Raffaello Sanzio, Putto reggifestone,
affresco staccato. Roma, Accademia
Nazionale di San Luca.*



Mostra:

*Il Quirinale. Dall'Unità d'Italia ai nostri giorni.
Margherita di Savoia e la Biblioteca del Quirinale*

Roma, Palazzo del Quirinale

29 novembre 2011 - 1 aprile 2012

Opera in prestito:

OTTAVIANO NONNI (DETTO MASCARINO)

La torre di Monte Cavallo

penna, acquarello e pastello su carta

Nell'ambito delle celebrazioni del 150° anniversario dell'Unità d'Italia, la Presidenza della Repubblica ha organizzato la mostra "Il Quirinale. Dall'Unità d'Italia ai nostri giorni", curata da Paola Carucci e Louis Godart con l'allestimento del maestro Luca Ronconi, allestita tra il Cortile d'Onore e le sale del Piano Nobile del Quirinale. Il Palazzo del Quirinale costituisce l'espressione simbolica di un percorso complesso, che ha posto l'Unità nazionale di fronte a prove durissime e a momenti di grave crisi, ma anche a significativi momenti di consolidamento dello Stato: edificato dai Papi nel 1583, è diventato nel 1870 residenza dei Re d'Italia e dal 1946 è sede della Presidenza della Repubblica. La mostra ha inteso, da un lato, illustrare il patrimonio artistico, la politica di costante acquisizione di opere d'arte da parte dei sovrani di casa Savoia, e il successivo impegno dei Presidenti della Repubblica volto allo studio, al restauro, alla scoperta, alla gestione degli edifici, dei giardini e dei tesori d'arte custoditi nel Palazzo. Dall'altro, sotto il profilo storico-istituzionale, la riflessione muove dal ruolo svolto dai Savoia per poi approfondire l'attività dei Presidenti della Repubblica.

Per l'evento, l'Accademia Nazionale di San Luca ha offerto in prestito un disegno per la torre di Monte Cavallo, opera di Ottaviano Mascarino, che fu architetto del primo nucleo del Quirinale e che qui realizzò, tra il 1583 e il 1584, la celebre scala elicoidale caratterizzata da coppie di colonne in travertino che accompagnano l'andamento delle rampe a pianta ellittica.

Catalogo: L. RUGGI D'ARAGONA (a cura di), Il Quirinale. Dall'Unità d'Italia ai nostri giorni. Margherita di Savoia e la Biblioteca del Quirinale, Segretariato Generale della Presidenza della Repubblica, Roma 2012.

*Ottaviano Nonni (detto Mascarino),
La torre di Monte Cavallo, penna,
acquarello e pastello su carta. Roma,
Accademia Nazionale di San Luca.*



Mostra:

*Oltre Roma
Nei Colli Albani e Prenestini al tempo del Grand Tour*
Frascati, Museo Tuscolano ex Scuderie Aldobrandini
Albano Laziale, Museo Civico
21 gennaio 2012 - 25 marzo 2012

Opere in prestito:

DAVID ALLAN
Congedo di Ettore da Andromaca alle porte di Scee
olio su tela

FRANCESCO MANNO
Ritratto di Angelica Kauffmann
olio su tela

ANONIMO
Ritratto di John Warrington Wood
olio su tela

GUILLAUME BODINIER
Ritratto di Nicolas-Didier Boguet
olio su tela

ADEODATO MALATESTA
Ritratto di Luigi Poletti
olio su tela

GIUSEPPE VALADIER
Studi per l'emissario al Lago di Castelgandolfo
olio su tela

GIUSEPPE VALADIER
Casa Coletti a Genzano
penna e acquarello su carta

Catalogo: I. SALVAGNI, M. FRATARCANGELI (a cura di), Oltre Roma. Nei Colli Albani e Prenestini al tempo del Grand Tour, De Luca Editori d'Arte, Roma 2012.

Francesco Manno, Ritratto di Angelica Kauffmann, olio su tela, 1809 (?). Roma, Accademia Nazionale di San Luca.



Mostra:

Il Divisionismo. La luce del moderno

Rovigo, Palazzo Roverella

25 febbraio 2012 - 24 giugno 2012

Opera in prestito:

CAMILLO INNOCENTI

Le villeggianti

olio su tela

Negli anni in cui in Francia Signac e Seurat "punteggiano" il Neo Impressionismo dando vita al Pointillisme, anche in Italia diversi artisti si confrontano con l'uso "diviso" dei colori complementari. E lo fanno con assoluta originalità, interpretando magistralmente "la luce del moderno". Sono sperimentazioni che, alle soglie del Novecento, consentono agli artisti di affrontare con tecnica spesso audace e coraggiosa le tematiche del nuovo secolo, dal mutato rapporto con la realtà agreste fino all'evoluzione della città moderna, dalle scoperte scientifiche agli incombenti conflitti sociali. È la prima effettiva cesura rispetto agli stili del passato, prima delle avanguardie artistiche del Novecento. Nel Divisionismo italiano i puntini e le barrette colorate dei francesi diventano filamenti frastagliati che invece di accostarsi spesso si sovrappongono. Ma ciò che è veramente diverso è lo spirito: qui la nuova tecnica pittorica aiuta a rappresentare, meglio di altre, l'intimità, l'allegria, lo spiritualismo, il simbolismo, l'ideologia anche politica, ovvero i sentimenti, le passioni, le istanze che univano quella generazione di artisti. Pittura di luce, colore e soprattutto pittura di emozioni. La mostra è stata curata da Francesca Cagianelli e Dario Matteoni con la direzione di Alessia Vedova.

L'Accademia Nazionale di San Luca ha offerto in prestito l'opera di Camillo Innocenti Le villeggianti donata dall'artista all'atto della nomina ad Accademico nel 1912.

Catalogo: F. CAGIANELLI, D. MATTEONI, Il Divisionismo. La luce del moderno, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2012.

Foto dell'allestimento.

Pagina a fronte

Camillo Innocenti, Le villeggianti, olio su tela. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.





Mostra:

Ruggero Savinio. Percorsi della figura

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea

23 marzo 2012 - 27 maggio 2012

Opera in prestito:

RUGGERO SAVINIO

Porta 1

olio su tela

Ruggero Savinio (Torino, 1934) è da sempre pittore di figura. Ma è anche un raffinato scrittore, che mantiene fede alla trasmissione familiare dei saperi e delle abilità: da Alberto Savinio e da Giorgio de Chirico ha ereditato, infatti, la sapienza della vera cultura e la consapevolezza del mestiere di artista. Questo spiega perché non ci sia soluzione di continuità tra il suo fare pittura e il suo essere scrittore. Entrambi sono mezzi indispensabili per esprimere il suo mondo intellettuale. Il titolo della mostra, Percorsi della Figura, è anche il titolo di una sua opera letteraria, pubblicata nel 2004, nella quale Savinio si racconta attraverso aneddoti, suggestioni, ricordi e descrizioni del suo quotidiano fare e pensare arte. La mostra ripropone, in qualche modo, le tappe del libro, volendone rendere visibili le atmosfere e le immagini, ora dipinte, prima raccontate. La figurazione è per Savinio necessaria modalità di lettura di un sé interiore che è soprattutto anima e ragione, la volontà di non sfuggire alla vita nel suo umano sentire. Dopo le mostre di Schifano e Chia, la Galleria Nazionale intende rendere omaggio a questa dimensione oggettiva della pittura. La mostra, curata da Mariastella Margozzi con Sabina D'Angelosante e organizzata in collaborazione con la Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, presenta circa novanta opere, tra dipinti e disegni dell'artista, testimonianze dei suoi "temi" poetici (L'età dell'oro, le Conversazioni, le Stanze, ecc.) e della ricerca di una materia e di una tecnica capaci di esprimere le profondità dalle quali emerge il suo mondo di immagini.

L'Accademia Nazionale di San Luca ha offerto in prestito l'opera Porta 1, donata da Savinio nel 2009 per la Collezione delle Opere dei Maestri Accademici Contemporanei.

Catalogo: Ruggero Savinio. Percorsi della figura, Il Cigno GG Edizioni, Roma 2012.

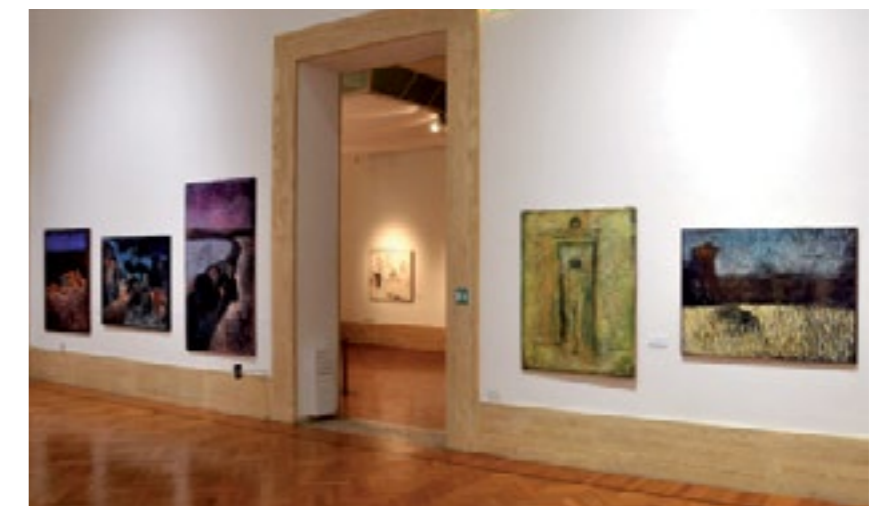


Foto dell'allestimento.

Pagina a fronte

*Ruggero Savinio, Porta 1, olio su tela, 2000.
Roma, Accademia Nazionale di San Luca.*



Amedeo Bocchi, Ritratto di Bianca, olio su tela, 1923. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

Mostra:

L'odore della luce
Il mondo femminile nella pittura dell'Ottocento
e del primo Novecento

Barletta, Pinacoteca "Giuseppe De Nittis", Palazzo della Marra
 5 maggio 2012 - 16 settembre 2012

Opera in prestito:

AMEDEO BOCCHI
Ritratto di Bianca
 olio su tela

"L'odore della luce" è la sensazione che promana da una certa pittura a cavallo dei secoli XIX e XX, ancora legata ai canoni macchiaioli ma già proiettata verso il nuovo del dopoguerra. La luce che illumina l'olfatto è una splendida sinestesia, un caso di intersensorialità "indotta", che gioca sull'idea che dai prati, dai campi e dai giardini delle opere esposte emanino luci odorose e profumi luminosi. Una pittura, quella indagata nella mostra curata da Emanuela Angiuli, che ha due co-protagoniste: la donna e la natura, ad occupare una scena fatta di quotidiana straordinarietà, sullo sfondo di nuove certezze, in decenni destinati a cambiare il mondo e ad assistere al nuovo ruolo che in esso si vanno conquistando le donne. Nelle sale della Pinacoteca De Nittis gli artisti raccontano, spesso con sensibilità confidenziale come in un palinsesto figurativo, i loro momenti più personali ed intimi: l'adolescenza, il lavoro, le ritualità dei sentimenti. Mentre nuovi movimenti intellettuali, mutamenti politici e culturali investono l'Italia che tra Ottocento e Novecento portano le donne, nobili o popolane, ad assumere ruoli di primo piano, la pittura registra immagini eloquenti della storia e delle condizioni nelle quali si esprime il mondo della provincia. Accade che il rigido realismo cede il passo al gioco delle impressioni per cogliere in tempo reale la fuggevole vibrazione di una luce o di un colore, fino a condurre l'euforia emotiva instillata nelle figure, ai linguaggi del simbolismo.

L'Accademia Nazionale di San Luca ha offerto in prestito l'opera di Amedeo Bocchi Ritratto di Bianca, del 1923, una delle tele più significative dedicate a sua figlia, "dono di ingresso" per la sua nomina ad Accademico di San Luca.

Catalogo: E. ANGIULI, L'odore della luce. Il mondo femminile nella pittura dell'Ottocento e del primo Novecento, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2012.



Foto dell'allestimento: San Luca dipinge la Vergine accanto alla Madonna Sistina (Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, foto: Elke Estel/ Hans-Peter Klut).

Pagina a fronte

Raffaello Sanzio (attr.), San Luca dipinge la Vergine, olio su tela. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

Mostra:

*Die Sixtinische Madonna
Raffaels Kultbild wird 500*

Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister

26 maggio 2012 - 26 agosto 2012

Opera in prestito:

RAFFAELLO SANZIO (attr.)

San Luca dipinge la Vergine

olio su tela

La Madonna Sistina è uno dei capolavori di Raffaello, un'opera realizzata nel 1512 su richiesta del papa Giulio II, quando l'artista di Urbino aveva meno di trenta anni, per il convento di San Sisto a Piacenza. Curiosamente, il dipinto non conobbe una particolare fortuna fino al Settecento. Nel 1754 Augusto III di Sassonia lo portò a Dresda e da allora il quadro ha ottenuto visibilità e un grande successo di pubblico e critica, che lo ha reso una delle opere più celebri della pittura italiana del Rinascimento.

La mostra, nel festeggiare i 500 anni del dipinto, inserisce la Madonna Sistina nel contesto delle altre opere di Raffaello e degli artisti del suo tempo. Grazie ad una serie di prestiti internazionali sono stati confrontati quadri provenienti dai più grandi musei europei. È il caso della Donna Velata (Palazzo Pitti, Firenze), della Madonna Aldobrandini (National Gallery, Londra) e del San Luca dipinge la Vergine (Accademia Nazionale di San Luca, Roma), nell'allestimento espositivo posto alla sinistra della Madonna Sistina, per questa occasione richiusa da una nuova cornice che sostituisce quella in stile neorinascimentale apposta nel 1956.

Catalogo: A. HENNING (a cura di), *Die Sixtinische Madonna: Raffaels Kultbild wird 500*, Prestel Verlag, München 2012.





Mostra:

Laurent Pécieux

Un peintre français dans l'Italie des Lumières

Dole, Musée de Beaux-Arts

9 giugno 2012 - 30 settembre 2012

Chambéry, Musée de Beaux-Arts

24 ottobre 2012 - 5 febbraio 2013

Opera in prestito:

LAURENT PÉCHEUX

Diana e Endimione

olio su tela

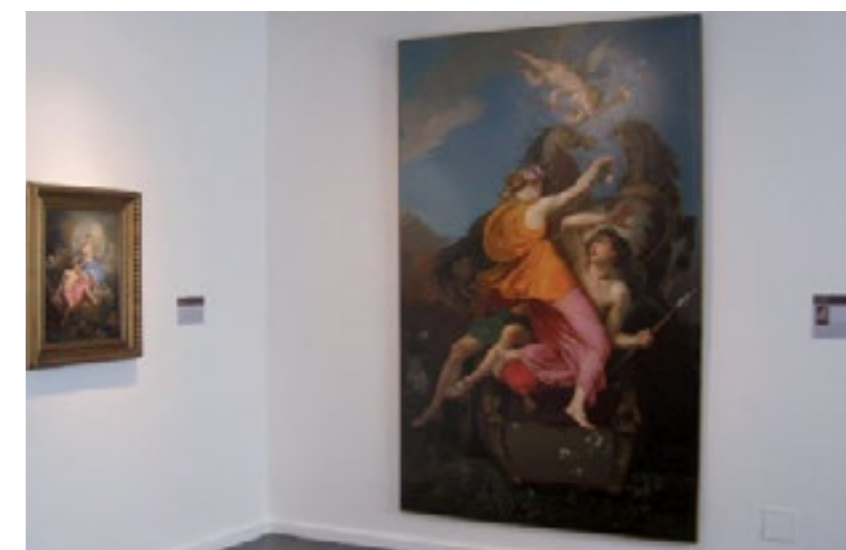
Laurent Pécieux (Lione 1729 - Torino 1821) pittore e celebre ritrattista francese, ha trascorso la maggior parte della sua vita in Italia. A Roma nel 1753 frequenta Anton Raphael Mengs. Nel 1762 è ammesso all'Accademia di San Luca. Dopo un breve soggiorno a Napoli torna a Roma per eseguire affreschi in alcuni palazzi dell'aristocrazia romana. Si stabilisce infine a Torino, dove nel 1776 viene nominato direttore della Accademia Albertina. In questa città ha eseguito gli affreschi di alcune stanze della Biblioteca Reale, nonché la chiesa di San Domenico. La mostra, a Dole e quindi a Chambéry, prima retrospettiva mai dedicata alla lunga attività di Pécieux, invita a una riscoperta dell'artista attraverso dipinti provenienti da ogni parte del mondo, da musei e collezioni private, ripercorrendo i temi che furono propri della sua carriera: la storia antica e la mitologia, i ritratti di corte, i cicli religiosi.

Catalogo: S. LAVEISSIÈRE, S. DE VESVROTTE, *Laurent Pécieux. Un peintre français dans l'Italie des Lumières 1729-1821*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2012.

Foto dell'allestimento a Dole.

Pagina a fronte

Laurent Pécieux, Diana e Endimione, olio su tela. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.





Mostra:

Bernini. Sculpting in Clay

New York, The Metropolitan Museum of Art

2 ottobre 2012 - 6 gennaio 2013

Opera in prestito:

GIAN LORENZO BERNINI

Leone che si abbevera

terracotta

Per la prima volta nella mostra del Metropolitan Museum of Art di New York viene indagata, attraverso l'esposizione di una cinquantina di sculture in terracotta, la modalità con cui Gian Lorenzo Bernini progettava le sue opere. I "bozzetti" in terracotta esposti hanno la forza della sintesi formale e l'essenza plastica della scultura effettivamente realizzata. A questi si affiancano gli schizzi grafici, che nella pratica berniniana anticipavano la realizzazione del bozzetto, e i "modelletti" realizzati ancora in terracotta, ma più rifiniti, utilizzati dall'artista per mostrare l'opera al committente o per fornire le informazioni a coloro che avrebbero poi sbizzato i marmi o preparato le fusioni per i bronzi. La mostra, e gli studi pubblicati nel catalogo, danno conto di una ricchezza di nuove scoperte (compresa la rivelazione di impronte digitali dell'artista impresse nella creta) in grado di risolvere problemi persistenti di attribuzione, offrendo un vivo senso di come l'artista e i suoi assistenti operassero. "Il travailla d'abord sur le marbre et ne fit point de modele en terre", dissero i francesi quando Bernini giuse alla corte di Luigi XIV. E la mostra testimonia di questa impareggiabile capacità di plasmare la materia.

L'Accademia Nazionale di San Luca ha offerto in prestito il Leone che si abbevera, modello in terracotta eseguito da Bernini per la Fontana dei Quattro Fiumi di piazza Navona, recentemente restaurato e analizzato ad opera dell'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro. La mostra verrà poi ospitata al Kimbell Art Museum di Forth Worth (3 febbraio - 5 maggio 2013).

Catalogo: C.D. DICKERSON III, T. SIEGEL, I. WARDROPPER (a cura di), Bernini. Sculpting in Clay, Yale University Press, New Haven CT 2012. Con testi di A. Bacchi, T. Montanari, S. Otrow.

Foto dell'allestimento (The Metropolitan Museum of Art, New York).

Pagina a fronte

Gian Lorenzo Bernini, Leone che si abbevera, terracotta. Roma, Accademia Nazionale di San Luca (foto Zeno Colantoni per The Metropolitan Museum of Art, New York).





Foto dell'allestimento.

Pagina a fronte

José de Madrazo y Agudo, Ritratto di Johann Christian Reinhart, olio su tela, 1812. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

Mostra:

Johann Christian Reinhart 1761-1847
Ein deutscher Landschaftsmaler in Rom
 Hamburger Kunsthalle
 26 ottobre 2012 - 27 gennaio 2013

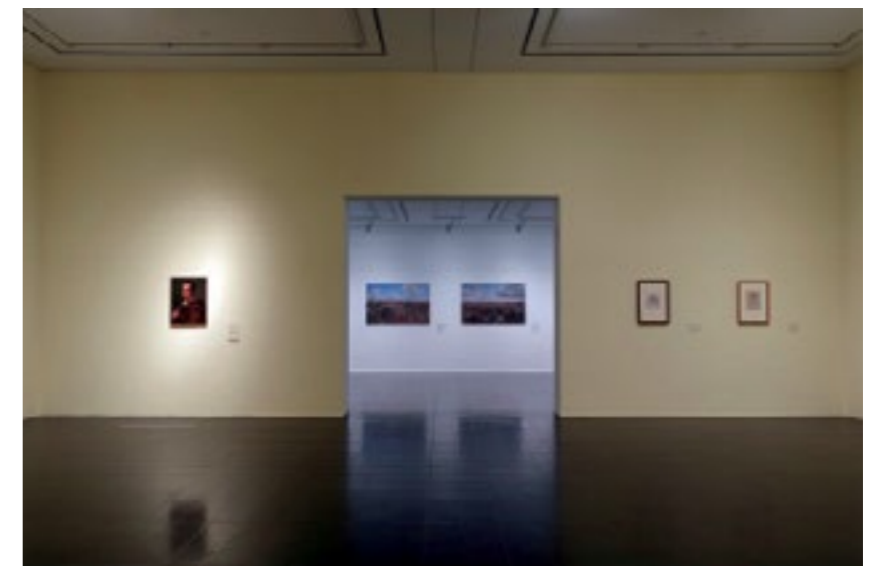
Opera in prestito:

JOSÉ DE MADRAZO Y AGUDO
Ritratto di Johann Christian Reinhart
 olio su tela

Prima importante retrospettiva dedicata all'artista tedesco Johann Christian Reinhart (Hof 1761 - Roma 1847) formatosi a Lipsia e Dresda, per diversi anni attivo alla corte del duca Georg I di Sassonia-Meiningen prima di trasferirsi nel 1789 a Roma, dove rimarrà per il resto della sua vita divenendo importante riferimento nella comunità di artisti tedeschi. Ampi i riconoscimenti al suo lavoro, come risulta dalla sua appartenenza alle Accademie di Berlino, di San Luca a Roma e di Monaco di Baviera, ribadito dalla nomina a pittore di corte di re Ludovico I di Baviera nel 1839. La mostra testimonia non soltanto della sua opera come paesaggista, genere di cui fu uno tra i più importanti interpreti, erede di Poussin, Dughet e Lorren, ma anche della sua capacità di incisore e feroce caricaturista. Più di trenta i dipinti in mostra, oltre a circa novanta disegni, trenta acquerelli, molti dei quali riscoperti negli ultimi anni, e più di settanta incisioni, opere provenienti dalle collezioni della Hamburger Kunsthalle e da prestiti di numerosi musei tedeschi e internazionali.

L'Accademia Nazionale di San Luca ha offerto in prestito il ritratto dell'artista, olio su tela eseguito da José de Madrazo y Agudo nel 1812, in occasione della nomina di Reinhart ad Accademico di San Luca.

Catalogo: H.W. ROTT, A. STOLZENBURG (a cura di), Johann Christian Reinhart. Ein deutscher Landschaftsmaler in Rom, Hirmer Verlag GmbH, München 2012.



L'ACCADEMIA NEL WEB



La homepage del nuovo sito dell'Accademia Nazionale di San Luca.

www.accademiasanluca.eu

Il nuovo sito dell'Accademia Nazionale di San Luca

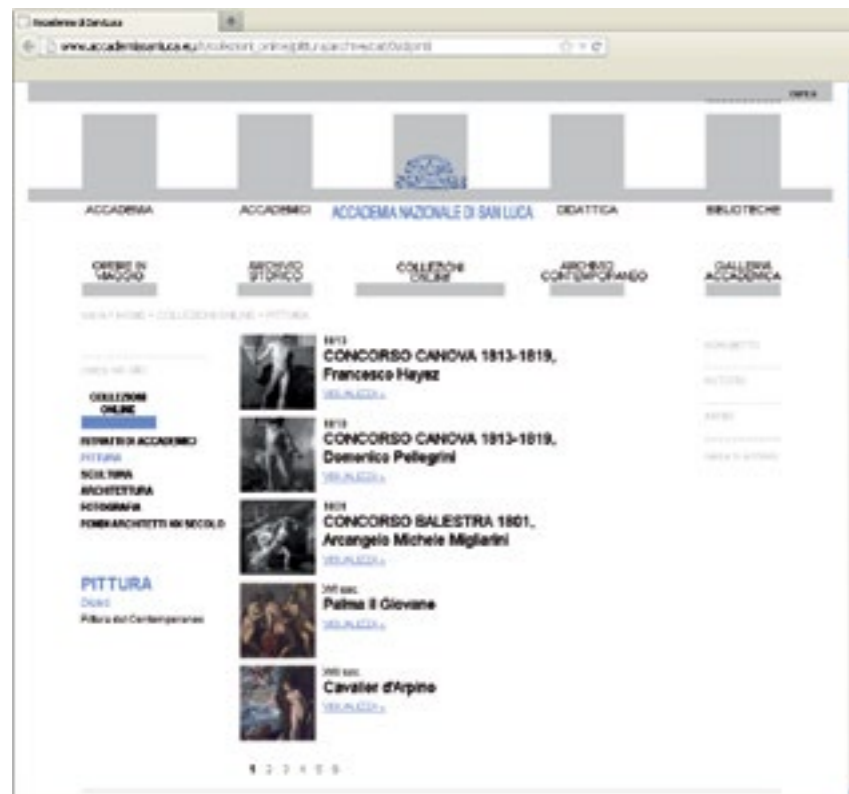
VALENTINA RICCIUTI

Il progetto per il nuovo sito dell'Accademia Nazionale di San Luca ha inteso valorizzare, promuovere e diffondere lo straordinario patrimonio materiale e immateriale dell'Accademia sul web. Nella implementazione del nuovo sito, che ha sostituito il preesistente dominio *accademiasanluca.it*, sono stati privilegiati gli aspetti di grafica e comunicazione.

La metodologia seguita nello sviluppo del lavoro è stata impostata sulla ricerca e sullo studio dei casi maggiormente significativi tra quelli con intenti, o contenuti analoghi, sia in ambito nazionale che internazionale. Dal *database* Moma.org al Google Art Project, dal Progetto Euploos attuato dal Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi all'archivio *online* della Triennale di Milano, fino ai siti e *blog* più riusciti sotto il profilo dell'integrazione tra cultura e comunicazione, quali, tra gli altri, il portale Europaconcorsi, il "canone" di Massimo Vignelli, la *social platform* di Khoi Vinh. Gli esempi considerati hanno offerto la possibilità di caratterizzare il progetto in modo specifico. Data, infatti, l'eterogeneità dei materiali da inserire, è risultato opportuno che il nuovo sito, nella forma di un vero e proprio archivio digitale, fosse organizzato in un ampio numero di canali tematici, al fine di accogliere adeguatamente la grande varietà di contenuti, che, rinviando alle diverse strutture accademiche, è stata organizzata e suddivisa in altrettante sezioni del sito.

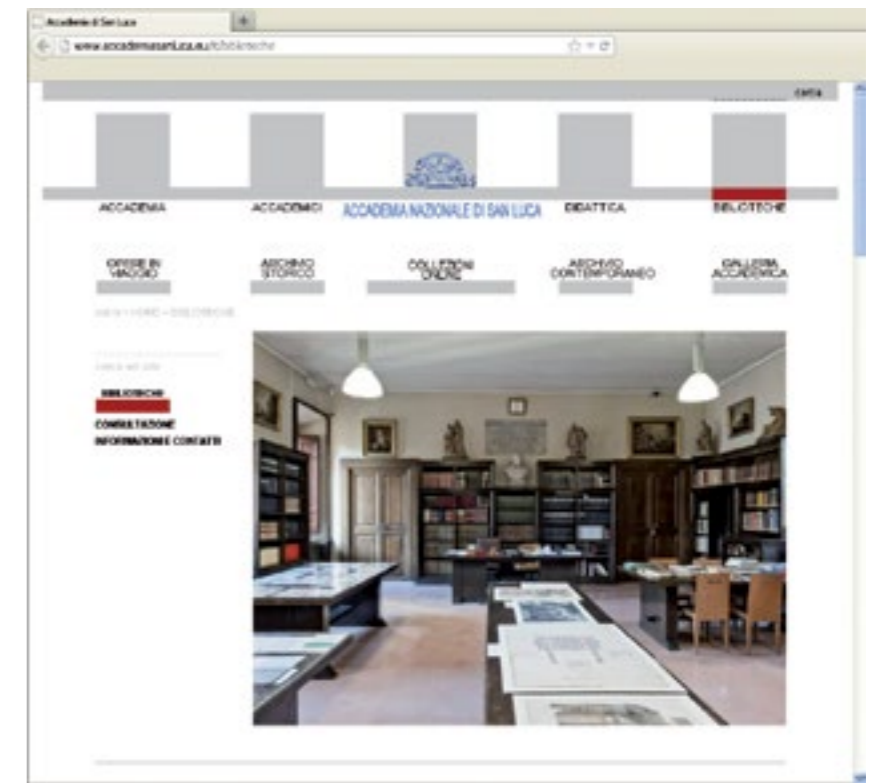
Allo scopo di pervenire a un risultato capace di coniugare tutti gli aspetti tecnici con quelli culturali, archivistici e mediatici, si è provveduto fin dall'inizio a stabilire, attraverso una serie di riunioni operative, la natura e l'organizzazione dei contenuti delle suddette sezioni, discutendone con i relativi responsabili. Data la eterogeneità dei documenti da introdurre nell'ambito del portale, è stato necessario strutturarli sulla base di una articolazione complessa, che ha reso possibile, a partire dalla *homepage*, la compresenza di una visione d'insieme e di aspetti più dettagliati, grazie a una struttura fortemente gerarchizzata.

Assecondando questi presupposti, la matrice grafica del sito costituisce una tavola sinottica dei contenuti. L'immagine della *homepage* si presenta, nel suo complesso, come una rilettura iconica della facciata del Palazzo Carpegna, sede dell'Accademia Nazionale di San Luca dal 1934, in cui agli stilizzati elementi architettonici corrispondono altrettante vie di esplorazione del sito. Grande rilievo è stato attribuito a parametri qualitativi nelle scelte relative alla larghezza delle pagine, alla dimensione delle icone e delle aree "cliccabili", alla consultazione a scorrimento verticale, alla reiterazione di voci di menu o testi di presentazione. Alle categorie descritte è stato, inoltre, associato un menu interattivo, in modo tale da garantire non soltanto una estrema semplicità di consultazione, ma una perfetta fruibilità anche attraverso dispositivi *touchscreen*.



La pagina "Collezioni online".

La pagina iniziale della sezione dedicata alle Biblioteche accademiche.



Alle "finestre" della facciata corrispondono le sezioni primarie, articolate secondo tre fasce tematiche.

La prima dall'alto, idealmente corrispondente alla fila di finestre del secondo piano dell'edificio, comprende i canali atti ad accogliere le informazioni di carattere generale sull'istituzione. *Accademia* rappresenta l'accesso alle ripartizioni relative alla struttura del corpo accademico, allo Statuto, al Regolamento, alla sede e ad altre informazioni relative all'istituzione.

Il canale *Accademici* contiene le schede a questi relative. In tutte le sue pagine interne è sempre presente un *form* "cerca accademico" attraverso cui effettuare la ricerca per nominativo. Le schede degli accademici sono costituite da un campo categoria primaria (*nazionali, cultori, benemeriti, stranieri, accademici nella storia*) e un campo categoria secondaria (*principi, consoli, presidenti, segretari*). Queste due categorie permettono una navigazione trasversale tra tutte le schede. Esplorando una qualsiasi delle suddette categorie, viene visualizzata la relativa lista di accademici, suddivisi per classe di appartenenza.

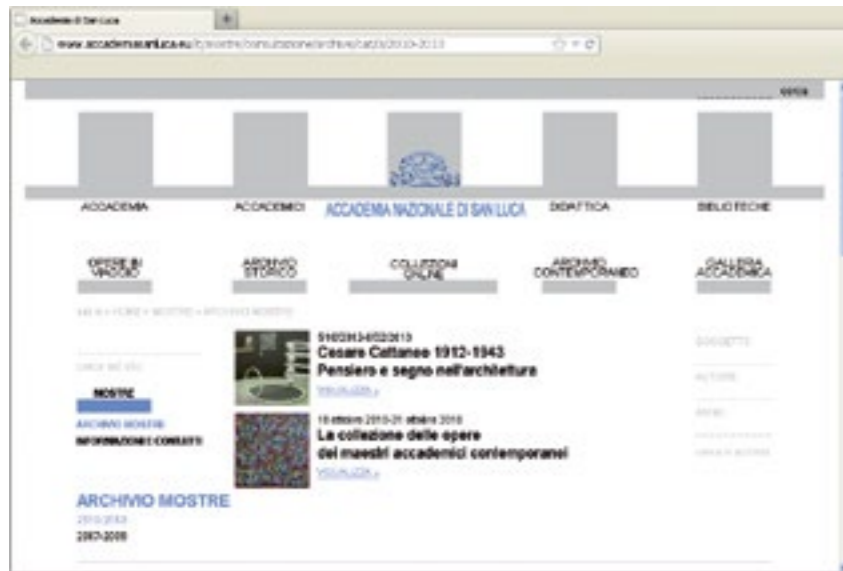
Il canale *Didattica* è dedicato alle attività relative a corsi e laboratori didattici organizzati dall'Accademia. I contenuti relativi sono suddivisi per anno e ordinati cronologicamente.

Sulla stessa linea di "finestre" è anche possibile aprire la pagina relativa alle *Biblioteche* con la possibilità di effettuare la ricerca di catalogo nel sistema delle Biblioteche aderenti al Polo SBN RMR del Comune di Roma. Vengono anche fornite informazioni sulle norme di accesso e sui contatti.

La seconda fascia rinvia ai contenuti dell'Archivio Accademico e

costituisce l'asse portante del progetto. Suddivisa in cinque sezioni, cui sono associate altrettante *photogallery* interne, è volta a evidenziare la ricchezza grafica del contenuto degli archivi e delle collezioni. Il canale *Archivio Storico* raccoglie documenti, disegni, dipinti prodotti a partire dal XVI secolo. Presenta un numero variabile di ripartizioni, consultabili attraverso categorie e sottocategorie flessibili, gestibili attraverso il pannello di controllo del sito e legate ad uno specifico motore di ricerca. La sezione *Archivio contemporaneo* è ugualmente composta da categorie e sottocategorie flessibili, che ospitano opere di artisti e architetti del Novecento e contemporanei. Qui è possibile prendere visione delle *Collezioni* di opere e disegni donati all'Accademia e ivi esposti in occasione nelle mostre "Per una collezione del Disegno Contemporaneo" (Roma, 2009) e "La collezione dei Maestri Accademici Contemporanei" (Roma, 2010). Una sezione a parte è dedicata ai *Fondi degli Architetti del XX secolo*, ovvero a quegli insiemi di disegni relativi ad un *corpus* consistente di progetti elaborati da architetti del Novecento e affidati all'istituzione per volontà degli stessi autori o dei loro eredi. Attualmente, dalla pagina iniziale della sezione, che riporta l'elenco completo dei Fondi conservati in Accademia e la loro consistenza, è consultabile il Fondo dell'architetto Mario Ridolfi, reindirizzati da un link che porta direttamente al sito dedicato (www.fondoridolfi.org).

La finestra centrale del piano nobile di Palazzo Carpegna, dedicata alle *Collezioni online*, simbolicamente ospita il complesso delle opere conservate in Accademia, databili fra il XV e il XX secolo. Le sottosezioni di cui attualmente si compone – Ritratti di Accademici, Pittura, Scultura, Architettura, Fotografia, Fondi degli Architetti del XX secolo – sono



La pagina dedicata alle Mostre.

organizzate in modo flessibile, gestite da un motore di ricerca dedicato e comunque ampliabili nel tempo per accogliere la complessità di un materiale estremamente eterogeneo, dai dipinti alle sculture, dai disegni alle medaglie, e considerevole, per qualità e quantità di elementi raccolti nei secoli.

Il canale *Galleria Accademica* si propone invece di presentare gli spazi espositivi situati al terzo piano del Palazzo Carpegna attraverso il racconto delle collezioni qui esposte, di cui è possibile consultare e scaricare le diverse *brochure* di sala. È predisposto per il caricamento di un documento video (*visita virtuale*).

Il piano basamentale è occupato da canali che danno informazioni sulle *Attività* dell'Accademia, con specifiche sezioni dedicate alle *Mostre*, alle *Pubblicazioni*, ai *Premi Presidente della Repubblica*. Le pagine interne di ogni singola sezione sono strutturate per ospitare immagini, testi e documenti in grado di fornire la più ampia documentazione possibile sull'evento in corso o passato. Per questo è stato predisposto un apposito *layout* di consultazione, sviluppato, a seconda dello specifico archivio considerato, secondo differenti livelli di ricerca, gestiti da appositi menu interattivi e completamente personalizzabili, in fase di caricamento dei contenuti, dalle figure preposte all'aggiornamento del sito. Effettuando una ricerca, diretta o indiretta, mirata o ad ampio spettro, il grado di profondità massima si raggiunge con la visualizzazione dell'opera, o del documento, e del menu associato.

Canali separati offrono il collegamento a *NAM-Nuovo Archivio Multimediale*, il portale che raccoglie la documentazione video e fotografica delle attività promosse dall'Accademia Nazionale di San Luca, ad *Amici dell'Accademia di San Luca*, associazione volta a supportare l'Accademia nella promozione dei suoi eventi e del suo patrimonio, e a *Wordpress*, il nuovo *blog* in inglese dedicato alla più ampia diffusione delle notizie sugli eventi e sulle attività.

Il sito è comunque predisposto per introdurre altri canali, in funzione di un rapido ed agevole incremento delle sezioni, che non comporti revisioni

di impianto generale. È stato, a tal fine, sviluppato un apposito CMS che consente la pubblicazione di contenuti testuali e multimediali e dà la possibilità di effettuare modifiche ai menu di navigazione aggiungendo e rimuovendo voci, garantendo la flessibilità del sito nell'organizzazione dei contenuti. L'architettura proposta, realizzata in tecnologia LAMP (Linux, Apache, MySQL, PHP) interamente WEB 2.0 e sviluppata sul *framework open source Zend*, è costituita da 2 oggetti distinti:

un *back-end* ad accesso riservato, attraverso cui una redazione multi-livello e multi-accesso può gestire i contenuti del sito;

un *front-end* pubblico di tipo informativo, attraverso cui gli utenti possono accedere alla navigazione, effettuare ricerche semplici e avanzate sugli archivi pubblicati sul sito, condurre ricerche semplici e avanzate sulle biblioteche OPAC collegate (gli strumenti di ricerca sono, necessariamente, quelli forniti dallo stesso sistema OPAC).

Per quanto attiene agli elementi del sito, i contenuti, pur nella varietà che li caratterizza, sono organizzati sulla base di categorie condivise, che, oltre al titolo e al testo, possono comprendere anche allegati, elenchi e periodizzazioni. I file allegati, di diverso tipo e formato, comprendono documenti, come file di testo (in formato *.pdf*, o *.doc*, scaricabili) e immagini (in formato *.jpg*, scaricabili), e video. È, inoltre, possibile consultare alcuni contenuti *online* attraverso la funzione *zoomify*, che ne consente la visione per parti a una più alta risoluzione, e, nel caso consistano di più pagine, grazie alla funzione *paged*.

Per il tipo di gestione del sito, i contenuti sono continuamente sottoposti ad aggiornamento. Il margine di flessibilità considerato nel progetto e nello sviluppo del sito consente, secondo gli accordi stipulati tra la *web agency* che ne ha curato la parte informatica e l'Accademia, di effettuare periodiche modifiche e/o integrazioni all'apparato esistente coerenti con l'assetto strutturale e tipologico stabilito.

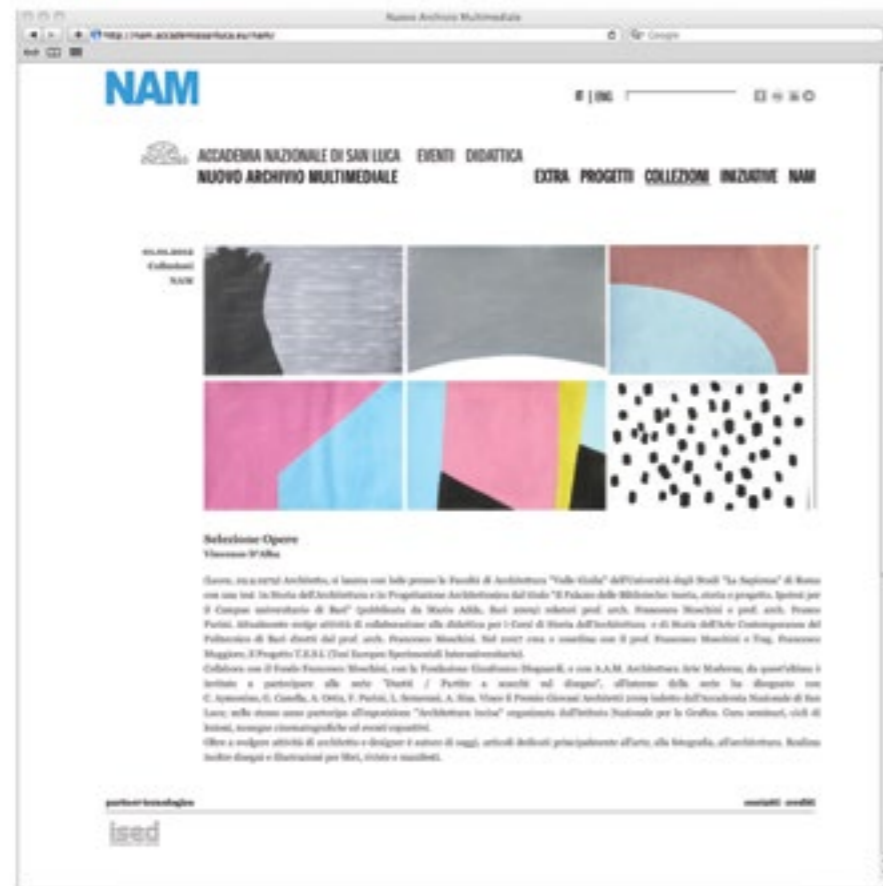
www.accademiasanluca.eu

Francesco Moschini
responsabile e coordinatore

Valentina Ricciuti
concept e web design

Simona Antonelli
redazione web

Xaos Systems
back end e formattazione



nam.accademiasanluca.eu

Nuovo Archivio Multimediale

ILARIA GIANNETTI

Negli ultimi dieci anni le “mediateche in rete” sono sempre più numerose. Oggi i prodotti audiovisivi condivisi sulla rete web rappresentano lo strumento più diffuso per la comunicazione del patrimonio artistico, delle risorse documentali e della ricerca scientifica. Sperimentare un nuovo rapporto tra mezzi di comunicazione di massa e la conservazione della memoria viva e sonora delle opere e delle ricerche si è trasformato, negli ultimi trent’anni, in un necessario intervento culturale che ha coinvolto direttamente le istituzioni preposte alla gestione del patrimonio artistico in una costante produzione di materiale audiovisivo. Da queste premesse l’Accademia Nazionale di San Luca avvia la costituzione di un Nuovo Archivio Multimediale, uno strumento tecnologico volto alla catalogazione e alla divulgazione sul web della documentazione audiovisiva e fotografica prodotta dall’Accademia nell’espletamento della propria attività o comunque in suo possesso.

Nel Nuovo Archivio Multimediale - NAM confluiscono quindi i filmati, le fotografie e le registrazioni sonore riguardanti gli eventi (presentazioni di volumi, conferenze, giornate di studi, convegni, cerimonie, esposizioni, etc.), nonché audiovisivi di nuova produzione e una serie di filmati provenienti da collezioni private (Accademici, Archivi, Istituzioni).

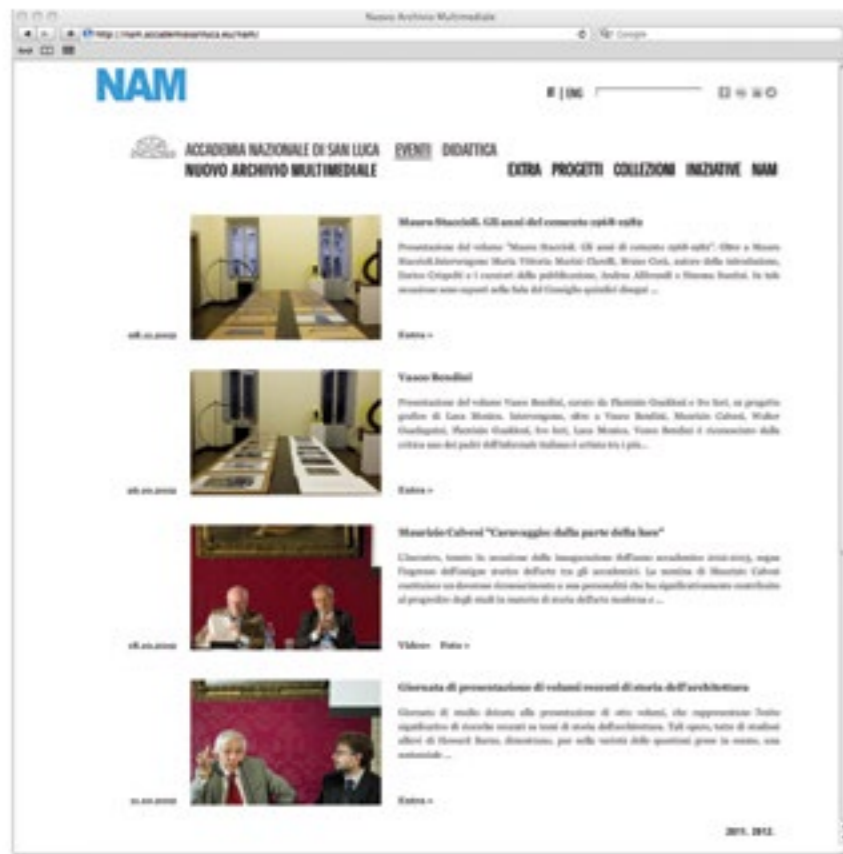
Il progetto del Nuovo Archivio Multimediale e la versione iniziale della pagina web nam.accademiasanluca.eu sono stati ufficialmente presentati al pubblico in Accademia il 18 maggio 2012 nell’ambito della Seconda Giornata nazionale degli archivi di architettura promossa da AAAItalia, Associazione nazionale Archivi di Architettura contemporanea. Alla presentazione hanno partecipato Guido Strazza, Presidente dell’Accademia Nazionale di San Luca, Francesco Moschini, Segretario Generale dell’Accademia Nazionale di San Luca, Nicola Carrino, Ex Presidente in carica dell’Accademia Nazionale di San Luca, Giorgio Nottoli, Dipartimento di Musica Elettronica del Conservatorio Santa Cecilia di Roma, Ilaria Giannetti e Luca Porqueddu.

Il 18 maggio 2012, a conclusione dell’incontro, nella Sala del Consiglio dell’Accademia Nazionale di San Luca ha avuto luogo un’installazione audiovisiva realizzata attraverso la proiezione di una selezione di filmati prodotti dall’Accademia tra il 2011 e il 2012 e la “preview” della navigazione virtuale sulla pagina web del NAM attraverso due postazioni computer, postazioni attualmente disponibili per la consultazione dei contenuti in sede.

OBIETTIVI E STRUTTURA DEL PORTALE

Il portale web “NAM” è stato realizzato attraverso la progettazione di una banca dati informatizzata con la quale è possibile catalogare contenuti complessi e diverse forme multimediali (immagini, filmati, audio, testi) rendendoli allo stesso tempo agevolmente consultabili online.

La pagina “Collezioni” del portale del Nuovo Archivio Multimediale - NAM.



La pagina iniziale della sezione “Eventi”.

La pagina iniziale della sezione “Didattica”.



La costruzione del *database*, lo strumento per la catalogazione e l'archiviazione dei dati, è stata realizzata dalla società ISED parallelamente alla definizione dell'*interfaccia grafica* per la fruizione dei dati da parte degli utenti: tanto nella costruzione del *database*, quanto nella messa a punto dell'*interfaccia grafica* si è operato all'interno del paradigma del “web dinamico”, secondo il quale l'architettura del sito consente un rapido aggiornamento della pagina web da parte dell'amministratore e riunisce una serie di applicazioni, come la “ricerca di contenuti”, che permettono un forte livello di interazione con l'utente.

Nella costruzione del *database* e, in particolare, nella definizione grafica della pagina web, l'obiettivo è stato quello di mediare la complessità dei contenuti multimediali dinamici con la necessità dell'utente di orientarsi intuitivamente nella navigazione, nonostante la quantità e l'eterogeneità delle informazioni presenti nei contenuti multimediali.

La necessità di fare corrispondere un *database* in grado di archiviare e catalogare contenuti ricchi di informazioni con un'interfaccia grafica capace di competere per “immediatezza comunicativa” con le piattaforme pubbliche di condivisione di media (*Flickr*, *You Tube*, *Pinterest*), ha richiesto la realizzazione di un *software* progettato attraverso una costante “simulazione” della navigazione dell'utente. In questo senso, la “ricerca” dei contenuti da parte degli utenti è stata orientata da una serie di “categorie chiave”, scelte nella progettazione del *database* e nascoste all'utente nella navigazione, ottenendo così una costante guida tematica di orientamento alla fruizione dei contenuti: a ogni documento, ad esempio, corrisponde una serie di “documenti correlati” dei quali viene suggerita la consultazione.

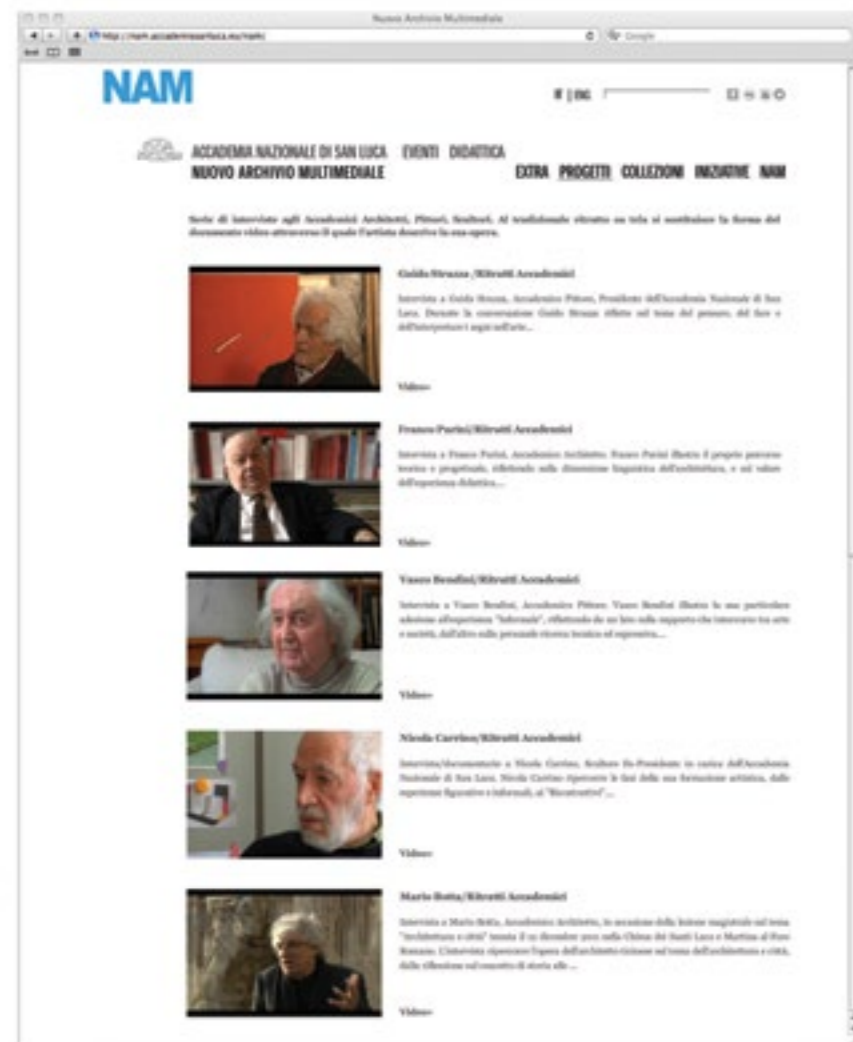
La pagina web è divisa in 7 sezioni.

Le prime due sezioni – “Eventi” e “Didattica” – contengono i video e le fotografie delle attività svolte e promosse dall'Accademia tra il 2011 e il 2012, insieme a una selezione di documenti audio delle conferenze e dei convegni tenuti in Accademia tra il 2001 e il 2011.

“Eventi” contiene la documentazione video e fotografica delle conferenze, convegni, esposizioni avviata nel 2011 alla quale si affianca l'operazione di digitalizzazione e catalogazione delle registrazioni audio, conservate in Accademia su supporto analogico; “Didattica” contiene la documentazione audiovisiva relativa ai quattro corsi svolti tra il 2011 e il 2012 all'interno progetto didattico “Segnare | Disegnare”. Affiancano le registrazioni video delle lezioni due brevi documentari che hanno come oggetto il laboratorio di disegno e incisione del corso “Primo Segnare” curato da Guido Strazza e il laboratorio “Appunti sul paesaggio” del corso “Segnare nel Paesaggio” curato da Paolo Portoghesi. Oltre ai filmati disponibili online, l'Archivio Multimediale conserva le registrazioni audio integrali delle lezioni, utili a eventuali trascrizioni degli interventi dei relatori.

Le 4 sezioni successive – “Extra”, “Progetti”, “Collezioni”, “Iniziativa” – contengono documenti audio e filmati prodotti ex-novo dall'Accademia a partire dall'avvio della costituzione del Nuovo Archivio Multimediale.

In “Extra” sono conservate le musiche originali composte dagli studenti della Classe di musica elettronica del Conservatorio di Roma Santa Cecilia per i filmati prodotti dall'Accademia. L'iniziativa, nata in seguito alla



Pagina iniziale della sezione "Progetti".

partecipazione di Giorgio Nottoli al progetto didattico "Primo Segnare", comprende, fino a oggi, la realizzazione delle musiche dei titoli dei filmati e delle colonne sonore originali per i documentari "Appunti sul paesaggio" e "Primo segnare".

La pagina "Progetti" contiene, a oggi, tre serie di documenti: "Ritratti accademici", brevi video-interviste agli Accademici; "Racconti dal Premio Giovani", video-interviste agli artisti partecipanti al Premio Giovani; "Segnare | Disegnare 2009"; Il patrimonio Accademico: tecnologia e conservazione", documentari sull'impiego di tecnologie avanzate nelle indagini volte alla conservazione del patrimonio Accademico.

Per la serie "Ritratti accademici", una collezione da estendere nel tempo a tutto il corpo accademico, sono state attualmente elaborate cinque video-interviste (Mario Botta, Nicola Carrino, Franco Purini, Guido Strazza, Vasco Bendini). Il taglio dei "ritratti", messo a punto per la fruizione dei filmati sul web, prevede la realizzazione di video brevi che mettano in luce, sinteticamente, i temi che ciascun accademico ritiene più significativi alla comunicazione della propria ricerca artistica.

Accanto al progetto "Ritratti accademici", il progetto "Racconti dal Premio Giovani" intende coinvolgere più direttamente gli artisti partecipanti al Premio attraverso la possibilità di raccontare la propria esperienza secondo uno schema più libero: alla comunicazione, nel dialogo, dei temi della propria ricerca artistica, si affianca la redazione da parte degli artisti di video sperimentali, dai "monologhi grafici" agli "autoritratti".

L'avvio di progetti "Ritratti accademici" e "Racconti dal premio giovani" ha, inoltre, rappresentato l'occasione per dare vita a una collezione digitale, ampliabile nel tempo, delle opere degli Accademici e degli artisti emergenti partecipanti al Premio Giovani. Le immagini delle opere, raccolte fino a oggi, sono state raggruppate in pagine monografiche dedicate a ciascun artista e sono consultabili nella quinta sezione, "Collezioni", dove è raccolta anche una serie di documenti video provenienti da archivi delle istituzioni coinvolte nelle iniziative dell'Accademia. Per rendere più diretta la ricerca dei documenti, la sezione è, secondo la sua struttura, divisa in categorie: "video collezioni Accademici"; "video collezioni Premio Giovani"; "collezioni storiche". All'interno di ognuna delle tre categorie i video e le fotografie sono classificate secondo pagine monografiche, dedicate a ciascun autore. Nelle pagine i documenti, accompagnati da un profilo biografico, sono ordinati in sequenza cronologica a partire dal più recente.

La sezione "Iniziativa" contiene i documenti delle rassegne e dei concorsi promossi dall'Archivio Multimediale in collaborazione con altri istituti nell'intento di attivare una partecipazione diretta degli studiosi e del pubblico nella produzione di nuovi audiovisivi. "Iniziativa", a oggi, conserva i filmati prodotti all'interno della rassegna-concorso "Grand Tour del Terzo Millennio 2012", promossa dalla cattedra di Storia dell'Architettura della Facoltà di Ingegneria dell'Università di Roma "Tor Vergata" e dall'Accademia Nazionale di San Luca. La sezione conserva i cortometraggi vincitori del concorso, aperto a tutti i borsisti stranieri ospiti delle Accademie e degli Istituti di ricerca stranieri di Roma e, in una sezione parallela, agli studenti di "Tor Vergata".

L'ampliamento dell'accessibilità ai contenuti rappresenta oggi un tema di immediato sviluppo del portale. In questo senso, oltre alla settima pagina del portale - "NAM" - una pagina statica che contiene le informazioni sintetiche sui contenuti del portale, le pagine sono interamente fruibili in lingua inglese attraverso la traduzione del menù di navigazione e dei commenti. Inoltre, per la fruizione dei contenuti da parte del pubblico internazionale, è attualmente in corso un lavoro di traduzione audiovisiva (con sottotitoli in lingua inglese) di una selezione di filmati.

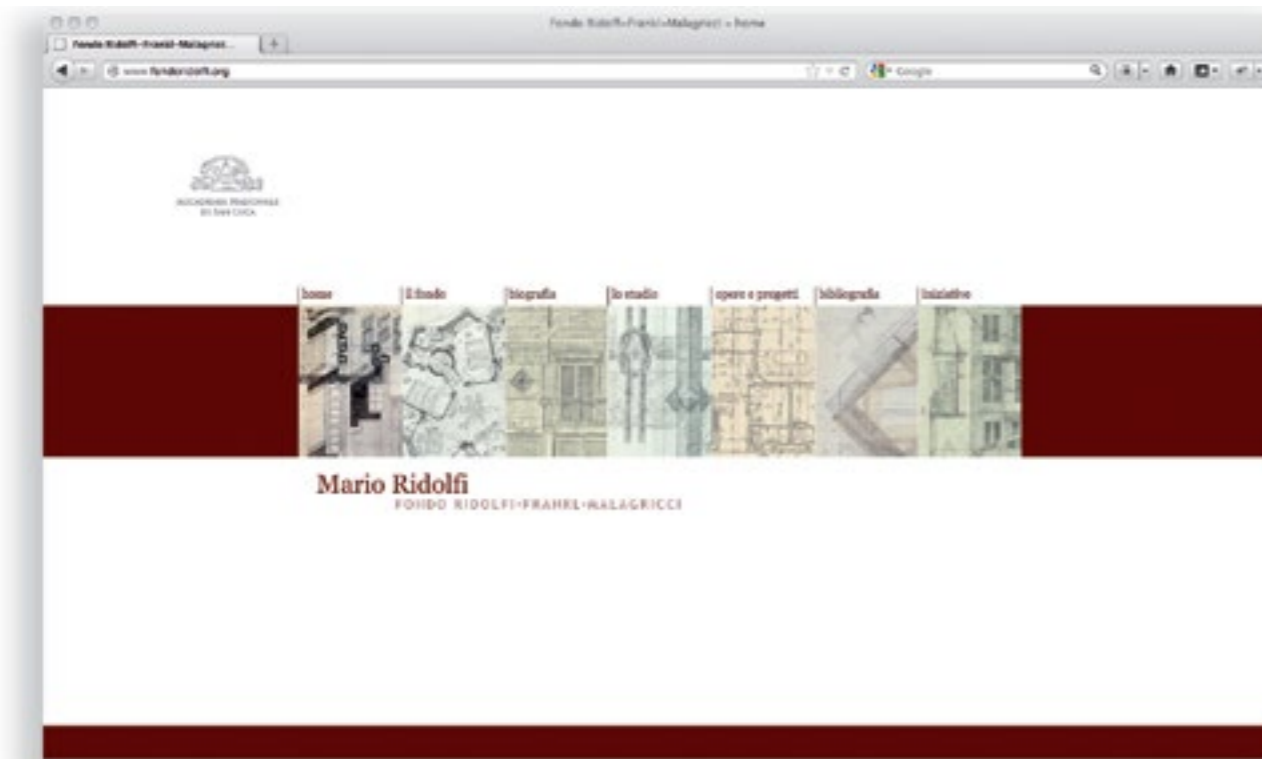
nam.accademiasanluca.eu

Francesco Moschini
coordinamento scientifico e culturale

Ilaria Giannetti, Luca Porqueddu
coordinamento operativo e cura redazionale

Realizzazione tecnica: ISED spa
Giorgio Silvestris
responsabile progetto

Giada Vizzone
sviluppo web



La homepage del sito dedicato al Fondo dell'architetto Mario Ridolfi www.fondoridolfi.org.

www.fondoridolfi.org

Il sito dedicato al Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci

LAURA BERTOLACCINI

Il Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci conservato presso l'Accademia Nazionale di San Luca costituisce l'insieme documentario più completo dell'attività professionale di Mario Ridolfi svolta nell'arco di circa sessanta anni, dal 1923 al 1984, molti dei quali condivisi con Wolfgang (Volfango) Frankl e Domenico (Mimmo) Malagricci.

Il Fondo si è andato costituendo dalla metà degli anni Settanta per volontà dello stesso Ridolfi, che fu Presidente dell'Accademia nel biennio 1977-1978 (per maggiori dettagli sulla donazione, formalizzata con atti del 1980 e del giugno 1984, si rimanda a: F. Cellini, C. D'Amato, *Mario Ridolfi all'Accademia di San Luca*, Roma 2003). Il primo nucleo pervenuto era formato da disegni di progetti eseguiti negli anni Cinquanta e Sessanta. Il trasferimento degli elaborati era stato curato da Enrico Valeriani con l'intento di realizzare in Accademia un "Archivio di Disegni di Architettura Contemporanea", secondo la definizione data al tempo. Dopo la mostra monografica organizzata a Terni nel 1979, arrivò in Accademia una seconda parte con i disegni afferenti al cosiddetto *Ciclo delle Marmore*, catalogati e analizzati da Francesco Cellini, Claudio D'Amato e dallo stesso Valeriani. Il terzo e più consistente nucleo fu invece portato nel 1986 direttamente dallo studio di via Adige 48 dove Frankl e Malagricci si erano trasferiti nei primi anni Settanta, dopo il ritiro di Ridolfi a Marmore. Allora una parte dei disegni, quelli contenuti nelle "cartelle dei particolari sempre buoni", venne portata da Malagricci nello studio di via Ippolito Nievo e quindi in via Luigi Cesi. Questo ultimo nucleo, formato da circa 850 disegni, è infine pervenuto in Accademia nel 2006.

La prima operazione di catalogazione delle opere, dei disegni e dei documenti, condotta tra il 1979 e il 2002 da Cellini e D'Amato, inizialmente con Enrico Valeriani e, negli anni a seguire, con Carmen Andriani, Mario Avagnina, Laura Bertolaccini (documenti), Margherita Guccione, Claudio Lazzarini, Valerio Palmieri, ha portato alla elaborazione di un regesto cronologico formato da 190 opere, alla schedatura di 4375 disegni e di 1398 documenti, tra lettere di incarico, relazioni e carteggio con la committenza (i risultati di questa prima operazione di catalogazione sono pubblicati in Cellini, D'Amato 2003). Nel 2005, nell'ambito delle iniziative promosse dal Comitato nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita di Mario Ridolfi presieduto da Paolo Portoghesi, sono quindi stati avviati nuovi studi che hanno portato a una completa riscrittura del regesto cronologico, ora composto da 201 opere. Le ricerche sulle singole opere, oggetto di un volume in corso di stampa, sono state condotte, con il coordinamento di Giorgio Ciucci e Sergio Poretti, da Francesco Andreani, Laura Bertolaccini, Giuseppe Bonaccorso, Stefania Campo, Alessandra Capanna, Rinaldo Capomolla, Gianluca Capurso, Maristella Casciato, Francesca Romana Castelli, Claudio D'Amato, Patrizia Fermetti, Danilo Guerri, Tullia Iori, Wolfgang Jung, Cristiana Marcosano dell'Erba, Francesca Marsico,

Stefania Mornati, Valerio Palmieri, Sergio Poretti, Francesca Rosa, Paola Ruotolo, Marida Talamona, Rosalia Vittorini. Parallelamente, l'Accademia ha effettuato l'inventario e la catalogazione delle riproduzioni fotografiche, delle lastre in vetro e dei negativi fotografici (circa 4000 elementi) che, oltre a completare la documentazione sulle singole opere, per buona parte di quelle elaborate da Ridolfi prima del 1933, costituiscono le uniche tracce rimaste, essendo perlopiù andati dispersi i disegni originali.

Il progetto di riproduzione in formato digitale dei disegni del Fondo è stato quindi avviato nel 2006 in seguito a un finanziamento erogato all'Accademia Nazionale di San Luca dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Direzione generale per l'Architettura e l'Arte Contemporanea (MBCA-DARC) per la valorizzazione del patrimonio degli archivi degli architetti del Novecento (convenzione siglata il 23 dicembre 2002). La prima fase di informatizzazione, condotta da Giulio Malagricci con Fabrizio Latini, ha portato alla riproduzione di circa 2200 disegni afferenti a 51 opere. Una seconda fase, avviata nel 2009 e svolta con la collaborazione di Angelo Ferretti, ha visto il completamento delle riproduzioni per tutte le opere del nuovo regesto, per un totale di circa 800 elementi tra disegni, fotografie, lastre o negativi fotografici.

Il sito www.fondoridolfi.org è stato ufficialmente presentato al pubblico in Accademia il 18 maggio 2011 nell'ambito della *Prima giornata nazionale degli archivi di architettura* promossa da AAAItalia, Associazione nazionale Archivi di Architettura contemporanea. Alla presentazione hanno partecipato Paolo Portoghesi, Presidente del *Comitato nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita di Mario Ridolfi* e Vice Presidente dell'Accademia Nazionale di San Luca, Andrea Aleardi, Presidente di AAAItalia, Claudio D'Amato, Laura Bertolaccini, Francesco Moschini, Segretario Generale dell'Accademia Nazionale di San Luca, ha introdotto e coordinato l'incontro. Il giorno seguente il sito è stato presentato al MAXXI-BASE. Sono intervenuti Pio Baldi, Presidente Fondazione MAXXI, Margherita Guccione, Francesco Moschini, Laura Bertolaccini, Esmeralda Valente.

Il 18 maggio 2011, a conclusione dell'incontro, nelle sale espositive dell'Accademia ha avuto luogo la preview della mostra "Gli Archivi degli Architetti del Novecento all'Accademia di San Luca: conservazione, ricerca, comunicazione", aperta al pubblico dal 21 maggio al 1 settembre 2011. Nell'esposizione, allestita con la partecipazione di Ilaria Giannetti e Luca Porqueddu, sono stati raccolti schizzi, disegni, fotografie che fanno parte della documentazione riguardante anche altri fondi di architetti del Novecento conservati in Accademia – tra cui quelli di Pietro Aschieri, Mario De Renzi, Ugo Luccichenti, Maurizio Sacripanti – per i quali nel 2011 sono state avviate operazioni di catalogazione e informatizzazione volte alla realizzazione di specifici siti internet.

OBIETTIVI E STRUTTURA DEL SITO

Nel decidere di realizzare un sito web interamente dedicato all'opera di Ridolfi conservata nell'Archivio del Moderno e del Contemporaneo, l'Accademia Nazionale di San Luca perseguiva il duplice obiettivo di valorizzare il fondo, presentandolo a una utenza sempre più vasta e differenziata, e di conservarne i contenuti, soprattutto i disegni e i materiali più fragili, preservandoli dalla fruizione diretta.

Il lavoro di costruzione del *database*, del motore che muove l'intero sito, realizzato dalla *Jakin Servizi Informatici* e condotto di concerto

con la messa a punto della sua interfaccia grafica, curata da Benedetta Vangi, nonché l'operazione di revisione e caricamento dei dati, hanno occupato quasi per intero due anni. Lo scopo era quello di giungere a una estrema semplificazione della comunicazione, per cui l'architettura delle informazioni, ovvero la struttura logica e semantica dei contenuti del sito, apparisse evidente sin dalla *homepage*. Una struttura "semplice", "diretta", che già nella grafica favorisse l'orientamento immediato del nuovo utente e che rispecchiasse con chiarezza la logica del sito pur non nascondendo la complessità della sua organizzazione interna, soprattutto in relazione alla quantità e qualità dei contenuti e degli elementi inseriti.

Il sito è diviso in 7 sezioni.

Le sezioni "il fondo", "biografia", "lo studio" sono *pagine statiche* che contengono approfondimenti informativi sulle diverse tematiche.

Ne "il fondo" è brevemente raccontata la storia della formazione del complesso di elementi che oggi va sotto il nome di "Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci", come questo si è andato costituendo, chi sono stati i protagonisti di una lunga vicenda che ha avuto inizio alla metà degli anni Settanta e si è formalmente conclusa nel 2006.

Sono inoltre state altrettanto brevemente sintetizzate le diverse operazioni di catalogazione delle opere e dei disegni che si sono svolte negli anni, e come, anche dal punto di vista economico, è stato possibile dare avvio alla operazione di informatizzazione e quindi alla costruzione del sito web.

Nella pagina "biografia" è invece riportata una nota biografica su Ridolfi, discorsiva e non troppo breve, come invece vorrebbe la prassi del web, per non relegare passaggi significativi della vicenda professionale e personale dell'architetto romano ad una mera sequenza cronologica di avvenimenti.

La pagina "lo studio" raccoglie informazioni sugli studi, intesi propriamente come luoghi fisici, in cui Ridolfi ha operato, ma anche sulle persone con cui Ridolfi ha stretto più solide relazioni professionali e personali.

La sezione "opere e progetti" è il vero e proprio cuore del sito, la parte dinamica gestita da un *database* appositamente costruito per la gestione delle opere del Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci. La pagina iniziale mostra di *default* l'organizzazione cronologica del regesto generale, ed è considerato il primo strumento per la conoscenza dell'opera di Ridolfi. Agli utenti più esperti, o per ricerche più mirate, sono dedicati gli strumenti dei filtri e del motore di ricerca per parole chiave in grado di interrogare il *database* e quindi "sfogliare" l'intero regesto delle opere in maniera agevole e rapida, comparando anche tra loro i progetti in corso in un certo arco temporale.

Entrando poi all'interno di una singola voce del regesto, di ogni singolo progetto, la prima schermata che appare mostra la "scheda opera" in cui sono raccolti tutti i dati significativi del progetto (redatti in base alle ricerche condotte per il *Comitato nazionale per le celebrazioni della nascita di Mario Ridolfi*), ovvero le eventuali collaborazioni, il committente e la cronologia delle fasi principali di elaborazione e di realizzazione dell'opera.

Qui vengono anche fornite informazioni circa i materiali relativi all'opera (disegni, fotografie, lastre fotografiche ecc.) conservati nel Fondo accademico e quanto è già disponibile online.

Cliccando sulla disponibilità online compare allora un elenco dettagliato, ordinato secondo la classificazione cronologica dei disegni, quindi delle

fotografie, catalogate in successione (dai disegni, ai modelli, alle foto dell'area, del cantiere e della realizzazione).

Selezionando il titolo di un disegno si apre un visualizzatore che mostra nelle barre superiori tutti gli elementi che lo identificano nella realtà (oltre al titolo, datazione, scala di rappresentazione, tecnica utilizzata e supporto, dimensioni).

Nella parte inferiore della pagina, un contatore consente la progressiva visione dell'intero *corpus* relativo ad ogni singola opera.

Per poter operare dei confronti tra i disegni anche di diverse opere è stato inoltre creato un sistema che consente l'apertura di più finestre contemporaneamente, consentendo all'utente utili comparazioni.

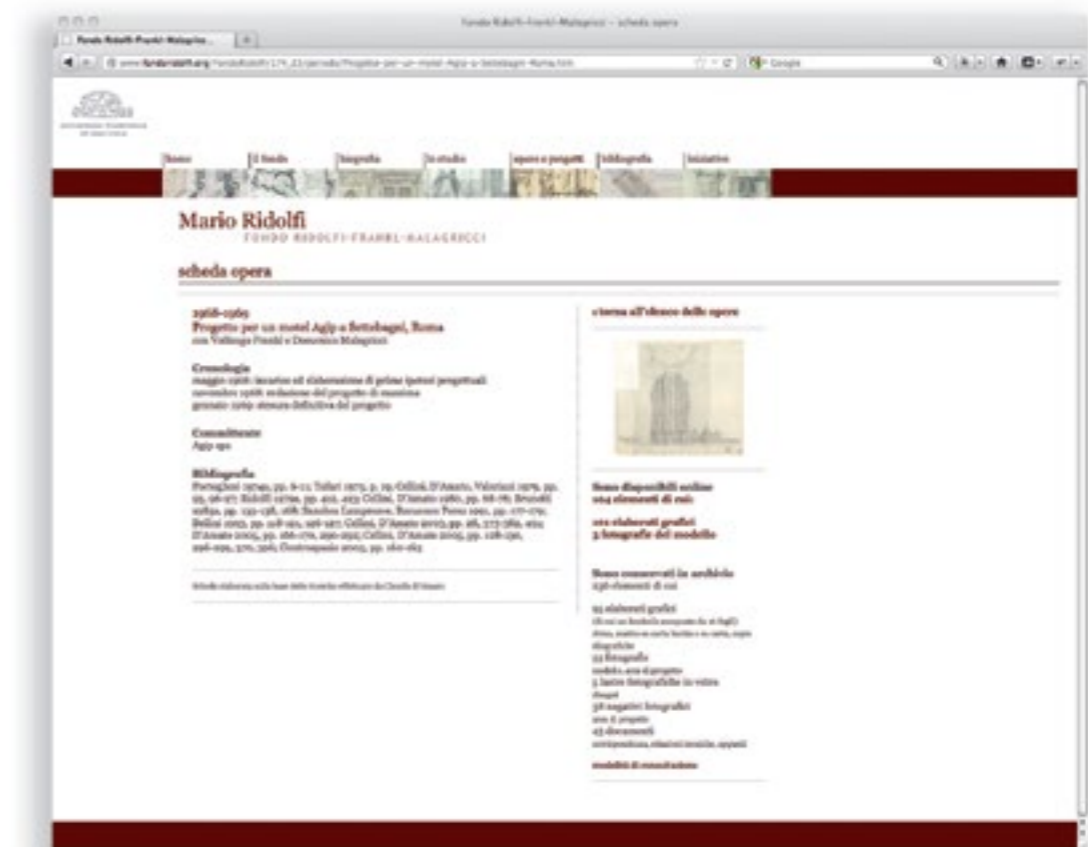
Le potenzialità del visualizzatore *Zoomify* utilizzato – che permette di pubblicare immagini ad alta risoluzione che gli utenti possono scorrere e ingrandire per visualizzare i dettagli – sono affascinanti, consentendo ingrandimenti tali che riescono a mettere in evidenza particolari altrimenti ignorati dallo sguardo. Il segno dell'architetto prende così forma e dimensione inusuale, aprendo a nuove letture e interpretazioni che la visione d'insieme spesso tende ad annullare.

Per i progetti realizzati è stato quindi inserito un collegamento a *Google maps* che permette la facile ed immediata identificazione dell'architettura nel territorio.

Conclude la pagina dell'opera una nota bibliografica per la quale è stato adottato il sistema *autore/data* che rimanda alla sezione “bibliografia” del sito nella quale sono riportate le pubblicazioni *di* e *su* Ridolfi edite dal 1928 ad oggi. È questa, come chiaramente riportato, un aggiornamento operato dai redattori delle schede di quanto già elaborato da Cellini e D'Amato nei volumi dedicati a Ridolfi pubblicati nel 2003 e nel 2005.

Le pubblicazioni più rilevanti, così come le principali mostre, i convegni, i premi ricevuti da Ridolfi, sono stati infine raccolti nella sezione “iniziative”, anche questa ampliabile e aperta ad ospitare sempre nuovi contributi.

Una pagina di dettaglio progetto (“scheda opera”) e un esempio di visualizzazione dei disegni allegati.



www.fondoridolfi.org

Giorgio Ciucci
coordinamento generale

Laura Bertolaccini
coordinamento operativo e cura redazionale

Benedetta Vangi
progetto grafico

Angelo Ferretti, Fabrizio Latini, Giulio Malagracci
elaborazione digitale delle immagini

Realizzazione tecnica: *Jakin Servizi Informatici*
Bruno Gallozzi
responsabile progetto

Massimiliano Alpigno
sviluppo web

RICORDO DI ACCADEMICI

*Note biografiche
sugli Accademici scomparsi*

PIETRO ZAMPETTI nasce ad Ancona nel 1913. Soprintendente alle Gallerie e alle opere d'arte di Modena, Genova e Urbino, lascia l'Amministrazione nel 1953 per assumere l'incarico di Direttore delle Belle Arti del Comune di Venezia. Qui partecipa a progetti di salvaguardia monumentale della città e organizza una serie di mostre legate alla pittura veneziana. Dal 1970 si dedica totalmente all'insegnamento, iniziato negli anni 1951-52 presso la Facoltà di Magistero dell'Università di Urbino. Dal 1955 è incaricato di insegnare Storia dell'arte a Venezia-Cà Foscari; nel 1969-70 riprende l'insegnamento a Urbino. Crea e dirige l'Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Urbino e nel 1972 dà vita alla Rivista "Notizie da Palazzo Albani". Dirige dal 1985 al 1988 il Centro Beni Culturali della Regione Marche, e nel 1993-94 è Assessore alla Cultura del Comune di Ancona. Presidente del Comitato regionale Beni Culturali, è stato membro dell'Accademia marchigiana di Scienze, lettere e arti e dell'Accademia dei Virtuosi al Pantheon. Accademico cultore dell'Accademia Nazionale di San Luca dal 1991. È scomparso il 26 gennaio 2011.

SATO CHURYO nasce a Hokkaido (Prefettura di Miyagi, Giappone) il 4 luglio 1912. Nel 1932 si trasferisce a Tokyo, dove studia con Fumio Asakura nella scuola di Belle Arti. Si laurea nel 1939 e nello stesso anno partecipa alla creazione della Shinseisaku School Association con lo scultore Yasutake Funakoshi. Nel 1944 compie il servizio militare. Tornato dalla prigionia in Siberia nel 1948, comincia di nuovo a scolpire e espone nel 1952 l'opera "Man from Gunma Prefecture", bronzo, ora nel Museo d'arte moderna di Tokyo al 16th Shinseisaku Ten. Questa scultura è considerata una delle sue migliori e la più caratteristica tra le opere d'arte moderna giapponesi. Nel 1983 è nominato Accademico di San Luca. È scomparso il 30 marzo 2011.

CY TWOMBLY nasce nel 1928 a Lexington. Svolge gli studi a Boston e a New York. Presenta le sue opere per la prima volta nel 1951 alla Kootz Gallery di New York. Dal 1955 al 1959 lavora nel gruppo di artisti della cerchia di Robert Rauschenberg e Jasper Johns. Nel 1958 la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma gli dedica una grande mostra. Dal 1959 si stabilisce a Roma e si dedica in prevalenza alla scultura astratta. Nel 1964 partecipa alla Biennale di Venezia e nel 1968 tiene la sua prima retrospettiva presso il Milwaukee Art Center. Tra le più importanti mostre, nel 1987 alla Kunsthau di Zürich, nel 1988 al Musée National d'Art Moderne di Parigi e nel 1994 al Museum of Modern Art di New York (poi a Houston, Los Angeles e Berlino). Nel 1995 a Houston gli viene dedicata una galleria, progettata da Renzo Piano, dove sono esposte pitture, sculture, opere su carta eseguite dal 1953 al 1994. Nel 2008 la Tate Modern di Londra gli dedica una grande mostra dal titolo "Cy Twombly: Cycles and Seasons", presentata nel 2009 alla GNAM di Roma. Nel 1995 è nominato Accademico di San Luca. È scomparso il 5 luglio 2011.

MARIO MANIERI ELIA nasce a Roma il 2 aprile 1929. Dal 1976 è stato titolare della Cattedra in Storia dell'Architettura e dal 2002 direttore del Master *Architettura/Storia/Progetto*. Membro del Consiglio Nazionale per i Beni Culturali e della Commissione Nazionale per il restauro del Colosseo. Presidente dell'ARCo (Associazione per la conoscenza, la conservazione, il consolidamento, il restauro e il Recupero del Patrimonio Costruito) e membro del Comitato scientifico per il progetto Fori Imperiali. Consulente per i problemi del patrimonio storico-architettonico del Comune di Roma (dal 1994); consulente della Società Metropolis per la sistemazione urbana di piazza dei Cinquecento e il restauro e la riqualificazione funzionale della Stazione Termini in Roma (dal 1994 al 1996). Presidente del CROMA (Centro Interuniversitario per lo Studio di Roma), dal 1997 al 2000. Consulente al PRG di Roma per il patrimonio storico-architettonico (fino al 2007). Ha scritto numerosi libri e ha un'ampia pubblicistica sulla storia della città e dell'architettura, sui problemi di metodo nei processi conoscitivi e progettuali e sui problemi del restauro, del recupero e dell'archeologia urbana. Accademico di San Luca dal 1999. È scomparso il 26 luglio 2011.

JOHN HOYLAND nasce nel 1934 a Sheffield. Studia a Londra alla Royal Academy School, di cui diverrà membro nel 1991 e dove insegnerà dal 1999. Le sue "Vernici color-field" sono presentate nell'esposizione "New Generation" a Londra nel 1964. Rappresentante della "post-astrazione pittorica", è invitato a numerose esposizioni, tra le quali quelle alla Elkon Robert Gallery e alla Galleria André Emmerich a New York. Vengono organizzate retrospettive dei suoi dipinti a Londra, alla Serpentine Gallery (1979), alla Royal Academy (1999) e alla Tate St Ives dove nel 2006 si tiene la mostra "John Hoyland: The Trajectory of a Fallen Angel". Nel 2010, con altri cinque artisti inglesi, è invitato all'esposizione "The Independent Eye: British Contemporary Art. From the collection of Samuel and Gabrielle Lurie", allo Yale Center for British Arts. Viene nominato membro dell'Accademia di San Luca nel 2000. È scomparso il 31 luglio 2011.

FRANCESCO TABUSSO nasce a Sesto San Giovanni nel 1930. È allievo di Felice Casorati dal 1949 al 1954. Consegue importanti premi. Nel 1975 realizza la grande pala absidale "Il Cantico delle creature" per la chiesa di San Francesco d'Assisi al Fopponino, progettata da Gio Ponti; successivamente per la stessa chiesa esegue otto grandi trittici dedicati ai "Fioretti" di san Francesco. Partecipa più volte alla Biennale di Venezia, alla Quadriennale di Roma e a numerose mostre nazionali e internazionali, in Italia, Russia, Francia e Usa. La grande rassegna antologica del 2007, organizzata alla Permanente di Torino, ottiene grande successo di pubblico e di critica. Nel 1983 è nominato Accademico di San Luca. È scomparso il 29 gennaio 2012.

GIANFRANCO PARDI nasce nel 1933 a Milano. Negli anni insegna all'Istituto Europeo di Design, alla Nuova Accademia, alla Domus Academy a Milano. Prima mostra personale alla Galleria Alberti di Brescia (1959). Partecipa a numerose rassegne collettive tra cui la Biennale di Venezia, la Quadriennale di Roma, la Triennale di Milano. Numerose le personali, tra cui quelle allo Studio Marconi a Milano (1967, 1969, 1971, 1976, 1983), alla Galleria Foncke di Gand (1969, 1972), alla A.A.M. Architettura e Arte Moderna di Milano (1977), a San Francisco (1982), a Francoforte (1993, 1999), al Palazzo Reale di Milano (1998). Tra le installazioni permanenti in spazi urbani: a via XX Settembre a Roma (1995), alla SNAM di San Donato Milanese (1999), alla Promatech a Bergamo (2003). Nel 2008 è nominato Accademico di San Luca. È scomparso il 2 febbraio 2012.

MARIO SERIO nasce nel 1938 a Bova Marina (RC). Nel 1963 inizia la carriera di funzionario dello Stato nella Direzione Generale Antichità e Belle Arti del Ministero Pubblica Istruzione. Collabora con il Ministro Giovanni Spadolini alla creazione del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. Nel 1982 è nominato Soprintendente all'Archivio Centrale dello Stato dove ha realizzato l'adeguamento funzionale dei servizi al pubblico e organizzato varie iniziative culturali. Nel 1994 passa a dirigere prima l'Ufficio centrale per i Beni ambientali, archeologici, architettonici, artistici e storici, poi quello per il Patrimonio storico, artistico e demo-etno-antropologico. Dopo il sisma del 1997 che colpì Umbria e Marche, è stato nominato Commissario delegato per i beni culturali delle due regioni. Ha fatto parte di speciali commissioni governative per Roma Capitale e per il Giubileo del 2000. Tra le onorificenze: Cavaliere di Gran Croce all'Ordine al Merito della Repubblica Italiana, *Chevalier dans l'ordre des Arts et des Lettres* della Repubblica Francese e Cavaliere Commendatore dell'Ordine di San Gregorio Magno del Vaticano. Accademico di San Luca dal 1999. È scomparso il 13 febbraio 2012.

ALBERTO SUGHI nasce nel 1928 a Cesena. Pittore autodidatta divenne, dopo varie esperienze formative, uno dei maggiori artisti italiani del realismo dell'immediato dopoguerra. Ha partecipato alle più importanti rassegne d'arte contemporanea, dalla Biennale di Venezia alla Quadriennale di Roma, e a mostre che hanno proposto all'estero le vicende dell'arte italiana degli anni Settanta a oggi. Musei italiani e stranieri gli hanno dedicato ampie rassegne antologiche; spiccano quelle alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna (1977), alla Galleria del Maneggio di Mosca (1978), a Castel Sant'Angelo a Roma, al Museo delle Belle Arti di Budapest e alla Galleria Nazionale di Praga (1986), al Museo d'Arte Assisi Chateaubriand a San Paolo del Brasile (1994) e il Museo Civico di San Sepolcro (2003). Nel 1994 ha ricoperto la carica di Presidente della Quadriennale d'Arte di Roma. Nel marzo del 2007 nella Biblioteca Malatestiana di Cesena è stata allestita una antologica curata da Vittorio Sgarbi. Nel luglio seguente, il Complesso del Vittoriano a Roma ha ospitato la più completa mostra antologica curata da Arturo Carlo Quintavalle con circa ottanta dipinti e una sessantina di disegni realizzati dal 1946. Accademico di San Luca dal 1997. È scomparso il 31 marzo 2012.

ALESSANDRO MARABOTTI MARABOTTINI nasce a Firenze nel 1926. È stato professore ordinario di storia dell'arte medievale e moderna alle Facoltà di Lettere di Messina e di Perugia. I suoi studi hanno riguardato la pittura dal XIV al XX secolo, dalla prima monografia su Giovanni da Milano (1950), a quella su Antonello da Messina; agli studi sulla Bottega di Raffaello, su Raffaello giovane, su Polidoro da Caravaggio; alle monografie su Pietro da Cortona, Jacopo da Empoli, Pompeo Batoni; sino agli studi sull'Ottocento, in particolare sulla pittura dei Macchiaioli e sull'arte del Novecento. Nel 1981 è stato nominato Accademico di San Luca. È scomparso il 12 giugno 2012.

ITALO FALDI nasce nel 1917 a Roma, dove si laurea in Lettere e Filosofia e si specializza in Storia dell'arte medievale e moderna. Opera nell'Amministrazione dei Beni Culturali e Ambientali del Ministero della Pubblica Istruzione (poi Ministero per i Beni e le Attività Culturali), presso le Soprintendenze di Roma (Arte Moderna e Contemporanea, Monumenti del Lazio, Gallerie e Opere d'arte del Lazio). Ha diretto le Gallerie Spada, Nazionale di Arte Antica in Palazzo Barberini e in Palazzo Corsini e Doria Pamphilj. È stato Soprintendente ai Beni Artistici e Storici delle Marche e all'Arte Moderna e Contemporanea di Roma. Docente in diverse università

italiane e straniere. Numerosi gli scritti scientifici su periodici, quotidiani e riviste specialistiche; e le monografie, tra cui *La scultura barocca in Italia* 1953, *Pittori Viterbesi di cinque secoli* 1970, *L'Accademia Nazionale di San Luca. La Galleria: dipinti di figura dal Rinascimento al Neoclassicismo* 1974, *Il Palazzo Farnese di Caprarola* 1980. Ha organizzato numerose mostre di arte antica e moderna in Italia e all'estero. Prestigiosi i riconoscimenti e le onorificenze. Accademico benemerito di San Luca dal 1963, ha rivestito per lunghi anni il ruolo di Soprintendente alla Galleria e alle Collezioni accademiche; è stato membro dell'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze e dell'Insigne Pontificia Accademia di Lettere e Arti dei Virtuosi al Pantheon. È scomparso il 25 luglio 2012.

GIORGIO RAINERI nasce nel 1927 a Torino, dove si laurea in Architettura al Politecnico nel 1949. Qui insegnerà a lungo, come assistente della cattedra di Architettura d'interni prima e professore di Composizione architettonica poi. Autore di numerose pubblicazioni e saggi sulle più prestigiose riviste italiane e internazionali. Tra i principali progetti: Casa con annesso ambulatorio, Favria Canarese, Torino (1951); Borsa Valori a Torino, con R. Gabetti, A. Isola (1952-1957), Complesso scolastico alle Vallette, con C. Murat, R. Gabetti, A. Isola (1959); Piano di zona 167 nella zona E6, Torino (1961); ristrutturazione e allestimento museografico temporaneo al Palazzo Ducale di Urbino (1976); restauro e riuso dell'Archivio di Stato, Torino (1983-2006), ristrutturazione dello chalet di Carlo Mollino del Lago Nero a Sauze d'Oulx (1988-2001). Ha partecipato ad esposizioni internazionali in musei quali il Centre Pompidou, il Centro de Arte Reina a Madrid, il Lingotto di Torino, la Biennale di Venezia, il Guggenheim Museum di New York. Tra le mostre: "Architettura degli anni '80 in Piemonte" (1990); "Architettura e urbanistica a Torino 1945/90" (1991). Nel 1993 riceve il Premio Presidente della Repubblica per l'Architettura su designazione dell'Accademia di San Luca della quale diviene membro dallo stesso anno. È scomparso il 16 ottobre 2012.

GAE AULENTI nasce nel 1927 a Palazzolo dello Stella (Ud). Si laurea nel 1954 al Politecnico di Milano, dal 1955 al 1965 è nella redazione di "Casabella-Continuità" diretta da Ernesto Nathan Rogers e dal 1974 al 1979 nel comitato direttivo di "Lotus International". Fra i principali riconoscimenti, il titolo di *Chevalier della Légion d'Honneur*, Parigi, 1987; Membro Onorario dell'American Institute of Architects, 1990; Praemium Imperiale per l'Architettura, Tokyo, 1991; Cavaliere di Gran Croce al merito della Repubblica Italiana, Roma, 1995. Tra i progetti: Musée d'Orsay a Parigi (1980-86); il nuovo allestimento del Musée National d'Art Moderne al Centre Pompidou (1982-85); la ristrutturazione di Palazzo Grassi a Venezia (1985-86); il nuovo accesso alla Stazione S. Maria Novella a Firenze (1990); il Padiglione Italiano all'EXPO '92 di Siviglia; la ristrutturazione del Palazzo del Governo della Repubblica di S. Marino (1991-96); la nuova Galleria per Esposizioni Temporanee alla Triennale di Milano (1994); l'allestimento del nuovo percorso di visita del Castello Estense a Ferrara (2004) e della mostra "Arti & Architettura 1900-2000" al Palazzo Ducale di Genova (2004-2005). Tra i progetti recenti: il nuovo Asian Art Museum San Francisco e il Museo Nazionale d'Arte Catalana a Barcellona; la sede della Cancelleria dell'Ambasciata Italiana e l'Istituto Italiano di Cultura a Tokio; il Palavela di Torino, per i Giochi Olimpici Invernali 2006; la "Città degli Studi" a Biella; la nuova Biblioteca Comunale e Centro Culturale a Paderno Dugnano, Milano; l'ampliamento di due centrali di termoutilizzazione di rifiuti solidi urbani in provincia di Rimini e Forlì; il progetto di ampliamento dell'Aeroporto di Perugia. Tra le mostre si segnalano: "Un'idea di teatro. Gae Aulenti, Arduinio

Cantafora, Bruno Minardi, Franco Purini, Massimo Scolari" alla A.A.M. Architettura Arte Moderna, a cura di F. Moschini (Roma, 1980); "Futurismo & Futurismi" a Palazzo Grassi (Venezia, 1986); "The Italian Metamorphosis 1943-1968" al Guggenheim Museum di New York e al Kunstmuseum di Wolfsburg (1994-1995); "1951-2001 Made in Italy Memoria" alla Triennale di Milano (2001); "1950-2000: Theater of Italian Creativity" (New York, 2003); "Arti & Architettura 1900-2000" a Palazzo Ducale (Genova, 2004). Membro dell'Accademia Nazionale di San Luca dal 1983. È scomparsa il 31 ottobre 2012.

GINO MAROTTA nasce nel 1935 a Campobasso. La prima personale nel 1957 è alla galleria Montenapoleone di Milano. Nel 1959 alla galleria dell'Ariete espone piombi, allumini e bandoni. Collabora a diverse opere architettoniche tra cui il soffitto del Palazzo RAI a Roma, la vetrata del Centro Congressi di Bergamo e la facciata della Sinagoga di Livorno. Tra gli "environment" in metacrilato il "Bosco naturale-artificiale", esposto nel 1967 a Foligno e nel 1969 insieme a "Nuovo Paradiso", nella rassegna "4 artistes italiens plus que nature" al Musée des Arts Decoratifs nel Palais du Louvre di Parigi, con Ceroli, Kounellis e Pascali. Partecipa con "Giardino all'italiana", un intervento con balle di fieno, alla manifestazione "Arte Povera + Azioni povere" di Amalfi. Crea le scenografie della "Salomè", di "Nostra Signora dei Turchi" e "Hommelette for Hamlet" di Carmelo Bene. Sono del 1973 l'antologica alla Rotonda della Besana e "Eden Artificiale" nei giardini della XV Triennale a Milano. Nel 1984, nella sala personale alla Biennale di Venezia, espone le "Rovine dell'isola di Altilia". Tra le mostre più recenti si segnalano: la mostra antologica "Metacrilati" al Complesso del Vittoriano di Roma (2001), il grande "Albero della vita" nella mostra "Artisti italiani del XX secolo alla Farnesina" (2001), la personale "Metacrilati" a Seoul (2004), Nuova Delhi, Karachi, Islamabad, e Taipei, la personale "Natura e Artificio" alle Scuderie Aldobrandini di Frascati (2005). Nell'ottobre 2005 è presente a Parigi con tre differenti mostre. Nel novembre una sua opera del 1957, "Il Vigilante", viene esposta alle Scuderie del Quirinale a Roma nella mostra "Burri, gli artisti e la materia 1945-2004". Nel giugno del 2006, alla Galerie Italienne di Parigi vengono riproposti gli "Environnements" degli anni '60. Nell'ottobre dello stesso anno, a Londra tiene la mostra "Naturale-Trasparente-Artificiale: 1960 to 2006" nella David Gill Galleries. Nominato Accademico di San Luca nel 1999. È scomparso il 16 novembre 2012.

APPENDICE

*A proposito di una mostra in Accademia:
Luigi Moretti e Pietro De Laurentiis*

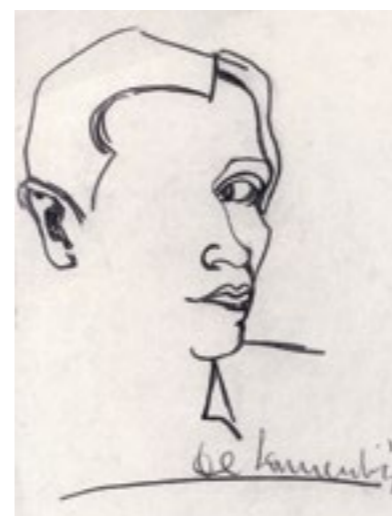
FRANCESCO MOSCHINI



A partire dal 2005 l'Archivio del Moderno di Mendrisio e l'Accademia di Architettura della Svizzera italiana avviarono una ricerca su Luigi Moretti. L'esito fu quello di due mostre tra loro correlate che si tennero nel 2010, "Luigi Moretti architetto. Dal razionalismo all'informale", presso il MAXXI e "Luigi Moretti architetto: storia, arte e scienza" presso l'Accademia Nazionale di San Luca. Ad accompagnare le due esposizioni il volume a cura di Bruno Reichlin e Letizia Tedeschi, *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, che riportava anche una mia testimonianza, *Luigi Moretti e Pietro De Laurentiis*.

Il testo, ampiamente abbreviato per motivi redazionali, rendeva conto del particolare rapporto intercorso tra Luigi Moretti e lo scultore Pietro De Laurentiis. Ho ritenuto opportuno riproporlo in questa sede per intero; chiarendo che a muovermi è quel lieve senso di disagio, che è spesso alla base delle mie scelte culturali, un po' di febbre, un malessere, che mi costringe a colmare anche – e soprattutto – quei minimi vuoti di senso che si creano negli infiniti spazi della realtà dell'immensamente piccolo, nelle vastità che si aprono ogni volta che si tenta di ridurre il mondo a qualcosa di conoscibile, l'*horror vacui* che quotidianamente mi coglie e che tendo ossessivamente a rilevare e colmare con un'attenzione al mondo che a volte estenua persino me stesso, insieme a chi intorno a me condivide il mio operare.

La mostra su Moretti all'Accademia di San Luca approfondiva "la formazione di Moretti e quanto di essa si ritrova in relazione alla fucina delle idee esplicitate nei singoli progetti" (Letizia Tedeschi, *Dalla ricerca alla mostra*, in *Luigi Moretti architetto. Dal razionalismo all'informale. Guida alla mostra*, Milano, 2010). Ma appare evidente a ognuno che questa fucina, che ha operato per decenni interi a livelli eccezionali di qualità, non abbia mai rivelato padri – né per rivendicarne una continuità né tantomeno per segnare una discontinuità – e tantomeno abbia formato possibili seguaci. Luigi Moretti è stato in definitiva un maestro senza discepoli né maestri, salvo poi dare delle indicazioni, dei riferimenti sul suo lavoro, negli eccezionali articoli di "Spazio", che andavano da Michelangelo a Borromini. Ed è un po' questo il vuoto che mi è sembrato, perciò, interessante indagare, un non visibile che, per forza di cose, l'esposizione ha lasciato indefinito. La mia testimonianza, che qui appare completa per la prima volta, aveva inteso mostrare proprio un "non visto", o meglio un "non visibile" e non rilevabile. Il fatto è che ho avuto la fortuna di condividere parte della mia formazione con uno di quelli, lo scultore Pietro De Laurentiis, che aveva costituito una parte non trascurabile del tessuto del quotidiano della vita di Moretti, non dei collaboratori, ma semplicemente amici, persone che probabilmente condividevano il fondo di una visione, e che è poi, strano a dirsi, il senso profondo delle cose. Parte di



Pietro De Laurentiis, autoritratto.

Pagina a fronte
*Pietro De Laurentiis e Luigi Moretti
alla personale dello scultore alla Galleria
Selecta di Roma, 1958.*



Pietro De Laurentiis, Bufalo, gesso dipinto, 1951.

questo mondo, Moretti lo ostenta pubblicamente nella “Mostra della Casa abitata”, tenutasi a Palazzo Strozzi a Firenze nel 1965, organizzata da Pierluigi Spadolini con Giovanni Michelucci e Tommaso Ferraris, tra l’altro ampiamente testimoniata nell’esposizione del MAXXI dove nella sezione dedicata a questo evento figuravano, fortemente evidenziate in uno spazio in oggetto creato a partire dalla parete di fondo, due delle sculture di Pietro De Laurentiis appartenute a Moretti.

E in effetti, pur privo di ascendenti e discendenti, Luigi Moretti certo non si aggirava nel nulla. Si muoveva all’interno di una mappa di riferimenti, un’idea interpretativa del mondo che condivideva con alcuni e che cercavo in questo mio scritto di ricostruire. Quando, per esempio, nel 1958, organizzando una mostra di Pietro De Laurentiis a Milano scrive a Agnoldomenico Pica, necessariamente ne sottolinea l’eccezionalità: “per me è uno scultore importantissimo [...]. È un artista con una voce potente e soltanto sua; voce che dovrebbe scoppiare per gli altri di colpo”, ma la fulminazione arriva in clausola, con un perentorio “Guarda la contadina abruzzese”. Nient’altro. Ora sarebbe lungo spiegare cosa volesse intendere, ma a chi conosce a fondo le opere di Pietro De Laurentiis e quelle di Luigi Moretti, queste quattro parole costruiscono (o meglio, ricostruiscono) una vera e propria “visione”, un intreccio di citazioni e di rimandi, che partono dal *Guerrero di Capestrano* per arrivare alle superfici permeate di luce delle sue architetture.

Credo che alla base di questa *Weltanschauung* ci fosse l’idea dell’opera come assoluto, ma non per questo aliena dalla storia, anzi in essa pienamente immersa.

In 2005 the Academy of Architecture and the Contemporary Archive of the Università della Svizzera Italiana, Mendrisio began a research project focusing on Luigi Moretti which resulted in two related exhibitions held in 2010, Luigi Moretti architetto. Dal razionalismo all’informale, at the MAXXI in Rome, and Luigi Moretti architetto: storia, arte e scienza at the Accademia di San Luca. The two events were accompanied by the volume Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale, edited by Bruno Reichlin and Letizia Tedeschi and for which I wrote an essay entitled Luigi Moretti e Pietro De Laurentiis.

Summarizing Luigi Moretti’s special relationship with the sculptor Pietro De Laurentiis, at the time the text was heavily cut for reasons of space. It seems appropriate to re-propose the uncut version here, whilst admitting that the decision to do so is conditioned in part by a sense of uneasiness that often underlies my cultural choices, a feverishness or anxiety that forces me to fill even (and above all) the minutest gaps in meaning that appear in the infinite spaces of reality’s immense detail, that vastness which reveals itself whenever one attempts to reduce the world to something that can be known and understood, a horror vacui which assails me daily and that I have an obsessive tendency to observe and fill in, with an attention to detail that at times even I find exhausting, as do those who work alongside me.

The Moretti exhibition at the Accademia di San Luca examined “Moretti’s professional training and the extent to which it emerges in the volcano of ideas that find expression in his individual projects” (Letizia Tedeschi, Dalla ricerca alla mostra, in Luigi Moretti architetto. Dal razionalismo all’informale. Guida alla mostra, Milan, 2010.) But it seems very clear that this “volcano” which for entire decades produced work of exceptional quality, was heir to no one, and never claimed to represent either a continuum or a rebellion: even less did he school possible followers. Luigi Moretti was, at the end of the day, a maestro with no disciples nor masters of his own, the exception being the indications and references regarding his own work that he gave in the exceptional articles written for “Spazio”, ranging from Michelangelo to Borromini. And this

Luigi Moretti, allestimento del proprio studio, nell’ambito della Mostra della Casa Abitata, Firenze, 1965.



gap, which therefore seemed to me an interesting subject for investigation, remains to a certain extent an “unseen”, an aspect which the exhibition left, of necessity, undefined. My own contribution, which here is published in its entirety for the first time, intended to reveal precisely this: an “unseen”, or perhaps more accurately, an “invisible” and undetectable aspect of Moretti.

The fact is that I have had the luck to have spent much time in my formative years with the sculptor Pietro De Laurentiis, one of the figures who played a not-indifferent part in Moretti’s daily life, not as colleagues but simply as friends: figures who in all probability shared a fundamental vision which, strange to say, is effectively the profound sense of things. Moretti put an element of this world on public show in the 1965 exhibition at Palazzo Strozzi in Florence entitled “Mostra della casa abitata” [An exhibition of the inhabited home] organized by Pierluigi Spadolini with Giovanni Michelucci and Tommaso Ferraris, and amply represented in the 2010 exhibition at Rome’s MAXXI. Here, in a section dedicated to the Florentine event, particular emphasis was given to two sculptures by Pietro De Laurentiis that had belonged to Moretti and which were shown in a dedicated space standing out from the far wall.

In fact, whilst boasting neither artistic forebears nor heirs, Luigi Moretti did not by any means operate in a vacuum. He worked within a “map” of references, an interpretive idea of the world that he shared with others and that I have attempted to reconstruct in this essay. When, for example, in 1958, organizing an exhibition of Pietro De Laurentiis’ work in Milan, he wrote to Agnoldomenico Pica, he underlined – inevitably – the sculptor’s exceptional quality: “For me he is a sculptor of great importance (...). He is an artist with a powerful and unique voice; a voice that – for others – should explode, all of a sudden”. But the electrifying phrase arrives right at the end, with a peremptory, “Look at the Contadina Abruzzese”. Nothing but that. It would take some time to explain exactly what he meant by this, but for those who know the work of both Pietro De Laurentiis and Moretti very well, these five words represent (or rather, reconstruct) a veritable “vision”, a weave of citations and cross-references that start with the Capestrano Warrior and reach their conclusion in the light-permeated surfaces of Moretti’s buildings. I think that at the basis of this Weltanschauung there was the idea of the work of art as an absolute, not detached from history but, on the contrary, entirely immersed in it. A work of art that proposes itself, in its historicism, as a sort of definitive – and therefore absolute – form, the references in which represent a series not so much of citations as of “fulfillments” for which the other works it quotes could be seen as portents, “shadows of the thing to come”. It was Pietro De Laurentiis himself in an interview (cf. “Parametro”, March 1987) who suggested this idea: “In ‘Spazio’ there are various essays on the baroque, for example the one where the drapings were published, where he [Moretti] practically says, ‘Here I am giving you an example of what is abstract’. Of the abstract in the baroque. I believe that in a sense he was right, in that modern abstract art in that period was more a geometrical abstract. There was a great deal of confusion between geometry and the abstract. He wanted, somehow, to demonstrate that abstract and figurative art have as their scope the catharsis of the element from which they have been constructed...”.

Beginning with that idea (which is effectively the basis for a figurative vision of the world) of the work of art as something



Pietro De Laurentiis, Gallo e Bufalo, mostra Luigi Moretti architetto. Dal razionalismo all’informale, MAXXI di Roma, 2010.

Un’opera che si ponesse, nel suo essere storica, come una sorta di forma definitiva – appunto assoluta – i cui riferimenti interni rappresentassero una serie, più che citazioni, di “adempimenti”, di cui le opere citate fossero delle “umbrae futurorum”. È lo stesso Pietro De Laurentiis, in un’intervista (Cfr. “Parametro”, marzo 1987) a metterci su questa traccia: “Ci sono, su “Spazio” alcuni saggi sul barocco, quello con la pubblicazione dei panneggi, per esempio, in cui lui [Moretti ndr], praticamente dice: ‘ecco vi do un esempio dell’astrattismo’. Dell’astrattismo nel barocco. Secondo me lui in un certo senso aveva anche ragione, in quanto l’astrattismo moderno, in quel periodo era più un astrattismo geometrico. Si faceva molta confusione tra geometria ed astrattismo. Lui, in qualche modo, voleva dimostrare che l’astrattismo e il figurativo, hanno come punto di arrivo la catarsi dell’elemento dal quale sono stati costruiti...”.

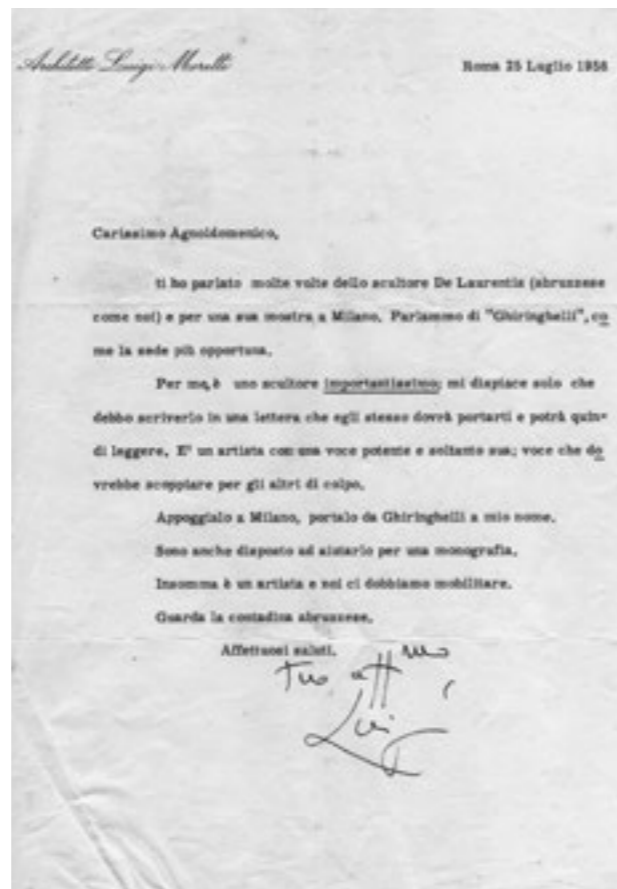
A partire da quel senso assoluto dell’opera – che è poi alla base di una visione figurale del mondo –

deriva a cascata il senso del suo operare: quella sorta di nostalgia mai esplicitata per una forma organica e vagamente antropomorfa, l'amore per il frammento, come elemento di raccordo tra due momenti della storia (appunto ombra e figura), ecc.

Ma questo è poi l'argomento del mio intervento del 2010, che la mia coazione a ripetere mi porta a riscrivere in questa prefazione, prima ancora che "riutilizzare". Mi accorgo che l'amore per la parola, rischia di farmi parlare "sopra" e temo di coprimi la voce, invece che svelarla. È forse invece giunto il momento di lasciarmi parlare, e con me Pietro De Laurentiis e Luigi Moretti.

Momenti di un'affinità elettiva

Luigi Moretti e Pietro De Laurentiis nella loro trentennale contiguità, dagli anni Quaranta sino alla scomparsa dell'architetto, condividono, al di là delle "puntiformi" occasioni di collaborazione, una parallela tendenza nel pensare all'opera, sia architettonica che scultorea, come Assoluto. Ed era certo per quegli anni una posizione anomala se si tiene conto che, per la migliore cultura architettonica e artistica, le uniche possibili oscillazioni erano tra etica e linguaggio, sul filo di una perseguita tensione all'esperienza dei risultati. Entrambi si fondano sulla certezza che il passato, la storia, vadano interpretati con gli occhi della modernità, ma soprattutto che valutare la modernità dello stesso passato sia l'unico modo di intervenire nel contemporaneo, guardando alla modernità che viene dall'antico e che il moderno *tout court* non sa restituire. Biblicamente per entrambi si tratta di intercettare l'antico con gli occhi che sono stati attraversati dalla "Rivelazione" evidenziata dall'arte moderna. Certo deve aver trepidato non poco il giovane scultore De Laurentiis nelle attese spasmodiche delle uscite, a incerta periodicità, della mitica rivista "Spazio" di Luigi Moretti, dove l'architetto "insegnava" a guardare al passato non tanto come fonte di insegnamento, ma come qualche cosa che richiedeva, prima di essere guardato, di individuarne la modernità e dove si tentava la "ricucitura" del moderno con la storia in una sorta di ritorno alle radici, ma non attraverso l'imitazione quanto piuttosto attraverso l'ispirazione. Erano queste posizioni a far sì che Luigi Moretti rileggesse ad esempio le tarsie marmoree del romanico fiorentino alla luce dell'esperienza di Mondrian, o le modanature michelangelolesche alla luce delle linee forza di Van de Velde. Ripercorrendo le occasioni di maggiore vicinanza tra le due personalità andrebbe certo qui ricordata *in primis* la testa in cera, ritratto dell'architetto Moretti, commissionato a De Laurentiis alla fine degli anni Quaranta. In questa opera, che nei tratti manifesta un'affinità con i temi della figurazione cari alla



Lettera di Luigi Moretti a Agnoldomenico Pica, luglio 1958.

absolute, the sense of all his work cascades forth: that sort of never-explicitly expressed nostalgia for an organic and vaguely anthropomorphic form; the love of the fragment as an element that links two different moments in history (the figure and its shadow), and so forth.

But then this is the hypothesis of my 2010 essay, which thanks to my tendency to repeat myself I have begun re-writing here – even before I get round to re-using it. I realize that my love of words is leading me to talk over myself and risk muffling my own voice instead of revealing it. Perhaps the time has come to let myself speak and, with me, Pietro De Laurentiis and Luigi Moretti.

Moments in an Elective Affinity

In the thirty years in which they worked in parallel (from the 1940s up until the death of the architect), apart from the scattered occasions on which they collaborated, Luigi Moretti and Pietro De Laurentiis also shared a tendency to consider the work of art – whether architectural or sculptural – an Absolute. For the period this was an undeniably anomalous approach, if we consider that the serious architectural and artistic culture of the time was only really interested in experiencing the results of tense oscillations between ethics and language.



Galleria Selecta, Roma 1958, Pietro e Nina De Laurentiis con Luigi Moretti davanti alla Contadina abruzzese.

Underlying the work of both Moretti and De Laurentiis is a conviction that the past, and history, should be interpreted through modern eyes and, above all, that assessing the past's own modernity is the only true way of intervening in that which is contemporary – looking to the modernity that derives from antiquity and which the merely Modern is incapable of reproducing. For both men this meant intercepting the antique with eyes that have (to put it in biblical terms) experienced the "Revelation" of modern art.

As a young sculptor, De Laurentiis must surely have waited with trepidation for the spasmodic and unpredictable release of each number of Luigi Moretti's famed review "Spazio". In "Spazio" the architect "taught" readers to look to the past not so much as a source of inspiration but as something in which, prior to looking at it, we must first identify the modernity: the intent was to "re-connect" the modern and history in a sort of return to our roots, but in the name of inspiration rather than imitation. It was these notions that saw Luigi Moretti re-reading, for example, the marble intarsia of the Florentine Romanesque in the light of the experience of Mondrian, or Michelangelo's mouldings in the light of Van de Velde's "line-force".

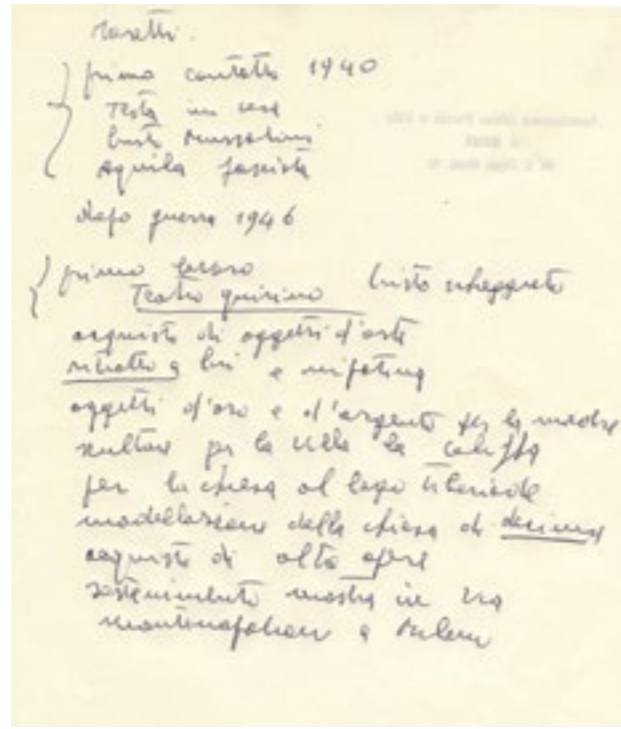
Looking back over the occasions on which the two men came into closest contact, we should surely begin with the wax portrait

ritrattistica postcelebrativa di Arturo Martini o Marino Marini, è sorprendente l'accoglienza da parte dell'architetto di un ritratto che, nell'evanescenza alla Medardo Rosso, quindi di una materia come la cera che liquidamente si disperde, consunta dalla luce, per poi rassodarsi nella perentorietà dei segni-tratti somatici quasi di una forza primordiale, riesce a imporsi poi con la propria assolutezza d'immagine. Ma questa "ambiguità" è la stessa che ritroviamo in Moretti, in quell'idea di "trasfigurazione" delle forme per cui inedite zoomate sulla statuaria barocca o frammenti di edifici, sottoposti a una vera e propria "deriva" del significato, rinunciano alla riconoscibilità, all'appartenenza al mondo della raffigurazione. La presenza protagonista del frammento all'interno della gerarchia della composizione rappresenta un secondo, importante nucleo di affinità tra le due figure, di cui il progetto per la rappresentazione teatrale del "Nessuno salì a bordo" della Pavlova costituisce forse l'episodio più significativo. Elaborato nel 1949, questo allestimento scenico accosta al collasso visivo provocato dalla "apparizione" di un Cristo lacerato tanto nella



Galleria Montenapoleone, Milano 1959, Luigi Moretti e Pietro De Laurentiis.

sua integrità iconografica quanto nella postura vertiginosa, il vuoto paralizzante del sottofondo prospettico, in cui l'unico risarcimento alla laconicità delle superfici sembra essere offerto dalla metafisicità dei due "oggetti architettonici" disposti simmetricamente alla base del boccascena. L'idea del reperto in quanto strumento, oggetto di osservazione cui guardare con gli occhi del moderno per rintracciarne il segreto, è cara a Moretti fin dagli anni della sua formazione. Ed è proprio in questa comune fascinazione per l'antico che si rintraccia il senso della collaborazione, ancora una volta ricercata da Moretti, tra lo scultore e l'architetto per l'esposizione di Torino "Italia '61". Il calco del *Guerrero di Capetrano*, commissionato a De Laurentiis per l'allestimento del Padiglione della Regione Lazio, testimonia infatti non soltanto la volontà di introdurre nella sequenza espositiva una derivazione ieratica ma, soprattutto, introduce il tema del "negativo" della forma, l'idea morettiana del vuoto come presenza attiva nella percezione dello spazio e dell'architettura. Anche l'allestimento della mostra "La casa abitata", tenutasi come è noto presso i saloni di Palazzo Strozzi nel 1965, manifesta, seppur in modo diverso, la prossimità di vedute tra Moretti e De Laurentiis. Qui è la compresenza, tanto evidente da apparire forzata, volutamente stridente, di oggetti



Appunto autografo di Pietro De Laurentiis sulle collaborazioni con Luigi Moretti.

of Moretti which was commissioned from De Laurentiis at the end of the 1940s. In its lineaments this piece reveals an affinity with the figurative themes dear to Arturo Martini and Marino Marini where their portraiture is at its most intimate and least monumental, and there is something surprising in the architect's welcoming of a portrait which, with all the evanescence of Medardo Rosso, and in a material like wax that liquefies, eaten by the light, to then re-solidify in the peremptoriness of the handling/physiognomy with its almost primordial force, then imposes itself as an image with an absoluteness all its own. But then this ambiguity is the same that we find in Moretti, in that idea of a "transfiguration" of forms in which novel close-ups of baroque statuary or fragments of buildings undergo a very real "drift" in meaning, abandoning their recognisability and their place in the world of the figurative.

The central role of the fragment as a presence in the compositional hierarchy represents a second and important aspect of the affinity between the two men, the most significant episode of which is probably marked by their project for Tatiana Pavlova's theatre piece, "Nessuno salì a bordo". This set design, which was elaborated in 1949, flanks a visual collapse provoked by the "apparition" of a Christ as lacerated in his iconographical integrity as he is by his vertiginous position, with the paralyzing void of the backdrop's perspective, in which the laconic surfaces' only redemption seems to lie in the metaphysical qualities of the two symmetrically-arranged "architectural objects" at the base of the proscenium arch. The idea of the archaeological find or fragment as both tool and object of study, only yielding up its secrets to a modern eye, had been dear to Moretti ever since

his student days. And it is in precisely this shared fascination with the antique that we find the key to their collaboration (once again suggested by Moretti) for the Turin Expo "Italia 61". In fact the cast of the *Capetrano Warrior*, which was commissioned from De Laurentiis for the Region of Latium's pavilion, testifies not only to a desire to introduce a hieratic element into the exhibition sequence, but also and above all, introduces the theme of the "negative" form; Moretti's idea of the void as an active presence in our perception of space and architecture.

The design of the 1965 exhibition "La casa abitata", famously held in the rooms of Palazzo Strozzi, also reveals – albeit in a different way – the similarity of Moretti and De Laurentiis's approaches. Here the simultaneous presence (deliberately strident and so obvious as to appear forced) of objects that are culturally and stylistically very different, expresses a sort of *coincidentia oppositorum*. In a shared predilection for antagonistic forms and for that contrast between elements that meet and collide without ever penetrating one another, we perceive a veiled polemic regarding the poetics of cubism, at that point over-worked by the Italian avant-garde, who felt that in order to shrug off the inherited [national] yoke of rhetoric and monumentality it was sufficient to cross the alps and evoke – principally – the heroic novelties of Picasso at his most subversive. Instead they frequently ended up emphasizing an expressionistic clash of weights and elements, thrown deliberately and violently together and never really integrating if not where the parts themselves begin to meld.

But in one of the most important occasions on which Moretti and De Laurentiis collaborated, when the artist was directly involved in the creation of scattered "darts-of-poetry" to be inserted in the soaring structural supports of the *Taghba* sanctuary (in a way similar to what was done in the project for the *La Califfa* villa at Santa Marinella, where the artist had reserved for himself a number of "poetic-sculptural niches" both men explore the idea that apparently absolute forms can be contaminated with partially incised voids, and therefore by light and shadow, almost as though to contradict the uniform light diffused by the solid planes which, from a Piero-della-Francesca-like condition in which the light falls uninterrupted, then change tone with duskier pauses created by fragments, "incidentals" and, eventually, by the coagulation of the material, suggesting the futility of pretending an improbable "sunny brightness".

The pair's fraternal working relationship then seems to arrive at an ideal finale in the 1970 project for the church of the Concilio Santa Maria Mater Ecclesiae in Rome, one of the architect's "extreme" projects in which Moretti pays a none-too-subtle homage to his esteemed sculptor-friend's ever more frequent incursions into the impervious territory of architecture. In fact De Laurentiis had for some time been working on virtuosic exercises in architecture for his own pleasure. These were always poised between the pleasure of form and the form "in crisis", thanks to his continual acts of graphic subversion in which the insistent line incises and corrodes to the point at which the work as a whole begins to dissolve, almost as though reducing the fullness of the forms to a tattooed two-dimensionality in which architecture dissolves into pure writing, in an obsessive orchestration that sounds all imaginable notes to arrive at a sort of reconstruction of the universe in which rhythm, counterpoint, fragmentation and conflict result in what is effectively an emphatic polyphony – even if formed of discordant bids for attention. However, even in resorting to the idea of a form that is investigated



Pietro De Laurentiis, Ritratto di Luigi Moretti durante la lavorazione, cera, anni Quaranta.

culturalmente e stilisticamente distanti, a esprimere, in una sorta di *coincidentia oppositorum*, di condivisa predilezione per l'antagonismo delle forme, per quella contrapposizione delle parti che urtano senza mai compenetrarsi in cui si rintraccia una velatamente sottaciuta posizione polemica nei confronti della poetica cubista allora fin troppo frequentata dalle avanguardie italiane, che per scrollarsi di dosso l'ipoteca della retorica e della monumentalità pensavano bastasse un viaggio oltralpe e soprattutto rievocare le eroiche acquisizioni del Picasso più eversivo, per privilegiare invece una espressionistica contrapposizione di pesi e parti volutamente fatte configgere tra di loro senza mai incorrere nel rischio dell'integrazione se non della fusione degli elementi stessi. Ma anche in uno degli episodi di maggiore interrelazione tra Moretti e De Laurentiis dove l'artista è direttamente coinvolto per puntiformi "frece poetiche" d'autore da inserire nelle svettanti strutture di sostegno del santuario di *Taghba*, così come già si era tentato nel progetto per la villa *La Califfa* a S. Marinella, per la quale lo stesso artista si era



Luigi Moretti, *Scenografia del Nessuno Sali a Bordo, particolare, Cristo di Pietro De Laurentiis, 1949.*

riservato alcuni “cantucci poetico-plastici”, c'è per entrambi l'idea che l'apparente assolutezza formale possa essere contaminata da parziali incisioni di vuoto, quindi di luce e ombra, quasi a contraddire l'uniforme diffusione luministica di quei corpi che da una condizione pierfrancescana in cui la luce si diffonde uniformemente, subiscono un'inversione di rotta con più crepuscolari interruzioni attraverso il frammento, attraverso l'incidente, attraverso infine il raggrumarsi della materia a indicare l'impossibilità di qualsiasi pretesa di improbabile “solarità”. Il sodalizio tra i due sembra trovare poi una propria ideale conclusione nel progetto per la chiesa del Concilio “Santa Maria Mater Ecclesiae” di Roma, del 1970, uno dei progetti “estremi” dell'architetto in cui Moretti rende addirittura un non troppo sottaciuto omaggio alle sempre più frequenti incursioni dell'amico stimato scultore negli impervi territori dell'architettura. De Laurentiis stava infatti portando avanti da tempo virtuosistici esercizi architettonici di autocommittenza,

and solicited – if not actually tattooed (as both Moretti and De Laurentiis often did, albeit in diverse circumstances), neither suggests the emptiness of a pure graphic exercise but both markedly take their moves from that cultured and historicized tradition which runs from Raphael's project for Palazzo Branconio dell'Aquila, via the visual allusiveness of Palazzo Spada in Piazza Capo di Ferro [both in Rome] to the loggia with which Palladio equipped the Palazzo del Capitaniato [Vicenza] (also famous as the Loggia Bernarda and which celebrated the Battle of Lepanto), leading via Warhol's multiplied patterns right up to the compulsive repetition of Robert Venturi.

An emphatic predilection for curves and organic forms

Maintaining, in all of his projects, an evident nostalgia for nature, Moretti felt the lure of the organic and vaguely anthropomorphic form, uniquely capable of reconnecting architecture with the most explicit physical traits of the world around us. Those who best knew his character and ideals, say that in Moretti's insistent use of the curve we see traces of his abiding interest in the majesty of Roman statuary, unusually beautiful examples of which were conserved in his Roman



Pietro De Laurentiis mentre modella il Cristo per la scenografia del Nessuno Sali a Bordo del 1949.

studio in via Panisperna. The editorial approach of “Spazio” left no doubt as to his multifaceted and intrinsically pluralistic personality with his fondness for blurring boundaries, and in the pages of his review Moretti had no hesitation in explicitly and insistently underlining the classical foundations of his own architecture, a classicism upon which history constantly seems to affix signs of its iconic simulacra, signs of that continually evolving system of values that are both definitive and ever-relevant: the same values that Pietro De Laurentiis' work upholds implicitly, in its veiled allusions to antiquity. We have only to think of the relationship between Moretti's pre-war and post-war work, which very clearly illustrates a continual and uninterrupted evolution in his style, reflecting a research that was complex, multi-disciplinary and multi-faceted but also pervaded by insistently recurring motifs – a coherent and very personal orthography. Or the primitive monumentality of De Laurentiis' anthropomorphic figures, in which the imposing classicism of the poses underlines the hybrid mix of diverse materials.

In common with that of the sculptor, and like any “system” determined by the form and energies of its own elements, the homogenous flow of which gives it its character and at the

sempre in bilico tra piacere della forma e messa in crisi della stessa, attraverso i suoi continui scardinamenti grafici, in cui il segno insistito incideva e corrodeva, fino alla dissoluzione della totalità, quasi a ridurre quella pienezza formale a una tatuata bidimensionalità, in cui l'architettura si risolveva in pura scrittura, in ossessione di uno spartito in cui toccare tutte le tonalità per giungere a una sorta di ricostruzione dell'universo in cui il ritmo, la contrapposizione, la frantumazione e il conflitto conducevano a una sottolineata polifonia pur di discordanti protagonismi. Ma anche il ricorrere all'idea di una forma indagata, sollecitata se non tatuata come faranno spesso sia pure in occasioni diverse sia Moretti che De Laurentiis, non allude al vuoto del puro esercizio grafico ma segnatamente prende per entrambi le mosse da una tradizione colta, storicizzata a partire dal progetto raffaellesco per Palazzo Branconio dell'Aquila, attraverso le sollecitazioni visive di Palazzo Spada a piazza Capodiferro fino alla loggia palladiana del Capitanato, la famosa Loggia Bernarda che celebrava la battaglia di Lepanto, per giungere sino alla coazione a ripetere di Robert Venturi attraverso la moltiplicazione wharoliana dei pattern.

L'insistita predilezione per la curva e la forma organica

Conservando in ogni suo progetto un'evidente nostalgia naturalistica, Moretti subisce la tentazione della forma organica, vagamente antropomorfa, la sola che riunisca l'architettura alla fisionomia più esplicita del mondo. Quanti ne abbiano conosciuto davvero il temperamento e la posizione morale affermano di intravedere, nell'insistita propensione per l'uso della curva, tracce del suo grande interesse per la maestosità della statuarìa romana, di cui lo studio di via Panisperna, a Roma, custodiva esemplari di rara bellezza. Certo Moretti non mancò di sottolineare ancora più esplicitamente e insistentemente, dalle pagine di “Spazio” – la cui stessa impostazione editoriale non lasciava dubbi sulla sua personalità multiforme e intrinsecamente plurale, incline allo sconfinamento – la matrice classica della propria architettura, su cui la storia sembra costantemente apporre segni del suo simulacro iconico, di quel sistema in fieri di valori definitivi e sempre attuali. Gli stessi valori che l'opera di Pietro De Laurentiis, con le sue velate allusioni all'antico, implicitamente sottende. Basta pensare al rapporto tra le opere morettiane realizzate precedentemente e successivamente al secondo conflitto mondiale, che descrive, con convincente chiarezza, una continua e ininterrotta evoluzione del suo linguaggio, rendendo merito a una ricerca complessa, pluridisciplinare, multiforme anche se attraversata da motivi ricorsivi, insistiti, da una scrittura coerente e fortemente



Primo modello della Chiesa Santa Maria Mater Ecclesiae, elaborato da Pietro De Laurentiis sul primo schizzo di Luigi Moretti, nella mostra Moretti visto da Moretti, Archivio Centrale dello Stato, Roma, 2008.

autografica. Ma anche alla monumentalità primitiva delle figure antropomorfe di De Laurentiis in cui le ibride commistioni tra materiali diversi, la stessa postura delle figure dello scultore con la loro imponente classicità tendono a sottolineare. Non diversamente da quello dello scultore, il linguaggio plastico di Luigi Moretti, come ogni sistema determinato dalle energie e dalla forma dei propri elementi, il cui scorrere omogeneo le caratterizza e al tempo stesso ne custodisce il segreto, ha una sua logica di coordinazione sostenuta da radici profonde, intessuta di riflessioni sedimentate, di cui ciascuna architettura si appropria e in cui permane la sua "coscienza vivente". Lo si riconosce nei passaggi tra i nuclei plastici della palazzina di via Jenner, in cui riaffiora la temporalità plastica delle architetture borrominiane, la disseminazione di segni e di zone rapprese sulle algide sagome degli "angeli sopra Roma", ma anche le costellazioni di forme emergenti da un sedime di materia compatta di derivazione caravaggesca, la cui silenziosa

same time holds the key to its secrets, Luigi Moretti's sculptural language has a coordinating logic of its own, sustained by deep roots, woven through with well-consolidated reflections, which each piece of architecture appropriates for itself and in which there lies its "living consciousness". It is a logic that we recognize in the transitions between the sculptural nuclei of his apartment building in Via Jenner, where the temporal forms of Borromini's architecture resurface – the dissemination of signs and of areas of coagulation on the algid outlines of his "angels over Rome". We also see it in the constellation of forms emerging from a Caravaggesque bed of compact material, the eloquent silence of which suggests ideas of absence as a space "waiting to be constructed". The same thing also happens with the "contrasting opposites" in De Laurentiis' relief sculptures like the large marble relief at the INPS building in Rome's EUR district. Here the artist's corrosiveness scours and incises the marble, but above all it hollows out powerful oculi, which in dematerialising the forms, alter the normal relationship between the inscription of the surface and the spasmodic search for a deeper intimacy, in a sort of deliberate fusion of diverse worlds and cultures, of East and West, in which we have the first inklings of that approach to the world in the form of pure inscription/description that would be so skilfully expressed in Peter Greenaway's masterpieces, *Prospero's Books* and *The Pillow Book*.

The fragment as citation

With the first of the projects that followed his move from Milan to Rome, Luigi Moretti offered his greatest and most theatrical contribution to residential architecture. As Thomas Schumacher and Fulvio Irace have observed in underlining the relative dates of the Girasole building, the Via Jenner apartment block and various buildings in Lombardy, it is important to clarify or at least to reflect on the reasons behind the evident allusions in the planimetric organization of the two Roman buildings to the Ghiringhelli and Lavezzari residences designed in Milan by Giuseppe Terragni and Pietro Lingeri. In fact, like these, Moretti's projects also present a notably scenographic compositional structure. Pietro De Laurentiis makes similar use of the idea of the *mise-en-scène* in his great panels for the Acea headquarters in Rome, where the suggestion of a curtain opening to reveal the architectural concavities of the portico is, in reality, combined with the idea of a pure membrane/diaphragm, a bony structure hinting at ulterior depths and gradually revealing the proliferation of spaces behind it. However, for both sculptor and architect there is always a reference to the historical derivations of the "diaphragm/screen", beginning with the sixteenth-century lesson in control offered by the relationship between sacristy and quire in Venice's Palladian churches of San Giorgio Maggiore and the Redentore.

Moreover, in contrast with the projects of the Novocomum architects, in Rome Moretti creates a veritable theatricalisation of the building, which inverts, or if one prefers, subverts the relationship between theatre and architecture, assigning to the latter of the two the job of constructing an imaginary place in which a complex layering of elements lifted from history and memory are recomposed within the artificial unity of the constructed image. From this point of view it might be opportune to underline the fact that during the period in which Moretti was developing the Girasole project, he was also

exploring set design, as is testified by the fact that the designs for "Nessuno salì a bordo" date from the same year. Created in collaboration with Pietro De Laurentiis, who produced the large Christ figure (reduced to what is almost a mere bust), this project effectively represents the perfecting of a variform architectural device: a vessel open to infinite manipulations, imagined – in a manner that recalls Pirandello – as being multiple, yielding itself dramatically to a variety of readings and meanings thanks to the diverse narrative tones it is capable of conveying, from the ostentation of imperial Rome and the hyperbole of the Baroque to the dreamlike light of Piranesi or the futurist "mechanical universe" of Depero.

Multiplicity is, once again, the unifying element in De Laurentiis' ambitious piece for the cathedral in Chicago. Here, in a deliberately two-dimensional and carefully sustained low relief, the figurative elements of the narrative rush on and multiply, their individual deflagrations indicating a nebulous, granular composition, whilst the piece in its entirety re-coalesces in an overall structure formed of a series of continual close-ups, focusing in on what can just be glimpsed at in a space "beyond", seemingly separate and distant but in reality close-to, in a sort of ideal visual proscenium.

Various semantic patterns are repeated in both the scenery invented for Pavlova's play and in the project for the Girasole building. Here we will consider at least two.

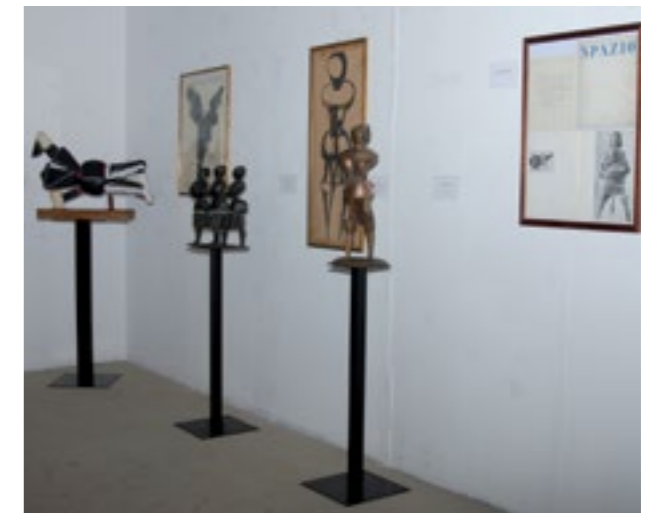
In the first place there is the scenographic treatment of the perspective which, with the proscenium-like façade [of the Girasole], separates the real space of the city from the illusory space of the building's interior. It is the carefully calibrated distance between the two "wings" of the façade that activates the scene, creating the expectation of an eternally postponed event that will never take place and evoking an unconscious and lasting sense of yearning. If these two "wings" of the building in Via Bruno Buozzi were to be reunited as a single planar surface, the viewer would in fact find himself simply observing the horizontal repetition of the apertures. But the maestro has opened the curtain very slightly, just enough to allow the darkness of the vertical slash to flow, like solidifying lava, onto the "stage" of the atrium.

Secondly, there is the presence of external objects assembled for this "show", like the leg that emerges from the jamb of a window, or the great masses that slide out from the obscurity of the interior. Here we should note that this is not, as it is elsewhere, the result of surfaces "corrugating" or forms simply accruing, but a precise selection of samples taken from the city's repertoire of icons and then superimposed, or perhaps it would be more accurate to say "swept" very naturally, as though in the wake of a shipwreck, onto the tectonic mass of the building – onto the ideal structure of what we might call "the space of an inventory". Here we find confirmation of the role (dear to both Moretti and De Laurentiis) of the fragment in the composition.

Finally, for the sculptor in particular, the use of slashes, of caesuras and of separations alludes to an obsessive need for the binary or twofold to counter the rigid finality of the single word, the completeness of which is continually undermined in favour of diversification through insistent multiplication.

Consonance as a syntactic pretext

The shapes of Moretti's architecture are a result of the sculptural manipulation of the elements that most directly influence



Mostra Pietro De Laurentiis e Luigi Moretti, realizzata nell'ambito della esposizione Moretti visto da Moretti, Archivio Centrale dello Stato, Roma, 2008.

In primo piano, sulla parete: copertina e pagine di "Spazio" del gennaio 1959, numero speciale della rivista fondata e diretta da Moretti, con un'ampia parte centrale dedicata all'opera di Pietro De Laurentiis. L'articolo sarà poi estratto e pubblicato, sempre a cura delle edizioni di "Spazio", come catalogo della personale di De Laurentiis tenutasi nello stesso anno alla Galleria Montenapoleone di Milano.

eloquenza fa pensare all'assenza come "possibilità di costruzione" dello spazio. Ma è quanto succede anche nelle "contrapposizioni" delle sculture frontali di De Laurentiis, come il grande marmo nella sede dell'INPS all'EUR, in cui la corrosività dell'artista scava e incide ma soprattutto svuota attraverso potenti "oculi", che nella loro propensione alla smaterializzazione formale tendono a condurre in un altro alveo il rapporto tra scrittura della superficie e ricerca spasmodica di una più intima profondità, in una sorta di ricercato sincretismo tra culture e mondi diversi, tra Oriente e Occidente in cui è possibile ravvisare i prodromi di quella sollecitazione nei confronti del mondo come pura scrittura così sapientemente restituita da alcuni capolavori di Greenaway "The Prospero's Books" e "The Pillow Book".

Il frammento come citazione

Con il primo progetto elaborato per Roma dopo le esperienze milanesi Luigi Moretti rende il contributo più alto e scenografico all'architettura della palazzina. Come hanno osservato Thomas Schumacher e Fulvio Irace, sottolineare la posizione cronologica della casa del Girasole, come anche di quella di via Jenner, rispetto agli interventi lombardi, è necessario a chiarire, o almeno a supporre, la ragione delle evidenti allusioni



Pietro De Laurentiis, *Le città illuminate*, bassorilievo bronzeo per la sede ACEA di Roma, 1961, pannello 2.

planimetriche riscontrabili in questi due episodi alle residenze Ghiringhelli e Lavezzari progettate a Milano da Giuseppe Terragni e Pietro Lingeri. Anche nei progetti morettiani, infatti, la struttura compositiva dell'opera ha un'impostazione fortemente scenografica. Allo stesso modo Pietro De Laurentiis imposta sul piano della messa in scena le grandi sculture progettate per la sede centrale dell'ACEA di Roma, dove l'idea di un sipario che si apre sui vuoti architettonici del porticato in realtà si coniuga con l'idea della pura struttura-diaframma, elemento osteologico che allude a ulteriori profondità e squaderna le retrostanti proliferazioni spaziali. Sia per lo scultore che per l'architetto è però sempre presente la storica derivazione degli elementi-diaframma, a partire dalla lezione cinquecentesca del rapporto mediato tra presbiterio e coro delle palladiane chiese di San Giorgio Maggiore o del Redentore a Venezia. A differenza dei progetti del maestro del Novocomum, tuttavia, Moretti realizza a Roma una vera e propria teatralizzazione dell'edificio, che inverte, o se

its spatial qualities, and the architect seems also to have understood that if such elements do not respond with sufficient conviction to the surrounding context, if they fail to establish a sensitive or explicit relationship with it, they inevitably lose something of their expressive intensity precisely because they are extraneous to their surroundings. The theoretical "site" with which Moretti builds and nurtures a relationship involves not only the physical qualities of a space but also, and above all, the ways in which the space belongs to a wider and more complex pattern of meanings and of implicit messages, which he re-elaborates in his own assertive style. In fact whilst at first glance they may seem heterogeneous and distinct, all the signs and symbols gathered together on his buildings effectively respond faithfully to a particular theme, to a discourse that the architect had already begun to define during the years of his training and which, intentionally or not, represents a thematic coherence that renders his work instantly recognizable.

Similarly, with its insistent tendency to fill up with forms, with that contraposition of masses which collide but never meld, Pietro De Laurentiis' work faithfully adheres to a knowing and very personal stylistic register. For the sculptor this does not involve treating artistic production as a form of endless

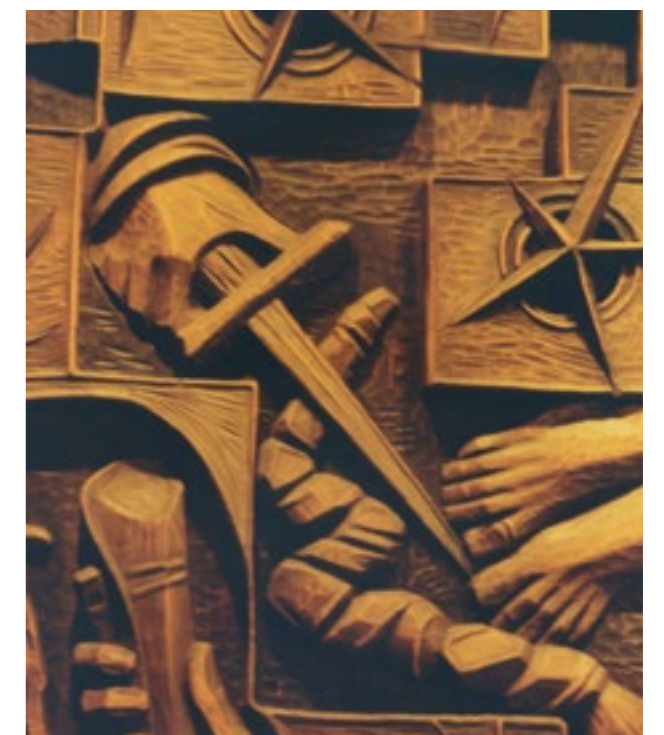


Pietro De Laurentiis, pannello ligneo per la Holy Name Cathedral di Chicago, 1968. In basso: particolare.

entertainment, but constantly ascribing a different sense to each of his sculptural projects, in a search for that multiplicity in unity which seems to be reproduced in the reassembled elements, in the lines and patterns that, as unifying elements, appear to form rules in which any elements of hazard or chance serve to underline the very coherence of that emphatic abundance of forms.

The degree to which Moretti's architecture is analytical reflects that to which De Laurentiis' signs/forms emerge. And the very degree to which architect and sculptor have access to signs/forms is what permits the continuing evolution of their stylistic language.

Moretti and De Laurentiis' apparently stubborn pursuit of abstraction brings to their work a spatial principle which is not, as its architectonic character might suggest, a pre-existing fact, but actually always an end result. The very process of elaborating each work creates a temporal differential: an instant in which chronologically disparate elements converge, rendered simultaneous by the work's own unity. The synthesis takes place in the act of reassembling the various elements found juxtaposed in a given space and in translating their ideal simultaneity into a structure: the unified form that the work



si preferisce, sovverte il rapporto tra teatro e architettura, investendo quest'ultima del compito di costruire un luogo immaginario, nel quale un complesso stratificarsi di elementi prelevati dalla storia e dalla memoria è ricomposto nell'artificiosa unitarietà dell'immagine costruita. E in questo senso potrebbe non essere inopportuno rievocare la contemporaneità alla stesura del progetto del Girasole alle indagini sulla scenografia di cui l'allestimento scenico per il "Nessuno salì a bordo", dello stesso anno, fornisce testimonianza. Elaborato con la collaborazione di Pietro De Laurentiis, che realizza la grande figura di Cristo, la cui rappresentazione è ridotta quasi al solo busto, questa opera si identifica di fatto con la messa a punto di un dispositivo architettonico dalle differenti apparenze, un contenitore disponibile a infinite manipolazioni, immaginato, pirandellianamente, come molteplice, capace di immolarsi drammaticamente a una varietà di letture e di significati, attraverso le diverse tonalità narrative che è in grado di mostrare, dall'ostentazione della Roma imperiale alla dimensione caricaturale barocca, dalla visionarietà dei "lumi" piranesiani, all'"universo meccanico" di Depero futurista. Ma il molteplice è anche l'elemento riunificante della impegnativa elaborazione di De Laurentiis per la Cattedrale di Chicago dove in un voluto e mantenuto stacciamento bidimensionale si rincorrono e si moltiplicano i figurativi elementi narrativi, che con le loro deflagrazioni sembrano indicare una composizione pulviscolare mentre il tutto è riunificato da una sovrastruttura che rivela il carattere di continue zoomate, vere e proprie messe a fuoco di quello che è appena fatto intravedere in uno spazio "oltre", apparentemente distanziato e lontano e invece così vicino come si presenta in una sorta di ideale ribalta visiva. Come per la visione scenica per il testo della Pavlova anche nel caso del progetto della casa del Girasole le orditure semantiche da rilevare sono molteplici. Ne considereremo almeno due. In primo luogo l'impostazione scenica della prospettiva, che separa, con il "boccascena" della facciata, lo spazio reale della città da quello illusorio dell'interno dell'architettura. Ed è la distanza, sapientemente calibrata, tra le due "quinte" del fronte, ad attivare la scena, attraverso l'aspettativa di un evento sempre rimandato, di ciò che nel Girasole non avviene e che sollecita un desiderio inconsapevole e prolungato. Se le due quinte di via Bruno Buozzi si fossero riunite in una sola superficie l'osservatore sarebbe infatti stato relegato nel semplice ruolo di testimone della ricorsività orizzontale delle aperture. Ma il maestro scosta appena il sipario, quel tanto da consentire al buio del taglio verticale di confluire, come materia magmatica rappresa, nel palcoscenico dell'atrio. In secondo luogo, occorre osservare come la presenza di oggetti esterni, raccolti per questa rappresentazione, come la gamba che affiora dall'imbotte di una finestra o



Galleria Montenapoleone, Milano 1959, in primo piano Torso femminile (anche a sinistra).

will take in various moments. This process, which occurs in the thing itself and not simply in the method of its realization, essentially takes shape where there are relationships of tension and is, by its very nature, temporal.

So history is an inherent part of both building and object, and its adjectivisation reflects the time employed in elaborating the design – time which is embedded in the work itself. And it is in their use of these qualities, in this fidelity to an abstract counterpart that both Moretti and De Laurentiis clearly strive for, that their work redraws the boundaries of their respective disciplines. Ancient games played with form and likenesses converge in their work, and at the same time new relationships develop, reminding us that the making of art consists of relating one "language" to another, and that knowledge is to be found not through seeing or illustrating, but in the act of interpreting.

Discontinuity of form and structure

Influenced by his studies of architecture, painting and, above all, baroque statuary, Moretti identified a system for dissecting architecture's component elements, a system which essentially involved inverting the sequence of design/construction/interpretation-of-the-finished-work. In the same way, with his assemblages of forms held together not so much by their capacity to evoke figurative counterparts as by a primitive and visionary plasticity, De Laurentiis uses the instruments usually associated with the reading of a work to define, instead, its image, introducing a degree of complexity to his sculptures that renders them impossible to fully understand without reconstructing the creative process behind them. So, such tools, which can be associated both with the design process

i grandi massi franati dall'oscurità dell'interno, non sia il risultato, come in altri casi, di corrugamenti superficiali o accumulazioni di forme, ma l'esatta rappresentazione di campioni prelevati dal repertorio iconico della città e sovrapposti o, forse più correttamente, "trasportati", naturalmente, come dopo un naufragio, nella compagine tettonica dell'edificio, nella struttura ideale di ciò che potrebbe definirsi "lo spazio di un inventario". A conferma dell'importanza del ruolo – caro tanto a Moretti quanto a De Laurentiis – assegnato al frammento nella composizione, dove per lo scultore in particolare modo, i ricorsi ai tagli, alle cesure, alle separazioni, in fine alludono all'ossessiva necessità del doppio come controcanto alla definizione ultimativa della singola parola, a una continua messa in crisi della sua pienezza per una privilegiata diversificazione attraverso la sua insistita moltiplicazione.

L'appartenenza come pretesto sintattico

Pervenendo alla configurazione morfologica della architettura attraverso la manipolazione plastica degli elementi che più direttamente ne determinano le proprietà spaziali, Moretti pare anche aver compreso che quando questi non soddisfano con sufficiente convinzione le condizioni del contesto, stabilendovi una relazione sensibile o esplicita, sono soggetti a un inevitabile assottigliamento dell'intensità espressiva, proprio per effetto della loro estraneità ai luoghi. L'idea di sito con cui Moretti costruisce e intrattiene una relazione non riguarda soltanto la fisicità di uno spazio ma anche e soprattutto l'appartenenza di quest'ultimo a un sistema più ampio e complesso di significati, di messaggi impliciti la cui rielaborazione autografica è affidata all'assertività del linguaggio. Tutti i segni chiamati a raccogliersi sugli edifici, che a una prima lettura potrebbero apparire eterogenei e singolari, restano sempre, in realtà, fedeli a uno stesso tema, a un discorso di cui l'architetto ha preso ad annotare i termini fin dagli anni della formazione e che è diventato, suo malgrado, testimone di una coerenza tematica che consente di riconoscerlo.

Non diversamente l'opera di Pietro De Laurentiis, con la sua insistita propensione alla pienezza formale, alla contrapposizione delle masse della composizione che urtano senza mai dissolversi le une nelle altre, è testimone della più assoluta aderenza a un registro stilistico consapevole e autografico. Ma per lo scultore non si tratta di affidare la propria creazione a un'idea di infinito intrattenimento, quanto piuttosto di reinscrivere in alvei sempre diversificati il senso dei singoli progetti scultorei, alla ricerca di quella molteplicità nell'unità che sembra riassumersi in quegli elementi riunificati rappresentati dai tracciati e dagli orditi che come elementi unificanti

sembrano darsi come regole in cui il gioco dell'azzardo, dell'incidente, indicano la tenuta stessa di quella sempre evidenziata pienezza formale. Nella misura in cui l'architettura analizza, il segno appare. Nella misura in cui l'architetto, così come lo scultore, dispongono di segni, il linguaggio non cessa la propria evoluzione. L'ostinata anti-figuratività che Moretti e De Laurentiis sembrano perseguire introduce nell'opera un principio spaziale che non è un fatto a priori, come vorrebbe dedursi dalle sue proprietà architettoniche, bensì rappresenta sempre un risultato. L'elaborazione dell'opera determina un differenziale temporale, un istante in cui si concentrano elementi temporalmente disparati, cui l'unità dell'opera conferisce simultaneità. La sintesi consiste invece nel raccogliere ciò che si trova giustapposto nello spazio e nel commutare il principio formale della simultaneità nella struttura dell'unità determinata dei diversi momenti dell'opera. Ma questo processo, svolgendosi nella cosa stessa e non semplicemente nel modo della sua realizzazione, si definisce essenzialmente in rapporti di tensione, e non può verificarsi senza il momento della temporalità. Perciò la storia è immanente all'edificio e all'oggetto, così come l'aggettivazione rappresenta il tempo di elaborazione progettuale in esso sedimentato. Ed è attraverso il dispiegamento di queste proprietà, questa prossimità all'omologo anti-figurativo che le due figure, Moretti e De Laurentiis, mostrano di prediligere, che le loro opere tracciano il limite disciplinare. In esse convergono i giochi antichi della somiglianza e dei segni e tuttavia già nuovi rapporti si stringono, a ricordarci che fare arte consiste nel riferire linguaggio a linguaggio, e che ciò che caratterizza il conoscere non è né il vedere né il dimostrare, ma l'interpretare.

La discontinuità della forma e della struttura

Prendendo le mosse dalle indagini sull'architettura, sulla pittura, ma soprattutto sulla statuaria barocca, Moretti individua un sistema di dissociazione degli elementi dell'architettura, il cui funzionamento può ricondursi essenzialmente all'inversione della sequenza progettazione-costruzione-rilettura dell'opera. Allo stesso modo De Laurentiis, con i suoi assemblaggi di forme tenute insieme non tanto dalla proprietà di rievocazione del loro omologo figurativo quanto piuttosto dall'idea di plasticismo primitivo e visionario, utilizza gli strumenti propri della decifrazione della scrittura dell'opera per definirne invece l'immagine, introducendo nelle sue sculture un tale grado di complessità da renderne impossibile la comprensione se non al prezzo di ricostruirne la processualità generativa. Tali strumenti, di cui si ammettono quindi sia l'accezione progettuale che quella ermeneutica, si identificano tanto con gli accorgimenti compositivi messi in atto durante l'elaborazione quanto con il loro, successivo, potenziale

and with the act of interpretation, are equally identifiable in the compositional choices made during the elaboration of the work and in their eventual results in the finished object or building. Thus far we have looked at these compositional devices in terms of how they manifest themselves in specific works: a second glance permits us to define each of them more explicitly.

There is, for example, the organization of the composition around several nuclei or epicentres which, being physically distant and distinct, are observed in different moments. There is (one effect of this "dissociated" vision) the fact that each of these focal points is autonomous. Then there is the conceptual unity which comes from the visual juxtaposition of these "central" images, and which is different from the work's overall unity. We can also point to the subjective expressiveness of these images, and the tendency towards an abstract lyricism in the manner in which they are selected and combined. Or the hierarchical organization of the work in which the sculptural "transitions" from one focal point to another are subordinate to the focal points themselves. Again, there is the treatment of the perspective, which observes a logic of scale essential in permitting the mental re-composition of the overall image. Or the introduction of figurative elements which, when they are arranged in the "connecting passages" of the work's overall compositional framework, become essential to any "literary" reading of the work, whereas when placed at the "joints" or nodes they acquire the resonance of fragments. And, finally, the fact that any reading of the work's fundamental conceptual unity depends on an abstract synthesis of elements that are almost always subjective.

We should, however, underline the fact that both Moretti and De Laurentiis employ all of these approaches (and they always employ them simultaneously) in line with a more general principle: the idea that the conception and subsequent contemplation of a piece of art should give all the pleasure of the hunt for and recognition of connecting relationships that we experience when observing a constellation of forms.

The theme of "discontinuity" that Moretti takes from his studies of Caravaggio, is effectively as evident and recognizable in the ebulliently anomalous forms of the Astrea apartment building or in the coagulating rotundities of De Laurentiis' anthropomorphic figures as it is in the old master's paintings, where the presence and identity of the figures that emerge from the mysterious black depths is a result of the visionary selectiveness of the light. With this in mind, it is worth underlining the fundamentally autonomous position that both men took in relation to the period's obsessive feud between abstract and figurative, a feud from which they both chose to remain ostentatiously aloof, whilst intervening more directly in the debate that raged between abstract and concrete. In the latter case the rival positions were represented by Elio Vittorini and Palmiro Togliatti, one camp defending the autonomy of artistic research in its various specific forms, from literature to cinema, and the other vindicating the rightful role of politics in defining the parameters of artistic expression. From the specifically artistic point of view both Moretti and De Laurentiis refused to adopt Longhi's line or that of Venturi, in other words, that of realism opposed to the experimentalism of the avant-gardes from Impressionism onwards. Instead they took a more conciliatory route, considering balanced detachment, if not a gradual blurring



Pietro De Laurentiis, Coppia di pinguini, gesso dipinto, 1957.

of the boundaries between one thing and the other, as an absolute necessity in those years of moral commitment and reconstruction.

Chiaroscuro as a break in the continuity of the material

Emphasizing the idea of the gap, the hiatus or the threshold, without ever arriving at an extreme minimalism, but taking a path formed of constant jumps and changes in rhythm, Moretti and De Laurentiis infuse the continuity of their materials with the subtle ambiguity of their respective poetics. They justify numerous internal antitheses by using the idea of the oxymoron as an artifice for soldering these contrasts together in sequences of opposites, an artifice employed, time after time, as a means for arriving at a very precise form of

rilevamento nell'oggetto o nell'edificio realizzato. Ripercorrendone gli esiti, descritti fin qui attraverso la presentazione specifica delle opere ricordate, ciascuno di essi può, più espressamente, essere ricondotto a una definizione. Vi è l'accentramento della composizione in più nuclei o centri compositivi, che essendo distanti si osservano in momenti diversi; la libertà di ogni centro rispetto per effetto di questa dissociazione della visione; l'unitarietà intellettuale dell'opera dovuta alla sovrapposizione delle immagini dei centri e differente da quella complessiva; le espressioni non oggettive degli stessi; l'attitudine all'astrazione lirica nella scelta e nella loro associazione; l'impostazione della gerarchia dell'opera che impone la subordinazione dei passaggi plastici tra i centri compositivi ai centri stessi; la costruzione della prospettiva secondo una logica dimensionale necessaria alla ricomposizione mentale dell'immagine dell'opera; l'introduzione di elementi figurativi, che se disposti nei passaggi dell'ideale trama compositiva dell'opera in generale si rendono necessari alla sua comprensione letteraria, mentre nei nodi assumono il valore di frammenti; la lettura dell'unità concreta intellettuale dell'opera solo per sintesi astratta di elementi quasi sempre non oggettivi. È necessario però precisare che ciascuno di questi atteggiamenti, esibiti sempre come compresenti, è assunto da Moretti così come da De Laurentiis in ordine a un principio più generale, che attiene all'idea che l'arte si presti a essere pensata e successivamente contemplata, sperimentando il piacere della ricerca e della scoperta delle relazioni tra le parti di chi osserva una costellazione di forme. Il tema della "discontinuità", che Moretti sottrae agli studi su Caravaggio, è in effetti evidente e riconoscibile tanto nel buio delle tele del Merisi, dove la presenza e l'identità delle figure che emergono dalle misteriose profondità del nero si deve alla visionaria selettività della luce, quanto nelle concitate anomalie formali della casa dell'Astrea, quanto nel raggrumarsi delle rotondità delle figure antropomorfe di De Laurentiis. E a questo proposito andrebbe sottolineato come, per entrambi, sia fondante una del tutto autonoma e ostentatamente "laterale" presa di posizione nei confronti dell'ossessiva disputa di quegli anni tra figurazione e astrazione, in termini più diretti intervenendo sulla polemica che allora infuriava tra astratto e concreto e che trovava in Elio Vittorini e Palmiro Togliatti le due opposte polarità. L'una protesa a difendere l'autonomia della ricerca artistica nei suoi vari specifici, dalla letteratura al cinema, e l'altra protesa a rivendicare alla politica le linee guida proprio sul piano espressivo. Dal punto di vista più strettamente artistico, sia Moretti che De Laurentiis si rifiutano di privilegiare la linea longhiana o quella venturiana, la linea cioè del realismo contrapposta a quella dello sperimentalismo dalle avanguardie impressioniste in poi, per additare una strada più conciliante di equilibrata distanza se non di



Pietro De Laurentiis, *Allegoria della scultura*, gruppo marmoreo per l'Ospedale Civile di Sora (Fr), 1980.

slittamento progressivo dei contorni dell'una nell'altra, come pura necessità per quegli anni di impegno etico e ricostruttivo.

La modulazione chiaroscurale come eccezione alla continuità della materia

Privilegiando l'idea di interstizio, di attesa, di soglia, senza tuttavia mai approdare a un minimalismo estremo, ma seguendo una direzione fatta di continui sussulti e cambi di ritmo, Moretti e De Laurentiis sanno sciogliere nella continuità della materia le sottili ambiguità delle loro rispettive poetiche, ricorrendo, per giustificarne i numerosi antagonismi interni, all'idea di ossimoro come artificio per saldare termini antitetici in sequenze di opposizioni, come strumento per pervenire, di volta in volta, a una scrittura esatta e attraversata da grandi segreti. Cautela e pathos, metodo e libertà si sovrappongono e si fronteggiano. Moretti riduce la propria sintassi ad alcune cifre essenziali, modellando sagome, modanature e profili complessi costruiti dentro materie formali

description – laced with great secrets. Caution, pathos, method and freedom are juxtaposed and contrasted.

Moretti pares his own syntax down to a few essential "signatures", modelling silhouettes, mouldings and complex profiles out of the flexible "materials" of form which are given tactile consistency and an organic sinuosity. In this way he defines a style which succeeds in combining the moment of extreme synthesis and that of the planning, moments of minimalism and moments of exuberance. Then, testing the limits of the "achromatic", he breathes life into a very personal and novel idea of architecture, impossible to compare with anything else of the period, constantly underlining his ideological detachment from the vicissitudes of the post-war crisis.

De Laurentiis separates the elements of his sequences of modelling with cleverly calibrated passages of shadow obtained by alternating contrasting shapes. In these juxtapositions the multiple focal points acquire great importance so that, for De Laurentiis, the work is devoid of one particular or privileged central focus, but has diverse "dispersed" centres, in which the exaltation of the material and the chromatic ambiguity given it (the colour of one material blending into another) suggests a gradual movement of the original elements, creating a visionary intensity that brings with it effects of unexpected

beauty. The same logic that lies behind his structured use of chiaroscuro also governs De Laurentiis' use (again, always on a monochrome surface) of the caesura. Highlighting the precision of each trajectory – traced out without hesitations and never abandoned if not to begin another (different and equally predetermined) – in De Laurentiis' pauses the "secret" of the surface is allowed to speak, as it does in Lucio Fontana.

The same thing happens in Milan, where Moretti knows that the atmosphere is terse and the light is nothing like that of Rome which, violent and shameless, throws itself against the baroque cornices of Pietro da Cortona. In Milan it is not enough to gently turn corners or deform facades with delicate bas-reliefs, and the rarefaction of the air erases the visual and tactile qualities and differences of materials. And it is, perhaps, this black – obtained indirectly, appearing only as a negative in the form of concavities subtracted from the silent eloquence of the white – that explains the fact that Luigi Moretti and Pietro De Laurentiis hang (each in his own way) in a limbo, in a no-man's-land contested alternatively or simultaneously by architecture, sculpture and painting. For both men the moves "elsewhere" that saw them working in the most disparate of places (in Moretti's case Milan and Rome, and De Laurentiis' in various Italian cities, as well as their work elsewhere in Europe and in America) simply confirm the need that both felt to elaborate each work as a "project" which has its roots in History, in the highest sense of the word, but adapting to the various moments and places in which they worked, and in conclusion, to the changing "spirit of the times".

The much-loved figure(s) of Pietro De Laurentiis

The final confirmation of my boyhood inclination towards studies that would be exclusively and obsessively "artistic" owes a great deal to Pietro De Laurentiis, Nina and their vivacious children Aurelio, Gian Luca and Pierfranco. When, in the early 1960s, I enrolled at the Valle Giulia Faculty of Architecture [at the University of Rome], it was Pietro who, with great and unusual generosity, "adopted" me, not only offering me hospitality in the extraordinary context of Villa Blanc (where he allowed me to settle myself in on the floor above his studio, in addition to making me a fixed guest at lunch and supper), but also including me in the family's "peregrinations" exploring artistic sites the length and breadth of the country.

It was alongside Pietro and his vivid intelligence, that I discovered the Campo dei Miracoli in Pisa, and Paestum, Herculaneum and Pompei for the first time. And when we weren't trawling around in search of Romanesque churches, there were always piles of extraordinary books in the huge and austere drawing room of the house. From the architecture of Greece to the stavkirker (the wooden churches) of Norway and the frescoed churches of Romanian Moldavia – they were books that we never tired of reading and re-reading, always accompanied by the fascinating observations of a tireless Pietro. As a teacher he never fell into academic pedantry but sought to develop in all his students a clear, realistic and critical eye. For Pietro it was important to stimulate us to think, with observations that we would certainly not have found in any book and which were based on his own extraordinary erudition, so thoroughly imbued with ancestral, primordial force and deliberate "un-prettiness".



Pietro De Laurentiis, *Cappella del Villaggio ACEA di Rivisondoli (Aq)*, altare (marmo) con predella (legno intarsiato), candelieri (bronzo), tabernacolo (bronzo), croce sospesa (bronzo), 1961.

flessibili, dotate di consistenza tattile e di organica sinuosità, definendo, in tal modo, uno stile che riesce a coniugare il momento della riduzione estrema con quello della pianificazione, la fase minimale con quella esuberante. Poi, verificando i limiti del "noncolore", dà vita a una sua personale e inedita idea di architettura, inconfondibile con qualunque altra esperienza a essa coeva, costantemente impegnata a sottolineare la distanza ideologica dalle vicende connesse all'emergenza postbellica. De Laurentiis separa gli elementi delle sue sequenze plastiche con passaggi d'ombra sapientemente calibrati, ottenuti per avvicendamento di geometrie contrapposte.

All'interno di queste contrapposizioni assumono grande rilevanza i molteplici fuochi generatori a far sì che l'opera per De Laurentiis sia priva di un centro particolare o privilegiato ma "dispersivamente" abbia diversificate centralità, in cui l'esaltazione del materiale, l'ambiguità cromatica ascritta allo stesso, di una materia che trascolora in un'altra, possa alludere agli spostamenti progressivi dei dati di partenza per darsi con visionarietà che comporti imprevedute bellezze. La stessa ragione che dà ordine alla costruzione chiaroscurale dell'opera governa il ricorso, sempre sulla superficie monocroma,

alla cesura, che nell'ostentare l'esattezza della traiettoria tracciata senza esitazioni e mai abbandonata se non per intraprenderne una nuova, diversa e ugualmente predeterminata, dà voce al "segreto" della superficie di fontaniana memoria. Come a Milano, dove Moretti sa che l'atmosfera è tersa e la luce non ha a che vedere con quella violenta, sfrontata, che si scaglia contro le cornici cortoniane di Roma barocca, dove non è sufficiente sfogliare, deformare le facciate in un delicato bassorilievo, dove, ancora, la rarefazione dell'aria cancella le proprietà e le differenze visivo-tattili della materia. Ed è forse proprio al nero ottenuto senza farvi ricorso, che compare soltanto sotto forma di cavità negativa sottratta alla silenziosa eloquenza del bianco, che si deve l'oscillazione di Luigi Moretti e Pietro De Laurentiis, pur nelle loro rispettive poetiche, in un limbo, in un territorio intermedio per la cui conquista si avvicendano, alternativamente o contemporaneamente, l'architettura, la scultura e la pittura. E per entrambi, le dislocazioni "altrove" del loro operare nei luoghi più disparati, il dualismo Roma-Milano morettiano, che trova un corrispettivo negli interventi di De Laurentiis in diverse città italiane – ma anche nei loro interventi tra Europa e America, non fanno che confermare la loro necessità di elaborare l'opera come "progetto" che ha le proprie radici nella Storia, nei termini più alti, ma che sa declinarsi con i diversi momenti e i diversi luoghi dell'agire, in fine con il cangiante "spirito del tempo".

Le figure amiche di Pietro De Laurentiis

Debbo molto della mia riconferma di una scelta già maturata per altro sin da ragazzo, per una esclusiva e ossessiva predilezione "artistica", nella mia formazione accademica, a Pietro De Laurentiis, a Nina e ai suoi vivacissimi figli Aurelio, Gian Luca e Pierfranco. Proprio Pietro, nei primi anni Settanta, quando iniziavo da "fuorisede" i miei studi alla Facoltà di Architettura di Valle Giulia, mi aveva, con grande e inusitata generosità, "adottato", ospitandomi non solo nello straordinario scenario di Villa Blanc, dove mi aveva concesso di sistemarmi al piano di sopra del suo studio ma, oltre all'ospitalità fissa a pranzo e a cena, coinvolgendomi con tutta la famiglia nelle varie "peregrinazioni" alla ricerca dei luoghi d'arte dal Nord al Sud del Paese.

È con lui, con la viva intelligenza del suo carattere che per la prima volta in vita mia scopro il Campo dei Miracoli di Pisa piuttosto che Paestum o Ercolano e Pompei. E quando non si andava per chiese romaniche da scoprire, c'erano sempre, nel grande e asettico salone di casa, cataste di volumi straordinari: dall'architettura greca alle *stavkirker* (le chiese lignee norvegesi) alle chiese affrescate della Moldavia romena, che non ci stancavamo mai di vedere e rivedere sempre accompagnati dalle esaltanti



Galleria Montenapoleone, Milano 1959, Pietro De Laurentiis e Luigi Moretti.

He confronted everything with irony, a taste for paradox and a corrosiveness which never descended into a simple taste for sharp retorts, but reserved its force for a merciless castigation of the myths and "rituals" typical of the period. But "complete" maestro that he was, with his approach rooted in the ethics of his artistic activity and professional authority, he could also be uncomfortably intransigent with himself and others. His peremptory teaching style made no allowance for short-cuts or easy ways out, and in its unbending and "monolithic" firmness it seemed a sort of Absolute.

I still remember how, towards the end of the period in which we were in daily contact, Pietro was so upset by the fact that I began to put out feelers, looking elsewhere and listening to other maestros, that to avoid arguing with him, and with a lack of courage that I regret to this day, I stopped telling him about my cultural "escapades" – which his son Gian Luca regularly revealed anyway, casually mentioning books or catalogues seen in my little library above Pietro's studio. But even as I cut the apron strings, Pietro proved himself a great teacher, a patient and tireless "maker of men", moulding characters which, for all that they were disarticulated combinations of interlocking parts, would hold firm to the strengths accumulated over time. He was a maestro whose own artistic roots and physicality derived from the myths and history that he had taught us to love and recognize, as did his powerful sculptures like the "Contadina" and, above all, much-loved figures such as the "Capestrano Warrior" which was the first that he discussed with us, mesmerizing us as he conjured it up before our eyes, while his own sparkled with enchantment.



indicazioni dell'instancabile Pietro. Come docente, lontano da ogni caduta nella pedanteria accademica, cercava di stimolarci a uno sguardo limpido, disincantato e critico nei confronti del reale, ci teneva a stimolarci con osservazioni che certo non avremmo trovato nei libri, che si fondavano sulla straordinarietà del suo sapere così intriso di ancestralità, di forza primigenia, di ricerca "antigrasiosità". Il tutto sempre affrontato con l'ironia, il gusto del paradossale, la carica corrosiva che non si risolveva mai però nel puro gusto della battuta sapida e sferzante quanto piuttosto nella disamina impietosa dei miti e dei riti di quegli anni. Ma nel suo essere un maestro "totalizzante" come lo era nell'impostazione fondata sull'etica del proprio fare artistico e del proprio magistero didattico, risultava anche di una intransigenza con sé e con gli altri da risultare un maestro "scomodo", destabilizzante nella perentorietà del suo insegnamento che non lasciava adito a scorciatoie e tanto meno a scappatoie da risultare, nella sua incrollabile fissità e monoliticità, una sorta di Assoluto. Ricordo ancora, negli ultimi tempi della nostra assidua condivisione del quotidiano, quanto i miei "tentennamenti", i miei sguardi altrove, il mio inseguire anche altri maestri, lo sconcertassero, al punto che per non "polemizzare" con Pietro, per mia "pochezza" di cui ancor oggi mi rattristo, non gli raccontavo più le mie "sbandate" culturali che invece, prontamente, il figlio Gian Luca rivelava accennando ora a un libro ora a un catalogo che scopriva nella mia piccola biblioteca sopra lo studio di Pietro. Poi anche in questa recisione del cordone ombelicale, Pietro sapeva essere un grande maestro, un paziente e inesauribile "modellatore" di personalità che, nel loro pur disarticolato gioco di incastri, sapessero mantenere salda la forza stratificata nel tempo; un maestro che dal mito e dalla storia che ci avevi abituati ad apprezzare e riconoscere traeva i propri fondamenti e la propria fisicità come le sue possenti sculture, come la sua *Contadina* ma soprattutto come le figure amiche, come quel *Guerriero di Capestrano* di cui per primo ci parlò facendoci sognare, quasi portandoci a presenza fisicamente davanti a noi, attraverso lo scintillio dei suoi occhi incantati.

Copia del Guerriero di Capestrano, commissionata da Luigi Moretti a Pietro De Laurentiis per il padiglione Lazio della mostra Italia '61, (attualmente esposto presso il Castello cinquecentesco, Sala dell'Auditorium, L'Aquila).

Resoconto sulle attività del 2011

Cari Accademici, cari Amici,

trascorso un anno dal mio insediamento come Segretario Generale all'Accademia Nazionale di San Luca, ritengo opportuno fare un bilancio su quello che fino ad oggi è stato il lavoro svolto all'interno di questa importante Istituzione, un compito impegnativo e gratificante, che spero di onorare costantemente con la mia dedizione. Per tale ragione, ho pensato di riassumere, e mi scuso fin d'ora per l'inevitabile lunghezza di questa mia lettera, non solo tutte le iniziative svolte durante questo intenso anno di attività, ma anche tutti gli interventi avviati affinché queste potessero prendere forma all'interno di una struttura realmente all'altezza del suo nome. Le iniziative svolte, tutte all'insegna di una auspicata "rigenerazione" dell'Accademia, si inscrivono all'interno di un programma di generale ristrutturazione finalizzato ad una sua migliore operatività ed efficienza, a partire da una più corretta economia di gestione, dall'oculato e responsabile utilizzo delle strutture e delle risorse, con una costante e vigile "lotta agli sprechi" e la progressiva eliminazione di qualsiasi privilegio.

Penso che mettere al centro la progettualità delle scelte culturali rappresenti appieno un contributo per la valorizzazione e la crescita di questa Istituzione, nella certezza che la presidenza illuminata di Guido Strazza e la collaborazione di tutti gli Accademici porteranno all'avvio di molte altre iniziative e a esiti positivi ed inattesi.

Inizio questo riepilogo delle iniziative avviate nell'anno appena trascorso, ricordando da subito l'importante ripresa dell'attività didattica, avvenuta attraverso un progetto premurosamente seguito, passo dopo passo, dal nostro Presidente, che, con la passione e la determinazione necessarie, ha ridato vita alla vocazione primaria dell'Accademia quale luogo in cui si produce e si trasmette il sapere. Il corso "Primo Segnare" ha stabilito infatti un nuovo avvio dell'Accademia Nazionale di San Luca, in termini di propositività disciplinare e di avvicinamento nei confronti degli artisti, degli studiosi e degli appassionati dell'arte. Durante il mese di novembre il Salone d'Onore e le sale espositive del piano terra hanno visto alternarsi, tra gli altri, studiosi come Lamberto Maffei, Carlo Bertelli, Salvatore Settis, Emanuele Trevi, Curzio Maltese, Giorgio Nottoli, Francesco Telli, coordinati dall'attenta presenza del Presidente, al quale va il merito di aver concertato magistralmente questa importante iniziativa, divenuta momento di prezioso arricchimento, non solo per i partecipanti "esterni", ma per gli Accademici tutti.

All'insegna dello slogan "Spazi Aperti", in questo anno l'Accademia si è posta come obiettivo il superamento del degrado funzionale, derivante da una troppo limitata e circoscritta fruizione delle proprie importanti strutture. Con il prolungamento degli orari di apertura al pubblico degli archivi, (per la consultazione, dal lunedì al venerdì, dalle ore 9.00 alle ore 18.00, il sabato dalle ore 9.00 alle ore 13.00, per la richiesta, dal lunedì al venerdì dalle ore 10.00 alle ore 14.00), e della biblioteca, (dal lunedì al venerdì dalle ore 9.00 alle ore 18.00, il sabato dalle ore 9.00 alle ore 13.00), i servizi offerti dall'Accademia Nazionale di San Luca risponderanno con più efficienza alle esigenze degli studiosi, che in questa sede devono trovare un valido punto di riferimento per la loro formazione e per le loro ricerche.

Al progetto di aggiornamento funzionale e organizzativo delle storiche

strutture accademiche, Archivi, Biblioteca, Galleria, contribuisce una generale “rimotivazione” di tutto il personale interno, portato a scommettere in prima persona sui prossimi grandi impegni dell’Accademia, introducendo la necessità “dell’aver cura” delle strutture loro affidate, come momento fondativo del proprio operare. In questa prospettiva si è provveduto alla stabilizzazione di alcuni giovani collaboratori, già presenti in Accademia, anche con l’obiettivo di garantire all’Istituzione un fisiologico ricambio generazionale, e al coinvolgimento di giovani studiosi di provata qualificazione, per lo sviluppo di nuovi progetti volti all’incremento e alla diffusione delle attività culturali, anche attraverso una nuova organizzazione e implementazione dell’ufficio stampa e comunicazione interni.

All’aggiornamento funzionale delle strutture contribuisce, inoltre, la recente dotazione di una rete WiFi, ottenuta con il contributo della Provincia, che attualmente consente agli studiosi e agli ospiti della nostra struttura il collegamento gratuito e con totale copertura dell’Accademia ad internet, con la conseguente possibilità di accedere direttamente ai cataloghi degli archivi e della biblioteca dal proprio computer. Sul piano organizzativo, per una valorizzazione e per una più agile gestione dell’ampio patrimonio del Novecento presente in Accademia, costituito da numerosi disegni e documenti provenienti da importanti fondi, l’Archivio del Contemporaneo si configura oggi come una struttura autonoma, anche in previsione di una costante ricerca e acquisizione di nuovi Archivi e di una corretta conservazione e valorizzazione del materiale presente. Un proposito questo avviato dalla “riacquisizione” del fondo Chiarini, tornato nuovamente in Accademia, e attuato prestando sempre più attenzione ad evitare ogni forma di “dispersione”.

La nuova organizzazione, l’ampliamento degli orari di apertura al pubblico delle strutture e il servizio WiFi, sono solo una parte delle iniziative che partecipano a un più ampio progetto di ammodernamento e di riassetto funzionale dell’Accademia. Tale progetto prevede la riconfigurazione del sito internet, con una nuova grafica e con una struttura più agevole per la visualizzazione dei contenuti, la digitalizzazione di una sempre più consistente parte del patrimonio, l’adeguamento normativo, infine, dell’architettura di Palazzo Carpegna, lo sgombero delle cantine per ricavare nuovi spazi da dedicare alla conservazione e l’archiviazione dei materiali e una serie di interventi funzionali volti al recupero di un doveroso “decoro” delle nostre strutture. Tra questi, il restauro del cancello su via della Stamperia, da troppo tempo degradato e reso pericoloso dall’avanzato stato di ossidazione, e lo sgombero delle automobili, impropriamente parcheggiate nel giardino e nella piazza dell’Accademia di San Luca, che attualmente rendono difficoltoso l’accesso per i visitatori.

Dear Academicians and friends of the Academy,

A year having passed since I became Secretary General of the Accademia Nazionale di San Luca, it seems opportune to take stock of the work done so far for this important institution in a role which is both challenging and rewarding, and to which I hope my work does honour. For that reason, and with apologies in advance for the inevitable length of this letter, I have felt it appropriate not only to look back over all the initiatives undertaken in a year of intense activity, but also to summarize the changes which have been set in motion so that these activities might take place in an institution which truly lives up to its name. With the hoped-for “revitalisation” of the Academy as their common goal, these changes form part of a programme of general reorganisation aimed at improving performance and efficiency, starting with a more careful control of the Academy’s finances, the judicious and responsible use of buildings and resources, a constant and vigilant “battle” against waste and the progressive elimination of residual privileges.

I believe that a focus on the targeted programming of our cultural initiatives represents an important contribution to the promotion and growth of the Academy as an institution, and I am convinced that the enlightened presidency of Guido Strazza and the collaboration of all the Academicians will see the launch of many other initiatives, with positive and exciting results.

I will begin this summary of the initiatives launched over the last year with a reminder of the important revival of the Academy’s teaching activities in the form of the project that has been seen through step-by-step and with great enthusiasm by our current President, reviving, with all the necessary passion and determination, the primary scope of the Academy as a place where knowledge and learning are produced and transmitted. The “Primo Segnare” course effectively represents a new start for the Accademia Nazionale di San Luca, both in terms of the Academy’s proactive role within art as a discipline and in creating closer ties with artists, scholars and art lovers. Throughout the month of November the Saloned’Onore and the exhibition spaces on the ground floor saw the presence of, among others, scholars such as Lamberto Maffei, Carlo Bertelli, Salvatore Settis, Emanuele Trevi, Curzio Maltese, Giorgio Nottoli and Francesco Telli, coordinated by the Academy’s President – an attentive presence to whom all credit is due for the masterful organisation of this important initiative which has offered a precious and enriching opportunity not only for the “external” participants, but also for all the Academicians.

With the slogan “SpaziAperti” [Open Spaces], this year the Academy has set itself the goal of remedying a decline in services that had been the result of an overly restrictive and limited use of its prestigious facilities. The archives are now open to the public for reference access from Monday to Friday from 9am to 6pm and on Saturdays from 9am to 1pm, and requests can be made from Monday to Friday from 10am to 2pm. The library is open from Monday to Friday from 9am to 6pm and on Saturdays from 9am to 1pm. Thanks to these extended opening hours the services offered by the Accademia Nazionale di San Luca now respond more effectively to the needs of scholars, for whom the Academy should be an important point of reference as a seat of learning and research.

Part of the programme for updating the services and organisation of the Academy’s historical facilities, the Archives,

Library and Picture Gallery, involves “re-motivating” all personnel, encouraging a personal investment in the Academy’s major forthcoming commitments and introducing the idea that the “care” of the facilities entrusted to them is a core part of the staff’s work. In this context, several young employees already working in the Academy have been given permanent contracts, the intention being to ensure a natural generational turnover and to involve young scholars, with proven skills, in the development of new projects, with the aim of increasing and publicising the Academy’s cultural activities through, among other things, the reorganisation of the Press Office and effective internal communications.

Thanks to funding from the Province of Rome another contribution to the functional improvement of the Academy’s facilities has been made with the recent installation of a WiFi network. This now allows scholars and guests free use of the Academy’s internet connection, and the entire Academy building is covered, allowing direct access to the catalogues of both the archives and the library from users’ own laptops.

On an organisational level, in recognition of its importance the Contemporary Archive has now become an autonomous structure, the aim being to permit a more flexible management of the Academy’s important twentieth-century holdings, which include numerous drawings and documents from major collections. This will also allow for what is expected to be ongoing research, the acquisition of new Archives and the correct conservation and use of the material already present in the archive. A start has been made with the reacquisition of the Chiarini collection which has recently returned to the Academy, and ever greater care will be paid to avoiding any form of “dispersion”.

The organisational changes, extended opening hours and the WiFi service are just a few of the initiatives included in a wider programme of modernisation and reorganisation of the Academy. This also involves the redesigning of the website with new graphics and a more user-friendly structure, the digitalisation of an increasingly consistent part of the Academy’s patrimony, and, finally, work on Palazzo Carpegna to ensure that the building complies with current regulations and safety standards, the clearing of the basement floor to create new rooms dedicated to the conservation and archiving of material, and a series of interventions aimed at restoring the decoration of our building to an appropriate standard. This will include the restoration or replacement of the railings that face onto Via della Stamperia, neglected for far too long and now dangerously rusty, along with the removal of the cars inappropriately parked in the garden and piazza, which currently hamper visitors’ access to the building.

In this context, a survey has already been made of the foundations of the building in the search for forgotten underground rooms that might eventually be utilized, and Palazzo Carpegna has been the subject of a “measured building survey” using laser scanning to provide a scientifically accurate record of the building in its entirety. On the basis of an analysis of the building’s idiosyncratic architecture and the logistical difficulties involved, the survey was conducted via a scanning of the building’s facades and interior, including the entrance, the portico, the stairway, Borromini’s ramp and the basements, using 3d scanners, and a topographical mapping of the building in the form of a solid model with open extensions, in anticipation of a physical survey to be effected at a later

In questa prospettiva sono state ultimate: le indagini diagnostiche del sottosuolo, per riscoprire eventuali spazi sotterranei oggi inutilizzati; le misurazioni laser di Palazzo Carpegna, per avere finalmente il rilievo scientifico dell’intero stabile. Il rilievo dell’edificio, sulla base delle peculiarità architettoniche e dell’analisi dei problemi di carattere logistico e operativo, è avvenuto attraverso la scansione delle facciate, degli spazi interni, compresi l’androne, il porticato, lo scalone e la rampa borrominiana e delle cantine, attraverso uno scanner 3d ed un rilievo topografico costituito da una poligonale chiusa e bracci liberi per un successivo rilievo diretto. Inoltre sono in corso progetti di riconfigurazione degli spazi della nostra sede, indispensabili per garantire un necessario riavvio dell’Accademia, che non guardi solo all’importanza del “passato”, ma che evidenzi un reale interesse nei confronti della contemporaneità, in tutte le sue espressioni.

L’attenzione al giardino e al portico, recentemente restituito alla sua primaria e ideale bellezza, le nuove piantumazioni, il già citato “consolidamento” della cancellata su via della Stamperia, sono tutti interventi che mirano alla riappropriazione di questo spazio “dimenticato”, per trasformarlo in un prezioso luogo di eventi, dove ospitare manifestazioni e attività legate all’arte e alla cultura. Dopo il ripristino della sua condizione originaria, senza intrusioni di elementi estranei, quali terrecotte e lapidi, uno spazio come quello del porticato di Borromini può diventare così disponibile a porsi come eccezionale “luogo della scultura”, nel quale proporre un dialogo tra forme dell’antico e del contemporaneo, come è recentemente avvenuto con l’installazione delle sculture “Ulisse” e “Contento” di Pasquale Santoro.

Nell’intenzione di dedicare sempre nuove attenzioni e spazi dell’Accademia al contemporaneo, si è provveduto alla nuova collocazione nelle sale della Presidenza, della “Collezione del Contemporaneo”, visitabile dal pubblico, ampliata e valorizzata. Questa nuova collocazione, inoltre, comporta un più coerente utilizzo degli ambienti della Galleria Accademica, attualmente destinati esclusivamente all’esposizione del patrimonio storico e, a rotazione, a piccole mostre di studio dedicate alla riscoperta di opere per troppo tempo rimaste segrete nei depositi.

Si sono poi compiuti i primi importanti lavori di ammodernamento del Salone d’Onore che, con la sostituzione delle scomode e instabili sedute e con la dotazione di un nuovo impianto per le proiezioni di supporto ai relatori, si configura come una struttura funzionalmente ed esteticamente rispondente al suo ruolo. Questo con la consapevolezza che i lavori da compiere per la riqualificazione di tale spazio sono ancora molti: a partire dal restauro del soffitto cassettonato, fino alla dotazione di una nuova struttura per i conferenzieri,

per la quale sono in corso studi e proposte. Va inoltre detto che questi interventi, per la prima volta, saranno finanziati anche grazie alle incentivazioni economiche attese, tra le altre, da nuove attivazioni come quella del *5xmille* o dei fondi dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri. Per quanto riguarda le attività, va segnalata la volontà di un più intenso lavoro di ricerca che non resti chiuso all'interno della struttura accademica, ma che sia sostanziato dal riconoscimento dell'intera comunità scientifica. In questo senso l'edizione degli "Atti 2009-2010" è ufficializzata, per la prima volta, dall'ISSN, dall'ISBN, nonché dall'indicizzazione BHA – Bibliography of the History of Art del servizio bibliografico del Getty Research Institute e dell'Information Scientifique et Technique of the Centre National de la Recherche Scientifique. Inoltre i nuovi "Atti" rappresentano un primo importante passo per l'avvio di una linea editoriale autonoma, che possa contribuire alla valorizzazione e alla diffusione delle iniziative e del dibattito scientifico attivo all'interno dell'Accademia. Attività editoriale che si propone di offrire l'opportunità a giovani studiosi, coinvolti nelle ricerche dell'Accademia attraverso i laboratori, la consueta istituzione di borse di studio, nonché attraverso "call for papers" su temi specifici, di pubblicare e rendere noti i propri contributi nel confronto con la comunità scientifica.

Un'altra importante iniziativa, alla quale si è lavorato intensamente durante quest'anno, riguarda la costituzione di una Mediateca Accademica, che troverà forma compiuta nell'arco del 2012. Un progetto questo per il quale saranno investite molte energie, ritenuto indispensabile per conservare la documentazione delle attività accademiche e per la successiva loro fruizione da parte di un pubblico allargato. La nuova mediateca rappresenta il punto di partenza per la costruzione di un Archivio Multimediale dedicato alle arti e all'Architettura, in grado di mettere in rete un più ampio numero di dati e documenti a livello nazionale ed internazionale. In funzione di questo è già prevista la sistemazione di uno spazio appositamente dedicato alla fruizione di materiale audiovisivo e fotografico sulle arti e sull'architettura, uno spazio, all'interno delle strutture dell'Accademia, facilmente raggiungibile dal pubblico e che possa risultare idoneo alle funzioni di acquisizione, conservazione e accessibilità dei materiali stessi. Primi passi verso la costruzione dell'archivio multimediale sono la costante attività di video-documentazione di tutte le attività organizzate e promosse dall'Accademia, svolta a partire dal 2011, alla quale si aggiunge la raccolta di tutte le presentazioni power point relative alle giornate di studio, per consentire la più semplice consultazione dei materiali a supporto dei relatori, e lo sviluppo del progetto "Ritratti Accademici", una serie di video-interviste, nelle quali la forma audiovisiva andrà a sostituire l'antica tradizione del Ritratto Accademico

date. Projects are also underway for the redesign of the Academy's spaces, which will be indispensable in guaranteeing that the institution's much-needed revival sees the Academy looking not merely to the importance of the "past", but also demonstrating a real interest in the contemporary world, in all its forms.

The attention being paid to the garden and the portico (recently restored to its original and ideal loveliness) the new planting and the already-mentioned "reconsolidation" of the iron railings on Via della Stamperia are all intended to contribute to the re-appropriation of this "forgotten" space, and its transformation into a valuable venue for events, in which the Academy might host cultural and artistic events and activities. Now restored to its original condition, and freed of intrusive and incongruous elements like the terracottas and epigraphs, Borromini's portico has become an exceptional "space for sculpture" in which to propose a dialogue between the forms of the past and those of the present, as was the case with the recent installation featuring Pasquale Santoro's sculptures "Ulisse" and "Contento".

With a view to dedicating increasing space and attention to contemporary art, the Academy's expanded "Contemporary Collection" has been given greater prominence with its move to the rooms of the President's office, where it is now open to the public. This new arrangement has also resulted in a more coherent use of the rooms of the Academy's Gallery, now used exclusively to exhibit the historical collections and for small temporary exhibitions dedicated to the rediscovery of works that have been hidden away in storage for far too long.

The first work has already been done on modernising the Saloned'Onore in the form of the removal of the uncomfortable and unstable seating and the installation of a new projector for lectures, making the room better-suited to its role, both functionally and aesthetically. That said, much work still needs to be done on this room, from the restoration of its coffered ceiling to the provision of a new seating structure suitable for conferences and for which various proposals are being considered. It should also be said that these interventions will be made possible thanks to new sources of funding, which, for the first time, include the "cinque per mille" (the 0.5% of income tax that Italian tax payers can choose to devolve to scientific research, charities and other non-profit organisations of their choice) and government funding.

As far as the Academy's activities are concerned, our intention is to see an increased volume of research not only promoted within the Academy itself, but also backed by the recognition of the wider academic community. To this end the 2009-2010 edition of the "Atti" has, for the first time, been officially assigned both ISSN and ISBN, and indexed in the BHA (the Bibliography of the History of Art hosted by the Getty Research Institute's Research Library and the Institut de l'Information Scientifique et Technique at the French Centre National de la Recherche). The new "Atti" also represent an important first step in launching the autonomous publishing activity which it is hoped will contribute much to the promotion and diffusion of the initiatives and academic debate taking place within the Academy. As a publisher, the Academy will offer the opportunity to young scholars who have been involved in the Academy's work via workshops, study grants and "calls for papers" on specific themes, to publish their research, bringing it to the attention of the academic community as a whole.

Another important initiative which has involved intense work over the past year regards the development of a Media Library which will be completed in the course of 2012. Significant energy is being invested in this project which is considered essential for conserving the documentation of the Academy's activities and ensuring its future availability to a wider public. The new media library will be the starting point for the creation of a Multimedia Archive dedicated to art and architecture, putting online a much greater quantity of data and documents at a national and international level. To this end work is already underway on the preparation of a dedicated space which will allow access to audiovisual and photographic material on art and architecture – a space within the Academy which can be easily accessed by the public and is well-adapted to the functions of acquisition, conservation and guaranteeing the accessibility of material. The first stage in the creation of the multimedia archive has been the ongoing video-documentation of all activities organised and promoted by the Academy from 2011 onwards, along with the conservation of all the Powerpoint presentations connected with the Academy's study days, simplifying access to the material provided by lecturers. A project entitled "RitrattiAccademici" is also being developed: a series of video interviews which will replace the ancient tradition of Academicians' Portraits on canvas with an audiovisual format. This will be flanked by other activities involving artists and scholars including non-academicians in a growing programme of work. In fact, whilst on one hand the intention is to use the audiovisual material as a means of exploring the Academy's existing patrimony, pointing to new suggestions for research and debate, on the other, it also facilitates the acquisition of videos relating to external initiatives considered to be of artistic and cultural interest to the Academy. This will allow the Accademia Nazionale di San Luca to operate within a wider cultural circuit, facilitating the exchange of information and ongoing dialogue with major national and international institutions in the field of art and architecture.

Mention should also be made of the extensive work done over the past year in terms of information and communication. Academicians and all the external scholars interested in our activities have been kept informed of all initiatives not only via printed invitations but also in the fuller form of press releases. This campaign has been "baptised" with the first six press releases illustrating (in both Italian and English) aspects of the Academy's own history and heritage, from the Library and the Gallery to the Historical Archive, the Contemporary Archive and the Church of SS. Luca and Martina. This year alone, the visibility of the activities organised by the Academy has been guaranteed by the launch of carefully-targeted advertising campaigns, the acquisition of a new directory of over 10,000 email addresses, and targeted marketing in the form of a poster campaign and press releases distributed to universities. This has been accompanied by a scrupulous updating of the Academy's visual branding/identity. From posters to emailed invitations and the new Annuario, the Academy is gradually defining what is intended to be a distinct and instantly recognisable visual identity.

Over the last few months a series of exhibitions has been organised to accompany the normal programme of presentations regarding books on art and architecture. These exhibitions have generally been based on themes dealt with in the texts or on the work of the authors, and have included,

su tela. A queste si affiancheranno ulteriori attività che coinvolgeranno artisti e studiosi, anche non Accademici, all'interno di un programma in costante accrescimento. La forma dell'audiovisivo, infatti, se da una parte verrà utilizzata a scopo documentario per ricercare nel patrimonio accademico nuovi spunti e riflessioni d'indagine, dall'altra rende possibile l'acquisizione di filmati di iniziative esterne, ritenute di interesse artistico e culturale dall'Accademia stessa. Questo permetterà all'Accademia Nazionale di San Luca di agire all'interno di un circuito culturale dalle prospettive dilatate, che possa favorire lo scambio di informazioni e il costante dialogo tra le maggiori istituzioni nazionali ed internazionali nel campo dell'arte e dell'architettura. Va inoltre segnalata la capillare attività di informazione e di comunicazione compiuta nell'anno appena trascorso. Attività sia rivolta agli Accademici, personalmente aggiornati sulle singole iniziative, non solo attraverso il semplice invito cartaceo ma con la completezza informativa del comunicato stampa, sia verso l'esterno, a tutti gli studiosi interessati alle nostre manifestazioni. Comunicati che hanno avuto una sorta di "battesimo" con le prime sei schede informative che illustrano (in italiano e in inglese) la storia e il patrimonio delle strutture dell'Accademia stessa, dalla Biblioteca alla Galleria, all'Archivio Storico a quello Contemporaneo, alla chiesa dei Ss. Luca e Martina. Solo in questo anno la visibilità delle attività organizzate è stata garantita dall'avvio di mirate campagne pubblicitarie, dall'acquisizione di un nuovo indirizzario composto da oltre 10.000 mail, per non contare il lavoro di informazione diretta, attraverso l'affissione di locandine e la distribuzione di comunicati nelle Facoltà universitarie. A questo si affianca un preciso lavoro di aggiornamento grafico. Dalle locandine, agli inviti web, fino al nuovo Annuario, l'Accademia sta operando verso la definizione di un'immagine chiara e riconoscibile.

Durante questi mesi, intorno alla consueta presentazione di volumi sull'arte e sull'architettura, sono state organizzate una serie di mostre specifiche, di volta in volta incentrate sulle tematiche trattate dai testi o sull'attività degli autori (tra queste, *Gino Valle*, di Pierre-Alain Croset, *Luka Skansi*, con mostra fotografica dei materiali provenienti dall'Archivio Valle di Udine; *Souvenir/l'industria dell'antico e il Grand Tour a Roma* di Antonio Pinelli con mostra bibliografica delle pubblicazioni dell'autore, e molte altre). In futuro si lavorerà anche affinché la presentazione di una monografia importante diventi il pretesto per un intervento artistico *in situ*: da una parte il ripercorso dell'opera attraverso il contributo scientifico dei saggi contenuti nel volume; dall'altra l'incontro con la dimensione del fare attraverso il diretto coinvolgimento da parte degli artisti per operazioni *site specific*. Questo potrebbe avvenire seguendo una triplice direzione: da

quella più propriamente autoriale, a quella di una rilettura del patrimonio storico alla luce di una particolare idea di contemporaneità, fino alla recente interpretazione di spazi e di luoghi dell'Accademia stessa.

In questi ultimi mesi, l'Accademia Nazionale di San Luca è stata sede di importanti iniziative che hanno visto la collaborazione di numerose altre Istituzioni, favorendo la creazione di necessari e proficui contatti volti alla costruzione di un sistema consolidato di relazioni scientifiche e culturali. L'adesione alla Prima Giornata Nazionale Archivi di Architettura promossa da AAAItalia, con la mostra "Gli Archivi di Architettura del Novecento all'Accademia Nazionale di San Luca", occasione per la messa in rete dell'archivio dei disegni di Mario Ridolfi cui seguirà a breve quella dei disegni di Maurizio Sacripanti, Ugo Luccichenti e di molti altri architetti di cui l'Accademia ospita i fondi; l'organizzazione del convegno "Saverio Muratori o della didattica del progetto", che ha visto la luce in stretta collaborazione con l'Università "Sapienza"; la giornata di studi dedicata a "Plautilla Bricci Architettrice", con la Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per il Comune di Roma e l'Ambasciata di Francia presso la Santa Sede; la collaborazione con il Conservatorio di Santa Cecilia all'interno del "Festival Internazionale di Musica Elettronica", primo segnale della volontà dell'Accademia di aprirsi ad altri specifici disciplinari, come la musica, la fotografia, il design, ecc. fino alla più recente iniziativa di studio su "Giorgio Vasari", in collaborazione con la Società Dante Alighieri, e alla recentissima "lectio magistralis" tenuta da Mario Botta nella chiesa dei Ss. Luca e Martina, nata con la collaborazione del MAXXI, sono stati momenti di confronto e di dialogo che avranno ulteriori occasioni di continuità.

In particolar modo la lezione di Mario Botta, ha inaugurato la serie di "mirate" attività che saranno ospitate all'interno della chiesa dei Ss. Luca e Martina, che, compatibilmente con la sua primaria natura di spazio sacro, diverrà sempre più spesso uno scenario unico all'interno del quale arricchire e potenziare l'esito di molte se pur calibrate iniziative.

Sono inoltre molto orgoglioso di segnalare l'ottima riuscita di due incontri: quello con Marc Fumaroli, membro dal 1995 della celeberrima Académie Française, sul tema de "Il ruolo di Roma papale nella 'conversione' dell'Europa al gusto Neoclassico"; e quello con Robert Storr, rettore dal 2006 della Yale University School of Art, nonché curatore della Biennale d'Arte di Venezia nel 2007. In entrambi gli incontri l'Accademia ha avuto una preziosa opportunità di confronto con l'eccellenza della cultura internazionale, dimostrando la specifica volontà di aprirsi progressivamente ad un dialogo il più possibile rivolto al nuovo e al confronto tra differenti punti di vista. Questi incontri si inseriscono

among many others, Gino Valle (Pierre-Alain Croset and Luka Skansi), with an exhibition of photographs from the Archivio Valle in Udine, and Souvenir/l'industriadell'antico e il Grand Tour a Roma (Antonio Pinelli), with a bibliographic exhibition illustrating the author's published work. In future, it is envisaged that the presentation of important monographs might offer a pretext for artistic interventions in situ: so, on the one hand the artist's work would be explored in the academic essays contained in the book and, on the other, an active encounter with the work itself would be proposed with the direct involvement of the artists who could be asked to produce site-specific pieces. This could lead in three directions: it might be concerned purely with the artist's own work, or it could offer a re-reading of elements of the Academy's heritage from a specific contemporary point of view, or, finally, it could involve reinterpretations of the Academy's spaces and buildings.

The past months have also seen the Accademia Nazionale di San Luca hosting important initiatives in collaboration with numerous other institutions, encouraging the establishment and consolidation of an essential and profitable network of contacts across the fields of academia and the arts. Moments of exchange and dialogue, and opportunities for their future development, have been offered by, for example, the Academy's participation in the "First national day of contemporary architectural archives", organised by AAA-Italia. This involved an exhibition on "The Twentieth-Century Architectural Archives at the Accademia Nazionale di San Luca" and also marked the launch online of the archive of Mario Ridolfi's drawings. (Similar operations will soon be underway for the drawings of Maurizio Sacripanti, Ugo Luccichenti and many other of the architects whose collections are housed in the Academy.) Other joint initiatives have included the organisation, in close collaboration with Rome's "Sapienza" University, of the conference "Saverio Muratori o della didattica del progetto"; the Study Day dedicated to "Plautilla Bricci Architettrice", organised together with the City of Rome's Superintendency for architectural and natural heritage and the French Embassy to the Holy See; and collaboration with the Conservatorio di Santa Cecilia in the context of the "Festival Internazionale di Musica Elettronica" (a first indication of the Academy's aspiration to open up to other disciplines such as music, photography and design). Finally, the most recent joint projects have included the "Giorgio Vasari" study project in collaboration with the Società Dante Alighieri and Mario Botta's "lectiomagistralis" held at the Church of Ss. Luca and Martina and organised together with MAXXI (the National Museum of XXI Century Arts).

Mario Botta's lecture inaugurated a series of special events to be hosted in the Church of Ss. Luca and Martina. Whilst respecting its primary function as a sacred space, the church will increasingly be used as a venue for a large number of carefully selected events, which will be much enriched by their unique setting.

I am also very proud to be able to report the notable success of two debates: one with Marc Fumaroli – since 1995 member of the world-renowned Académie Française – who discussed "The Role of Papal Rome in Europe's 'Conversion' to Neoclassicism", and one with Robert Storr – dean, since 2006, of the Yale University of School of Art and curator of the 2007 Venice Biennale. Both occasions offered the Academy precious contact with cultural excellence at an international level, and

exemplify the Academy's intention to make itself increasing open to a dialogue that addresses, as far as is possible, all that is new in the world of art, and the comparison of different cultural perspectives. These events form part of a well-defined strategy of "opening up" and "internationalising" the Academy which, for some time now, has been exploring different cultures such as those of America and the Far East. An important example of this was offered by the atmospheric concert of Baroque music held on 12th June 2011 at the Church of Ss. Luca and Martina to celebrate the agreement signed between the Italian Ministry of Culture and the James Madison Council of the Library of Congress in Washington, thanks to which some of Italy's prestigious historical libraries will be included in the "World Digital Library" project. Many of these initiatives are the result of a capacity to exploit synergies and coincidences in the form of events organised by other institutions, transforming these into important opportunities for contact and debate without requiring any notable financial outlay. This has been the case, for example, with the events involving Marc Fumaroli, Robert Storr and Mario Botta, all of whom were "pounced on" whilst visiting Rome.

As far as regards the Academy's historical patrimony, in addition to constant and ongoing conservation work it is worth mentioning the recent diagnostic analysis of Raphael's "St Luke Painting the Virgin" – a painting which, as part of a profitable programme of collaboration with various museums, will be on loan to the Museo Nacional del Prado for the exhibition "El último Rafael", programmed for 2012. The results of the painting's analysis were discussed during a day of study and debate which saw the involvement of the directors of important institutions and museums such as Vienna's Kunsthistorisches Museum, the University of Cambridge, the Humboldt-Universität of Berlin, the Vatican Museums and the Max Planck Institut's Bibliotheca Hertziana. Mention should also be made of the important conference discussing the natural disasters that have afflicted Italy since its reunification, "150 anni di disastri in Italia: 1861-2011" – a thorough and wide-ranging investigation of a theme central to the proper management and preservation of our artistic heritage.

Another moment of intense activity, but also of immense satisfaction, was offered by the celebrations for St. Luke's day. The day was marked with a numerous series of events, from the rehanging of the "Contemporary Collection" in the rooms of the Presidency, to the donation of Pasquale Santoro's sculpture "Contento" (inaugurating a new practice which will see the donation of an important work of art by each artist awarded the Premio Presidente della Repubblica). A concert for lutes and electronic instruments was also given by the Conservatorio di Musica di Santa Cecilia, and on the same day the exhibition of Camillo Pacetti's recently restored terracotta opened to the public along with two other exhibitions: "L'Accademia di San Luca neldibattitosull'istruzioneartisticadell'Italiaunita (1860-1882) note di archivio" [The Accademia di San Luca in the debate on artistic education in the reunited Italy (1860-1882): notes from the archives] and "Domenico Pellegrini 1759-1840. Ritratto di un pittore collezionista" [portrait of a painter and collector]. These events give a good idea of the extent to which the various sections of the Academy can promote autonomous initiatives.

all'interno di una precisa strategia di "apertura" e di "internazionalizzazione" dell'Accademia, che già da tempo sta esplorando le culture "altre" come quella americana o quella orientale: importante a tal riguardo è stato il suggestivo concerto di Musica Barocca, tenutosi il 12 giugno 2011 presso la chiesa dei Ss. Luca e Martina, per celebrare l'accordo siglato dal Ministro per i Beni Culturali e il James Madison Council of the Library of Congress di Washington, e che ha permesso l'inserimento di alcune prestigiose biblioteche storiche italiane nel progetto "World Digital Library".

Molte di queste iniziative nascono dalla capacità di saper cogliere sinergie e coincidenze con gli eventi promossi da altre Istituzioni, trasformandole in occasioni di confronto con minimi investimenti economici, come è avvenuto per i già citati Marc Fumaroli, Robert Storr e Mario Botta, "colti al volo" durante un loro soggiorno romano.

Per quanto riguarda l'attenzione verso il patrimonio storico va ricordato, oltre la costante e continua attività di restauro, la recente esecuzione del rilievo diagnostico sul dipinto di Raffaello "San Luca che dipinge la Vergine" – opera che, sempre nell'ottica di una proficua collaborazione tra poli museali, verrà data in prestito al Museo Nacional del Prado per la mostra "Raphael", les dernières années, in programma nel 2012 – cui ha fatto seguito la giornata di studi e di confronto sugli esiti delle diagnosi con il coinvolgimento di direttori di importanti istituzioni museali, quali il Kunsthistorisches Museum di Vienna, l'University of Cambridge, l'Humboldt-Universität di Berlino, i Musei Vaticani e la Bibliotheca Hertziana-Max Planck Institut. Ricordo, poi, il fondamentale convegno sulle catastrofi, "150 anni di disastri in Italia: 1861-2011", che si è configurato come completa ed ampia indagine su un tema di centrale interesse per la corretta gestione e tutela del patrimonio. Altro momento di intenso lavoro, e al tempo stesso di impagabile soddisfazione, è stata l'occasione dei festeggiamenti di San Luca. Giornata che ha visto la sovrapposizione di molte iniziative, dalla ricollocazione della "Collezione del Contemporaneo" nelle sale della Presidenza, alla donazione della scultura "Contento" da parte di Pasquale Santoro, nuova prassi, appena instaurata, di conferimento di un "dono" importante da parte dell'autore insignito del Premio Presidente della Repubblica, al concerto del Conservatorio di Musica di Santa Cecilia, per liuti e musica elettronica. Nella stessa occasione sono state aperte al pubblico l'esposizione della terracotta di Camillo Pacetti, in seguito al recente restauro; la mostra "L'Accademia di San Luca nel dibattito sull'istruzione artistica dell'Italia unita (1860-1882) note di archivio"; e l'esposizione "Domenico Pellegrini 1759-1840. Ritratto di un pittore collezionista", occasioni queste che segnalano l'opportunità di attivazioni autonome delle singole strutture dell'Accademia.

Vi segnalo, poi, la riuscita delle iniziative rivolte agli Accademici Architetti Paolo Portoghesi e Franco Purini, festeggiati, nell'occasione del loro compleanno, con suggestive installazioni audiovisive che ripercorrono la loro attività teorica e professionale. Iniziativa questa che, d'ora in avanti, sarà un modo per segnalare compleanni importanti, per esprimere la volontà di "onorare" l'Accademia a partire dalla centralità degli Accademici stessi.

Altri importanti traguardi per il futuro sono l'ampliamento del progetto Mediateca attraverso la creazione di indispensabili appendici, come la Fototeca e la Dioteca, e l'avvio del progetto "Biblioteche del Novecento", che renderà disponibili e accessibili, tra i primi, i fondi bibliografici di Palma Bucarelli, Giancarlo De Carlo, Carlo Aymonino, e, ci auguriamo, di molti altri artisti, architetti, storici e critici dello scorso secolo, sistematizzati e resi facilmente consultabili.

Nell'immediato futuro saranno avviate nel corso del tempo letture fotografiche dell'Accademia, delle sue strutture e del suo patrimonio, affidate a fotografi di eccellenza come, tra gli altri, Gabriele Basilico e Mario Cresci: una testimonianza storica del presente e una documentazione utile allo sviluppo e al supporto di ulteriori iniziative.

Altro fondamentale passo per innescare circoli virtuosi, all'interno dei quali inserire l'Accademia, è la costituzione di una rete di relazioni con organismi pubblici e privati che possano sostenere la crescente propositività delle attività svolte dall'Accademia stessa attraverso la creazione di un apposito albo di "Amici dell'Accademia Nazionale di San Luca". Sarà inoltre importante lavorare sempre a più stretto contatto con le strutture a noi più prossime, come la Pinacoteca Comunale e l'Istituto Nazionale per la Grafica.

Infine per il 2014, anno che vedrà la celebrazione degli ottanta anni dell'Accademia nella nuova sede di Palazzo Carpegna, sono allo studio una serie di iniziative espositive e non solo, che possano rileggere il patrimonio culturale, documentario e artistico dell'Istituzione e del lavoro dei suoi eletti, proiettandolo all'interno di una più ampia dimensione storica. Tutto ciò a partire da una necessità di programmazione a lunga scadenza e di previsione per tempi appropriati di tutte le attività, senza privare l'Accademia della propria specifica vocazione culturale e, soprattutto, mettendo al centro il fondamentale ruolo degli Accademici.

A partire dalla doverosa centralità degli stessi, mi auguro che questo nuovo avvio, possa vederci tutti coinvolti, con reale impegno, per garantire all'Accademia una posizione di rilievo all'interno della cultura artistica, come è sempre stato sin dal momento della sua fondazione.

Con l'augurio di un buon anno,

Vi aspetto tutti, grazie.

Francesco Moschini

30.12.2011

I should also like to note the success of the events held, on their birthdays, in honour of the Architect-Academicians Paolo Portoghesi and Franco Purini. The occasions were marked by fascinating audiovisual installations looking back over their academic and professional careers. The plan is to continue to organise similar events in the future, marking notable birthdays as a means of "honouring" the Academy by drawing attention to the importance of the Academicians themselves.

Other important goals for the future include the expansion of the Media Library project with the addition of essential sections such as a Photographic Library and a Slide Library. Work will also begin on the "Twentieth-Century Library" project which, to start with, will guarantee access to the Palma Bucarelli, Giancarlo De Carlo and Carlo Aymonino collections and, it is hoped, the bibliographic collections of many other artists, architects, historians and critics of the past century, all catalogued and made easily accessible.

The immediate future will see the launch of a photographic project exploring the Academy's buildings and artistic patrimony. This will be entrusted to leading photographers including Gabriele Basilico and Mario Cresci, and will offer a permanent record of this particular moment in the Academy's history as well as a form of documentation useful in developing and defining future initiatives.

Another step that will be key in triggering various beneficial mechanisms involving the Academy, is the establishment of a network of relationships with public and private organisations, offering them the opportunity to support an increasingly proactive Academy as "Friends of the Accademia Nazionale di San Luca". Importance will also be given to establishing ever closer ties with the institutions closest to us like, for example, the Pinacoteca Comunale and the Istituto Nazionale per la Grafica.

Finally, 2014 will see the celebrations for the eightieth anniversary of the Academy's presence at Palazzo Carpegna. In anticipation of this, plans are being made for a variety of exhibitions and other events which will reconsider the institution's cultural, documentary and artistic heritage and look at the work of the Academicians in the broader historical context. All of this necessitates long-term planning, with adequate time dedicated to the organisation of the various activities, but without in any way neglecting the Academy's specific cultural raison d'être and, above all, focusing on the fundamental role of the Academicians.

With the Academicians' rightfully central role as a starting point, my hope is that this new beginning will see us all committedly involved in ensuring that the Academy continues to occupy the prominent cultural position it has held ever since its foundation.

With my very best wishes for a happy new year, and looking forward to seeing you all,

Francesco Moschini

30.12.2011

CARICHE ACCADEMICHE

2011-2012

PRESIDENTE

Guido Strazza

VICE PRESIDENTE

Paolo Portoghesi

EX PRESIDENTE

Nicola Carrino

SEGRETARIO GENERALE

Francesco Moschini

AMMINISTRATORE

Pio Baldi

VICE AMMINISTRATORE

Fiorello Angeleri *

Il Presidente, con il vice Presidente e l'ex Presidente, insieme all'Accademico Segretario Generale e all'Accademico Amministratore, formano la Presidenza.

** fino a maggio 2012, poi il ruolo è stato ricoperto da Pio Baldi*

CONSIGLIO ACCADEMICO

Il Consiglio Accademico è costituito dalla Presidenza, da Accademici delle tre Classi Nazionali e, dopo il 2005, da un Accademico Cultore e un Accademico Benemerito.

NOMINE ACCADEMICHE

2011

ACCADEMICI CULTORI
Maurizio Calvesi

PITTORI

Concetto Pozzati
Giulia Napoleone

SCULTORI

Carlo Lorenzetti
Giuseppe Spagnolo

ARCHITETTI

Franco Purini
Paolo Zermani

CULTORE

Marisa Dalai Emiliani

BENEMERITO

Fabrizio Lemme

COLLEGIO REVISORI DEI CONTI

Arnaldo Acquarelli (presidente)
Gianni Dessì
Nicola Dabicco (supplente)

GALLERIA E COLLEZIONI ACCADEMICHE

SOPRINTENDENTI

Angela Cipriani
Marisa Dalai Emiliani
Concetto Pozzati

CONSEGNATARIO

Francesco Taddei

ARCHIVIO STORICO

CURATORE

Angela Cipriani

BIBLIOTECA ACCADEMICA - BIBLIOTECA "A. SARTI"

SOPRINTENDENTI

Evelina Borea
Antonio Pinelli

CONSERVATORE

Angela Cipriani

RESPONSABILE DEL COMUNE DI ROMA

Fabrizio Ambrosi de Magistris (fino a dicembre 2011)

CHIESA ACCADEMICA SANTI LUCA E MARTINA

CONSEGNATARIO

Francesco Taddei

ATTIVITÀ SVOLTE

2011-2012

PREMI DI PITTURA, SCULTURA,
ARCHITETTURAPREMIO NAZIONALE "PRESIDENTE
DELLA REPUBBLICA"

2011 Aurelio Cortesi, architetto
2012 Valentino Vago, pittore

BORSE DI STUDIO

BORSE DI STUDIO PER VIAGGI
ALL'ESTERO

2012 Sara Bova
Emilia De Marco

BORSE DI STUDIO PER RICERCHE
PRESSO L'ARCHIVIO STORICO

2011 Ilaria Sferrazza
Ludovica Tiberti

2012 Riccardo Gandolfi
Stefania Ventra

Ilaria Sferrazza
Ludovica Tiberti
borsa straordinaria ex-aequo

MOSTRE

2010-2011

L'Architettura italiana per la città cinese
dic. 2010-gen. 2011; a cura di F. Purini,
U. Siola

2011

150 anni di storia attraverso volumi e documenti della Biblioteca Sarti
mostra organizzata in occasione della
"Notte Tricolore" promossa da Roma
Capitale per il 150° anniversario dell'Unità
d'Italia marzo 2011

Storia dell'Italia unitaria attraverso volumi e documenti della Biblioteca e dell'Archivio Storico
mostra organizzata in occasione della XIII
Settimana della Cultura
aprile 2011

Antonio Canova e la Biblioteca Accademica. Alla scoperta dei libri di un artista
maggio 2011

50 anni di storia dell'editoria dell'Accademia
mostra inaugurata il 23 aprile 2011 in
occasione della Giornata Mondiale del Libro
e del Diritto d'Autore promossa dall'UNESCO
apr.-magg. 2011

Gli Archivi degli Architetti del Novecento all'Accademia di San Luca: conservazione, ricerca, comunicazione
mostra inaugurata il 18 maggio 2011 in
occasione della I Giornata Nazionale degli
Archivi di Architettura promossa da AAAItalia
magg.-sett. 2011

Giornata del Contemporaneo. In mostra la Collezione delle opere dei Maestri Accademici contemporanei
mostra inaugurata l'8 ottobre 2011 in
occasione della Giornata del Contemporaneo
promossa da AMACI, Associazione dei Musei
d'Arte Contemporanea Italiani
ott. 2011

Giuditta mostra la testa di Oloferne. Rilievo in terracotta di Camillo Pacetti, 1775
ott. 2011

L'Accademia di San Luca nel dibattito sull'istruzione artistica dell'Italia Unita (1860-1882). Note d'archivio
ott. 2011; a cura di M. Marzinotto e V. Rotili

Domenico Pellegrini 1759-1840. Ritratto di un pittore collezionista
ott. 2011

Ritratti accademici. Paolo Portoghesi
installazione audiovisiva
nov. 2011

Ritratti accademici. Franco Purini
installazione audiovisiva
nov. 2011

2012

Ritratti accademici. Nicola Carrino
installazione audiovisiva
feb. 2012

Melchiorre Cafà. Scultore maltese nella Roma barocca. Modelli e bozzetti dalla Cattedrale di Malta
mar.-magg. 2012; a cura di S. Guido,
G. Mantella, E. Vella

Cesare Cattaneo 1912-1943. Pensiero e segno nell'architettura
ott. 2012- feb. 2013; a cura di P.-A. Croset

CONFERENZE, SEMINARI,
INCONTRI E CONVEGNI

2011

Carlo Rainaldi. Architetto e musicista romano. 1611-1691
18 maggio 2011 | giornata di studi
introduzione di F. Moschini; relazione
introduttiva di P. Portoghesi; interventi
di F. Bellini, S. Benedetti, R. Bösel, M.
Fagiolo, Ch. L. Frommel, T. Manfredi, A.
Roca De Amicis

Marc Fumaroli: Il ruolo di Roma papale nella "conversione" dell'Europa al gusto neoclassico
20 maggio 2011 | lezione magistrale
introduzione di F. Moschini

Saverio Muratori

o della didattica del progetto
8 giugno 2011 | convegno organizzato sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica con il Patrocinio dell'Accademia Nazionale di San Luca, curato da F. Purini e G. Cataldi; interventi di G. Cataldi, P. Marconi, F. Moschini, G. Lucarino, M. Mini, A.B. Menghini e V. Palmieri

Vignola e l'Europa

17 settembre 2011 | giornata conclusiva del III Corso Internazionale di Studi "Vignola e la sua eredità tra Cinquecento e Seicento", promosso dal Centro Internazionale di Studi "Jacopo Barozzi da Vignola"; tavola rotonda coordinata da S. Frommel con interventi di F. Bellini, H. Guenther, O. Medvedkova, H. Serazin

Plantilla Bricci "architettrice" e la cappella di San Luigi dei Francesi

23 settembre 2011 | giornata di studi introduzione di F. Moschini; interventi di C. Di Matteo, L.C. Cherubini, D. Repellin, M. Micangeli, L. De Cesaris, R. Rivelli, F. Giacomini, M. Verità, D. Poggi

Il Patrimonio dell'Accademia.**Restauri e rilievo diagnostico**

24 settembre 2011 | incontro sulle indagini sul dipinto "San Luca dipinge la Vergine" introduzione di F. Moschini; interventi di M. Cardinali, M.B. De Ruggieri (emebi diagnostica artistica); con la proiezione di un filmato sulle fasi principali dell'indagine diagnostica

Il Segno nelle Arti e nella Musica

12 ottobre 2011 | tavola rotonda, organizzata in occasione della IV Edizione del Festival Internazionale di Musica Elettronica di Santa Cecilia, presieduta da G. Strazza; interventi di M. Battier, F. Dhomont, R. Mirigliano, G. Nottoli, F. Telli

Claudio Strinati: Ritorno a Federico Zuccari

27 ottobre 2011 | conferenza organizzata dall'Accademia Nazionale di San Luca e dalla Bibliotheca Hertziana Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte per celebrare l'ottantesimo anno di età di Matthias Winner; introduzione di F. Moschini e di S. Ebert-Schiffener

Inchiesta su Raffaello. San Luca dipinge la Vergine

26 novembre 2011 | giornata di studi introduzione di F. Moschini; relazioni di M. Dalai Emiliani, S. Ventura, M. Cardinali, M. B. De Ruggeri, G. Trassari Filippetto e L. Zuccarello; tavola rotonda coordinata da S. Ferino Pagden con interventi di M. Dalai Emiliani, C. Giantomassi, P. Joannides, A. Nesselrath, A. Pinelli, C. Strinati, R. Varoli Piazza, M. Winner

Giorgio Vasari

5 dicembre 2011 | giornata di studi promossa dalla Società Dante Alighieri e dall'Accademia Nazionale di San Luca,

a conclusione dell'anno vasariano per i cinquecento anni dalla nascita di Vasari (1511-1574); sezione pomeridiana "Giorgio Vasari, pittore e architetto"; introduzione di F. Moschini; interventi di C. Conforti, N. Baldini, F. Funis

Mario Botta: Architettura e Città

12 dicembre 2011 | lezione magistrale tenuta nella Chiesa dei Ss. Luca e Martina; introduzione di F. Moschini

150 anni di disastri in Italia: 1861-2011.**Dati, riflessioni, prospettive**

12 dicembre 2011 | giornata di studi promossa dal Centro euro-mediterraneo di documentazione e dall'Accademia Nazionale di San Luca; presentazione di F. Moschini; introduzione di D. Giardini, D. Benedetti, E. Guidoboni; sezione "Eventi, Ambienti, Individui", presieduta da D. Di Bucci con intervenuti di P. Camerieri, M. Aversa, M. Amanti, F. Luino, G. Ricciardi, E. Guidoboni; tavola rotonda coordinata da A. Cianciullo con interventi di D. Giardini, M. Dolce, E. Caroni, P. Bevilacqua, P. Marconi, S. D'Agostino; sezione "Riflessioni e Prospettive" presieduta da E. Galanti, interventi di T. Postiglione, A. Ceroni e I. Ponzi, C. Roda e G. Valensise; sezione "Centri storici e Beni culturali: perdite e tutele" presieduta da F. Moschini con interventi di V. Teti, V. De Lucia e M. Dalai Emiliani

2012**Centro Studi Mafai-Raphaël**

28 febbraio 2012 | giornata di studi introduzione di F. Moschini; interventi di M. Mafai, S. Mafai e G. Mafai, G. Appella, L. Trucchi

Transavanguardia | Grand Tour

2 marzo 2012 | incontro sulla serie di iniziative curate da A. Bonito Oliva, in concomitanza con i festeggiamenti per i 150 anni dell'Unità d'Italia, dal titolo "La Transavanguardia in Italia"; introduzione di F. Moschini; interventi di A. Bonito Oliva, S. Chiodi, A. Cortellessa, F. Purini

RICo GT12. Rassegna internazionale del cortometraggio.**Grand Tour del Terzo Millennio**

21 aprile 2012 | premiazione dei partecipanti alla quinta edizione della rassegna promossa dalla cattedra di Storia dell'Architettura della Facoltà di Ingegneria dell'Università di Roma "Tor Vergata" e dall'Accademia Nazionale di San Luca; giuria: C. Conforti (presidente), E. Morreale, F. Moschini, G. Bonaccorso, S. Kubersky, H. Schlimme, B. Corsetti

Rome Art History Network. Storia dell'Arte tra scienza e diletantismo.**Metodi e percorsi**

24 aprile 2012 | giornata di studi curata da A. Varela Braga e M. Henry; introduzione

di F. Moschini, H. de Riedmatter, C. Conforti; interventi di A. Varela Braga, M. Henry, L. Geymonar, V. Locatelli, E. Pagliano, S. Catenacci, T. Battisti

Germano Celant: Grand Tour dell'Arte Povera

17 maggio 2012 | incontro con il curatore del progetto "Arte Povera 2011" introduzione di F. Moschini

NAM. Il Nuovo Archivio Multimediale dell'Accademia Nazionale di San Luca

18 maggio 2012 | presentazione del nuovo portale nell'ambito della II Giornata Nazionale degli Archivi di Architettura promossa da AAAItalia; introduzione di G. Strazza; interventi di I. Giannetti, L. Porqueddu, G. Nottoli

Alvar González-Palacios: Ricordi di case e persone

5 giugno 2012 | conversazione con F. De Melis

Maurizio Calvesi: Caravaggio: dalla parte della luce

18 ottobre 2012 | lezione magistrale che segna l'ingresso dell'insigne storico dell'arte tra gli accademici; introduzione di F. Moschini

Lo stato dell'Arte 10

22-24 novembre 2012 | X Congresso Nazionale del Gruppo Italiano dell'International Institute for Conservation (IGIIC), evento rivolto a tutti i professionisti della conservazione e del restauro, è stato scandito da una serie di interventi e presentazioni di poster

Donne Artiste e Committenze femminili nell'Europa moderna

29 novembre 2012 | giornata conclusiva del seminario internazionale di studi organizzato dall'Accademia Reale di Spagna, dall'Accademia Nazionale di San Luca, dall'Università di Jaen e dall'Università di Roma "Sapienza" e curato da F. Serrano e C. Lollobrigida; introduzione di F. Moschini; tavola rotonda coordinata da V. Fortunati

Premio Toti Scialoja per la Poesia a Filippo Strumia

18 dicembre 2012 | premiazione per *Pozzanghere* (Torino 2011) introduzione di F. Moschini; interventi di P. Mauri, F. Strumia

Ritratti di accademici. Guido Strazza

21 dicembre 2012 | festeggiamenti in occasione del novantesimo compleanno del Presidente Guido Strazza; introduzione di F. Moschini; interventi di G. Appella, C. Bertelli, M. Faietti, A. Fusco, G. Marini, G. Napoleone, S. Papaldo, L. Patella, L. Trucchi

DIDATTICA**PRESENTAZIONI DI VOLUMI****E RIVISTE****2011-2012****Corso Primo Segnare, a cura di Guido Strazza**

7-15 novembre 2011 | lezioni di Guido Strazza, Lamberto Maffei, Carlo Bertelli, Salvatore Settis, Emanuele Trevi, Curzio Maltese, Giorgio Nottoli, Francesco Telli
16-23 novembre 2011 | laboratorio *Disegno e incisione*: Guido Strazza con Elisabetta Diamanti, Gianluca Murasecchi, Giulia Napoleone, Sergio Purdólfini

Corso Segnare, disegnare, interpretare. Un itinerario nella storia, a cura di Marisa Dalai Emiliani

20-27 febbraio 2012 | lezioni di Marisa Dalai Emiliani, Giorgio Agamben, Carlo Gasparri, Chiara Nenci, Francesca Valli, Donata Levi, Paul Tucker, Giorgio Ciucci
28 febbraio-3 marzo 2012 | laboratorio *Museologia e museografia sul campo: la Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca / il cantiere del Museo dell'Olio a Seggiano*: Marisa Dalai Emiliani, Francesco Cellini, Angela Cipriani, Giorgio Ciucci, Alessandro Grassia, Sveva Di Martino, Elisabetta Pallottino, Fabio Porzio

Corso Segnare il paesaggio, a cura di Paolo Portoghesi

21 maggio-1 giugno 2012 | lezioni di Paolo Portoghesi, Pietro Citati, Massimo Venturi Ferriolo, Franco Panzini, Ettore Rocca, Luisa Bonesio, Mauro Agnoletti, Paolo Avarello, Fausto Bertinotti, Franco Salvatori, Mario Pisani, Lucio Valerio Barbera, Franco Purini, Aimaro Oreglia d'Isola, Paolo Zermani, Giovanni Chiaromonte, Laura Thermes, Roberto Pirzio Biroli, Giacomo Marramao, Maurizio Pallante
28 maggio-1 giugno 2012 | laboratorio *Appunti sul paesaggio: Roma, il Tevere, Villa Adriana*: Paolo Portoghesi con Petra Bernitsa, Pietro Fantozzi, Francesca Gottardo, Luca Nicotera, Leone Spita, Maria Luna Vetrani, Chiara Visentin

Corso Memoria / Progetto di memoria. Musei, città, paesaggio. Segno antico / Segno contemporaneo, a cura di Francesco Moschini

4-6 dicembre 2012 | lezioni di Francesco Moschini, Paolo Rosa, Studio Azzurro, Manlio Brusatin, Enrico Menduni, Lucio Russo, Franco Farinelli

2011**A. Foscari, Andrea Palladio. Unbuilt Venice, Lars Müller Publishers, Baden 2010**

20 gennaio 2011 | interventi di F. Moschini, G. Beltramini, H. Burns, F.P. Fiore, P.N. Pagliara

M. Fagiolo, M. Tabarrini (a cura di), Giuseppe Piemmarini tra barocco e neoclassico. Roma, Napoli, Caserta, Foligno, Fabrizio Fabbri editore, Perugia 2010

11 marzo 2011 | interventi di F. Moschini, C. Bertelli, G. Curcio, P. Portoghesi, G. Ricci; presentazione organizzata dall'Accademia Nazionale di San Luca, di concerto con il Comitato nazionale per le celebrazioni del bicentenario della morte di Giuseppe Piemmarini e del Centro di studi sulla cultura e l'immagine di Roma

P.-A. Croset, L. Skansi, Gino Valle, Electa architettura, Milano 2010

1 aprile 2011 | interventi di F. Moschini, A. Anselmi, F. Cellini, G. Ciucci, A. Rocca

A. Pinelli, Souwenir. L'industria dell'antico e il Grand Tour a Roma, Editori Laterza, Roma-Bari 2010

5 maggio 2011 | interventi di F. Moschini, A. Ottani Cavina, M. Vallora

S. Parmiggiani (a cura di), Mario Raciti. La Pittura dell'ignoto. Dipinti 1959-2009, Skira, Milano 2010

16 maggio 2011 | interventi di G. Strazza, S. Parmiggiani

B. Fabjan, M. Cardinali, B. De Ruggieri (a cura di), Materiali e tecniche nella pittura murale del

Quattrocento. Storia dell'arte, indagini diagnostiche e restauro verso una nuova prospettiva di ricerca, Roma 2011
30 maggio 2011 | interventi di F. Moschini, G. Capponi, G. Capriotti, M.I. Catalano, M. Marabelli

F. Di Napoli Rampolla (a cura di), Opere in Bianco. Storia e accadimenti del primo Novecento, Roma 2011

6 giugno 2011 | interventi di G. Strazza, N. Carrino, S. Frezzotti, M. Lolli Ghetti, M. Pizzo

S. Benedetti, Architettura del Cinquecento romano, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2010 (a cura di L. Maruccci)

4 novembre 2011 | interventi di F. Moschini, P. Portoghesi, A. Roca De Amicis, A. Scotti Tosini, V. Tiberia

S. Barbagallo, Gli animali nell'arte religiosa. La basilica di San Pietro in Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2010

16 novembre 2011 | interventi di F. Moschini, P. Portoghesi, Rev.mo P. Ab J. Micheal Zielinski O.S.B. Oliv. e L. Colonnelli.

R. Storr, In direzione ostinata e contraria, Libri Scheiwiller-Federico Motta, Milano 2011

24 novembre 2011 | interventi di F. Moschini, R. Storr, F. Pietropaolo

M. Ghilardi, G. Pilara (a cura di), La città di Roma nel disegno di riordinamento politico e amministrativo di Giustiniano, Acqua Pia Antica Marcia, Ronciglione 2011

15 dicembre 2011 | interventi di F. Moschini, F. Caltagirone Bellavista, L. Gatto, R. Avesani

M. Morbidelli, L'abside di San Giovanni in Laterano. Una vicenda controversa, Viella Arte, Roma 2011

16 dicembre 2011 | interventi di F. Moschini, M. Caperna, P. Liverani, V. Vidotto

2012**V. Casale, L'arte per le canonizzazioni. L'attività artistica intorno alle canonizzazioni e alle beatificazioni del Seicento, Allemandi & C., Torino 2011**

26 gennaio 2012 | interventi di F. Moschini, R. Fusco, F. Lemme, B. Toscano

Vernacular sonnets of Giuseppe Gioachino Belli, traduzione di M. Sullivan, Windmill Books Limited, London 2011

31 gennaio 2012 | interventi di F. Moschini, R. Duranti, F. Onorati, C. Siani

P. Portoghesi, Roma barocca, Editori Internazionali Riuniti, Roma 2011

(edizione riveduta e ampliata)
2 febbraio 2012 | interventi di F. Moschini, P. Marconi, V. Sgarbi, C. Strinati

K. Wenthwort Rinne, The Waters of Rome. Aqueducts, Fountains, and the Birth of The Baroque City, Yale University Press 2011

3 marzo 2012 | interventi di F. Moschini, H. Porfyriou, C. Conforti, A. Petruccioli, G. Bonaccorso

E. Debenedetti (a cura di), Collezionisti, disegnatori e teorici dal Barocco al Neoclassico (vol. I, 2009); Collezionisti, disegnatori e teorici dall'Arcadia al Purismo (vol. II, 2010); Palazzi, chiese, arredi e scultura, Bonsignori editore, Roma 2011

3 aprile 2012 | interventi di F. Moschini, R. Bösel, M. Bolteux, M. di Macco, F. Solinas

C. de Seta, *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII*, Einaudi, Torino 2011

4 maggio 2012 | interventi di F. Moschini, A. Paolucci, C. Strinati

G. Appella, *Alberto Gianquinto. Catalogo Generale dei dipinti dal 1947 al 2003*, De Luca Edizioni d'Arte, Roma 2012

8 giugno 2012 | interventi di G. Strazza, G. Giuffrè

P. Derossi, *L'avventura del progetto. L'architettura come conoscenza, esperienza, racconto*, Franco Angeli edizioni, Bologna 2012

15 giugno 2012 | interventi di F. Moschini, M. Biraghi, F. Purini, G. Vattimo

M. Bisson, *Meravigliose macchine di giubilo: l'architettura e l'arte degli organi a Venezia nel Rinascimento*, Fondazione Giorgio Cini, Venezia; Scripta, Verona 2012;

V. Cafà, *Palazzo Massimo alle Colonne di Baldassarre Peruzzi, storia di una famiglia romana e del suo palazzo in rione Parione*, Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio, Vicenza; Marsilio, Venezia 2007;

G. Ceriani Sebregondi, *Architettura e committenza a Siena nel Cinquecento: l'attività di Baldassarre Peruzzi e la storia di palazzo Francesconi*, Aska edizioni, Siena 2012;

G. Guidarelli, *Una gioiata ligata in piombo: la fabbrica della Scuola Grande di San Rocco in Venezia 1517-1560*, Quaderni della Scuola Grande Arciconfraternita di San Rocco, Venezia 2002;

V. Pizzigoni, *Ludwig Mies van der Rohe, Gli scritti e le parole*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2010;

D. Rifkind, *The Battle for Modernism. Quadrante and the Politicization of architectural Discourse in Fascist Italy*, Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio, Vicenza; Marsilio, Venezia 2012;

F. Rossi, *Palladio in Russia. Nicolaj L'vov, architetto e intellettuale russo al tramonto dei Lumi*, Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio, Vicenza; Marsilio, Venezia 2010

11 ottobre 2012 | interventi di F. Moschini, H. Burns, F.P. Fiore, M. Mussolin, A. Roca De Amicis

F. Galdoni, I. Iori (a cura di), *Vasco Bendini*, Grafiche Step Edizioni, Parma 2012

26 ottobre 2012 | interventi di M. Calvesi, W. Guadagnini, F. Galdoni, I. Iori, L. Monica

A. Alibrandi, S. Santini (a cura di), *Mauro Staccioli. Gli anni di cemento 1968-1982*, coedizione Archivio Mauro Staccioli, Galleria Niccoli Parma, Edizioni Il Ponte, Firenze, 2012

9 novembre 2012 | interventi di F. Moschini, M. Staccioli, A.M. Marini Clarelli, B. Corà, E. Crispolti

G.B. Fidanza, L. Speranza, M. Valenzuela (a cura di), *Scultura Ligna. Per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal Medioevo al XIX secolo*, Bollettino dell'Arte 2011, volume speciale, De Luca Editori d'Arte, Roma 2011

13 novembre 2012 | interventi di S. Rinaldi, L. Arcangeli

A. Cipriani, G. Fusconi, C. Gasparri, M.G. Picozzi, L. Pirzio Biroli Stefanelli (a cura di), *Roma 1771-1819. I Giornali di Vincenzo Pacetti*, Naus, Pozzuoli 2011

10 dicembre 2012 | interventi di F. Moschini, A. Giuliano, A. González-Palacios

C. Salaris, *Riviste futuriste della collezione Echaurren Salaris*, Gli Ori, Pistoia 2012

14 dicembre 2012 | interventi di G. Strazza, F. Moschini, C. Salaris, P. Echaurren, A. Kerbaker, I. Musolino

A.M. Affanni, P. Portoghesi (a cura di), *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, Gangemi, Roma 2011

17 dicembre 2012 | interventi di G. Strazza, F. Moschini, B. Adorni, F. Amendolagine, Ch.L. Frommel

S. Valtieri, E. Bentivoglio, *Viterbo nel Rinascimento*, Ginevra Bentivoglio EditoriA, Roma 2012

20 dicembre 2012 | interventi di F. Moschini, Ch.L. Frommel, B. Toscano, F. Scoppola, S.M. Iuro

PUBBLICAZIONI

QUADERNI DELLA DIDATTICA

serie diretta da F. Moschini

2011

G. Strazza, *Il gesto e il segno*, Quaderni della didattica 1, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2011

quaderno didattico del corso "Primo Segnare" curato da G. Strazza | 7-18 novembre 2011

G. Strazza, *Il segno e il colore negli occhi*, Quaderni della didattica 2, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2011

quaderno didattico del corso "Primo Segnare" curato da G. Strazza | 7-18 novembre 2011

2012

M. Dalai Emiliani, *Disegnare il museo*, Quaderni della didattica 3, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2012

quaderno didattico del corso "Segnare Disegnare Interpretare. un itinerario nella storia" curato da M. Dalai Emiliani | 20 febbraio - 3 marzo 2012

A. Cipriani, *Materiali per una storia della Galleria dell'Accademia di San Luca*, Quaderni della didattica 4, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2012

quaderno didattico del corso "Segnare Disegnare Interpretare. un itinerario nella storia" curato da M. Dalai Emiliani | 20 febbraio - 3 marzo 2012

P. Portoghesi, *Proteggere e definire il paesaggio*, Quaderni della didattica 5, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2012

quaderno didattico del corso "Segnare il Paesaggio" curato da P. Portoghesi | 21 maggio - 1 giugno 2012

F. Gottardo (a cura di), *Paesaggio. Sopravvivenza e trasformazione*, Quaderni della didattica 6, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2012

quaderno didattico del corso "Segnare il Paesaggio" curato da P. Portoghesi | 21 maggio - 1 giugno 2012

PUBBLICAZIONI SULL'ACCADEMIA

2011

N. Carrino (a cura di), *Atti dell'Accademia Nazionale di San Luca 2009-2010*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2011

direttore responsabile F. Moschini

2012

F. Moschini (a cura di), *Annuario 2011*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2012

A. Cipriani, *Materiali per una storia della Galleria dell'Accademia di San Luca*, Quaderni della didattica 4, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2012

serie diretta da F. Moschini

A. Cipriani, F. Porzio, *Considerazioni sul dipinto di Domenico Pellegrini Il sacrificio di Abramo*, in "Arte. Documento", pp. 70-75, Venezia 2012

PUBBLICAZIONI EDITE IN OCCASIONE DI MOSTRE IN SEDE

2012

P.-A. Croset (a cura di), *Cesare Cattaneo 1912-1943. Pensiero e segno nell'architettura*, Archivio Cattaneo Editore in Cernobbio, 2012

con saggio introduttivo di F. Moschini

CONCERTI

2011

Festa per l'inaugurazione dell'anno accademico 2011-2012

18 ottobre 2011 | concerto in due parti (la *Prima*, ad uno o due liuti, eseguita nel Salone delle conferenze, la *Seconda*, con Strumenti ed elettronica, nel portico borrominiano) organizzato dal Conservatorio di Santa Cecilia

DONI, NUOVE ACQUISIZIONI

2011-2012

Collezione delle opere dei Maestri Accademici contemporanei:

Agostino Bonalumi, *Rosso*, tela estroflessa e acrilico;

Grazia Varisco, *Risonanza*, 2010, alluminio;

Vasco Bendini, cartella con sette litografie accompagnate da un testo di Francesco Arcangeli (edizioni Galleria "L'Attico", Roma 1961);

Vasco Bendini, sette serigrafie, 1961

Collezione del contemporaneo:

Pasquale Santoro, *Contento*, 1972, ferro saldato e dipinto;

Pasquale Santoro, *Portolano. Capo Spulico*, 2004, ferro saldato

Fondi Architetti del XX secolo:

Fondo Federico Gorio
dono di Fiorenza Gorio; consistenza del Fondo, dichiarato di notevole interesse storico dalla Soprintendenza Archivistica per il Lazio il 9 ottobre 1995; circa 2500 disegni relativi a 83 progetti; 89 faldoni di documentazione; 1093 fotografie, 365 lastre fotografiche

RESTAURI DI SCULTURE, DIPINTI, DISEGNI E LIBRI ANTICHI O RARI

2011-2012

Jules Eugène Lenepveu, *Progetto per una cattedrale*, 1878 ca.
3 disegni | restauro della carta con integrazioni eseguito da Flavia Serena

Antonio Valeri, *Progetto di chiesa a pianta centrale*, 1696.

2 disegni | restauro della carta con integrazioni eseguito da Flavia Serena

Jan Franz van Bloemen, *Paesaggio con rovine romane*, XVIII secolo
olio su tela | interventi di pulitura e reintegrazione pittorica eseguiti da Fabio Porzio e Rossana Giardina

Giovanni Paolo Pannini, *L'archeologo*, 1749

olio su tela | interventi di pulitura e reintegrazione pittorica eseguiti da Fabio Porzio e Rossana Giardina

Pio Joris, *Ritratto di Domenico Pellegrini*, 1902

olio su tela | interventi di pulitura e reintegrazione pittorica eseguiti da Fabio Porzio e Monica Schivo

Domenico Pellegrini, *Bozzetto per l'autoritratto*, 1826 ca.

olio su carta | interventi di pulitura, reintegrazione pittorica e restauro del supporto cartaceo mediante deacidificazione eseguiti da Fabio Porzio e Flavia Serena

Domenico Pellegrini, *Autoritratto*, 1827
olio su tela | interventi di pulitura, stuccatura con colla di coniglio e gesso di Bologna e reintegrazione pittorica eseguiti da Fabio Porzio

Domenico Pellegrini, *Il sacrificio di Isacco*, 1840

olio su tela | interventi di pulitura, foderatura, sostituzione del telaio ligneo con struttura estendibile, stuccatura con colla di coniglio e gesso di Bologna e reintegrazione pittorica eseguiti da Fabio Porzio e Rossana Giardina

Anton van Dyck, *Vergine con angeli musicanti*, XVII secolo

olio su tela | interventi di pulitura e reintegrazione pittorica eseguiti da Rossana Giardina

Pieter Paul Rubens, *Bozzetto per l'abbondanza coronata dalla ninfa*, XVII secolo

olio su tavola | interventi di pulitura, reintegrazione pittorica e restauro del supporto ligneo eseguiti da Fabio Porzio e Daniela Caldone

Antiveduto Gramatica, *San Luca che dipinge la Vergine*, 1620

olio su tela | rimozione dall'altare maggiore della chiesa dei Ss. Luca e Martina; interventi di pulitura eseguiti da Fabio Porzio e Rossana Giardina

Amedeo Bocchi, *Ritratto di Bianca*, 1923

olio su tela | interventi di pulitura e reintegrazione pittorica eseguiti da Fabio Porzio

Carlo Mattioli, *Paesaggio d'estate*, 1976
olio su tela | interventi di pulitura, consolidamento con adesivo termoplastico e reintegrazione della pellicola pittorica eseguiti da Fabio Porzio

Camillo Pacetti, *Giuditta mostra la testa di Oloferne*, 1775

terracotta | restauro strutturale delle superfici e degli elementi decorativi del bassorilievo eseguito da Gabriella Caterini e Carola Tavazzi

Gian Lorenzo Bernini, *Leone che si abbevera*, ca. 1649-50
terracotta, modello per la Fontana dei Quattro Fiumi di piazza Navona | intervento eseguito dall'ISCR: direzione dei lavori (Daila Radeglia), restauro, realizzazione del nuovo supporto e della copia (Salvatore Federico, Davide Fodaro, Angelo Raffaele Rubino), indagini diagnostiche (Ernesto Borrelli e Lucia Conti), documentazione fotografica e 3D (Angelo Raffaele Rubino)

Giambologna, *Allegoria di un fiume*, XVI secolo
terracotta | intervento eseguito dall'ISCR: direzione dei lavori (Daila Radeglia), restauro (Salvatore Federico e Davide Fodaro), indagini diagnostiche (Ernesto Borrelli e Lucia Conti), documentazione fotografica e 3D (Angelo Raffaele Rubino)

Alessandro Algardi, *I Santi Martiri Concordio, Epifanio e Papia*, 1640 ca.
terracotta | operazioni preliminari all'intervento conservativo eseguite dall'ISCR (Salvatore Federico e Davide Fodaro)

