CRITICA D'ARTE

AVA SERIE - ANNO LXXVI - TRIMESTRALE - N. 59-60 Luglio-Dicembre 2014

59-60

Le Letter

Luciano Berti trasferisce, negli anni '50 dai depositi fiorentini una serie di dipinti di autori culturalmente vicini a Vasari. L'attuale allestimento «muovendosi nell'ottica di preservare la memoria della collezione ormai storicizzata, offre maggiore coerenza del percorso tematico delle sale. ... Una nuova ricognizione inventariale ha permesso di aggiornare le attribuzioni sulla scorta dei più recenti studi.» (p. 234)
Il volume efficacemente conferma non solo il ruolo di Giorgio Vasari all'interno della letteratura artistica, ma la presenza di temi che ancora hanno bisogno di essere riconosciuti e indagati. Il convegno ha indicato come le carte conservate in Arezzo testimonino filoni che meritano di essere ulteriormente percorsi; ha confermato che l'interesse verso il pittore, lo storico e letterato aretino è ancora ben lontano dall'essere esaurito. L'analisi congiunta delle carte d'archivio e della organizzazione e decorazione della casa aretina può dare ancora importanti e innovativi risultati.
[r. v.]

Accademia delle Arti del Disegno. Studi, fonti e interpretazioni di 450 anni di storia, a c. di Bert W. Meeijer e Luigi Zangheri, Firenze, Leo S. Olschki 2015, vv. I-II, pp. XIII-856, figg. 368 in b. e n. e a colori, € 190,00

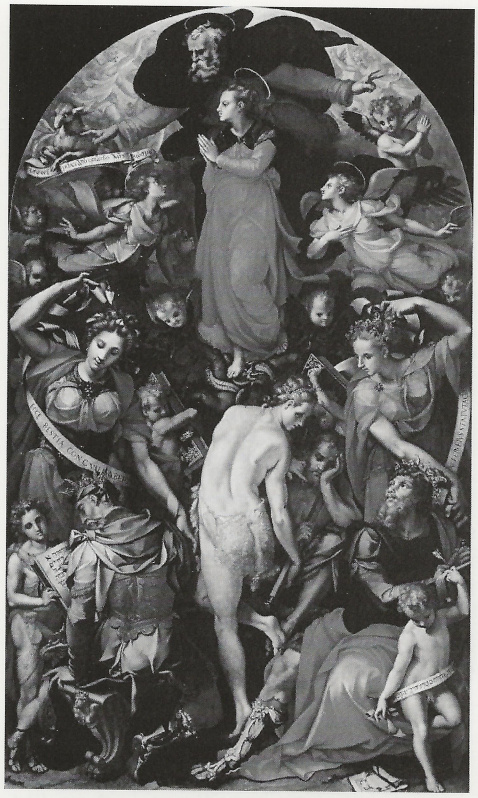
Credo non sia inutile, in questa occasione, ricordare come l'Accademia sia stata la struttura operativa che offriva corpo e capacità attuativa per la discussione, la verifica e l'applicazione di quella letteratura teoretica che, iniziata nel XV secolo con Leon Battista Alberti, raggiunse nel XVI secolo il suo momento di più alta definizione. Non fu un caso se Giorgio Vasari, che ne fu attivo e partecipe componente, fu cofondatore, oltre quattrocentocinquanta anni fa, dell'Accademia fiorentina del Disegno.
Tale esperienza fu modello per il proliferare di una istituzione che allargò la sua presenza a tutta l'Europa e che costruì, nel mondo occidentale, un modo di vedere, di costruire e di riconoscere le immagini. Fino al XIX secolo fu libero luogo, pubblico e ufficiale, di confronto e di discussione. La componente didattica non poteva dirsi completa se non comprendeva il confronto fra i docenti, fra questi e gli studenti. La capacità di seguire i mutamenti del corpo sociale, di intervenire sui temi che coinvolgevano la società colta, di anticiparne e proseguirne gli sviluppi fecero sì che l'Accademia non si irrigidisse nella difesa di interessi corporativi, non si ponesse in contraddizione col proprio tempo.
La funzione didattica rimase essenziale perché non era la meccanica riproposizione di tecnicismi collaudati, ma invece lo strumento per dare forma alle idee, anche quando queste si ponevano in contraddizione fra loro. Uno strumento non neutro ma duttile, tale da potere essere utilizzato per proposte e progetti che oltrepassavano i valori acquisiti. Va inoltre ricordata la funzione di tutela e di conoscenza nei confronti del patrimonio del passato che si esercitò sia nello studio che nel restauro delle opere. La divulgazione dei valori formali, la costituzione di un 'gusto' avvennero anche attraverso le esposizioni, le gare fra gli allievi, il trasferimento all'esterno di quanto era, nelle aule, materia di insegnamento e di dibattito.
La tradizione culturale che ancora oggi ci caratterizza e ci impegna nella valorizzazione e nella difesa delle testimonianze figurative nasce, anche, da una pratica costante nel tempo che ha avuto nelle accademie, nella pluralità dei loro interventi, interni ed esterni, il proprio punto di forza. È nell'accademia che si forma quel 'senso comune' che ci consente di riconoscerci partecipi di una comune cultura.
L'Accademia delle Arti del Disegno, fondata nel 1563 da Cosimo I de' Medici, ha testimoniata la propria vitalità e la necessità della sua presenza ricordando i quattrocentocinquanta anni dalla fondazione. Ha rifiutato la burocratica retorica degli anniversari e ha predisposto un progetto organico che desse il senso di una presenza che, nel corso dei secoli, ha inciso non solo nella realtà fiorentina ma è stata motore e sollecitazione per tutta la cultura europea.
Non è possibile ricordare analiticamente i quasi cinquanta contributi che compongono un quadro esaustivo delle idee e delle attività che ne hanno caratterizzato la continuata presenza. Ci pare informazione obbligata dare l'elenco dei contributi all'interno delle otto sezioni nelle quali è articolato il volume.
Parte prima – La costituzione: Francesco Salvestrini, *Associazionismo e devozione nella Compagnia di San Luca (1340c.-1563)*, pp. 3-18); Henk Th. Van Veen, *Vasari, Michelangelo e l'Accademia*, pp. 19-36; Rick Scorza, *Il ruolo di Vincenzo Borghini*, pp. 37-54.
Parte seconda – La struttura e i luoghi: Enrico Sartoni, *Gli statuti tra Accademia del Disegno e Accademia di Belle Arti (1563-1873)*, pp. 55-104; Paolo Cantinelli, *Gli statuti della Accademia delle Arti e del Disegno (1873-2011)*, pp. 105-114; Luigi Zangheri, *I luogotenenti e i presidenti*, pp. 115-138; Piero Pacini, *Le sedi dalle origini al Novecento*, pp. 139-150; Alessandra Baroni, Bert Meijer, *La cappella degli accademici del Disegno*, pp. 151-174; Alessandro Vezzosi, *Il sigillo accademico da Leonardo a Benvenuto Cellini*, pp. 175-184; Enrico Sartoni, *Il magistrato dell'Accademia del Disegno*, pp. 185-197.
Parte Terza – I membri: Sandro Bellesi, Valeria Bruni, *I pittori e gli scultori*, pp. 201-218; Matteo Cresti, *Gli architetti*, pp. 219-236; Bert Meijer, *Gli storici dell'arte*, pp. 237-248; Giovanni Cipriani, *Gli scienziati e gli umanisti*, pp. 249-258; Giovanni Cipriani, *Gli accademici d'onore*, pp. 259-278; Paola Maresca, *Le accademiche*, pp. 279-291.
Parte Quarta – L'insegnamento: Francesca Petrucci, *I concorsi e i premi assegnati per le Arti del Disegno*, pp. 295-372; Mario Ruffini, *La musica e il suo apprendimento*, pp. 373-392; Anna Gallo Martucci, *Il Conservatorio di Arti e Mestieri (1811-1850)*, pp. 393-407.
Parte Quinta – La Soprintendenza ai Beni Culturali: Mario Bencivenni, *Il magistero della tutela dei beni culturali*, pp. 411-444; Pier Luigi Ballini, *L'opera di Rodolfo Siviero*, pp. 445-454.
Parte Sesta – Le Grandi Imprese: Anna Maria Petrioli Tofani, *L'apparato per le esequie di Michelangelo (1564)*, pp. 457-472; Alessandro Cecchi, *La tomba di Michelangelo (1564-1578)*, pp. 473-476; Anna Maria Petrioli Tofani, *Apparati per le nozze di Francesco dei Medici con Giovanna d'Austria (1565)*, pp. 477-498; Valentina Conticelli, *La decorazione dello Studiolo di Francesco I (1569)*, pp. 499-504; Elisa Acanfora, *Le commissioni di Niccolò e Francesco dell'Antella nel palazzo di piazza Santa Croce (1618-1620)*, pp. 505-512; Carlo Cresti, *Il progetto per la facciata di Santa Maria del Fiore (1634-1639)*, pp. 513-522; Gianluca Belli, *La tribuna del David di Michelangelo (1872-1882)*, pp. 523-538.
Parte Settima – La promozione dell'arte: Susanna Buricchi, *Le esposizioni nei chiostri della Santissima Annunziata (1673-1705)*, pp. 541-558; Giulia Coco, *Le esposizioni nella sala mostre di via Ricasoli*, pp. 559-572; Alessandro Tosi, *Attestati e diplomi di affiliazione*, pp. 573-582; Andrea Granchi, *La musica liturgica per San Luca*, pp. 583-588.
Parte Ottava – Gli strumenti del sapere, le Raccolte, la Biblioteca e gli Archivi: Luigi Zangheri, *Costituzione e sviluppo della Galleria*, pp. 591-600; Ettore Spalletti, *Per una storia delle collezioni d'arte*, pp. 601-610; Maria Sframeli, *Le opere d'arte delle Gallerie fiorentine nel palazzo dei Beccai*, pp. 611-616; Giulia Coco, *Notizie sul patrimonio artistico dell'Accademia nei musei del territorio*, pp. 617-630; Giorgio Bonsanti, *Rilievi sullo stato di conservazione delle opere d'arte*, pp. 631-636; Anna

Benvenuto Cellini, *Artemide*, studio per il sigillo dell'Accademia delle Arti del Disegno, 1563 c. Londra, The British Museum.

Gallo, Domenico Viggiano, *La raccolta grafica del Novecento*, pp. 637-642; Francesca Brizio Squellati, *La gipsoteca*, pp. 643-650; Monica Maffioli, *L'archivio fotografico*, pp. 651-660; Gianfranco Grimaldi, *La collezione delle medaglie*, pp. 661-664; Alberto Coco, *La biblioteca*, pp. 665-676; Enrico Sartoni, *L'archivio storico*, pp. 677-700; Monica Nocentini, *Guida agli archivi tra Accademia di Belle Arti e Accademia delle Arti del Disegno*, pp. 701-717.
Una esaustiva bibliografia, un indice dei nomi, dei luoghi e delle istituzioni sono necessario strumento di consultazione, così come l'ampio corredo di immagini.
[r. v.]

Carlo Portelli, Pittore eccentrico fra Rosso Fiorentino e Vasari, catalogo della mostra a cura di Lia Brunori e Alessandro Cecchi, Firenze, Galleria dell'Accademia, 22 dicembre 2015 - 30 aprile 2016.

Nonostante i pioneristici e calibrati interventi di Paola Barocchi e di Valentino Pace (del 1968 e del 1973), Carlo Portelli è stato a lungo etichettato come un «artista eccentrico e ghiribizzoso»; a questa sbrigativa conclusione hanno portato le scarne parole con le quali il Vasari lo ricorda nell'edizione delle *Vite* del 1568 e l'aspro commento che il Borghini riserva alla figura di Eva nell' *Immacolata Concezione* già in Ognissanti e oggi alla Galleria dell' Accademia («una gran feminaccia ignuda, che mostra tutte le parti di dietro»); secondo questo intransigente storico anche le altre figure sono distinte da «attitudini forzate e disconvenevoli, e sono di membra mal composte e senza disegno alcuno».
La critica ha da tempo confutato questa *pruderie* da sagrestia e le dogmatiche asserzioni critiche, ma purtroppo una serena valutazione della pittura del Portelli è stata ostacolata anche dalle modeste opere di non facile attribuzione che il mercato antiquario ha cercato di inserire nel catalogo dell'artista.
Questa situazione stagnante si è sbloccata di recente grazie all'impegno critico di Lia Brunori e di Alessandro Cecchi, che hanno condotto serrate indagini in tutto il raggio d'azione del Portelli e hanno riletto la sua opera con impegno e sensibilità critica. I risultati si leggono in un ponderoso catalogo volume edito da Giunti, che può essere considerato la prima monografia a carattere scientifico su questo artista poco conosciuto e studiato con eccessiva disinvoltura. In effetti la sua opera è stata confrontata a ogni occasione e anche a sproposito con quella dei massimi artisti che hanno dominato la scena del tempo e, pertanto, è stata liquidata come un generico prodotto "eclettico". Solo Valentino Pace ha parlato di «coerente eclettismo», il che fa già una certa differenza; a sua volta Angelo Tartuferi ha intravisto in questa definizione ulteriori valenze, laddove scrive che il Portelli è «eclettico sì, ma di genio, estroso, di forte inventiva, nonché colorista di vaglia». In effetti questo pittore non nasconde la sua ammirazione per gli artisti che dominano la scena artistica di Firenze e del granducato: da Ridolfo del Ghirlandaio, che sostiene i suoi primi passi con invenzioni equilibrate e serene, al Rosso Fiorentino che immette nelle Sacre Conversazioni bagliori di luce, umori e sentori coloristici inattesi; dal Bronzino che lo seduce con il nitore e l'eleganza dei ritratti a Giorgio Vasari che gli fa intravedere i vantaggi didattici delle allegorie sacre e profane bene composte, e perfino ad alcuni pittori d'oltralpe (francesi e tedeschi) che, attraverso la diffusione delle stampe, lo orientano verso una più ampia declinazione e una più immediata comunicazione della forma; ma non per questo la produzione del Portelli può essere intesa come una facile collazione delle "maniere"che hanno attirato la sua attenzione. In effetti, questo artista intraprende frequenti esplorazioni in tutti quei luoghi pubblici in cui si affaccia un'arte nuova, libera da pastoie tradizionali e, talvolta, propensa anche a invenzioni teatrali o trasgressive di immediato impatto emotivo. Parallelamente alla produzione di gradevoli composizioni religiose velatamente malinconiche, ma sorrette da un personale classicismo, Portelli declina certe invenzioni di Andrea del Sarto e di Vasari tenendo presente anche il lucido naturalismo del Bronzino: avvia così una produzione di dipinti colti ma dagli esiti sostanzialmente liberi, le cui immagini si imprimono nella memoria degli spettatori per effetto di una saldezza plastica che, laddove non si raggela nella ricerca della bella forma, conserva il calore degli incarnati della Vergine e del Bambino, e favorisce l'accoglimento del sentimento che emana dai loro sguardi e abbracci.
Portelli non tarda a scoprire le inattese effusioni cromatiche e le originali invenzioni del Rosso Fiorentino e del Pontormo (ne fanno la spia la foga dinamica e la vivacità cromatica della *Annunciazione della Vergine* di Loro Ciuffenna, la solida *Allegoria della Carità* di Casa Vasari e la più emotiva *Carità* al Museo del Bigallo); ma anche nella più scoperta adesione alla maniera di questi pittori innovatori si avverte un impegno figurativo originale: nel turbinoso *Martirio di San Romolo* dell'antico Cestello la mai soddisfatta ricerca dei diversi comportamenti degli astanti non ostacola l'accoglimento della fiduciosa speranza del martire; e anche nella discussa *Immacolata Concezione*,già in Ognissanti, l'artista si discosta dal modello del Vasari – inteso a chiarire il rapporto teologico che collega la figura di Eva a quella di Maria – inscenando una rappresentazione più vicina alla sensibilità popolare: la stessa «feminaccia» criticata dal Borghini, una volta liberata dal suo accappatoio caprino, si è imposta per una bellezza fisica che gareggia non solo con quella delle perdute *Tre Parche* del Rosso , ma anche con quella della *Ninfa* del Cellini o delle più sofisticate invenzioni del Primaticcio e degli altri



Carlo Portelli, *Immacolata Concezione*, Firenze, Galleria dell'Accademia.

protagonisti della Scuola di Fontainebleau.
Al di là delle puntuali letture di Lia Brunori e di Alessandro Cecchi, che giustificano la "rinascita" dell'artista, si segnala una prima sistemazione della variegata grafica del Portelli a opera di Marzia Falletti; e si osserva come la lettura dei "ritratti" a opera di Alessandra Baroni e di Carlo Falciani abbia ricondotto nei giusti termini la presunta sudditanza del Portelli nei confronti di Vasari e Bronzino.
[p. p.]

Grand Design. Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry, a cura di Elizabeth Cleland, con Maryan W. Ainsworth, Stijn Alsteens e Nadine M. Orestein, catalogo mostra 8 ottobre 2014-11 gennaio 2015, The Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, New Haven and London 2014, pp. 412; 350 illustrazioni di cui 328 a colori e 3 grandi tavole.

Il corposo catalogo nel quale figurano gli interventi oltre che dei curatori, dei più noti studiosi americani ed europei di pittura e di arazzi del periodo rinascimentale, è teso a ricostruire la figura di Pieter Coecke van Aelst , singolare artista che, per buona parte della sua vita, ha fornito nelle Fiandre dipinti e cartoni per celebri serie di arazzi, sparse oggi per i musei di tutta Europa e in collezione sia pubbliche che private americane. Talvolta confuso con l'arazziere e mercante di arazzi Pieter van Endigen, chiamato anche van Aelst (1450-1533),