

Rassegna di Studi e di Notizie

Comune di Milano - Cultura - Area Soprintendenza Castello  
Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco  
Raccolte Grafiche e Fotografiche

2022

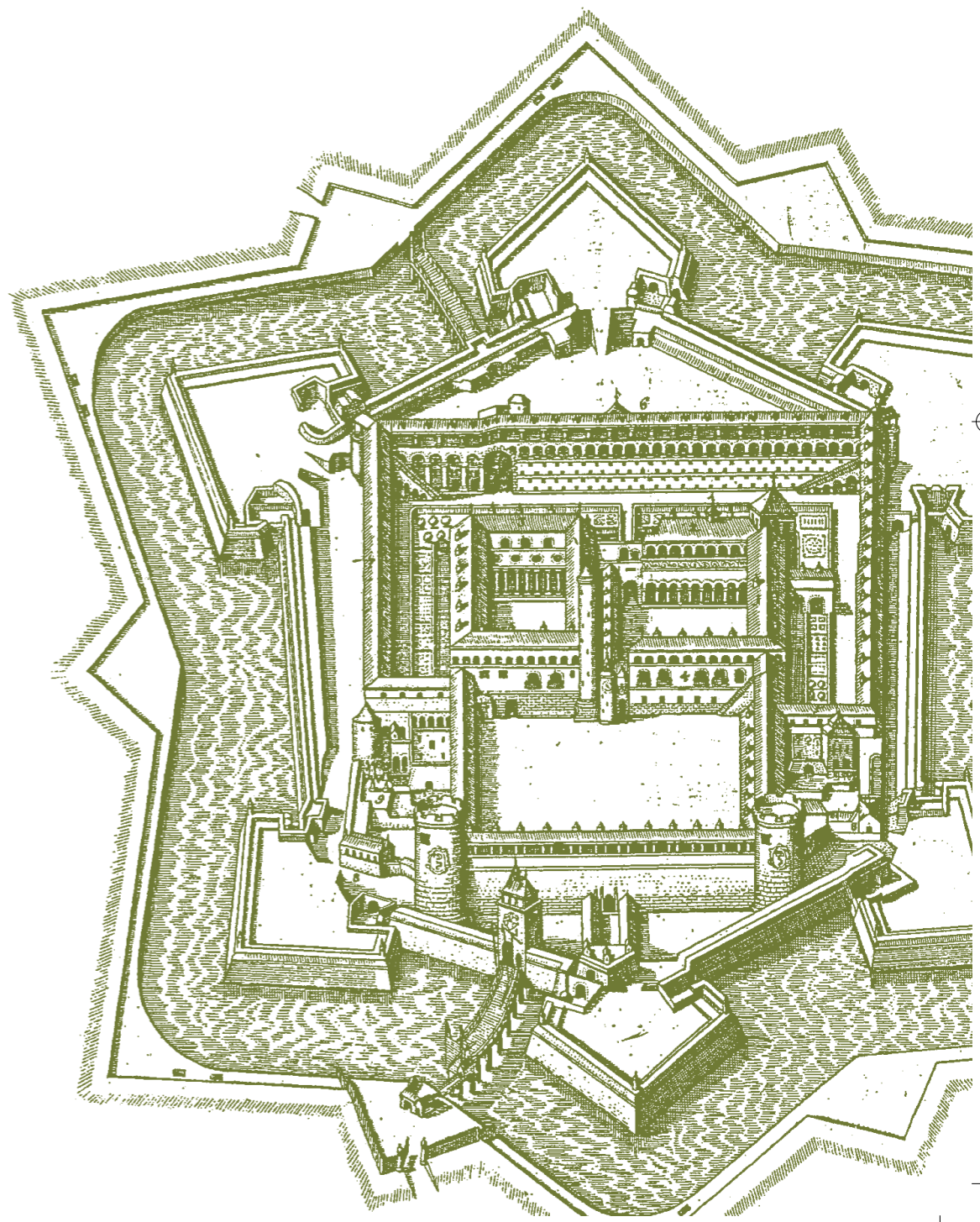
2022

VOL. XLIII - ANNO XLVII

CASTELLO SFORZESCO



# Rassegna di Studi e di Notizie



€ 30,00

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli  
Gabinetto dei Disegni  
Archivio Fotografico  
Raccolte d'Arte Antica  
Raccolte d'Arte Applicata  
Gabinetto Numismatico e Medagliere  
Museo degli Strumenti Musicali  
Museo della Pietà Rondanini - Michelangelo

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XLIII - Anno XLVII

CASTELLO SFORZESCO

AREA SOPRINTENDENZA CASTELLO  
MILANO 2022

I testi presentati a «Rassegna di Studi e di Notizie» per la pubblicazione vengono valutati in forma anonima da studiosi competenti per la specifica materia (*peer review*) che costituiscono il Comitato scientifico ed esercitano quindi la loro attività di supporto senza essere indicati in modo esplicito. Il Comitato dei revisori scientifici viene di volta in volta integrato con ulteriori valutatori quando utile o necessario per la revisione di contributi di argomento o taglio particolare.

I testi della sezione «Segnalazioni» non sono sottoposti a revisione.

La direzione della rivista conserva, sotto garanzia di assoluta riservatezza, la documentazione relativa al processo di valutazione.

Le norme redazionali adottate sono pubblicate su [www.milanocastello.it](http://www.milanocastello.it)



Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza autorizzazione scritta dell'editore e dei proprietari dei diritti.



L'editore è a disposizione degli eventuali detentori di diritti che non sia stato possibile rintracciare.

ISSN 0394 - 4808

Autorizzazione Tribunale di Milano n. 321 del 17-10-74

## COMITATO DI REDAZIONE

*Membri*

CLAUDIO SALSI

Direttore

ALESSIA ALBERTI

Conservatrice del Gabinetto dei Disegni  
e della Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

RODOLFO MARTINI

Conservatore del Gabinetto Numismatico e Medagliere

IORELLA MATTIO

Conservatrice delle Raccolte di Arte Applicata dei secoli XVIII-XXI

GIOVANNA MORI

Coordinatrice Castello e Conservatrice Museo della Pietà Rondanini - Michelangelo

SILVIA PAOLI

Conservatrice delle Raccolte Fotografiche

FRANCESCA TASSO

Conservatrice delle Raccolte di Arte Antica, Raccolte di Arte Applicata  
e Museo degli Strumenti Musicali

ILARIA TORELLI

Conservatrice Servizi Didattici Area Soprintendenza Castello,  
Musei Archeologici e Musei Storici

LUCA TOSI

Conservatore delle Raccolte di Arte Antica

GIULIA VALLI

Conservatrice del Gabinetto Numismatico e Medagliere

PAOLO BELLINI

OLEG ZASTROW

*Direttore Responsabile*

CLAUDIO SALSI

Direttore dell'Area Soprintendenza Castello, Musei Archeologici  
e Musei Storici del Comune di Milano

Coordinamento editoriale di FRANCESCA TASSO

Redazione di MARIACRISTINA NASONI, ELENA OTTINA



## INDICE

### ***Gabinetto dei Disegni***

- Federica Mancini - *Nuove proposte attributive per la scuola genovese di alcuni fogli conservati presso il Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco* ..... Pag. 13
- Enrico Lucchese - *Cieli di carta: opere dei tiepoleschi Costantino Cedini, Giambattista Canal e Francesco Lorenzi* ..... » 29
- Alberto Corvi - *L'Album Grande del Fondo Durini: un «albo grandissimo» di fogli dell'Ottocento nel Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco* ..... » 43

### ***Archivio Fotografico***

- Valentina Barbieri - *Mario Castagneri, Mario Crimella e Dino Zani: tre fotografi nella Milano degli anni venti* ..... » 61

### ***Raccolte d'Arte Antica***

- Laura Paola Gnaccolini - *Due angeli in adorazione della Madonna del pilone: tracce per l'ancona di Alessio Tarchetta d'Albania nel Duomo di Milano*..... » 81

### ***Raccolte d'Arte Applicata***

- Francina Chiara - *La catalogazione dei tessuti del fondo Regazzoni delle Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco di Milano* ..... » 105
- Oliva Rucellai - *Soggetti pastorali incisi da Francesco Bartolozzi e gruppi da dessert in porcellana di Doccia* ..... » 137
- Raffaella Ausenda - *La donazione di ceramiche di Francesco Ponti. All'origine del Museo Artistico Municipale al Castello Sforzesco* ..... » 147

## **Gabinetto Numismatico e Medagliere**

Daniele Ripamonti - *Consonanza politica e consenso sociale nelle emissioni del Rinascimento italiano. Le monete da diecimila Ducati d'oro di Galeazzo Maria Sforza e Bona di Savoia* ..... Pag. 179

Lara Maria Rosa Barbieri - *«Essendosi sparse queste Medaglie in tutto il popolo Cristiano»: appunti per un catalogo delle effigi di san Carlo Borromeo impresse nel metallo* ..... » 193

Chiara Battezzati - *«Sarà per me giorno di festa quando io potrò impiegarmi in servizio vostro e di sì bella impresa». Lettere di Gaetano Cattaneo e Leopoldo Cicognara per la storia dell'arte in Lombardia (I) ...* » 209

## **Segnalazioni**

Alessia Alberti, Vito Milo - *Nota sul restauro di un grande disegno preparatorio di Luigi Sabatelli per la Sala dell'Iliade a Palazzo Pitti*..... » 233

Marco Tanzi - *Il Sant'Agostino Noferi, ora al Castello Sforzesco* ..... » 243

Augusto Bonza - *Recenti ritrovamenti epistolari a proposito di Pater Aquilinus Varisiensis* ..... » 249

## **Il Corpo e l'Anima, da Donatello a Michelangelo. Scultura italiana del Rinascimento**

Marc Bormand, Beatrice Paolozzi Strozzi, Francesca Tasso - *Il Corpo e l'Anima: i percorsi espositivi di una mostra a confronto*..... » 261

Michel Antonpietri, Juan-Felipe Alarcon - *Parcours Le Corps et l'Âme à Paris* ..... » 265

Andrea Perin - *Emozionare i visitatori* ..... » 273

**Abstracts** ..... » 285

IL CORPO E L'ANIMA, DA DONATELLO A MICHELANGELO  
SCULTURA ITALIANA DEL RINASCIMENTO





# Il Corpo e l'Anima: i percorsi espositivi di una mostra a confronto

Marc Bormand, Beatrice Paolozzi Strozzi, Francesca Tasso

**T**ra l'autunno 2020 e l'estate 2021 il Museo del Louvre e i Musei del Castello Sforzesco hanno organizzato insieme una mostra, dal titolo *Le Corps et l'Âme. De Donatello à Michel-Ange. Sculptures italiennes de la Renaissance / Il Corpo e l'Anima, da Donatello a Michelangelo. Scultura italiana del Rinascimento*, con l'obiettivo di illustrare l'evoluzione della scultura italiana nella fase compresa tra l'ultima lezione di Donatello, a metà Quattrocento, e gli esordi e l'affermazione di Michelangelo, fino intorno al 1515<sup>(1)</sup>: ideale continuazione dell'esposizione *La Primavera del Rinascimento/Le Printemps de la Renaissance*, tenutasi a Firenze e Parigi nel 2013, ma, a differenza di questa, impegnata a dare conto di un panorama assai più complesso, variegato e discontinuo, dal punto di vista geografico, politico e culturale, dell'Italia del secondo Quattrocento, fino alla drammatica serie di eventi storici che nel campo dell'arte segnano, con l'inizio del nuovo secolo, l'apogeo del Rinascimento in parallelo alla decadenza politica dei tanti minuscoli stati italiani.

Non si intende qui ripercorrere i contenuti storico-artistici della mostra, di cui danno conto il catalogo, edito in francese e in italiano<sup>(2)</sup>, e gli atti di due giornate di convegno, in corso di stampa (*Sculptor à la Renaissance/Scolpire il Rinascimento*)<sup>(3)</sup>. In queste pagine si è data voce ai due *team* di architetti che hanno avuto il compito di allestire la mostra all'interno delle due sedi museali, a Parigi e a Milano. Come si spiega nelle pagine che seguono, l'allestimento di opere d'arte è esso stesso gesto critico, espressione di un'interpretazione e della relativa divulgazione dei contenuti scientifici che nasce dalla mediazione tra il curatore e l'architetto: due figure che hanno il compito di tradurre in un linguaggio non verbale parte del pensiero critico che sostiene l'elaborazione di un'esposizione. L'interpretazione verbale (le didascalie, i pannelli, i testi delle audioguide), cioè tutto l'apparato esplicativo che i curatori elaborano per rendere comprensibile la mostra, subentra nella percezione del visitatore solo in un secondo momento: è la

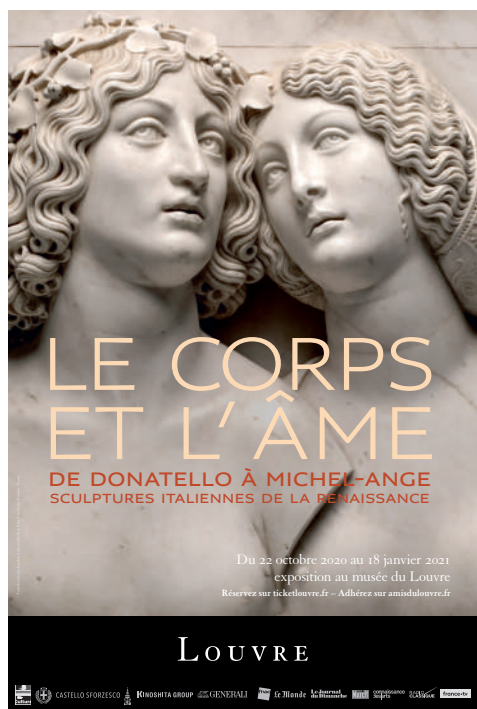
disposizione delle opere, la scelta dei materiali, l'uso dei colori a comunicare *in primis* una serie di contenuti, ad indirizzare l'attenzione del pubblico, a stabilirne il percorso, a creare connessioni visive. L'allestimento è la prima forma di contatto che il visitatore stabilisce con le opere e quella che più si fissa nella memoria. Tuttavia, la volontà dell'architetto di 'raccontare' la sua interpretazione della mostra trova un condizionamento inevitabile nello spazio che la ospita, nella normativa che definisce e costringe gli spazi, i percorsi e le vie di fuga, nelle possibilità (e difficoltà) dell'illuminazione, infine nel budget a disposizione.

Inoltre, mostre realizzate in collaborazione tra due musei, come questa, non sempre possono contare sulla stessa presenza e sequenza di opere, anche se, in questo caso, l'intenzione di partenza era di presentare quanto più possibile la stessa selezione e un percorso affine. Inevitabili compromessi – legati alle esigenze di programmazione dei musei prestatori e alle imprevedibili vicende determinate dalla pandemia di Covid-19 – hanno comportato diversi cambiamenti di date e hanno costretto nel frattempo qualche museo prestatore a disdire gli accordi, determinando alcune differenze tra le due tappe della mostra: non tali, tuttavia, da alterare gli snodi fondamentali del percorso, articolato sostanzialmente in quattro sezioni principali. Nelle due sedi, gli spazi individuati per la mostra presentavano poi alcune sostanziali affinità: ambienti collocati entrambi in un piano interrato con uno sviluppo spaziale comparabile (circa 1000 m<sup>2</sup> per l'area espositiva 'Piramide', all'interno del Louvre; 950 m<sup>2</sup> per le tre sale – Viscontea, Pilastri e Egizia – dello Sforzesco); la necessità comune di modulare il percorso negli spazi a disposizione, non troppo larghi e con limiti di altezze, la mancanza di luce naturale. Tuttavia, come si può verificare dalle immagini fotografiche e dai filmati realizzati nel corso delle due esposizioni, l'interpretazione degli architetti ha portato a scelte molto diverse: e non capita spesso che due mostre, pressoché identiche nei contenuti, siano state allestite in maniera così talmente differente da indurre quei visitatori che, nonostante le restrizioni della pandemia, hanno avuto la fortuna di visitare entrambe le sedi a parlare di due mostre radicalmente diverse.

Nelle pagine che seguono, Juan-Felipe Alarcon e Michel Antonpietri, per Parigi, e Andrea Perin, per Milano, illustrano e argomentano le scelte che hanno compiuto, nei due diversi allestimenti, traducendo negli spazi, nelle luci, nei materiali, nei colori – sia pur d'intesa con i curatori – le loro percezioni rispetto alle opere.

## NOTE

- (1) La mostra si è svolta a Parigi, al Museo del Louvre, dal 25 ottobre 2020 al 21 giugno 2021; è tuttavia rimasta chiusa al pubblico dal 30 ottobre 2020 al 19 maggio 2021 per le misure di contenimento della pandemia di Covid-19 messe in atto dal governo francese. A Milano, al Castello Sforzesco, la mostra è stata aperta al pubblico dal 21 luglio al 24 ottobre 2021, senza interruzioni.
- (2) *Le Corps et l'Âme. De Donatello à Michel-Ange. Sculptures italiennes de la Renaissance*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 25 octobre 2020 – 18 janvier 2021), a cura di M. Bormand, B. Paolozzi Strozzi, F. Tasso, Milan 2020; *Il Corpo e l'Anima, da Donatello a Michelangelo. Scultura italiana del Rinascimento*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 21 luglio – 24 ottobre 2021), a cura di M. Bormand, B. Paolozzi Strozzi, F. Tasso, Roma 2021.
- (3) *Sculpter à la Renaissance: un art pour (é)mouvoir*, Paris, Musée du Louvre, 29 aprile 2021; *Scolpire nel Rinascimento: un'arte per (com)mouvoir*, Milano, Castello Sforzesco, 30 settembre 2021. Gli atti delle due giornate del convegno saranno pubblicati nel corso del 2023.





# Parcours *Le Corps et l'Âme* à Paris

Michel Antonietri, Juan-Felipe Alarcon

## Après le printemps

Les commissaires Marc Bormand, Béatrice Paolozzi Strozzi et Francesca Tasso ont, dès son origine, conçu *Le Corps et l'Âme* comme un prolongement de l'exposition *Le printemps de la Renaissance* présentée à Paris en 2013, qui traitait des prémices et du développement de la première Renaissance à Florence. Un même principe de continuité était donc souhaité pour la scénographie. Le Musée du Louvre dispose d'un bureau d'étude interne pour la muséographie et la scénographie d'exposition, dont la ligne directrice se fonde sur le partage de principes formels et de détails constructifs communs, ainsi que sur une même connaissance des espaces où, années après années, se déploient des expositions de caractères extrêmement variés. Cette spécificité s'est donc une fois de plus avérée très précieuse dans la mesure où elle garantissait, naturellement, une homogénéité de proposition avec celle élaborée précédemment lors de la collaboration avec Anne Philipponnat.

Une même 'manière' devait donc permettre aux deux expositions de résonner l'une avec l'autre à sept ans de distance. Selon la demande formulée d'une exposition «claire et lumineuse»: des espaces perçus comme «blancs» avec d' uniques variations de luminosité, des «moments» de parcours construits, comme de micro-architectures induisant une dualité intérieur/extérieur avec les volumes laissés lisibles du Hall Napoléon dessiné par l'architecte Ieoh Ming Pei. Assez inhabituel pour les expositions d'art ancien au Louvre, ce langage n'a pas été voulu comme un effet de style, mais comme tentative de mieux servir la présentation de la sculpture, sa spécificité tridimensionnelle, de mieux évoquer ses destinations originelles: au cœur des édifices religieux ou privés, au grand jour des cités. Dès l'origine, le «cahier des charges» prévoyait aussi de limiter autant que possible l'utilisation de vitrine, afin de laisser les œuvres occuper pleinement l'espace, afin de laisser les visiteurs en expérimenter physiquement la matérialité (FIG. 1).

Cependant la volonté et les axes de continuité étant posés, il est très rapidement apparu que les deux projets ne présentaient pas les mêmes difficultés de lisibilité du propos, de mise en valeur et de contextualisation des œuvres. Si *Le printemps* se déployait sur une période très resserrée et dans une quasi unité de lieux, renouvelant le regard sur un moment pivot déjà très investi par l'histoire de l'art et sa vulgarisation, *Le Corps et l'Âme* imposait des réponses adaptées à la nouveauté et au foisonnement du projet scientifique. La diffusion des modèles de la Renaissance dans toute l'Italie, la diversité des environnements géographiques et politiques, la multiplicité des acteurs/artistes souvent inconnus, du public français notamment, l'imbrication des influences, les évolutions divergentes, les synthèses inattendues. Comment accompagner et mettre en lumière une telle complexité?

### Une médiation volontariste

La spécificité *Le Corps et l'Âme* imposait donc un effort particulier permettant l'appropriation des contenus par les publics, grâce à des dispositifs d'information riches et adaptés. Un tel programme, plus proche de ceux élaborés habituellement pour les collections permanentes, a été porté par Anne-Elisabeth Luset, du service de médiation graphique et numérique. Il a été mis en forme en collaboration avec Laurent Fétis, graphiste indépendant par ailleurs retenu pour toute la signalétique de l'exposition.

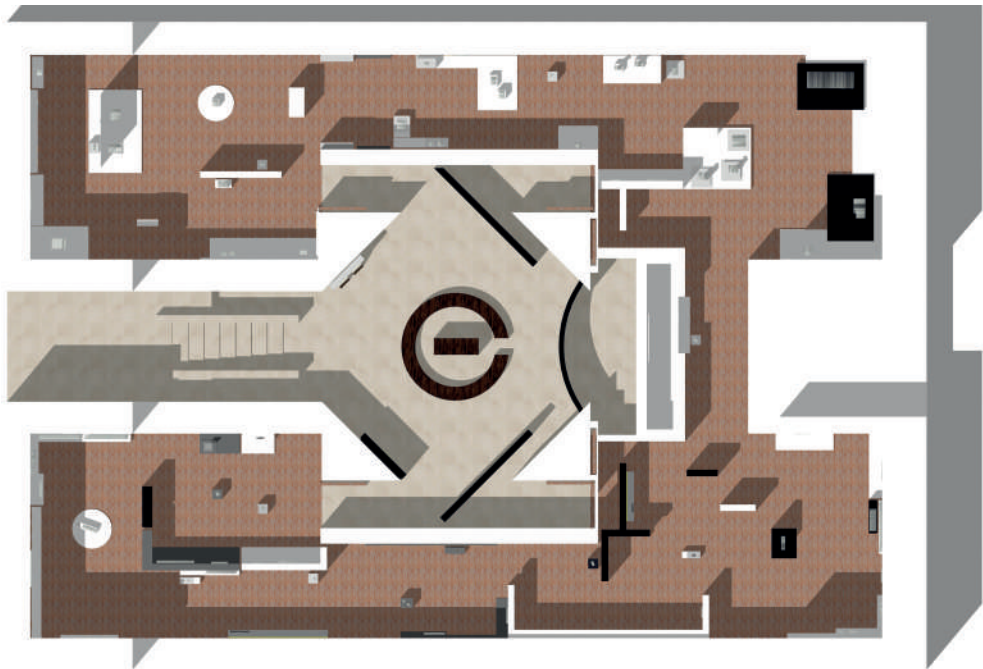


FIG. 1 - Déploiement du parcours dans le Hall Napoléon

Dès le commencement des études, plusieurs espaces pivots ont été retenus pour y implanter des ‘points’ de médiation. Pensés comme des scansions, ils permettaient un approfondissement à la fois complémentaire et distinct de la progression du parcours. D’emblée, le besoin d’une chronologie mettant en évidence des concordances est apparu. De même, pour une cartographie permettant de visualiser les différents états et cités, théâtres de l’aventure artistique racontée. Ces deux propositions ont pris la forme de pupitres généreux (5 mètres de longueur pour la chronologie), que distinguaient un design spécifique et un code couleur jaune acide. A mi-parcours de l’exposition, un court film devait également donner une synthèse des intentions des commissaires, en convoquant des images d’œuvres par nature impossibles à présenter dans l’exposition: architectures, grands décors. Malheureusement, la crise sanitaire a interdit les assises nécessaires pour un tel visionnage, imposant que l’espace de projection dédié soit condamné lors de l’ouverture au public.

Ces propositions étaient complétées par deux évocations graphiques permettant de contextualiser les fragments présentés du monument funéraire de Paul II, par Mino da Fiesole et Giovanni Dalmata, ainsi que les reliefs en bronze de Riccio pour la sacristie Santa Eufemia à Vérone. De la même manière les deux Esclaves de Michel-Ange, du Louvre ont été replacés dans le cadre de leur projet initial, d’une manière dont nous reparlerons plus loin.

Autre conséquence de la pandémie: l’essentiel du corpus ayant pu être presque miraculeusement maintenu, grâce à la ténacité solidaire des deux musées partenaires, quelques œuvres majeures n’ont cependant pu être prêtées. Marc Bormand a souhaité que pour certaines d’entre elles, les plus significatives et nécessaires à la démonstration, elles soient présentes sous la forme de ‘fantômes’. Des impressions, à échelle réelle en noir et blanc, ont été réalisées sur des plaques translucides et dépolies, produisant un effet de flou et de *sfumato* qui jouaient à la fois sur les registres de l’évocation et de la frustration. Ce parti pris peu orthodoxe, mais assumé, a été très discuté en interne et n’a pas manqué de provoquer interrogations et réactions du public. Il était pourtant expliqué, dans la continuité d’un avertissement en exergue rappelant les conditions si particulières dans lesquelles l’exposition avait finalement pu voir le jour.

### **Scénographe un prologue**

Pour *Le printemps de la Renaissance*, dès la rotonde précédant le Hall Napoléon, la mise en perspective des deux têtes de chevaux monumentales en bronze, l’une antique et l’autre de Donatello, constituaient une ‘bande annonce’ formidable de l’exposition. Le réaménagement de l’accès à l’espace d’expositions temporaires nous privant à présent de l’usage de cette rotonde, il convenait de trouver la façon de plonger d’emblée le visiteur dans l’expérience de la traversée. Notre proposition en tant que scénographe, nous semble représentative des interactions fréquentes et



nécessaires entre un discours scientifique et ce que les italiens appellent de manière très évocatrice *allestimento* (FIG. 2). Le programme des commissaires faisait débiter le parcours par deux séquences successives sur les thèmes de «La fureur» puis de «La grâce», en écho à la polarité structurante identifiée par Aby Warburg lorsqu'il a théorisé les débuts de la Renaissance. Or, l'examen de la liste d'œuvres mettait en évidence un parallélisme saisissant entre les pièces à présenter pour illustrer les deux thématiques: mêmes figures humaines en bronze, de petites dimensions mais à fortes puissances 'monumentales', mêmes reliefs allégoriques, mêmes modèles antiques, des faces de sarcophages en marbre... le tout dans une symétrie remarquable de typologies et de formats. Nous avons donc proposé une sorte de prologue installant en parallèle «Grâce» et «Fureur» par la mise en regard de quelques œuvres, posant et exaltant dès le seuil une tension fondatrice que le public retrouverait tout au long du parcours. Pour un tel effet, les architectes scénographes usent des possibilités simples et légères que permettent les aménagements temporaires: dispositifs symétriques, plafond qui regroupe et isole, meurtrière qui offre des vues en coulisse, contraste de valeurs entre la teinte des cimaises pour suggérer le lumineux et le sombre. Ce fut aussi le cas de vérifier la valeur ajoutée par la mise en lumière assurée par l'atelier d'éclairage du musée conduit par Sébastien Née. Ici, la subtilité consistait à baigner généreusement le parcours de lumière diurne, tout en magnifiant la présence propre de chaque œuvre.

Dès le prologue, la gamme chromatique est en place: un dispositif scénographique où les parois blanches dominent, des séquences de gris moyens pour assurer contrastes ou transitions et, ponctuellement, quelques aplats d'un bleu profond jouant les accentuations.

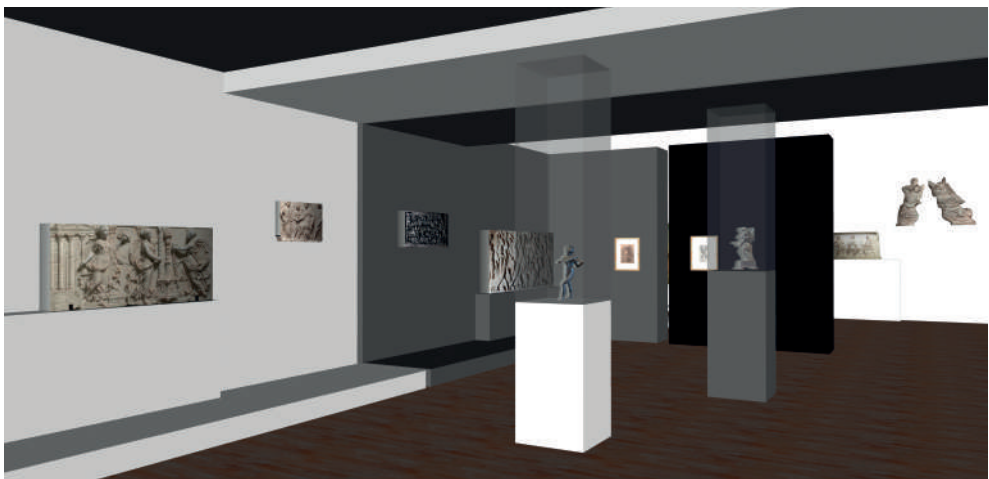


FIG. 2 - Prologue: La fureur et la grâce

### **Des accents de couleurs comme des coups de cymbales, des déplorations comme sur une scène**

De façon plus triviale, deux difficultés particulières étaient le caractère peu spectaculaire de certains grands chefs d'œuvres, ainsi que l'arrivée tardive dans le parcours des sculptures de grands formats.

Ainsi la section consacrée aux «Passions», qui occupait le deuxième espace de grande hauteur du Hall Napoléon, s'ouvrait sur un regroupement inédit d'insignes reliefs en bronze de crucifixions, de Donatello notamment (FIG. 3). La double problématique était donc de trouver la couleur de fond adaptée pour présenter ces bronzes, en magnifiant la subtilité de leurs différentes patines, tout en soulignant le caractère exceptionnel d'un ensemble perçu à son approche comme un regroupement de rectangles sombres et monochromes. Un dispositif de parois, isolant chaque œuvre dans un jeu de perspective, s'est vu renforcé par l'application d'une teinte orangée 'minium'. Ce choix presque osé a produit l'effet souhaité d'accentuation et de mise en valeur.

Peu après, la séquence «Le théâtre de la douleur» présentait deux groupes à l'échelle humaine de déplorations du Christ, ainsi que quelques figures ou fragments isolés reliés à cette thématique (FIG. 4). Ces représentations réalistes d'un épisode du cycle biblique de la Passion étaient très fréquentes dans l'Italie du nord, où des



FIG. 3 - Première partie: Passions de la deuxième section: l'Art sacré: émouvoir et convaincre

chapelles entières leurs étaient dédiées. Un tel rassemblement était une spectaculaire découverte pour le public français. Disposées sur de spacieux podiums bas, les œuvres voyaient leur présence exaltée par des fonds peints légèrement décalés. Apposé sur les parois claires, la couleur bleu nuit était celle utilisée ponctuellement dans tout le parcours pour souligner de manière implicite les œuvres particulièrement importantes.

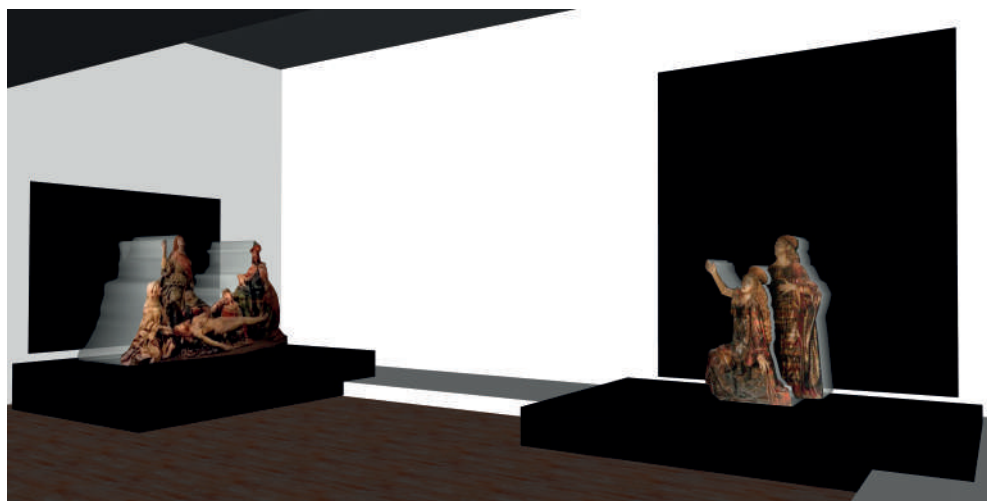


FIG. 4 - Seconde partie de la deuxième section: l'Art sacré: émouvoir et convaincre



FIG. 5 - Troisième partie: De Dionysos à Apollon

## **Finir, ou pas, avec les «Esclaves»**

La dernière image d'une exposition cristallise fréquemment le souvenir que l'on en garde: ainsi on quittait *Le printemps de la Renaissance* en croisant le regard de la *Marietta Strozzi* de Desiderio da Settignano. Ici l'équation était rendue complexe par plusieurs paramètres. Une sculpture monumentale, initialement prévue comme point d'orgue du parcours, ne pouvait prendre place en toute fin de la visite du fait de l'alternance d'espaces de grandes hauteurs ou plus bas de plafond de notre salle d'exposition, imposant de lui faire succéder un ensemble plus modeste, bien que particulièrement virtuose de décors sculptés par Bambaia. D'autre part, il n'était pas prévu non plus à l'origine de déplacer l'*Esclave mourant* et l'*Esclave rebelle* de Michel Ange, qui constituent pourtant une synthèse magistrale des courants expressionnistes et esthétisants dont l'exposition tentait de raconter les ramifications. Dans les premiers temps du projet, la présence de ces deux chefs d'œuvres iconiques du Louvre était envisagée sous la forme d'une projection animée en très haute définition, perceptible comme un point d'orgue, lorsque les visiteurs regagnaient la rotonde pour quitter l'exposition. De grandes bannières suspendues avaient également été étudiées, qui traversant la trémie circulaire de cette même rotonde, auraient constituées une signalisation et un appel pour le dense public international empruntant l'accès conduisant aux collections présentées dans les ailes de la Cour Carrée.

La pandémie a tari pour un temps le flot gigantesque des touristes, impacté les négociations de prêts d'œuvres, imposé des visites programmées sur créneaux horaires. Dans cette situation unimaginable, la volonté tenace qu'avait Jean-Luc Marinez d'intégrer physiquement les *Esclaves* a pris tout son sens. Mais offrir une telle apothéose aux visiteurs n'était pas chose si facile. Le choix a été fait de saisir l'occasion pour replacer les deux sculptures dans le contexte du projet du tombeau de Jules II, en les présentant plus frontalement que dans les salles permanentes, devant la reproduction très agrandie d'un des dessins d'étude du monument laissés par Michel-Ange (FIGG. 6, 7). Le volume de la salle imposant un podium assez bas, ce qui a permis de donner aux visiteurs une lecture rapprochée des deux grands marbres. La mise au point de ce podium et son installation ont requis les compétences de l'engagement des forces vives du musée: marbriers, menuisiers, peintres décorateurs. Le dispositif avait la force émouvante de renouveler le regard en permettant un vis-à-vis, presque à hauteur de regard, avec ces deux géants de l'histoire de l'art. A proximité immédiate, une cimaise étroite permettait la présentation d'une très belle feuille recto-verso d'études d'hommes nus, prêt généreux de la Reine Elisabeth II. Sous un certain angle le dessin répondait en écho aux deux corps titanesques, dans une image et une expérience pour toujours unique. Ultime satisfaction pour les amoureux du Louvre que nous sommes, cette présentation est à l'origine du nouveau projet d'exposition permanente des *Esclaves* qui a été dévoilée en mars 2022 dans la Galerie Michel-Ange.



FIG. 6 - Quatrième partie: Roma Caput mundi (projet en 3D)



FIG. 7 - Quatrième section: Roma caput mundi: Les Esclaves de Michel-Ange

# Emozionare i visitatori

Andrea Perin

L'allestimento della mostra *Il Corpo e l'Anima* al Castello Sforzesco, con il suo equilibrio dialettico tra apollineo e dionisiaco<sup>(1)</sup>, non ha voluto solo permettere di ammirare gli aspetti estetici e formali delle opere esposte e cogliere i passaggi e i significati del progetto scientifico, ma si è posto come obiettivo di porre i visitatori in relazione emotiva con gli oggetti nel percorso.

Le mostre temporanee, proprio per il loro carattere effimero, offrono la possibilità di sperimentare nuove strade di dialogo con il pubblico, soprattutto quello dei 'non addetti ai lavori' con le loro esigenze, costruendo un allestimento tanto allineato con il gusto contemporaneo quanto caratterizzato da scelte compositive meno scontate. Per *Il Corpo e l'Anima* è stata fondamentale la convergenza del progetto scientifico con quello espositivo, in un dialogo serrato e costruttivo delle rispettive competenze del curatore Francesca Tasso e del progettista per raggiungere un risultato equilibrato, nel quale il linguaggio non verbale dell'allestimento ha potuto trasmettere i valori artistici e favorire il godimento dell'esperienza per i visitatori.

Nella consapevolezza che la lunghezza del percorso e l'alto numero di oggetti esposti, diversi per dimensioni e tipologie, avrebbero potuto mettere in difficoltà i visitatori, alla prese con la «fatica da museo»<sup>(2)</sup>, il progetto dell'allestimento ha previsto un percorso che svela le opere poco alla volta, lasciando il gusto dell'aspettativa e della scoperta, offrendo anche momenti di dissonanza per mantenere viva l'attenzione e sottolineare gli snodi tematici, oltre a prevedere luoghi di sosta<sup>(3)</sup>.

Per evitare una serializzazione e standardizzazione dell'esposizione, tipica di una certa estetica da museo con l'impaginazione fitta come le pagine di un catalogo, abbiamo deciso di rendere ogni opera protagonista individualmente, proponendone una percezione isolata (FIG. 1).

Per ognuna sono state studiate la collocazione peculiare e il design dell'arredo più adatto, valutando le distanze o le vicinanze con le opere limitrofe, nella convinzione che questa disposizione aiutasse la chiarezza e la fluidità del percorso. Ma costruendo

do anche contesti comuni ove significativo, nel caso ad esempio di pezzi di uno stesso autore<sup>(4)</sup>, oppure opere con uno stretto legame<sup>(5)</sup>; talvolta usando qualche leggera asimmetria per accendere l'attenzione<sup>(6)</sup> (FIGG. 1, 2).

Il progetto cromatico, essenziale in ogni percorso espositivo sia per il condizionamento nella percezione delle opere, sia per il valore emotivo e simbolico che le tinte esercitano sugli osservatori, ha seguito la stessa impostazione con l'adozione di cinque tinte: una principale insieme a una complementare e altre tre utilizzate come accenti. Abbiamo scelto di non proporre una tavolozza di tinte riconducibili al periodo della mostra.

La diffusione nel Rinascimento di nuovi pigmenti, come ad esempio il «blu ultramarino»<sup>(7)</sup>, ha riguardato soprattutto i colori pittorici, mentre quelli delle pareti di una mostra dovrebbero in teoria riferirsi alle tinte del contesto che ospitava le opere, come ad esempio le superfici degli edifici oppure degli stipi degli studioli; questi potevano ricevere suggestioni dalle tinte pittoriche ma erano diverse le tecniche di produzione e di conseguenza i risultati, senza dimenticare che spesso non abbiamo informazioni su questi ambienti.



FIG. 1 - Sala Viscontea, Giovanfrancesco Rustici, *Zuffa*, nella vetrina autoportante

Ancora più difficile pensare di replicare la percezione cromatica rinascimentale: a partire dalla produzione industriale ottocentesca siamo abituati alle tinte piatte con una gamma vastissima e pressoché infinita, a colori replicabili e (tendenzialmente) stabili; mentre quelle antiche, specialmente se impiegate nei tessuti o nelle pareti, erano irregolari e mutevoli, legate ai materiali di produzione, ai fissatori e al decadimento.

«Ogni epoca ha in definitiva il proprio regime percettivo, ossia il modo con cui guarda ciò che la circonda»<sup>(8)</sup>.

Non solo la nostra quotidianità ha definito un proprio «regime percettivo», tra packaging, design e social, ma anche il mondo delle mostre d'arte ha ormai codificato una consuetudine nelle scelte cromatiche delle esposizioni temporanee: negli anni si è passati dal *white cube*, espressione dell'arte contemporanea, a una tutto sommato ristretta gamma cromatica sostanzialmente condivisa che si ripete nelle esposizioni, con una mai sopita passione per le cosiddette 'tinte neutre', a partire dal grigio.

La scelta del giallo carico come colore principale, nella consapevolezza di una tinta assolutamente inconsueta nel «regime percettivo» delle pratiche allestitivo, oltre alla capacità di dialogare e di profilare le opere, soprattutto monocrome e chiare verificata nell'ambito di numerose prove, ha risposto all'esigenza principale di una tinta in grado di esprimere il sentimento positivo che attribuiamo spesso al Rinascimento. Ma anche di ravvivare lo spazio buio e infelice delle sale<sup>(9)</sup> e, forse meno consapevolmente, di evocare un sentimento di fiducia dopo i mesi faticosi della pandemia<sup>(10)</sup>. Complementare al giallo è un grigio medio, con una punta di azzurro che compensa l'impatto della tinta principale, impiegato nell'interno delle nicchie e delle vetrine; il grigio è utilizzato sulle pareti stesse quando le nicchie che ospitano i bassorilievi in bronzo hanno un fondo giallo (FIG. 7), e in alcune altre poche superfici con manufatti policromati e con la presenza di oro.

A questi due colori si uniscono il rosso carico, che segnala le quattro opere di età classica (FIG. 6), e un blu medio che contestualizza lo spazio dedicato al *Giovane nudo* di Tullio Lombardo e *L'arciere* attribuito a Michelangelo (FIG. 5). Da ultimo un blu molto scuro per le sculture policromate, soprattutto i *Compianti*, e per la parete di chiusura.

L'illuminazione esterna alle nicchie, ottimamente curata da Giandomenico 'Titta' Buongiorno, lascia in penombra le pareti e illumina solo le opere e una porzione di superficie dietro di loro: nonostante la totale omogeneità nella stesura, i colori cambiano nella percezione dell'osservatore sia per la variazione dell'intensità della luce (per esigenze conservative), sia per le interazioni tra la tinta di fondo e il cromatismo delle opere<sup>(11)</sup>.

I colori di *Il Corpo e l'Anima*, all'interno di una gamma cromatica appartenente alla sensibilità attuale, rispondono alla scelta di non usare le tinte solo come sfondo estetico che valorizzi gli oggetti, oppure per distinguere ambienti o temi, ma di conside-



rarle elementi strutturali del linguaggio espositivo in grado di dialogare con la diversità tipologica e il numero delle opere, sottolineando significati e snodi del discorso, coinvolgendo emotivamente il visitatore.

### **Percorso**

Il percorso si trova all'interno di tre sale ipogee consecutive ('Viscontea', 'Pilastri', 'Egizia'), per una superficie totale di quasi mille metri quadri, con caratteristiche architettoniche molto diverse tra loro. Essendo il Castello Sforzesco un edificio storico, non è possibile in alcun caso intervenire sulle pareti, neppure con il colore, e tutto l'arredo ha dovuto essere autoportante e autonomo nello spazio: una scatola dentro a una scatola.

Si inizia con l'ampia Sala Viscontea (35 x 11,40 m) con una volta longitudinale schiacciata da una griglia di travi che ospitano l'illuminazione e i grandi canali per il condizionamento; sui lati lunghi si trovano rispettivamente porte di accesso e ampi finestroni con uscite di sicurezza.

L'allestimento si sviluppa in un percorso articolato costituito da pareti autoportanti che delineano una sequenza di contesti con opere in gran parte di piccole dimensioni che presuppongono un rapporto diretto e quasi intimo con lo spettatore: bronzetti, disegni e incisioni, medaglie e ceramiche, ma anche bassorilievi in bronzo e marmo<sup>(12)</sup>.



FIG. 2 - Sala Viscontea, Andrea del Verrocchio e bottega, *Due angeli in volo*, sullo sfondo sarcofago romano

Tranne quando posizionati in vetrine autoportanti per essere osservati a 360°, gli oggetti sono stati collocati all'interno di nicchie ricavate nello spessore delle pareti autoportanti, con illuminazione autonoma interna dall'alto, diffusa da un piano opalino e regolata da un dimmer; le pareti interne sono solitamente grigio medio oppure giallo quando ospitano opere in bronzo. Specialmente per i bassorilievi, ma in generale per tutte le opere, la nicchia funziona quasi come una cornice che inquadra l'opera, isolandola dal contesto e donandole profondità<sup>(13)</sup> (FIG. 2).

Nei casi previsti dagli accordi con i prestatori, il piano della nicchia aggetta verso l'esterno per porre una distanza di sicurezza con l'osservatore, mentre in altri l'invaso viene chiuso da un cristallo a formare una vetrina.

Il punto focale dell'osservazione è collocato all'altezza dello sguardo di un generico spettatore<sup>(14)</sup>, per permettere una buona visione e contribuire a rafforzare il sentimento di vicinanza, ma si alza per i frammenti di architettura, per evocare l'altezza originale, oppure si abbassa, come per esempio per i due sarcofagi romani originariamente collocati a terra.

Aprè il percorso la statua del *Giovane nudo (Antinoo?)*, Arte Romana e Tullio Lombardo (?), mentre le due lastre di sarcofago romano, punto nodale delle due sottosezioni seguenti<sup>(15)</sup>, sono evidenziate dal basamento rosso, così come nelle *Tre grazie*, con una visione a 360°, e nel *Tiaso dionisiaco* in vetrina (FIG. 6).

Il primo snodo, che segna il passaggio alla sezione successiva<sup>(16)</sup> – dove dai soggetti profani si passa a quelli sacri – si sviluppa con la *Crocifissione* di Donatello e altri bassorilievi in bronzo, dove le pareti divengono grigie e lo sfondo interno giallo; il secondo passaggio, con il bassorilievo in terracotta del *Compianto sul corpo di Cristo* di Bartolomeo Bellano e il legno policromato della *Deposizione di Cristo nel sepolcro* di Giacomo del Maino e Bernardino Butinone, è sottolineato dalla parete blu scuro.

Alla fine della Sala Viscontea, il percorso si apre con l'esposizione di sculture di grandi dimensioni dalla presenza più spettacolare: concepite per una visione solo frontale, sono sempre appoggiate a una parete (tranne poche motivate eccezioni), con basamenti più alti e una disposizione più scenografica, che prevede uno spazio maggiore soprattutto davanti e una distanza da percorrere da parte dello spettatore. L'allestimento continua nella Sala dei Pilastrini (14,40 x 14,60 m), spazio dalla forte caratterizzazione formale con tre navate definite da due coppie di possenti piedritti quadrangolari e viziato da molti impedimenti<sup>(17)</sup>.

In questo ambiente spicca il *Compianto* di Giacomo e Giovanni Angelo Del Maino, incorniciato scenograficamente dall'arco della seconda campata e ricomposto all'interno di un'ampia nicchia di colore blu scuro, che evoca la probabile collocazione architettonica di questi complessi; le statue sono disposte su una pedana a 10 cm da terra per offrire una percezione quasi immersiva da parte dell'osservatore<sup>(18)</sup>. Le pareti laterali non sono a contatto con quella di fondo e lasciano uno stretto spazio

verticale che permette di osservare il retro delle statue, solitamente nascosto (FIG. 3). In Sala Egizia, ambiente lungo e stretto (37,70 x 7,20 m), ancora con la griglia soprastante di travi e tubature, il percorso propone una sequenza di ambienti tematici tra i quali spiccano le due terrecotte candide dei Della Robbia e, in posizione centrale, il *Giovane Guerriero* di Tullio Lombardo e bottega (FIG. 4) e lo *Spinario* bronzeo di Artista messinese da Antonello Gagini. Lo snodo che definisce questa sezione è il *Cupido* di Michelangelo visibile sin dall'ingresso in sala, su sfondo blu, con accanto il disegno su due facciate dello stesso autore (FIG. 5). Da qui lo sguardo attraversa lo spazio dedicato ai racconti intorno al *Laocoonte* romano e quello dedicato alle opere del Bambaia, per chiudere con il possente *Cristo alla colonna* di Cristoforo Solari: contro un'ampia parete blu scuro, la scultura domina lo spazio attirando l'attenzione.

Una piccola sorpresa attende poi i visitatori: l'uscita attraverso il cortiletto collocato dietro la Sala degli Scarlioni, solitamente preclusa al passaggio del pubblico, su cui si affaccia l'unica finestra che conserva parte della decorazione originale quattrocentesca in terracotta; al centro della piccola corte, una fontana in stile visconteo-sforzesco, creata da Luca Beltrami agli inizi del Novecento<sup>(19)</sup>. Un ritorno alle architetture del Castello Sforzesco, per suggerire la chiusura ideale al percorso della mostra con la visita alla *Pietà Rondanini* di Michelangelo, nelle poco distanti sale dell'Ospedale Spagnolo.



FIG. 3 - Sala Pilastrì, Giacomo e Giovanni Angelo Del Maino, *Compianto*



FIG. 4 - Sala Egizia, Tullio Lombardo e bottega, *Giovane guerriero*, sullo sfondo *L'arciere* attribuito a Michelangelo



FIG. 5 - Sala Egizia, in evidenza *L'arciere* attribuito a Michelangelo; sullo sfondo *Cristo alla colonna* di Cristoforo Solari



FIG. 6 - Sala Viscontea, in primo piano le *Tre Grazie* (II secolo d.C.) e *Orfeo*, bronzo di Bertoldo di Giovanni (in vetrina)



FIG. 7 - Sala Viscontea, la *Flagellazione* di Francesco di Giorgio Martini

## NOTE

- <sup>(1)</sup> M. BORMAND, B. PAOLOZZI STROZZI, F. TASSO, *Ex multis ad unum. Dai dialetti della scultura italiana alla "maniera moderna"*, in *Il Corpo e l'Anima. Da Donatello a Michelangelo scultura italiana del Rinascimento*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 21 luglio – 24 ottobre 2021), a cura di M. Bormand, B. Paolozzi Strozzi, F. Tasso 2021, pp. 31-57.
- <sup>(2)</sup> Tema affrontato spesso nella letteratura anglosassone a partire dal museologo statunitense Benjamin Gilman (1916. *Museum Fatigue. Scientific Monthly*, 12, 67-74), mentre in quella italiana è praticamente ignorata. Cfr. anche G. DAVEY, *What is Museum Fatigue?*, «*Visitor Studies Today*», 8 (2005), pp. 17-21; B. ROSA, *Nascita e sviluppo degli studi sulla Museum fatigue*, «*Nuova Museologia*», n. 45, novembre 2021, pp. 7-11.
- <sup>(3)</sup> In Sala Pilastrini e all'inizio di quella Egizia sono stati previsti due salottini per chi desidera una pausa, svincolati da qualsiasi punto di osservazione delle opere.
- <sup>(4)</sup> Ad esempio le due terrecotte *Zuffa* di Giovanfrancesco Rustici nella stessa vetrina, oppure la *Maddalena* e il *San Sebastiano* di Della Robbia sullo stesso basamento; ma anche le sculture di Artista lombardo dalla Certosa di Pavia.
- <sup>(5)</sup> L'incisione *Ercole e Anteo*, Bottega di Andrea Mantegna, con la piccola placchetta di Moderno con lo stesso soggetto, insieme nella stessa vetrina
- <sup>(6)</sup> A. PERIN, *Elogio della disarmonia*, «*Nuova Museologia*», 12 (2005), pp. 12-14.
- <sup>(7)</sup> La tinta più nobile e apprezzata del Rinascimento. Si veda R. FRANCINELLI, *Cromorama. Come il colore ha cambiato il nostro sguardo*, Milano 2017, pp. 53-63.
- <sup>(8)</sup> FRANCINELLI, *Cromorama... cit.* n. 7, p. 405.
- <sup>(9)</sup> Secondo alcuni studiosi il giallo «in Occidente (...) è il colore meno amato» (M. PASTOUREAU, D. SIMONNET, *Il piccolo libro dei colori*, Milano 2006, p. 68) e «decisamente meno apprezzato, tanto dagli adulti quanto dai bambini», ma è anche il colore che «simboleggia la riuscita e la gioia di vivere» (J.G. CAUSSE, *Lo stupefacente potere dei colori*, Milano 2014, pp. 158-160).
- <sup>(10)</sup> Commento riscontrato spesso tra i visitatori.
- <sup>(11)</sup> J. ALBERS, *Interazione del colore. Esercizi per imparare a vedere*, Milano 2013 (prima ed. 1963).
- <sup>(12)</sup> «Guardando gli antichi: il furore e la grazia».
- <sup>(13)</sup> R. FRANCINELLI, *Figure. Come funzionano le immagini dal Rinascimento a Instagram*, Milano 2020, p.100-121.
- <sup>(14)</sup> Non esiste un «visitatore tipo», ma è stata individuata un'altezza del punto centrale delle piccole opere come riferimento per diverse altezze degli osservatori (spesso tra i 145-155 cm da terra, declinato a seconda delle situazioni). A. TILLEY, *Le misure dell'uomo e della donna. Dati di riferimento di progetto*, Milano 1994.
- <sup>(15)</sup> Rispettivamente «Il furore» e «La grazia».
- <sup>(16)</sup> «L'arte sacra: per commuovere e convincere».
- <sup>(17)</sup> Finestre, porte, servizi di vario tipo.
- <sup>(18)</sup> A. PERIN, *Note sull'allestimento*, in *Maestri della scultura in legno nel Ducato degli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 21 ottobre 2005 – 29 gennaio 2006), a cura di G. Romano, C. Salsi, Milano 2005, pp. 248-49; A. PERIN, *Il progetto di allestimento*, in *Sculture lignee a confronto dalle città ducali di Vigevano e Milano*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 21 ottobre 2021 – 16 gennaio 2022), a cura di C. Salsi, Milano 2021, pp. 201-206.

<sup>(19)</sup> O. SELVAFOLTA, *Decoro e arti applicate nell'opera di Luca Beltrami*, in *Luca Beltrami. 1854-1933. Storia, arte e architettura a Milano*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 27 marzo 2014 – 29 giugno 2014), a cura di S. Paoli, Milano 2014, pp. 55-71.

## CREDITI FOTOGRAFICI





## Crediti fotografici

Amsterdam, Rijksmuseum, pp. 138 (FIG. 2), 142 (FIG. 8, FIG. 9)  
Archivio Aletti Alemagna, p. 154  
Berlino, Museum für Islamische Kunst, p. 121 (FIG. 6b)  
Bisuschio, Archivio Storico Cicogna Mozzoni, pp. 250, 251, 252, 253, 254, 256  
Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, p. 139 (FIG. 4)  
Collezione Alessandro Orsi, p. 142 (FIG. 7)  
Collezione Carlo Colli, p. 139 (FIG.3)  
Collezione privata/©Eredi Zani, pp. 69, 70, 71  
Collezione privata, pp. 34, 36, 194, 203  
Faenza, Archivio del Museo Internazionale della Ceramica, pp. 152 (FIG. 3, FIG. 5), 153 (FIG. 7)  
Firenze, Archivi Alinari – archivio Castagneri, pp. 62, 64  
Firenze, Gabinetto fotografico delle Gallerie degli Uffizi, p. 201  
Francoforte sul Meno, ©CC BY-SA 4.0 Städel Museum, Frankfurt am Main, p. 15  
Genova, ©Musei di Strada Nuova, p. 23 (FIG. 11)  
Londra, ©The Trustees of the British Museum. All rights reserved, pp. 32, 142 (FIG. 6)  
Londra, Victoria & Albert Museum, p. 116 (FIG. 5d)  
Milano, ©Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, p. 83  
Milano, ©Cambi Casa d'Aste, p. 49  
Milano/ Irene Scarcella, pp. 87, 90  
Milano, Museo del Duomo, p. 85  
Milano, ©Pinacoteca di Brera, Milano/Alberto Corvi 2021, p. 50 (FIG. 8)  
©Veneranda Biblioteca Ambrosiana/Mondadori Portfolio/Paolo Manusardi, p. 199  
Milano, ©Fondazione IRCCS Cà Granda Ospedale Maggiore Policlinico, p. 161  
New York, The Metropolitan Museum of Art, pp. 121 (FIG. 6c), 127  
Parigi, Michel Antopetri, Juan-Felipe Alarcon, pp. 266, 268, 269, 270, 272  
Pegli, ©Muma, Museo Navale di Pegli, p. 18 (FIG. 6)  
Piacenza, Musei Civici di Palazzo Farnese, p. 140  
Sesto Fiorentino, Museo Ginori, p. 143  
Trieste, collezione privata, p. 37

© Comune di Milano, tutti i diritti riservati:

ACRA Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte, pp. 164, 165

Archivio Fotografico, p. 67

Galleria d'Arte Moderna, pp. 148, 149, 155

Gabinetto dei Disegni, pp. 14, 16, 17, 18 (FIG. 5), 19, 21, 22, 23 (FIG. 10), 31, 44 (FIG. 2), 46, 48, 50 (FIG. 7), 51, 52, 235, 236, 237, 238

Gabinetto dei Disegni/Alberto Corvi 2021, p. 44 (FIG. 1)

Gabinetto Numismatico e Medagliere, pp. 183, 196, 197, 198, 200, 204

Raccolte d'Arte Antica/Daniele De Lonti-Tancredi Mangano 2021, pp. 274, 276, 278, 279, 280

Raccolte d'Arte Antica, Museo d'Arte Antica/Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano/Aconerre, pp. 84, 88, 89, 91, 92

Raccolte d'Arte Antica, Pinacoteca del Castello Sforzesco/Daniele De Lonti-Tancredi Mangano 2021, p. 245

Raccolte d'Arte Applicata, p. 138 (FIG. 1), 152 (FIG. 4, FIG. 6), 153 (FIG. 8), 157, 158, 159

Raccolte d'Arte Applicata/Mauro Ranzani 2018, pp. 106, 108, 109, 112, 113, 116 (FIG. 5a), 117, 121 (FIG. 6a), 122, 123, 125, 126, 129