

Editoriale

Davide Lacagnina

Procede la collaborazione tra Firenze University Press e USiena Press con la pubblicazione di questo secondo numero de «La Diana» in tandem tra i due atenei, il sesto della nuova serie online della rivista della nostra Scuola di Specializzazione. Il progetto va così consolidandosi e la patente di scientificità riconosciuta dall'ANVUR ai fascicoli fin qui apparsi rafforza propositi e ambizioni dell'iniziativa. Le possibilità offerte dalla nuova piattaforma informatica hanno consentito anche l'introduzione di alcune sperimentazioni, come l'apertura della nuova sezione "Online first" in cui i contributi passati al vaglio della double-blind peer review, approvati dai comitati scientifico e di redazione e pronti per la pubblicazione, vedono immediatamente la luce, in anticipo sulla consueta cadenza semestrale di edizione dei singoli fascicoli. Si accorciano così i tempi di attesa per autori e lettori e diventano più frequenti gli aggiornamenti del sito, mantenendo più vivo l'interesse sui numeri in preparazione e incoraggiando in questo modo una sempre maggiore interazione, nella discussione e nella proposta di nuovi contributi.

Come da consuetudine, l'indice di questo numero riflette la pluralità degli ambiti disciplinari in cui si articola la proposta formativa della nostra Scuola e, a monte, la tradizione degli insegnamenti di Storia dell'arte a Siena, con proposte sull'età medievale, moderna e contemporanea e sulla interazione tra le arti figurative e le altre arti, con particolare attenzione ai contesti di produzione e di ricezione delle opere. La ricomposizione dei contesti originali, il rilievo accordato alle fonti primarie, l'analisi delle occasioni espositive, nuove proposte attributive e riletture di palinsesti anche molto noti puntellano la struttura di questo fascicolo e rinnovano, nella diversità generazionale degli autori (docenti, specializzandi, dottorandi, laureati magistrali) e dei specifici approcci ai problemi affrontati, una tradizione metodologica che si conferma più che mai attuale e valida nelle sue differenti articolazioni tematiche e cronologiche.

Così nei più 'corposi' studi di Veronica Ragozzi, Rosanna Carrieri e Margherita Giabelli presenti nella prima sezione, in cui a essere indagati sono rispettivamente la nuova identificazione di autore e dedicatario del monumento funebre trecentesco conservato nella

cattedrale di Montepulciano, la partecipazione di due artiste, Leonor Fini e Milena Pavlović Barilli alle Quadriennali romane dell'era fascista, il rapporto del cinema di Jacques Demy con la pittura attraverso un focus sul tema del colore nella costruzione delle immagini dei suoi film. Seguono i contributi di Roberto Bartalini e di Vittoria Pipino, in cui a essere riconsiderate sono questa volta, nel primo caso, due attestazioni documentarie relative all'attività di Giovanni Pisano a Siena e, nel secondo, le stratificazioni dell'affresco con la *Strage degli innocenti* nella chiesa dei Servi di Siena. Ancora la città toscana è al centro della proposta attribuita a Pietro Sorri di Bernardina Sani di ciò che rimane della decorazione pittorica dell'antico monastero delle Gesuate. Concludono il fascicolo tre recensioni dedicate a mostre e pubblicazioni, in cui particolare enfasi è stata posta su alcuni problemi storiografici centrali al dibattito contemporaneo: le fonti visive d'arte antica per la pittura moderna (nelle riflessioni di Mattia Barana sulla recente mostra di Forlì dedicata ai preraffaelliti), lo statuto e la pratica della critica militante su solide basi storiche e filologiche (nella lettura di Marco M. Mascolo del recente volume di Ambra Cascone sugli allievi bolognesi di Roberto Longhi), le aperture decoloniali e le dinamiche che si innescano tra la 'provincia' e le culture 'altre' e i grandi centri di produzione europei (nella 'visita' di Francesca Gallo alla mostra ancora in corso a Parigi, *Présences arabes. Art moderne et décolonisation. Paris, 1908-1988*, al Musée d'art moderne).

Il momento storico che stiamo vivendo, segnato da una profonda instabilità internazionale e da assetti politici e istituzionali in corso di riequilibrio geopolitico, è attraversato da una tensione sociale montante e sempre più divisiva e da una violenza esercitata, oltre che sulle persone (ne sono piene le pagine della nostra triste cronaca quotidiana), anche sulle opere d'arte e sulle immagini. Per i motivi più diversi e irriducibili (dagli ecoattivisti che imbrattano tele e monumenti pubblici come azione dimostrativa ad alto impatto mediatico per amplificare l'eco delle loro battaglie al dibattito in corso sulla *cancel culture* e agli estremismi che essa ha prodotto su entrambi i fronti della demolizione sconsiderata e dell'integralismo conservativo), opere e immagini appaiono investiti di un significato e di un valore che è ormai sempre più spesso estraneo alla loro natura e alla loro storia. Grazioso contorno, sfondo 'instagrammabile', icone *passe-partout*, strumento commerciale, involontario testimonial ideologico o bersaglio, molto spesso errato, di proteste, anche sacrosante e condivisibili, che andrebbero però indirizzate, con maggiore forza e pertinenza, all'attenzione di ben altri interlocutori, le opere d'arte sembrano

ormai rispondere esclusivamente a logiche di visibilità mordi-e-fuggi, vittime di un dilagante ‘eventismo’ (un brutto neologismo per le brutte strategie di programmazione culturale ormai invalse anche nel discorso istituzionale), che tutto vuole e tutto può, anche quando esso non supera – accade ormai il più delle volte... – il livello minimo di decenza della sagra paesana o della propaganda politica, a beneficio di ristrette e occasionali conventicole di amici, parenti, elettori o *clientes*. Da storici dell’arte non possiamo non rilevare la pericolosa deriva di comportamenti di questo tipo, sempre più radicati nel declassamento delle competenze specialistiche e nell’evaporazione di ogni principio di qualità. Difendere lo spazio di questa rivista e, con essa, il progetto formativo della nostra Scuola di Specializzazione è tutto quello che possiamo fare per arginare questa tendenza, con la piena assunzione di una responsabilità politica del ruolo cui siamo chiamati e con l’auspicio di creare una comunità sempre più forte, autorevole e riconosciuta nelle sue prerogative disciplinari e professionali, con cui condividere questo impegno. Anche per questi motivi negli ultimi editoriali hanno trovato spazio riflessioni e preoccupazioni sulle ricadute istituzionali della disciplina, con riferimento sia agli ordinamenti didattici vigenti e dunque al riconoscimento del titolo rispetto alla normativa di riferimento sia alle politiche di reclutamento e ai criteri da ultimo adottati nelle più recenti selezioni operate dal Ministero della cultura per i direttori di musei d’arte (e per i quali un percorso di formazione specialistica in Storia dell’arte non era nemmeno contemplato).

In tutta evidenza, non si è mai trattato di un mero esercizio retorico o della difesa corporativista di un ambito disciplinare e professionale. A pochi mesi di distanza dal suo insediamento alla Galleria nazionale d’arte moderna di Roma, l’appena reclutata direttrice Renata Cristina Mazzantini, architetto, ha annunciato infatti la dismissione dei fondi archivistici conservati in comodato d’uso presso l’archivio storico della galleria, fra cui quelli di Carla Lonzi e di Antonio Giulio Bragaglia. Queste le dichiarazioni affidate alla stampa, a fronte di adempimenti formali invocati come prioritari per la sicurezza degli spazi: «il museo non nasce per fare l’archivio»; o ancora, «i musei non devono essere depositi di archivi o quadri di terzi» (Giulia Giaume, *La Galleria Nazionale di Roma abbandona il Fondo Carla Lonzi. Ecco cosa dicono le parti*, «Artribune», <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2024/05/galleria-nazionale-roma-abbandona-fondo-carla-lonzi/>, 30 maggio 2024). Affermazioni del genere non solo spezzano quel legame tra ricerca e produzione culturale che ogni museo degno di questo nome dovrebbe garantire

tra le sue missioni principali e statutarie (come ricordato anche nella più recente definizione ICOM di museo), in maniera centrale alla sua sopravvivenza e alla sua stessa ragione d'essere, ma creano anche sfiducia e disaffezione, scoraggiando ogni forma d'interazione virtuosa tra pubblico e privato, sempre meno motivato così a prestare, depositare in comodato e magari alla fine persino donare beni (opere e /o fondi d'archivio) utili a integrare, accanto a campagne di acquisizioni mirate, identità e vocazione di una determinata istituzione culturale, come da consuetudine per le collezioni dei nostri musei storici, quale appunto è anche la GNAM, con i suoi preziosi fondi documentari (da Ugo Ogetti ad Antonio Maraini, da Valori Plastici alla Galleria L'Attico) e con la sua pluridecennale attività impegnata a valorizzare i materiali d'archivio nella crescita e nell'allestimento della collezione permanente, così come nella programmazione e nella costruzione della sua proposta espositiva, da ultimo anche con la piena disponibilità di documenti digitalizzati e direttamente accessibili sul web dal sito del museo. Quando l'opera o il documento «non esposti» sono percepiti come un ingombro da deposito, come un ostacolo e non, al contrario, come una risorsa per la programmazione, la preoccupazione è legittima e non a caso, anche in questa circostanza, l'incredulità di fronte alla decisione annunciata dalla neo-direttrice Mazzantini ha visto la mobilitazione immediata delle due principali associazioni nazionali di storici dell'arte, la CUNSTA e la SISCA, e la sottoscrizione di un appello pubblico su [change.org](https://www.change.org/p/lasciamo-gli-archivi-bragaglia-e-lonzi-alla-galleria-nazionale-d-arte-moderna) che ha raccolto al momento oltre 3.000 adesioni (<https://www.change.org/p/lasciamo-gli-archivi-bragaglia-e-lonzi-alla-galleria-nazionale-d-arte-moderna>, 13 giugno 2024). L'invito è ancora una volta al dialogo e al reciproco riconoscimento e all'interazione necessaria fra le nuove figure di direttori-manager, così come immaginate e volute dalla cosiddetta riforma Franceschini, e i professionisti del patrimonio culturale, perché è solo dall'ascolto e dalla collaborazione fra tutte le parti in causa (e le differenti competenze necessarie – non ci stancheremo mai di ripeterlo...) che si possono attendere i risultati migliori nell'interesse superiore del nostro patrimonio e della sua più alta missione pubblica.