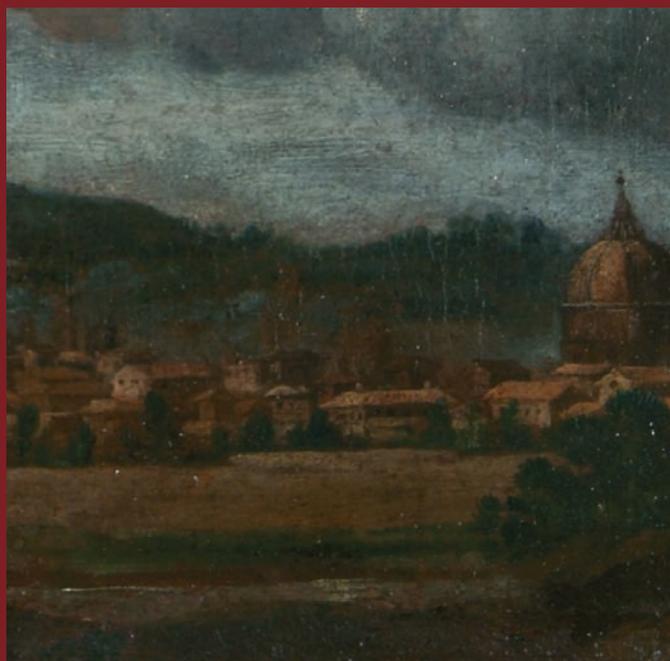


notiziario della
FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI PISTOIA E PESCIA

Spedizione in
abb. post.- 70%.
Filiale di Firenze

SOCIETÀ&TERRITORIO

n. **35** Gennaio/Aprile 2013



IN QUESTO NUMERO:

- ▶ editoriale
- ▶ speciale Giacinto Gimignani

editoriale

Nel novembre 2011, dopo un'attenta riflessione sui diversi aspetti dell'operazione, abbiamo firmato il contratto di acquisto di alcuni importanti spazi del palazzo Sozzifanti (già palazzo Buontalenti): l'intero piano terra e l'ala sud del primo piano. Alla base della scelta c'erano diverse considerazioni che qui brevemente si richiamano.

Per quanto vasto, il restaurato Palazzo de' Rossi non offriva e non offre alcuno spazio idoneo ad ospitare le riunioni del Consiglio Generale, l'organo di indirizzo della Fondazione; al contrario la splendida sala collocata al piano nobile del palazzo disegnato dal Buontalenti è sembrata fin da subito un'eccellente soluzione del problema, come del resto sta dimostrando l'utilizzo che ne è stato fatto finora. L'acquisizione dava quindi risposta a un'esigenza avvertita da tempo e rimasta irrisolta, non avendo potuto esserlo con il restauro, meramente conservativo, della nostra sede.

Un altro motivo che a suo tempo ci ha spinto verso quest'operazione è indubbiamente dovuto alla contiguità dell'immobile alla sede. Posto esattamente di fronte al nostro ingresso, con la sola via de' Rossi nel mezzo, è sembrato un ampliamento naturale, un'e-

spansione che presenta evidenti vantaggi logistici integrati per di più dalla disponibilità di un posto macchina del tutto assente nella sede principale. Da questo punto di vista, oltre agli aspetti ulteriori, ha giocato un ruolo di qualche entità proprio la riflessione sulla irripetibilità di tale condizione, che, se sfuggita, certo sarebbe stato quasi impossibile recuperare. Inoltre la dislocazione delle nostre proprietà nell'area, una volta acquisito il palazzo, sembra quasi disegnata da una mano consapevole, configurandosi come disposta in contiguità lungo un unico asse: il palazzo de' Rossi al centro, la palazzina

Lapini a sud-est, il palazzo Sozzifanti a nord-ovest. Fra tutte le altre considerazioni possibili ce n'è almeno una ulteriore che vale la pena di ricordare. Dopo anni durante i quali la legislazione di settore di fatto impediva alle Fondazioni qualsiasi investimento di tipo immobiliare, ponendo vincoli (e si faticava davvero a percepirne le motivazioni) perfino sui beni strumentali delle Fondazioni, in anni recenti tale impedimento era venuto a cadere. Il diverso quadro normativo consentiva quindi, dandosi l'opportunità, di praticare interventi in questa direzione, secondo la logica di una diversificazione degli investimenti che appariva oltremodo opportuna, anche alla luce del negativo andamento dei

mercati finanziari.

Da allora i locali hanno avuto un utilizzo differenziato. Mentre gli spazi del primo piano hanno egregiamente svolto il loro ruolo di sala riunioni e di locali di rappresentanza, quelli a piano terra sono finora rimasti senza una destinazione univoca ed esclusiva. Così, di tempo in tempo, si sono rivelati utili per dare provvisoria ospitalità alla sede del *Pistoia Social Business Centre* (l'iniziativa che fa riferimento a Yunus e nella quale la Fondazione è fortemente coinvolta); sono stati poi utilizzati per conferenze stampa, per l'accoglienza degli ospiti, per organizzare buffet istituzionali in occasione di eventi di particolare rilievo. Da aprile, invece, ospitano per la prima volta una mostra organizzata dalla Fondazione, dedicata a una collezione privata di sculture di piccolo formato, *Grandi maestri, piccole sculture. Da Depero a Beverly Pepper*, con i nomi più celebrati del XX secolo, da Picasso a Moore, da Giacometti a Salvador Dali, da Botero fino al nostro Marino. Si trattava di una delle ipotesi maggiormente coltivate all'epoca dell'acquisizione, e si tratterà, in quest'occasione, di misurarne l'efficacia e la gestibilità.

Oltre a tutto questo, abbiamo utilizzato il prestigioso salone del palazzo per raccogliervi le tele finora collezionate del pittore pistoiese Giacinto Gimignani; al punto da avere gioco facile nel "battezzare" col suo nome quella sala. Questo artista pistoiese, attivo lungo tutti i decenni centrali del Seicento, ebbe buona fama e fu a suo tempo destinatario di numerose e importanti commesse provenienti in particolare dall'aristocrazia romana. I suoi veri protettori, come è ampiamente noto e documentato, sono rappresentati dalla famiglia di suoi concittadini, i Rospigliosi, e in particolare dal cardinale Giulio Rospigliosi, poi diventato papa col nome di Clemente IX. Nell'anticamera delle sale che ospitano i dipinti di Gimignani, per questo motivo, è sembrato giusto collocare proprio un suo ritratto (che risulta genericamente attribuito alla scuola romana del Seicento), nonché una riproduzione fotografica dell'incisione del Solimena che ritrae lo stesso Gimignani.

A tutto questo abbiamo voluto dedicare un numero della nostra rivista, per fotografare questi due importanti investimenti, quello immobiliare e quello dedicato ad un segmento della nostra collezione di artisti pistoiesi. Proponiamo così una scheda riassuntiva di presentazione dell'edificio, esempio davvero notevole in città di architettura cinquecentesca di impronta fiorentina, con informazioni desunte dalla relazione storica redatta dagli architetti Alessandro Cotini e Cecilia Maria Roberta Luchi in occasione del progetto di restauro. Di seguito, dopo una breve presentazione del pittore, la storia dell'arte Francesca Baldassari ha redatto per nostro conto un'apposita scheda per ciascuna delle opere adesso raccolte nel palazzo. Così da far diventare questo numero una piccola (e – ci auguriamo – significativa) monografia sull'argomento.

il palazzo Sozzifanti

Il Palazzo Sozzifanti, interessante esempio di architettura fiorentina di fine Cinquecento, occupa un'importante porzione del Canto de' Rossi, al limite della prima cerchia di mura. Imponente per mole, ma di fatto poco percepito per la contiguità degli edifici di contorno e per un affaccio su vie poco favorevoli a una visione prospettica, presenta una particolare distribuzione delle aperture, che non risultano in asse con la facciata di riferimento.

L'armoniosa e severa corte interna è caratterizzata da due sistemi di loggia portico a doppio ordine di colonne, con diametro decrescente tale da suggerire un'amplificazione molto suggestiva dello slancio verso l'alto.

L'attuale denominazione del Palazzo è di fatto quella originaria, visto che si chiamava così già nel 1598, quasi all'indomani della sua edificazione, terminata nel 1590. Ha resistito fino ai nostri giorni, tuttavia, anche un'altra definizione, quella di Palazzo Buontalenti, dovuta al presunto coinvolgimento del celebre architetto fiorentino nella fase progettuale.

Le fonti d'archivio testimoniano che nel 1580 il palazzo non era ancora in costruzione, ma già tre anni dopo risulta, da una lettera al Granduca del Vicario della Pia Sapienza (fondata da Niccolò Forteguerri nel 1473, l'istituzione promuoveva le cattedre umanistiche), che il Consiglio ha preso visione del "disegno dell'eccellentissimo architetto Bernardo Buontalenti che è piaciuto tanto a tutti i consiglieri ed anche a me". Come noto il Buontalenti era l'architetto di fiducia del Granduca di Toscana, da cui la Pia Sapienza dipendeva strettamente. L'edificazione della dimora signorile, che formalmente passa dunque attraverso tale istituzione, era in realtà concepita come residenza pistoiese del Granduca. Non casualmente il vero committente era la Pratica Segreta, magistratura al suo servizio. Dopo appena tre anni dalla sua realizzazione il Palazzo fu venduto a Ottavio e Giulio di Bartolomeo Sozzifanti, una famiglia evidentemente ricca e in ascesa nonché, assai probabilmente, schierata dalla parte del Granduca; il quale aveva fatto costruire perfino un passaggio sopraelevato, sul lato del vicolo dei Pedoni, per arrivare alla chiesa di San Biagio senza scendere in strada.

Quando, nella prima metà dell'Ottocento, il Palazzo verrà diviso in due distinte proprietà, tornerà fuori con evidenza che già nelle intenzioni progettuali c'era l'idea di una costruzione unitaria nel suo impianto esteriore ma già in origine concepita come doppia residenza, una delle quali era ovviamente

quella granducale. Sempre in tale circostanza il nome del Buontalenti ricorre, nei lavori dei periti incaricati della divisione, come quello dell'originario ideatore della costruzione. Si può inoltre ricordare che l'architetto, nel periodo a cui risale la costruzione del Palazzo, era impegnato in città anche a servizio delle fortificazioni di Santa Barbara; tutti elementi che portano a ritenere più che plausibile il suo coinvolgimento in quest'opera.

Dismesso da tempo dalla famiglia, il Palazzo Sozzifanti ha avuto negli anni, prima del recente restauro, diverse utilizzazioni. Fra le più recenti, si ricorda quella di Sezione Pegni dell'allora Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia.



A fianco: la corte interna di Palazzo Sozzifanti. Sotto: la sala "Giacinto Gimignani" che accoglie i dipinti dell'artista pistoiese.



In copertina: Giacinto Gimignani, *Apparizione della Madonna dell'Umiltà ai santi Eulalia e Rocco sullo sfondo della città di Pistoia* (particolare).
Sotto: Scuola romana del XVII sec., *Ritratto di Clemente IX*.

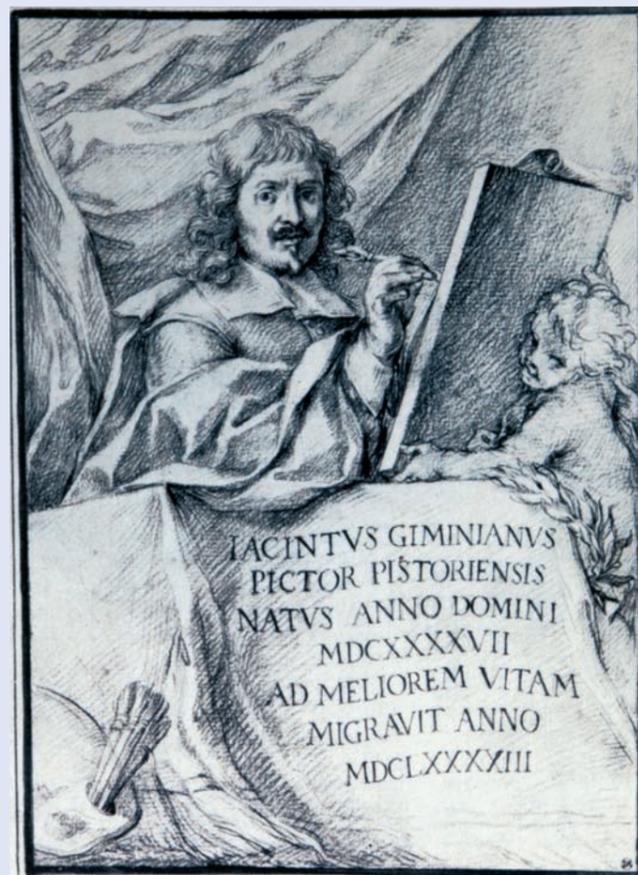


Giacinto Gimignani

Profilo del pittore Giacinto Gimignani (Pistoia 1606- Roma 1681) e schede delle opere di proprietà della Fondazione Cariat di Pistoia

a cura di Francesca Baldassari

Solimena,
Ritratto di
Giacinto Gimignani.
Stoccolma,
Nationalmuseum.



Figlio d'arte, Giacinto Gimignani compì il proprio tirocinio nella bottega pistoiese del padre Alessio (1567-1651), pittore molto ricercato in ambito locale.

Le prime notizie sull'attività pittorica di Giacinto risalgono al principio degli anni Trenta, quando si era già trasferito a Roma ed era entrato in contatto con il nuovo maestro Pietro da Cortona e la potente famiglia dei Barberini. L'introduzione in quest'ambiente prestigioso fu sollecitata e facilitata dall'amicizia di due influenti personaggi pistoiesi: l'erudito Francesco Bracciolini e il prelado Giulio Rospigliosi.

Amante delle arti, in contatto con gli artisti più grandi del suo tempo: Pietro da Cortona, Nicolas Poussin, Claude Lorrain, Gian Lorenzo Bernini e Carlo Maratta, monsignor Rospigliosi, divenuto poi papa con il nome di Clemente IX (1667-1669), mantenne sempre un particolare rapporto di protezione verso il concit-

tadino Gimignani.

Dopo una prima fase di stretta osservanza cortonesca, Giacinto si avvicinò alla corrente classicista bolognese di Domenichino e di Guido Reni e a quella francese di Poussin. Già nel 1634 aveva stabilito la propria dimora nella parrocchia di San Nicola in Arcione, una zona affollata di francesi dove aveva abitato poco prima lo stesso Poussin. Nel 1641 si era trasferito in una casa di via Sistina che rimase la propria residenza romana fino alla morte. Lo stile dei suoi dipinti di questi anni è improntato ad un classicismo raffinato che tiene conto dello studio assiduo sull'antico.

Quando, nel 1644, con la morte di Urbano VIII, la corte barberiniana si dissolse, Gimignani si avvicinò alla famiglia Pamphilj, lavorando per il loro palazzo di piazza Navona (*Sala delle donne illustri*, 1648 e delle *Storie Romane*) e per la villa suburbana del 'Bel Respiro', sul Gianicolo.

Nel 1652 Gimignani si trasferì a Firenze contando sull'appoggio dei Granduchi (in particolare del principe Mattias); fu impiegato nell'Arazzeria medicea e anche dalla famiglia locale dei Niccolini.

I suoi committenti più significativi furono comunque i Rospigliosi per i quali eseguì tra il 1652 e il 1656 ben ventisei dipinti destinati al palazzo pistoiese di Ripa del Sale.

Nel 1661 fece ritorno a Roma; qui fu inserito da Gian Lorenzo Bernini in alcuni cantieri posseduti dalla famiglia Chigi nei Castelli romani di Castelgandolfo, Ariccia e Galloro.

Sotto il pontificato del suo antico protettore, divenuto nel frattempo Clemente IX, prevalsero le commissioni ricevute in Umbria dagli ordini benedettini, favorite dall'inserimento di tre dei suoi otto figli in questi cenobi.

L'estrema sua opera nota è *Cena in Emmaus* nel refettorio del convento di San Carlo, di cui la Fondazione Cariat possiede il grande modello (cfr. scheda relativa).

Mori nel 1681 e fu seppellito, dopo solenni onoranze, cui parteciparono gli Accademici di San Luca, nella chiesa di Sant'Andrea delle Fratte.

Venere e Cupido.

Olio su tela ovale, 49 x 64 cm.

Provenienza: New York, Christie's, 6-4-2006, n. 248.

Acquisizione Fondazione Cariat nel 2006.

L'ovale appare un piccolo gioiello all'interno della produzione mitologica dell'artista.

Venere, dea dell'amore e incarnazione del bello assoluto, giace distesa all'aperto, avvolta solo nelle parti intime da un panno azzurro, pronta ad attirare verso di sé il figlioletto Cupido, avuto da Marte, dio della guerra, che le corre incontro a braccia aperte. Due putti che volteggiano in cielo si spartiscono la coppia di colombe bianche, uno dei simboli più frequenti nella raffigurazione della dea.

La fantasia e la vitalità di quest'immagine, insieme affettuosa e gioiosa, è tradotta con un decoro di gusto classicista che documenta i debiti di Gimignani verso la pittura divulgata a Roma dagli emiliani Domenichino, Guido Reni ed Albani e dalla colonia francese capitanata da Poussin.

Lo sfondo paesistico con le foglie accuratamente disegnate degli alberi esalta il tono idilliaco della scena che, nel suo classicismo morbido e raffinato, indica anche l'accostamento di Gimignani alla pittura del veronese Alessandro Turchi, del quale Giacinto, nel 1640, sposò la figlia Cecilia. I rapporti tra i due colleghi erano iniziati già nel decennio precedente quando Turchi, all'apice della sua carriera romana, divenuto principe dell'Accademia di San

Luca (1637), si dedicò in particolare modo alla pittura mitologica, visti gli ampi consensi da questa riscossi nel collezionismo privato.

Nell'ovale in esame l'influenza di Turchi è particolarmente visibile nei lineamenti delicati e ben disegnati della dea e nel lucido impasto sull'azzurro, il rosso e il bianco.

Una vera e propria firma di Gimignani sono le fisionomie dei putti che si riscontrano analoghe in molte composizioni mitologiche del pittore: dai precoci dipinti mitologici degli anni quaranta, alla quale riteniamo debba collocarsi questa *Venere e Cupido*, a quelle del decennio successivo, tra cui la serie eseguita per il bali Bati Rospigliosi (1511-1566) per il palazzo pistoiese di famiglia di Ripa del Sale, oggi Museo della città che conserva ancora le 25 tele con storie sacre e mitologiche (1652-1654) e un più tardo *Ratto delle Sabine* (1654) commissionate dal bali che discendeva da uno dei rami principali della famiglia, quello di Antonio.

A questa fase Gimignani si era già lasciato alle spalle lo stile di stretta osservanza cortonesca dispiegato, ad esempio, negli affreschi di Palazzo Barberini a Roma (lunetta raffigurante *Riposo della Fuga in Egitto*) dove aveva lavorato a contatto con il maestro, insieme ai condiscipoli Giovanni Francesco Romanelli e Pietro Paolo Ubaldini, per seguire la sua vocazione classicista in cui sono ben netti i tratti disegnativi, il timbro cromatico e il rapporto tra figure e paesaggio.



Venere e Cupido.

Clorinda libera Sofronia e Olindo.

Olio su tela, 96 x 74 cm.

Provenienza: Londra, Sotheby's, 6.12.2006, n. 43
Acquisizione Fondazione Caript nel 2006.

Nella tela è raffigurato uno degli episodi più noti tratti dalla *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso (canto II, 14-36). I due giovani innamorati cristiani Olindo e Sofronia sono dipinti legati alla colonna pronti a subire la condanna al rogo voluta dal re di Gerusalemme, Aladino, riconoscibile nell'uomo con il turbante di spalle dipinto all'estrema destra.

Sofronia, pur innocente, si era autoaccusata di aver rubato l'immagine della Vergine al fine di scongiurare la terribile punizione del re che, infuriato per la scomparsa dell'icona, aveva ordinato di uccidere tutti i cristiani. Olindo aveva tentato inutilmente di salvare l'innamorata, riuscendo solo ad ottenere lo stesso destino. Comossa dalla triste vicenda, l'eroina musulmana Clorinda, raffigurata nello sfondo sulla destra a

Clorinda libera Sofronia e Olindo.



cavallo con la spada sguainata, decise di intercedere presso il re, proponendo la liberazione dei due giovani in cambio del proprio aiuto in guerra. Il re accettò e i due giovani furono graziati.

Gimignani ha colto l'apice più drammatico della composizione, quello in cui i due uomini, in primo piano, si apprestano ad appiccare il fuoco alla legna destinata alla pira del rogo allestito per giustiziare i due giovani. La concitazione dell'eroina sul cavallo in corsa è un'ulteriore nota di vivacità della scena. Non è questo l'unico dipinto noto di Gimignani tratto dal celebre poema tassesco. Nel 1639 l'artista partecipò, unico italiano in un compagine tutta francese (Charles Errard, Pierre Lemaire, Pierre Mignard e François Perrier), alla commissione di sedici quadri di un ciclo dedicato ad episodi della Gerusalemme, destinato all'allora ambasciatore straordinario a Roma della Corona di Francia, François Annibal d'Estrées.

A Gimignani spetta l'*Incontro di Rinaldo e Armida nella foresta incantata* firmato e datato 1640, oggi al museo francese di Bouxwiller in Alsazia, e, stando ai documenti, un secondo dipinto di cui non si conosce il soggetto. È una scoperta recente la bella tela raffigurante *Erminia tra i pastori* eseguita per Giulio Rospigliosi nel 1650 e oggi presso Moretti a Firenze, parte di un ciclo di quattro favole mitologiche¹.

La composizione dell'*Olindo e Sofronia* in esame fu studiata attentamente da Gimignani che ci ha lasciato vari studi grafici ad essa relativi. Un disegno quadrettato per la tela (acquerello nero e marrone, 309 x 236 mm), che presenta le varianti più significative nell'ambientazione architettonica ma per il resto differenze minime rispetto alla soluzione pittorica definitiva, è passato sul mercato antiquario inglese (Londra, Sotheby's, 10-12-1979, n. 244).

Uno studio preparatorio per Olindo legato alla colonna con già delineate le figure nello sfondo, a matita rossa su carta preparata rossa, è conservato nelle collezioni dell'Albertina di Vienna (inv. 1207).

Al museo del Louvre di Parigi si trova lo studio, eseguito con la medesima tecnica e con lo stesso tipo di carta di quello del museo viennese (inv. 17731), per l'uomo di spalle al centro che si appresta ad accendere il fuoco. Il forte ascendente di Pietro da Cortona, rilevabile nella solida imponenza

delle figure, nelle tipologie, nel panneggiare ricco ed espanso e il brillante cromatismo suggeriscono una datazione dell'opera negli anni Quaranta.

Note

1. Baldassari 2010.

Bibliografia.

Fischer 1973, p. 158, n. 63, p. 222 e n. z81 e p. 233, n. z 123; Eadem 1978, pp. 351-352 e 358, fig. 20 e nota 46; Legrand & d'Ormesson-Peugeot 1990, p. 29, n. 11; Birke & Kertzes 1994, p. 1107.

Allegoria della vita contemplativa e attiva.

Tela, 140 x 157 cm.

Iscrizioni: HYACINTUS GIMIGNANUS PISTORIENSIS PIN(XIT) 1645; 408 (numero d'inventario); sul retro LEGATO DELL'M.MO FELICE ..IOSI/LUG.O 16.../GGB.

Provenienza: Pistoia, collezione Rospigliosi, Roma, Christie's, 7-12-1999, n. 960; Roma, Christie's, 4-12-2000, n. 707; Firenze, Galleria Moretti, 2001-2008.

Acquisizione Fondazione Caript nel 2008.

La tela è una delle opere più significative nella produzione pittorica di Giacinto Gimignani. Raffinatissima nel disegno e nella stesura pittorica, risulta affascinante anche nell'invenzione e nella traduzione allegorica, quest'ultima fedele al trattato dell'*Iconologia* di Cesare Ripa (1603).

Domina la scena, al centro, una giovane donna che riunisce i valori allegorici della vita attiva e della vita contemplativa. Posta dietro una palma e sopra un piedistallo che reca nel basamento la scritta latina (PROCUL AMBITIONE METUO = TEMO MOLTO L'AMBIZIONE), la figura allegorica è in attesa di ricevere dal Tempo,

Allegoria della vita contemplativa e attiva.





Cena in Emmaus.

munito di clessidra e della falce, il cappello, uno dei simboli della vita attiva, mentre gli altri, gli attrezzi da lavoro (le zappe e l'aratro), giacciono ai suoi piedi. L'atteggiamento della protagonista con gli occhi rivolti al cielo e il raggio di sole che scende dall'alto sono simboli della vita contemplativa.

I vizi che l'uomo può e deve allontanare unendo azione e contemplazione sono raffigurati a sinistra della tela: l'Invidia, seduta in primo piano con i seni cadenti, i serpenti al posto dei capelli e in atto di mangiare il cuore umano, la Maledizione, vestita di verde con uno stecco al posto della lingua e le torce in mano, e la Menzogna, raffigurata con la gamba di legno e con l'abito decorato con maschere, simbolo di falsità.

Pericolosa e dunque da tenere a debita distanza è anche l'Ambizione riconoscibile nella fanciulla panneggiata di verde con in grembo lo scettro, le corone e il cappello cardinalizio; la sua sciarpa rosa lambisce Mercurio qui in veste di dio del denaro, cui allude il sacchetto di monete che tiene in mano.

Inspirato alla celebre tela, oggi dispersa ma nota attraverso l'incisione, della *Verità scoperta dal tempo* dipinta da Nicolas Poussin per Giulio Rospigliosi di cui Gimignani ha dato anche un'interpretazione pittorica, il quadro ne ri-

flette lo spirito nell'accurata resa del disegno e della pennellata, nel monumentale impianto classicista e nel complesso significato morale e simbolico.

Il forte contenuto etico affidato al dipinto consente di riconoscere nel committente il prelado, nonché colto mecenate, Giulio Rospigliosi (1600-1669), cardinale dal 1657 e infine papa con il nome di Clemente IX negli ultimi due anni della sua vita. Questi verosimilmente lasciò il dipinto al nipote Don Felice (1639-1688), la cui proprietà è attestata dall'iscrizione sul retro. E' da escludere, infatti, che la commissione spettò direttamente a Don Felice poiché quest'ultimo nel 1645, anno del compimento dell'opera, aveva appena dieci anni.

La committenza della tela da parte del cardinale Giulio Rospigliosi conferma il rapporto privilegiato tra il colto mecenate e il pittore in un rapporto di amicizia e protezione che durò per decenni e si prolungò nel favore accordato da tutta la famiglia Rospigliosi al figlio di Giacinto, Ludovico, eletto artista del casato fino alla morte, avvenuta nel 1697.

Grazie alla protezione dell'illustre concittadino, Gimignani compì una lunga e fruttuosa carriera. Dopo avere introdotto il concittadino a colui che divenne il suo primo maestro, Pietro da Cortona, Giulio continuò a procurargli commissioni presso le famiglie e gli ordini religiosi delle città di Pistoia e di Roma.

Bibliografia.

Fagiolo dell'Arco 2000, p. 83; Idem 2001, pp. 100-101, fig. 22; Baldassari, in *Pittori attivi...* 2001, pp. 162-167; Eadem 2010, p.12, fig. 4.

Cena in Emmaus.

Olio su tela, 76,5 x 62 cm.

Provenienza: Lord Henry Francis Pelhan - Clinton Hope (1866-1941) 8th Duke of Newcastle -under-Lyne; vendita della sua collezione 20/7/1917 dipinto venduto a Holzafel; Londra, Sotheby's, 24-4-2008, n. 84.

Acquisizione Fondazione Caript nel 2008.

Nella tela è illustrato il passo evangelico (Luca, 24, 35-48) della Cena in Emmaus, svolta dopo la morte di Gesù in croce. Dopo aver fatto un pezzo di strada con i discepoli, Cristo si fermò con loro a cena nel piccolo villaggio a poche miglia da Gerusalemme. Nel momento

in cui spezzò e benedisse il pane, il maestro fu riconosciuto, tra grande stupore e commozione, dai discepoli. L'interpretazione dell'episodio offerta da Gimignani punta sull'intimità della scena, accentuata dall'ambientazione a toni smorzati e soffusi, e sull'attenzione particolare all'espressione degli affetti. Cristo è rappresentato con le fattezze del buon pastore giovane e senza barba a simboleggiare la promessa di una vita eterna. A sinistra il discepolo, verosimilmente da identificarsi in Cleopa, abbigliato alla romana, è mostrato in atto di alzarsi dalla seggiola, mentre l'altro commensale si porta le mani al petto per trattenere l'emozione.

Una lunga e accuratamente spiegata tovaglia bianca su cui poggiano poche vivande cattura l'attenzione dello spettatore nell'ambiente spoglio, dove l'oste, ignaro di tutto, è relegato all'estrema sinistra.

La tela è da porre in relazione con il grande affresco firmato e datato 1678 (208 x 147 cm), posto nel refettorio del collegio romano dei santi Biagio e Carlo ai Catinari (208 x 147 cm). E' probabile, come supposto da Ursula Fischer Pace (1973, p. 182, cat. 112) che si tratti di un modello eseguito da Gimignani per avere l'approvazione dei committenti, secondo una pratica consueta dell'artista (cfr. anche scheda San Sebastiano).

Nel mettere in scena la composizione Gimignani ha tenuto conto del cartone dello stesso soggetto disegnato dal collega Giovanni Francesco Romanelli per un arazzo della serie barberiniana dedicata alle *Storie di Cristo*. Insolito appare il rimando, a questa fase, al viterbese, dal momento che i due pittori, dopo aver mostrato un affine linguaggio cortonesco, frutto del comune condiscipolato negli anni trenta alla scuola del Berrettini e dell'attività svolta nella cappella di palazzo Barberini, avevano preso vie stilistiche diverse. Se Romanelli mantenne sempre vivo il ricordo della pittura cortonesca inserendolo in un linguaggio aggraziato e sentimentale, Gimignani portò alle estreme conseguenze il suo classicismo insistendo sempre più sulla rigosità del disegno e sulla statuarità delle figure a scapito delle luci e dei morbidi impasti tonali.



Monaca in preghiera.

Monaca in preghiera.

Olio su tela, 220 x 150 cm.

Iscrizione: HYACINTUS GIMIGNANI PINXIT A.D. 1640.

Provenienza: Firenze, Galleria Frascione 2009. Acquisizione Fondazione Caript nel 2009.

Centrale e grandeggiante, dotata di un'intensità emotiva rara in Gimignani, la monaca vestita con l'abito nero proprio delle agostiniane, è colta in preghiera contemplativa con il rosario in mano e con gli occhi chiusi. La sua meditazione avviene, come nelle estasi, con 'gli occhi della mente'. Un angelo, sopra la nuvola, sopraggiunge dall'alto con la bellissima veste panneggiata di color giallo ocre e viola annunciandole la morte e indicandole la strada del paradiso.

La venerabile donna, che non sappiamo se mai diventò santa in quanto priva dell'aureola, è certo una nobile, considerando i tratti fieri del volto e l'ambientazione architettonica sullo sfondo.

Piero Pacini (2009) ha avanzato l'ipotesi che si tratti della nobile viterbese Giacinta Marescotti (1585-1640), deceduta nel 1640, anno di compimento del dipinto, entrata, dopo essersi pentita per aver condotto una vita dissoluta, nell'ordine delle terziarie francescane. Il fatto che la protagonista qui dipinta non vesta l'abito marrone di quell'ordine pone delle riserve su questa proposta d'identificazione.

Avanzare altre ipotesi è rischioso anche considerando che, durante il pontificato di Urbano VIII, furono molte le famiglie nobili romane ad aspirare a che una delle loro fanciulle raggiungesse la santità.

Alla severa austerità della monaca fa riscontro la vivacità cromatica dell'angelo, da leggersi come un probabile omaggio di Gimignani al Guercino in quel tempo ammirato anche dal suocero Turchi, di cui Giacinto proprio nel 1640 sposò, nella chiesa di san Lorenzo in Lucina, la figlia Cecilia.

Quell'anno, apposto insieme alla firma dall'artista nell'opera in esame, fu particolarmente felice per l'artista che consegnò a Roma almeno altre tre opere: le due pale raffiguranti una *Sacra Famiglia* e *Sant'Agostino e Bambino Gesù*, anch'esse firmate e datate, rispettivamente nella chiesa di Santa Maria dell'Anima e di Santa Pudenziana e la tela allegorica con *L'Allegoria della Speranza* in collezione Pallavicini.

A quest'altezza cronologica lo stile di Gimignani appare decisamente orientato verso il classicismo austero di Poussin con soffici infusioni di luci e ombre di antica derivazione guercinesca.

Bibliografia.

Pacini 2009, *Alcune proposte per l'identificazione della 'venerabile' monaca di Giacinto Gimignani*, opuscolo stampato da Enrico Frascione in occasione della Biennale Internazionale di Firenze del 2009.

San Sebastiano curato da Sant'Irene.

Olio su tela, 131 x 96 cm.

Provenienza: Collezioni della Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia.

Acquisizione in corso dalla Caript.

La tela illustra un episodio celebre della vita di San Sebastiano: quello in cui viene soccorso



dalla vedova Irene e dalle pie donne in seguito al suo martirio.

Soldato originario della Gallia, Sebastiano divenne tribuno della prima corte dell'imperatore Diocleziano. Convertitosi al cristianesimo approfittò della propria posizione per aiutare a liberare i cristiani imprigionati nelle carceri. Condannato a morte dall'imperatore, fu legato ad una colonna e trafitto dalle frecce dei suoi stessi compagni d'arme. Creduto morto, fu abbandonato e salvato solo grazie alle cure della vedova Irene. Una volta guarito si presentò nuovamente all'imperatore che dette ordine di flagellarlo fino alla morte e di gettare il suo corpo nella Cloaca Maxima. Qui venne recuperato dai cristiani e sepolto nelle catacombe.

Nella tela Sebastiano è dipinto con lo sguardo misericordioso rivolto verso l'alto, sorretto da un soldato, mentre la vedova Irene si accinge a lavargli il corpo con una spugna che solleva dal bacile portole da un servitore e una pia donna gli estrae una freccia dal suo corpo armonioso. In alto volteggiano tre cherubini, due dei quali recano una corona di fiori.

La ricca ambientazione architettonica con le tende e l'inserimento di altri due personaggi sullo sfondo fanno passare in secondo piano il risvolto drammatico della vicenda sacra a vantaggio di un'atmosfera aulica e solenne, cui contribuiscono in maniera determinante anche la gestualità studiata dei protagonisti e i pan-



Nella pagina a fronte:
San Sebastiano curato da Sant'Irene,
(acquisizione in corso).
A fianco:
San Sebastiano curato dalle pie donne.
San Domenico, Pistoia.

neggi cadenzati delle loro vesti all'antica. La chiarezza dei gesti e l'espressione degli affetti si caricano di una valenza ideale, così che il dipinto trasmette perfettamente l'insegnamento cristiano della sofferenza esemplare del martirio come strumento di salvezza.

L'opera, come già segnalato dalla critica¹, è in stretta connessione con la pala, firmata e datata 1642, eseguita a Roma dall'artista per l'altare della famiglia Baldinotti, posto nella chiesa di san Domenico a Pistoia, in cui è stata ricollocata di recente in seguito al fortuito ritrovamento durante i lavori di restauro della villa medicea di Poggio a Caiano dove era stata portata durante la guerra.

La pala è citata da Giulio Rospigliosi in una lettera al fratello Camillo datata 13 dicembre 1642 da cui si apprende che era ultimata e che il pittore aveva invitato il cardinale nel suo studio per vedere il quadro e darne un giudizio prima di inviarlo a Pistoia². E' molto probabile dunque che la versione in esame sia un modello dipinto da Gimignani all'inizio degli anni

Quaranta per ottenere il benessere dei committenti in vista del risultato finale, piuttosto che una successiva replica ridotta autografa eseguita dal pittore per una vendita autonoma. Le varianti di questo modello rispetto alla soluzione definitiva sono minime e riguardano il disegno del pavimento marmoreo in primo piano, la sostituzione della balaustra con una colonna tra i due personaggi e la tenda nello sfondo.

Note

1. Cfr. Bibliografia.

2. "Intendo che il Sig. Jacinto ha fatto un bel quadro per la Chiesa di S. Domenico e mi aveva invitato a vederlo ma fin hora non ho potuto (Lettera di Giulio a Camillo Rospigliosi in Biblioteca Vaticana Vat. Lat. 13364, c. 255 r.) in Negro 1999, p. 26, nota 36.

Bibliografia.

Fischer Pace 1973, pp. 34, 146; Falletti 1992, p. 45; Negro 1997, pp. 205, 211, nota 50; D'Afflitto 1999, p. 427; Negro 1999, pp. 24-26; fig. 16, nota 36; Cappellini 2000a, p. 37; D'Afflitto in *Teatri...2000*, pp. 145-146.

Apparizione della Madonna dell'Umiltà ai santi Eulalia e Rocco sullo sfondo della città di Pistoia. Olio su tela, 87 x 72 cm. Provenienza: Vienna, Dorotheum, 12-12-2011, n. 83 (come scuola bolognese del Seicento e con la lettura errata del soggetto).

La restituzione del dipinto a Gimignani si deve a chi scrive che l'ha segnalato alla Fondazione Caript in quanto testimonianza significativa per la città di Pistoia - di cui offre una rara veduta con la cupola dell'Umiltà e il campanile di San Zeno - eseguito da uno dei suoi pittori più illustri e amati. Per trovare un simile panorama della città bisogna riandare all'affresco raffigurante *Angeli in volo* che sostenevano un'immagine più antica di San Rocco, dipinto nel 1633 da Giovanni Mannozi detto Giovanni da san Giovanni (San Giovanni Valdarno, 1592 - Firenze 1636) per la chiesa locale di San Rocco, staccato nel 1932 e oggi nel museo cittadino. La tela di Gimignani, sconosciuta alla critica, costituisce verosimilmente un rendimento di grazie voluto da un notevole concittadino pistoiese devoto alla Madonna dell'Umiltà e mi-

racolosamente scampato a tutti e due gli eventi che sconvolsero la città nel Seicento: la terribile peste del 1630-1632 e l'assedio da parte dei Barberini del 1643, eroicamente respinto, anche se all'alto prezzo di molte vite. La supposizione è dettata dalla palese finalità celebrativa della pala e dalla scelta di tutti i protagonisti, primi tra tutti i santi Rocco e Eulalia che sono, tra l'altro, insieme a Atto, Jacopo, Sebastiano, Zeno, Agata e Caterina d'Alessandria, protettori di Pistoia. Originario di Montpellier (1345-1350 circa), Rocco passò la vita in pellegrinaggio dedicandosi all'assistenza degli appestati. È pertanto considerato il santo per eccellenza della peste e scelto sempre nell'iconografia religiosa in ringraziamento al salvataggio dal flagello. Nata a Merida, in Spagna, Eulalia fu martirizzata da bambina, nel 304, sotto Diocleziano, all'età di dodici anni. I genitori avevano sempre cercato di tenerla lontano dalla città e dalle persecuzioni, ma la fanciulla, ad un certo punto, rifiutò quelle particolari attenzioni e si presentò al tribunale cittadino per pronunciare la parola "Credo" che suonò come una bestemmia. Prima fu torturata e poi uccisa. I colori che

la caratterizzano sono il bianco e il rosso, simboli rispettivi della purezza e dell'amore, che ritroviamo nelle insegne del Comune della Città da lei solitamente sorrette. Giacinto dovette avere a cuore la santa spagnola, se, nel 1653, quando gli nacque la seconda femmina degli otto figli, decise di battezzarla con il nome inconsueto di Eulalia. La tradizione vuole che Eulalia, insieme alla Madonna dell'Umiltà, abbia svolto un ruolo fondamentale nella vittoria pistoiese sui Barberini del 1643, che permise l'incolumità e la salvezza della città.

Non è un caso che gli angeli portino in volo un'immagine della Vergine seduta sul cuscino in atto di allattare il Bambino con ai piedi la luna che deriva chiaramente da quella trecentesca ad affresco conservata nel Tempio cittadino dell'Umiltà, riconosciuta e venerata dal culto popolare come 'Madonna dell'Umiltà'. Le misure contenute della pala fanno pensare ad una sua destinazione privata, anche considerando l'assenza della sua citazione nelle chiese e nei conventi della città da parte di tutte le fonti e le guide antiche. Le stringenti affinità, nella costruzione della scena nonché nelle fisionomie e nella conduzione stilistica, con le opere di Gimignani della metà del quinto decennio, avallano una datazione del dipinto in quel giro di anni. Penso, ad esempio, alla tela raffigurante la *Madonna della Quercia con San Giovanni Battista, San Michele arcangelo e il ritratto del committente* nell'Oratorio della Beata Vergine della Quercia a Prato compiuta nel 1646 e la *Madonna del Carmine con santi*, firmata e datata 1648, oggi nel Museo d'arte della Maremma a Grosseto.

Della pala in esame si conserva il disegno preparatorio nelle collezioni grafiche del British Museum di Londra (matita nera e acquerellata su carta bianca, 178 x 135 mm, inv. n. SL, 5226.54), già ricondotto correttamente a Gimignani da Nicholas Turner che pur non conosceva la tela corrispondente¹.

Le differenze iconografiche del disegno rispetto alla pala riguardano sostanzialmente la posa dei cherubini e degli angeli in cielo che reggono l'immagine della Madonna dell'Umiltà. La posa e le espressioni dei santi Eulalia e Rocco sopra le nuvole nonché la veduta della città di Pistoia sullo sfondo appaiono sostanzialmente definite.

Note

1. Cfr. Turner 1999, I, n. 124.

Bibliografia citata su Gimignani.

Fischer Pace 1973.
U. V. Fischer Pace, *Giacinto Gimignani 1601-1681. Eine Studie zur römischer Malerei des Seicento*, tesi di dottorato, Freiburg 1973 (conservata alla Biblioteca Hertziana

di Roma e al Kunsthistorisches Institute di Firenze).

Fischer Pace 1978.

U. V. Fischer Pace, *Les oeuvres de Giacinto Gimignani dans les collections publiques françaises*, in *La revue du Louvre et des musées de France*, 1978, 5-6, pp. 343-358.

Legrande & d'Ormesson-Peugeot 1990.

C. Legrand & D. d'Ormesson-Peugeot, *La Rome baroque de Maratti à Piranesi*, catalogo della mostra, Paris 1990. Falletti 1992.

F. Falletti, *Committenti, artisti e botteghe del Seicento a Pistoia*, in *Chiostri seicenteschi a Pistoia*, a cura di F. Falletti, Firenze 1992, pp. 27-51.

Birke & Kertzes 1994.

V. Birke & J. Kertzes, *Die Italienischen Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis*, Vienna, II, 1994. Negro 1997.

A. Negro, Giacinto Gimignani, in *Pietro da Cortona 1597-1669*, catalogo della mostra a cura di A. Io Bianco (Roma), Milano 1997, pp. 199-212; 400-413. d'Afflitto 1999.

C. d'Afflitto, *Cicli decorativi della Controriforma, del Barocco e del Rococò*, in *Storia di Pistoia*, III, *Dentro lo Stato fiorentino. Dalla metà del XIV alla fine del XVIII secolo*, a cura di G. Pinto, Firenze 1999, pp. 417-430. Negro 1999.

A. Negro, *La Collezione Rospigliosi. La quadreria e la committenza artistica di una famiglia patrizia a Roma nel Sei Settecento*, Roma 1999.

Turner 1999.

N. Turner, *Italian Drawings in the British Museum. Roman Baroque Drawings*, London 1999. Cappellini 2000.

P. Cappellini, *Chiesa e convento di San Domenico, in Itinerari rospigliosiani. Clemente IX e la famiglia Rospigliosi*, a cura di C. d'Afflitto e D. Romei, Pistoia 2000. Fagiolo dell'Arco 2000.

M. Fagiolo dell'Arco, *Incontri con Giulio Rospigliosi, in I teatri del paradiso. La personalità, l'opera il mecenatismo di Giulio Rospigliosi (Papa Clemente IX)*, catalogo della mostra (Pistoia) Siena 2000. *I teatri...* 2000.

I teatri del Paradiso. La personalità, l'opera, il mecenatismo di Giulio Rospigliosi (papa Clemente IX), catalogo della mostra a cura di C. d'Afflitto e D. Romei (Pistoia) Siena 2000.

Fagiolo dell'Arco 2001.

M. Fagiolo dell'Arco, *Pietro da Cortona e i cortoneschi: Gimignani, Romanelli, Baldi, il Borgognone, Ferri*, Milano 2001.

Baldassari 2001.

F. Baldassari, in *Pittori attivi in Toscana dal Trecento al Settecento*, catalogo della mostra a cura di F. Baldassari, Firenze 2001, pp. 162-167.

Pacini 2009.

P. Pacini, *Alcune proposte per l'identificazione della 'venerabile' monaca di Giacinto Gimignani*, opuscolo stampato dalla Galleria di Enrico Frascione in occasione della Biennale Internazionale di Firenze del 2009, Firenze 2009.

Baldassari 2010.

F. Baldassari, *Quattro favole inedite di Giacinto Gimignani*, catalogo della mostra (Londra), Firenze 2010.



Apparizione della Madonna dell'Umiltà ai santi Eulalia e Rocco sullo sfondo della città di Pistoia. Sopra, il disegno preparatorio, conservato presso il British Museum di Londra.





Natività di Maria.

Dopo la redazione delle schede che precedono, la Fondazione ha avuto modo di aggiungere alla propria collezione un ulteriore pezzo di Giacinto Gimignani. Si tratta della Natività di Maria, un olio su tela di piccole dimensioni (cm. 65x44). L'acquisto è stato effettuato nell'asta del 13 dicembre 2012 presso Dorotheum, a Vienna. L'autenticità del dipinto è stata garantita da una expertise di Ursula Verena Fischer Pace, la studiosa più autorevole e attendibile dell'opera del pittore pistoiese, che si occupa del Nostro da più di quarant'anni.

Grandi maestri, piccole sculture Da Depero a Beverly Pepper

Quando questo numero del notiziario andrà in stampa, avrà da poco aperto i battenti, nelle sale al piano terreno di Palazzo Sozzifanti, una mostra davvero impegnativa organizzata dalla Fondazione. Si tratta dell'esposizione di una parte importante (per quanto ne rappresenti addirittura meno di un terzo: circa duecento

pezzi su un totale che supera i seicento) della collezione di Lorian Bertini, che si è dedicato alla raccolta di opere plastiche di piccolo formato del Novecento. La selezione delle opere e la loro sistemazione critica è stata effettuata da Lara Vinca Masini, mentre l'allestimento è stato curato da Marco Bernardi. A Bertini, che è soprattutto un uomo curioso della vita, piace presentarsi così:

"Sono nato a Prato nel 1930.

Ho sempre lavorato nel tessile sia nella produzione che nella commercializzazione di tessuti. Negli anni '60 ho iniziato a collezionare disegni antichi, ma ho avuto anche un grande amore per le maioliche. A parte questo, la più grande collezione è stata quella di libri illustrati da artisti, che iniziavano dal 1900 in poi e che attualmente sono alla Biblioteca Nazionale di Firenze per un numero di oltre 4500. Detti libri sono tutti di tirature limitate con opere originali come incisioni, litografie e xilografie che rappresentano la più grande collezione privata di questo genere. Attualmente raccolgo piccole sculture dal 1900 in poi, e questa mostra ne presenta una parte.

La cosa di cui però sono più orgoglioso è stata la piantagione di 300.000 piante piccole come carote, messe a dimora nel corso di quattro anni, tra larici, abeti e pini forniti dalla Guardia Forestale e piantate in una nostra proprietà a San Michele nel Chianti, ormai cinquant'anni fa. Adesso sono arrivate a misurare venti metri, e la proprietà è stata ceduta al Comune di Greve, che ne ha fatto una colonia per giovani."

Quello che si presenta è lo spaccato significativo di una collezione assai singolare, dedicata – come si è detto – ad opere plastiche del '900; la provenienza delle opere è la più varia, i materiali e le tecniche sono egualmente assai dissimili: l'unico requisito comune è quello del formato, che si iscrive rigorosamente nella categoria del "piccolo".

Il percorso è stato predisposto dalla curatrice secondo un criterio che prevede il raggruppamento delle opere esposte in base al movimento di appartenenza.

Grazie alla ricchezza della collezione, la mostra si viene così configurando come un autentico viaggio nelle arti figurative del secolo scorso: si va dalle avanguardie del primo Novecento, come Espressionismo e Futurismo, fino alla Transavanguardia o all'Arte concettuale, toccando anche esperienze come lo Spazialismo o la Poesia visiva. Sono presenti, con qualche rara eccezione, tutti i più grandi scultori del secolo: Picasso e Modigliani, Henry Moore e Botero, Salvador Dalí e Derain, Léger e Max Ernst, De Chirico e Marino Marini, Folon e Manzù; ma l'elenco potrebbe continuare impegnando tutta la pagina.

Ciascun movimento artistico è rappresentato da autori emblematici del panorama mondiale: per l'Espressionismo storico, che ha interpretato le inquietudini e la crisi di una società che andava incontro alle catastrofi del XX secolo, in mostra, tra gli altri, Ernst Barlach e Rudolf Belling; per il Fauvismo, caratterizzato dalla resa della figura umana a stesure piatte, André Derain; per le Avanguardie storiche sono presenti il Cubismo (con opere di Pablo Picasso e Julio Gonzales), il Futurismo (con lavori di Fortunato Depero, Gino Severini e Mino Rosso), il Dada (con Man Ray) e il Surrealismo (tra gli artisti, Salvador Dalí e Giorgio De Chirico). Si prosegue con l'esperienza razionale del Concretismo (Calder e Hans Arp); lo Spazialismo con Lucio Fontana, che ha scoperto un nuovo spazio mentale e concettuale, che va oltre l'opera stessa; si ha modo di incontrare l'atteggiamento positivo verso le nuove tecnologie incarnato dal Neoconcretismo (Uncini e Bonalumi); l'Informale europeo e la sua concezione trasgressiva dell'arte, con le opere, ad esempio, di Jean Fautrier e Gastone Novelli; l'Action Painting, nato dalle catastrofi della depressione e della guerra mondiale, qui espresso da Ferber e Louise Nevelson. E poi di seguito il Movimento Nucleare, il Nouveau Réalisme, Fluxus, New Dada, Pop art e Op Art (Optical Art); ma anche Minimalismo e Arte povera, Transavanguardia e nuova pittura tedesca. Insomma un rincorrersi di esperienze dal valore magico oppure ironico, il trascorrere dalle geometrie alla selezione degli oggetti: in mostra nomi come quelli di Kounellis e Pistoletto, Paladino e Melotti, Vedova e Beöthy.

Ricchissimo, inoltre, quello spazio indefinito artisticamente, ma spesso assai riuscito come esperienza individuale nel viaggio dell'arte, che viene raggruppato nelle sezioni della scultura tra le due guerre e in quella, ancora più vasta e più generica, della scultura post bellica. In quest'ultima, in particolare, trovano posto nella collezione d'origine e in mostra una piccola pattuglia di artisti pistoiesi, dai più noti ai meno noti.

Nelle nostre intenzioni l'esposizione si prefigge una nutrita serie di buoni propositi: la volontà di proporre alla città uno sguardo d'insieme affascinante e spesso contraddittorio su quanto è successo in campo artistico lungo l'intero secolo scorso; la possibilità di misurarsi con i grandi nomi del settore senza bisogno di andarseli a cercare altrove; un'ulteriore occasione, che ci pare di rilievo, per i non pistoiesi per venire a scoprire la nostra città. La struttura della mostra presenta un impianto didattico che, integrato dalla possibilità di fare ricorso alle visite guidate, sembra fatto appositamente per far sì che le scuole possano aderire con facilità a un percorso già confezio-

nato di formazione e di educazione alla storia dell'arte. Più in generale la mostra, grazie all'intelligente selezione della curatrice, consente una riflessione a tutto tondo su tanta parte della nostra percezione dell'arte, con implicazioni filosofiche e didattiche di rilievo tutt'altro che secondario. E infine, chiudendo il cerchio aperto all'inizio del nostro discorso, ogni visitatore avrà la possibilità di riflettere sul valore e sul significato del collezionismo, quello privato e quello pubblico: tema sul quale, non casualmente, saranno chiamati a confrontarsi nel corso dell'esposizione due esperti del settore: Marco Bazzini, Direttore artistico del Centro "Luigi Pecci" di Prato, e Giuliano Gori, deus ex machina della notevolissima collezione di Celle.

In senso antiorario, partendo da sotto, opere di Man Ray, Wotruba, Pistoletto, Picasso e Modigliani.



GLI ORGANI DELLA FONDAZIONE

PRESIDENTE

IVANO PACI

VICE PRESIDENTE

LUCA IOZZELLI

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

GIUSEPPE ALIBRANDI
ROBERTO CADONICI
GIULIO MASOTTI
GIOVANNI PALCHETTI
CRISTINA PANTERA

COLLEGIO DEI REVISORI

ALESSANDRO MICHELOTTI – Presidente
ALESSANDRO PRATESI – Revisore effettivo
GINO SPAGNESI – Revisore effettivo
FRANCESCO BALDI – Revisore supplente
PAOLO SALA – Revisore supplente

DIRETTORE

UMBERTO GUIDUCCI

CONSIGLIO GENERALE

GABRIELLA ASCHIERI
ROBERTO BARONCELLI
ROBERTO BARONTINI
SAURO BECATTINI
ERMANNIO BUJANI
VITO CAPPELLINI
LUCA CARLESÌ
MARCO CARRARA
ROMANO DEL NORD
ALBERTO DEL ROSSO
MARIO DE PASQUALE
EUGENIO FAGNONI
ROBERTO FAMBRINI
MARCO GIUNTI
MARZIO MAGNANI
FRANCESCO PANERAI
GIORGIO PETRACCHI
GIOVANNI PIERACCIOLI
CLAUDIO ROSATI
ROMINA SANTI
MARCELLO SUPPRESSA
GIOVANNI TARLI BARBIERI
CECILIA TURCO
STEFANO ZAMPONI



Società & Territorio – Periodico quadrimestrale della Fondazione Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia

Direttore responsabile: Alberto Cipriani

Redazione presso il Servizio Segreteria Fondazione

Via De' Rossi, 26 51100 Pistoia – Tel. 0573 – 97421 – Fax 974222

e-mail: info@fondazionecrpt.it www.fondazionecrpt.it

Registrazione del Tribunale di Pistoia n° 540 del 26.03.01 Spedizione in abbonamento postale 70% – Filiale di Firenze

Realizzazione: Paolo Milanese

L'Editore si dichiara disponibile a riconoscere eventuali diritti relativi ad immagini di cui non fosse stato possibile rintracciare gli autori.