

Predella journal of visual arts, n°33, 2013 - www.predella.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - editors@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa / Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Direttore scientifico aggiunto / *Scholarly Associate Editor:* Fabio Marcelli

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:*

Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Annamaria Ducci, Simona Menci, Linda Pisani, Riccardo Venturi

Coordinatore della redazione / *Editorial Coordinator:* Giovanni Luca Delogu

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Main partner & web publisher: Sistema Museo - www.sistemamuseo.it

Web design: *Arianna Pulzonetti*, Sistema Museo, pulzonetti@sistemamuseo.it

Programming & system administration: *Matteo Bordoni*, www.musacomunicazione.it

Predella Monografie - ISSN: 1827-4927 - ISBN: 978-88-6019-678-1

Editore: Felici Editore - www.felicieditore.it

Direttore responsabile / *Managing Editor:* Barbara Baroni

Direttore editoriale / *Publisher:* Fabrizio Felici

Grafica e impaginazione / *Design and layout:* Mara Moretti, InQuota.it, www.inquota.it

Grafica di copertina / *Cover art:* Giuseppe Andrea L'Abbate

Il Gabinetto Disegni e Stampe della GAM di Torino. Storia prospettive e un punto di vista

The recent opening of the Gabinetto Disegni e Stampe at the GAM of Turin is the last event of a long chain that began well before the foundation of the Museo Civico in 1863. The Turinese graphic collection, including works from the late eighteenth- up to the twentieth-century, mainly grew thanks to important donations, such as those by Emanuele Tapparelli d'Azeglio, Antonio Fontanesi, and Vittorio Avondo. Consequently, the urge to catalogue and study its pieces was increasingly felt across the decades. The first, unrealized project to create a Gabinetto Disegni e Stampe was made by Vittorio Viale, who was the director of the collection from 1930 to 1965; its attempt could be fulfilled only today. The planning and organization of the Gabinetto was carried out through a comparison with other European Cabinets and graphic collections: the project was inspired by modern museums standards and by a critical consciousness of past as well as contemporary artistic practices, so as to reflect upon the definition and nature of a graphic collection.

Il 7 marzo 2013 ha aperto a Torino il Gabinetto Disegni e Stampe dalla GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea: nel nuovo spazio, realizzato grazie al finanziamento della Consulta per la Valorizzazione dei Beni Artistici e Culturali di Torino, si mette a disposizione degli studiosi e del pubblico non specialista uno dei più importanti fondi grafici nel panorama museale italiano; tale fondo costituisce il nucleo numericamente più significativo tra le collezioni della GAM, con oltre 39.000 opere delle tipologie più diverse: disegni, acquerelli, incisioni, acqueforti, manifesti, libri d'artista e altro ancora, e copre un arco cronologico che si estende dagli ultimi decenni del XVIII secolo fino alla contemporaneità. La storia collezionistica di questo variegato fondo, qui di seguito sintetizzata, è stata affrontata da Virginia Bertone, conservatore responsabile della collezione ottocentesca e del patrimonio grafico, in una recente pubblicazione¹.

La donazione di Giovanni Battista de Gubernatis, che nel 1835, più di vent'anni prima della fondazione del Museo Civico, lega alla città di Torino il *corpus* dei propri acquerelli, costituisce il primo nucleo di opere grafiche delle collezioni oggi alla GAM e inaugura un rapporto tra il museo e il territorio che sarà confermato a più riprese², arrivando alle preziose donazioni di Emanuele Tapparelli d'Azeglio (1876), di Giovanni Camerana, erede fiduciario di Antonio Fontanesi, che nel 1905 devolve

al Museo tutti i lavori presenti nello studio dell'artista (soltanto per quanto riguarda la grafica, più di quattrocento opere) e di Vittorio Avondo nel 1911³. Nella ricostruzione dei rapporti tra il museo e il territorio torinese, dei quali il fondo grafico è rivelatore, non va dimenticato il ruolo di personalità cittadine come il marchese Ferdinando di Breme che, nominato direttore della Regia Accademia di Belle Arti nel 1855, mantiene le sue cariche di presidente della Società Promotrice di Belle Arti e di membro del comitato scientifico del Museo Civico. I rapporti che egli intrattiene, da direttore, con i docenti dell'Accademia sono senz'altro da mettere in relazione con le acquisizioni del Museo, come nel caso dell'acquerello *I costumi della Savoia* di Enrico Gamba, che viene acquistato nel 1862, mentre l'artista è titolare della cattedra di Disegno di Figura⁴. Il marchese di Breme, che a Parigi aveva aderito alla «*Société des Acquafortistes*», patrocina a Torino la fondazione dell'«Acquaforte», società di artisti costituita nel 1869 con lo scopo di favorire la concezione di questa tecnica come manifestazione artistica fine a se stessa e non solo come mezzo di riproduzione, ed è probabile che la presenza del marchese nel comitato scientifico, insieme a Giovanni Vico e Francesco Gamba, abbia determinato una particolare attenzione ai disegni e alle stampe nella formazione delle raccolte del museo⁵.

Il fondo grafico si compone, grazie alle vicende storiche accennate, di opere di artisti come Pietro Giacomo Palmieri, Giuseppe Bagetti, Felice Giani, Antonio Fontanesi, Domenico Morelli, Alberto Pasini e Giovanni Fattori, e si arricchisce negli anni successivi seguendo il mutare delle istanze culturali e del gusto fino ai giorni nostri. Nei primi decenni del Novecento, per esempio, quando il clima culturale torinese è sensibile ai fermenti simbolisti e l'arte grafica è spesso considerata punta avanzata della modernità, vengono acquisiti due disegni a carboncino di Leonardo Bistolfi: lo studio per *Gesù cade la terza volta* e quello per *La Veronica asciuga il volto di Gesù*, oltre a opere di Adolfo De Carolis, Carlo Guarnieri, Carlo Casanova e altri ancora⁶. In questo stesso periodo si uniscono al corpus grafico della Galleria parecchi studi e progetti di Alessandro Antonelli e del figlio Costanzo (1926), mentre altri fogli e progetti di architettura si aggiungeranno nel 1931, agli albori della direzione Viale, con il lascito d'Andrade⁷. La politica di acquisizioni lungimiranti e accorte di Vittorio Viale (direttore dei Musei Civici dal 1930 al 1965)⁸ che si caratterizza tra l'altro per una particolare attenzione nei confronti del patrimonio grafico, si avvale in diversi casi della collaborazione dell'antiquario Pietro Accorsi (1891-1982), che in più di un'occasione acquista opere per conto del Museo; questo ha permesso di includere nella collezione grafica i 103 fogli delle campagne napoleoniche di Giuseppe Pietro Bagetti, messi all'asta a Parigi nel 1954, arrivati a Torino due anni più tardi ed esposti finalmente al pubblico nel 1957⁹. Analoga situazione sembra essersi

verificata con l'acquisto - coraggioso, visti gli anni difficili della guerra - dei fogli di Felice Giani provenienti dalla collezione di disegni di Francesco Dubini, messa all'asta a Milano tra il 1940 e il 1941¹⁰; né manca l'attenzione alla contemporaneità: grazie al ragioniere Benedetto Fiore, figura ancora in buona parte da indagare e legato da amicizia personale a Viale, entrano in collezione importanti dipinti e disegni, tra cui *Giganti e Pigmei* di Umberto Boccioni, disegno preparatorio per *La città che sale*. Non va dimenticata l'acquisizione della serie delle Compenetrazioni iridescenti di Giacomo Balla. Il Gabinetto disegni e stampe della GAM conserva importanti testimonianze del Novecento torinese e italiano (Felice Casorati, Filippo De Pisis, Giorgio Morandi, Renato Guttuso, Lucio Fontana, Fausto Melotti e altri ancora) e alcune presenze straniere, da Bouchot, Delaroché e Boudin sino a Rauschenberg e Warhol. Merita infine di essere segnalata la presenza in collezione del dagherrotipo del 1839 di Enrico Jastrow (*Veduta della Gran Madre di Dio in Torino*), vero e proprio incunabolo per la storia della fotografia in Italia. L'ambizione di rendere il giusto merito a questa raccolta, poco nota al pubblico perché poco esposta, in ragione della fragilità del supporto cartaceo, si manifesta con evidenza già nella "Galleria dei Disegni", voluta dal direttore Enrico Thovez (1913-1921)¹¹, che con l'esposizione di circa 160 fogli costituisce la prima risposta al desiderio di mostrare una parte della collezione grafica; il primo progetto (non realizzato) di un vero e proprio gabinetto disegni e stampe si deve invece a Vittorio Viale, che ancora nell'anno del suo pensionamento si rammarica della mancata concretizzazione dell'apposito «progettino» chiesto a questo scopo agli architetti Carlo Bassi e Goffredo Boschetti, vincitori del concorso nazionale del 1950 per la realizzazione di una nuova sede del museo; in questa occasione, e nel clima di ricostruzione post bellica, i due architetti si fanno portatori, insieme al direttore, di una concezione assolutamente innovativa del museo, pensata sulla scorta dei più aggiornati esempi internazionali: non più semplicemente uno spazio espositivo, ma una struttura polifunzionale, che risponda a esigenze mutate e che sappia farsi catalizzatrice di diversi progetti culturali¹².

«Si può aggiungere che accogliendo le idee e le proposte dei comitati direttivi del museo e dei tecnici che per molti mesi attesero allo studio ed alla redazione del bando di concorso, la civica amministrazione, con visione larga e aggiornata degli scopi a cui deve intendere una galleria d'arte moderna, deliberò che quella nostra, risorgendo, doveva risorgere non solo come luogo di decorosa esposizione delle collezioni, ma anche con locali per mostre temporanee, per conferenze, per una biblioteca, per attrezzati depositi e gabinetti di restauro in modo da farne, più che un museo, un organismo vivo di cultura, di studio e di propaganda artistica»¹³.

In questo contesto di ammodernamento della galleria e di ripensamento delle sue funzioni (e di aggiornamento politico culturale su scala europea) è lecito credere che Viale non intendesse dotarsi di un semplice deposito adeguato alla conservazione della carta, ma di una struttura che rendesse agile la consultazione e che servisse ad avvicinare prima di tutto un pubblico di specialisti. Si dovrà attendere fino ai giorni nostri per veder realizzato e funzionante il gabinetto della Galleria d'Arte Moderna.

Delineando anche sommariamente la storia del museo, emerge con chiarezza come l'esigenza di portare il patrimonio grafico a conoscenza del pubblico si faccia via via più sentita e concreta. Da una parte la vocazione pubblica di una galleria civica impone di rendere conto delle attività svolte, dall'altra hanno certamente influito la consapevolezza di custodire un patrimonio tanto importante quanto fragile e la conseguente constatazione che renderlo fruibile avrebbe richiesto risorse e sforzi non sempre possibili. Si è fatto fronte al problema con una serie di mostre, come è avvenuto con l'esposizione dei fogli acquisiti dalla Fondazione De Fornaris nel 1994, a un anno dalla riapertura del museo dopo più di dieci anni di chiusura al pubblico¹⁴. La sottoscrizione della Convenzione per il coordinamento delle attività di conservazione, tutela e valorizzazione delle raccolte grafiche e fotografiche con la Regione Piemonte nel settembre del 2000, prevedendo lo studio e la catalogazione informatizzata dei fondi di Domenico Morelli (donato due anni prima) e di Massimo d'Azeglio, porta poi alla realizzazione delle mostre *Domenico Morelli: il pensiero disegnato* nel 2001 e *Massimo d'Azeglio e l'invenzione del paesaggio istoriato* tra il 2002 e il 2003¹⁵. Nella prima esposizione il pubblico poteva esplorare attraverso postazioni informatiche l'intero gruppo di lavori di Morelli, senza doversi limitare alla selezione di opere in mostra: quello che può sembrare a prima vista poco più che un espediente accattivante costituisce in realtà la migliore soluzione a quella data per rispondere a un'esigenza di conoscenza completa del nucleo di opere medesimo.

Nel 2002, con la nascita della Fondazione Torino Musei, si rende necessario un censimento generale del patrimonio museale, che per la GAM implica anche la catalogazione del fondo grafico, di fatto già avviata con il lavoro sui fondi Morelli e d'Azeglio. Si scopre in quell'occasione materiale molto più numeroso ed eterogeneo di quanto non si pensasse: accanto a disegni, album, stampe e incisioni convivono cartoline, ritagli di giornale, una piccola collezione di libri d'artista e vari dagherrotipi, tra cui quello già menzionato di Enrico Jest¹⁶. Questo lavoro di inventariazione permette anche di ampliare notevolmente la conoscenza complessiva del nucleo grafico, di documentarne lo stato di conservazione e di digitalizzarlo.

La condivisione dell'esperienza sui fondi grafici avviene per la prima volta in occasione della giornata di studi *Disegni dell'Ottocento. Le collezioni pubbliche in*

Italia, svoltasi presso la Fraternita dei Laici di Arezzo il 22 aprile 2005¹⁷, mentre un'altra occasione di confronto si presenta nel 2007 con la partecipazione della Galleria al *Séminaire européen de conservateurs* organizzato dalla Direction des musées de France e dalla Maison des cultures du monde, in collaborazione con l'École du Louvre e IINHA, dedicato quell'anno ai musei che avessero intrapreso studi importanti sulle proprie collezioni grafiche¹⁸. La crescente attenzione rivolta alle opere su carta induce, nel 2006, a rendere pubblici i progressi compiuti in anni di studio delle collezioni: prende così forma il volume *Disegni del XIX secolo della Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino. Fogli scelti dal Gabinetto Disegni e Stampe*, pubblicato nel 2009 a cura di Virginia Bertone; l'ampia panoramica rende conto della complessità e della qualità del fondo grafico e restituisce i risultati di un lungo percorso che ha portato alla ricostruzione di buona parte delle vicissitudini della collezione. Nello stesso 2009 si deve alla dottoressa Bertone il progetto *Wunderkammer*, uno spazio interno al museo, di dimensioni ridotte e dall'atmosfera raccolta, che propone mostre temporanee con piccole selezioni di fogli, presentati come veri e propri gioielli della collezione; il programma espositivo ha permesso nel tempo una buona collaborazione con studiosi esterni al museo e ha costituito l'occasione per il restauro di diversi fogli, contribuendo alla verifica costante delle condizioni conservative e portando, specialmente in un caso, a scoperte inattese: durante i lavori per la mostra di Fontanesi, gli interventi di restauro sul *fusain Studio per "Novembre"* hanno richiesto il distacco del cartoncino di supporto che, si è scoperto, celava un'opera inedita cui è stato dato il titolo di *Effetto di luce tra alberi*; si tratta di un caso unico, ma proprio per questo emblematico dell'importanza dell'osmosi tra studio ed esposizione¹⁹.

Le attività portate avanti con la *Wunderkammer* costituiscono l'antefatto più diretto e immediato alla realizzazione del Gabinetto Disegni e Stampe, per aver svelato poco per volta e con costanza molti gruppi di opere su carta, per aver attratto l'attenzione sulla grafica, riuscendo in diversi casi a migliorare la qualità delle condizioni conservative e a favorire, in ultimo, il convergere dei finanziamenti. Il Gabinetto della GAM costituisce oggi un passaggio importante nella storia della galleria torinese, non solo perché atteso da molto tempo, ma perché una struttura di questo tipo potrebbe modificare significativamente lo scenario culturale attorno allo stesso museo, tanto sul fronte dello studio, quanto su quello del rapporto con il pubblico; dovrebbe permettere di visionare tutte le opere della collezione grafica nelle giuste condizioni, agevolare il lavoro degli studiosi (fornendo loro l'ambiente, le condizioni e gli strumenti adatti) e favorire così le ricerche in questo settore, evidenziando potenzialità non ancora sondate da parte della GAM che, con un patrimonio grafico qualitativamente e quantitativamente così ricco, potrebbe diventare con il tempo

non soltanto un caso interessante tra le istituzioni italiane, ma un vero e proprio punto di riferimento per gli studi sulle opere grafiche moderne e contemporanee. Un museo che funziona è, per sua stessa natura, un agente culturale che contribuisce all'evoluzione degli studi, ma nella maggior parte dei casi, almeno nazionali, questo avviene attraverso le mostre, l'attività di studio e ricerca condotta dai funzionari, i rapporti di collaborazione con altre istituzioni e le occasioni di approfondimento quali possono essere, per esempio, i convegni. Un Gabinetto Disegni e Stampe è invece una struttura a disposizione del pubblico, generico o specialistico (secondo i casi e le scelte dei conservatori responsabili) che funziona regolarmente e che, fornendo un servizio, contribuisce a creare le premesse per una migliore condizione e un progresso nello studio delle opere d'arte su carta e, per estensione, dovrebbe influire positivamente sull'evoluzione stessa del pensiero critico in ambito storico artistico. Le Università, le istituzioni con missioni di studio e valorizzazione dei beni artistici, gli istituti di ricerca e i singoli studiosi costituiscono sicuramente l'utenza specialistica consueta di un servizio come questo, anche se non mancano i casi in cui il pubblico generico si è avvicinato alle opere su carta proprio grazie alle attività dei Cabinet²⁰ (fig. 1). L'istituzione del Gabinetto della GAM porterà presumibilmente a stringere ulteriormente i rapporti con l'Università, per la verità già consolidati, ed è auspicabile che gli stessi studenti frequentino, con la guida dei professori o dei funzionari del museo, il Gabinetto e la sua collezione grafica, sia per le ricerche sulla produzione artistica e il suo contesto culturale, sia per gli studi di carattere scientifico, mirati alla diagnostica e al restauro (figg. 2 e 3).

La speranza legittima che il Gabinetto della GAM possa funzionare da propulsore induce a ragionare su quanto ancora ci sia da fare, per quanto riguarda le condizioni conservative, i servizi che si possono offrire e, naturalmente, l'ambito più strettamente scientifico. Il confronto con realtà analoghe in altri paesi europei evidenzia anzitutto la mancanza di un laboratorio e di uno staff di restauro interni al museo, e non si tratta tanto di una carenza dell'istituzione torinese, quanto di una caratteristica molto spesso italiana, fatta di retoriche opposizioni tra ambiti di studio, scientifico e umanistico, presunti distanti e che forse in futuro si potrà rivedere (figg. 4 e 5). Una questione più minuta, ma non meno importante e comune a molte collezioni di grafica italiane e straniere è quella della sistemazione dei grandi e grandissimi formati, poiché spesso non è possibile tenere le opere distese, anche solo per banali ragioni di spazio; il problema si fa più evidente quando si conservano, per esempio, fondi di architettura o manifesti (per quanto riguarda la GAM, i fondi d'Andrade e Antonelli) e per individuare possibili soluzioni ci vorranno tempo e risorse, ma non è da escludere che qualche suggerimento possa arrivare proprio da un auspicabile confronto con i musei di architettura. Molti musei europei hanno messo o stanno mettendo a disposizione del

pubblico il database delle loro collezioni grafiche, con l'immagine dell'opera in bassa definizione e i dati tecnici e storici che forniscono le prime informazioni: accessibile on line da connessione remota, il database permette spesso all'utente potenziale di individuare quali pezzi intenderà consultare, trovando facilmente i corrispondenti numeri di inventario, avendo la possibilità di svolgere all'interno dello stesso database piccole ricerche per esempio per autore, movimento o periodo e ottimizzando così i tempi e il lavoro, tanto per lo studioso quanto per l'incaricato del Gabinetto. Anche la Galleria torinese potrà forse vincere le fisiologiche diffidenze che spesso caratterizzano musei (italiani e non solo) e mettere così in chiaro e a disposizione del pubblico il proprio database interno, opportunamente modificato ed epurato dei dati sensibili. Mettere online le collezioni in questo modo è senz'altro un passo importante, per quanto non semplice, poiché agevola il lavoro degli studiosi, soddisfa le curiosità dei visitatori, permette di raggiungere un pubblico ampio e denota un atteggiamento trasparente, rispondendo in buona parte all'obiettivo di rendere conto delle acquisizioni e delle attività in genere. Il ripensamento e l'adattamento del database si legano necessariamente al problema della digitalizzazione della collezione, per la quale sarebbe auspicabile una campagna capillare in alta definizione, dalla quale potrebbero trarre giovamento le opere, il pubblico e il museo. L'alta definizione consente in diversi casi di limitare le movimentazioni delle opere originali, poiché per alcune ricerche, per esempio il controllo di una firma o di una filigrana, è sufficiente una buona qualità digitale; sono diversi i musei stranieri che dispongono di digitalizzazioni di alta qualità e, in qualche caso, la consultazione di queste è addirittura obbligatoria e preliminare all'eventuale accessibilità all'originale²¹(fig. 6). L'alta definizione consente infine la vendita delle immagini, per scopi scientifici o commerciali, che avviene già in molti musei in maniera semplice attraverso il sito internet e che costituisce una fonte di guadagno (figg. 7, 8 e 9).

Le prospettive più interessanti che la GAM ha davanti a sé sono quelle legate allo studio della collezione grafica del Novecento, della quale manca ancora il catalogo, e che potrebbe stimolare riflessioni significative sulla natura stessa dell'arte grafica, come avviene in parte in alcuni musei soprattutto francesi²². Molte delle innovazioni radicali che hanno investito le pratiche artistiche nel XX secolo (*collage, frottage, montage, empreinte*, eccetera) sono apparse per la prima volta su carta, per estendere poi la propria influenza non solo alla pittura e alla scultura, ma anche al cinema e alla fotografia, e appare evidente come una collezione grafica che voglia rendere conto dei fenomeni del Novecento debba riflettere questo intreccio di contaminazioni tra discipline diverse. Occorre inoltre considerare le innumerevoli varianti delle creazioni grafiche: dallo schizzo su un singolo foglio o in un album ai fogli tagliati e strappati, dalla sperimentazione di supporti eterogenei e anticonvenzionali ai fogli che fanno parte

di installazioni, fino alle opere che implicano una sovrapposizione di generi diversi. Emblematiche, per esempio, sono le «pitture su carta» di Pierre Soulage, con grandi segni neri tracciati su fogli incollati su muro o legno, che pongono problemi teorici e pratici di definizione, così come i lavori di Georges Rousse, che espone le fotografie dei propri disegni su muro, ma anche, per restare alla GAM, alcune opere di Giuseppe Penone: casi come questi mettono in crisi le nozioni e le categorie tradizionali, per cui pare che non sia nemmeno più chiaro che cos'è un disegno o dove finisce un disegno e comincia un'installazione, una scultura, o altre tipologie ancora, così diventa legittimo domandarsi per esempio cosa sia un disegno o se può esistere una grafica senza di esso. Interrogativi di questo tipo non possono più essere esclusivo appannaggio degli storici dell'arte e, anzi, sembra che debbano comportare necessariamente un'interdisciplinarietà anche sul fronte della critica e dell'analisi. Definire il ruolo specifico del lavoro su carta nelle pratiche contemporanee è probabilmente uno degli obiettivi più ambiziosi.

silcammarata@gmail.com

* Nel concludere questo breve contributo, desidero esprimere la mia gratitudine a Virginia Bertone, per lo stimolante lavoro svolto al suo fianco, per l'attenzione e la pazienza di cui costantemente è prodiga.

- 1 *Disegni del XIX secolo della Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino. Fogli scelti dal Gabinetti Disegni e Stampe*, a cura di V. Bertone, Firenze, Leo S. Olschki, 2009. Per un profilo storico della Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino e delle sue collezioni si vedano anche Giovanni C. F. Villa, *Una sonora clausura. La Galleria d'Arte Moderna di Torino. Cronaca di un'istituzione*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003; *Galleria Civica d'Arte Moderna e contemporanea di Torino. L'Ottocento. Catalogo delle opere esposte*, a cura di R. Maggio Serra, Milano, Fabbri Editore, 1993; *Galleria Civica d'Arte Moderna e contemporanea di Torino. Il Novecento. Catalogo delle opere esposte*, a cura di R. Maggio Serra, R. Passoni, Milano, Fabbri Editore, 1993. I più recenti cataloghi GAM Galleria civica d'arte moderna e contemporanea Torino: *Collezioni*, a cura di D. Eccher, Torino, Allemandi & C., 2011, voll. I e II *Allestimento 2009-2011*, vol. III *Allestimento 2011-2013* fanno invece riferimento non tanto alle collezioni in sé e per sé quanto piuttosto all'allestimento tematico adottato a partire dal 2009 e sono quindi molto più utili per ragionare in termini di allestimento che per la ricostruzione storica della formazione delle collezioni. Si segnala inoltre che l'apertura del gabinetto della GAM è stata accompagnata dalla mostra *La seduzione del disegno. Cartoni acquerelli e dipinti dalle raccolte della GAM*, a cura di V. Bertone. 1969.
- 2 *La collezione De Gubernatis*, a cura di A. Passoni, Torino, Museo Civico - Galleria d'Arte Moderna, 1969.

- 3 Per la donazione d'Azeglio si vedano *Massimo d'Azeglio e l'invenzione del paesaggio istoriato*, catalogo della mostra (Torino, 2002) a cura di V. Bertone, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 2002; Silvana Pettenati, *Emanuele d'Azeglio da collezionista a direttore di museo in Emanuele Tapparelli d'Azeglio collezionista, mecenate e filantropo*, a cura di S. Pettenati, A. Crosetti, G. Carità, Musei Civici di Torino, 1995; Cristina Maritano, *La direzione di Emanuele Tapparelli d'Azeglio (gennaio 1879 - aprile 1890)*, in *I direttori dei Musei Civici di Torino 1863-1930*, a cura di S. Abram, in corso di stampa. Su Fontanesi si vedano *Antonio Fontanesi e la pittura di paesaggio in Italia 1861- 1880* a cura di E. Farioli e C. Poppi, Milano, Motta Editore, 1999; *Antonio Fontanesi (1818-1882)*, catalogo della mostra (Torino 1997) a cura di R. Maggio Serra, Torino, Umberto Allemandi & C., 1997. Vittorio Avondo (1836-1910), direttore del Museo dal 1891, oltre alle proprie opere, lascia molti fogli di altri artisti suoi contemporanei. Durante la direzione Avondo, e precisamente nel 1895, la Galleria riceve il lascito di Gaetano Ferri (1822-1896) artista bolognese i cui rapporti con il Museo si devono senz'altro al marchese di Breme, allora presidente dell'Accademia Albertina, dove dal 1856 al 1871 Ferri è docente di pittura. Di questi tre legati si ricostruiscono le vicende storiche in Virginia Bertone, *Le austere gioie del bianco e nero in Disegni del XIX secolo*, cit., in particolare pp. XXIII- XXIX. Si veda anche Francesca Ferro, *La direzione di Vittorio Avondo*, in *I direttori dei Musei Civici*, cit.
- 4 Bertone, *Disegni del XIX secolo*, cit., pp. XVI-XVIII.
- 5 *Ibidem*, p. XVI. Giovanni Vico fu uomo di fiducia di Roberto d'Azeglio e per lui responsabile del completamento dell'impresa editoriale di Roberto d'Azeglio La Reale Galleria di Torino Illustrata; ancora nel 1875 Vico donò al museo torinese due disegni a penna su carta di Pietro Giacomo Palmieri (i disegni in questione sono menzionati ripetutamente nella corrispondenza tra Gamba e Vico e in particolar modo nella lettera del 10 ottobre 1875, L Inf I 25, mazzo 6 della Miscellanea Vico, conservata presso la Biblioteca della Soprintendenza ai Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici del Piemonte, ma la descrizione troppo sommaria non permette un'identificazione); prima di trasferirsi a Firenze (forse 1864) fece parte dei Comitati direttivi del Museo. Su Vico si vedano Federica Panero, *Giovanni Vico intellettuale e collezionista (1812-1893)*, Tesi di Laurea Specialistica, relatore M. B. Failla, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino, Anno Accademico 2009-2010; Giovanni Vico e le collezioni torinesi di stampe e di libri figurati. *150° anniversario di istituzione della Galleria Sabauda 1832-1982*, a cura di P. Astrua, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte, Torino, Utet, 1982. Il sodalizio tra Gamba e Vico risale ai tempi della collaborazione nel contesto della Galleria Sabauda: Vico fu sostenitore prima della nomina di Gamba a direttore, poi del progetto di creare una collezione di incisioni in seno alla Galleria ed entrambi partecipano fin dai primissimi momenti ai dibattiti intorno alla nascita del Museo Civico. Il marchese di Breme mantiene la carica di Presidente della Società Promotrice di Belle Arti dal 1851 al 1865.
- 6 Bertone, *Disegni del XIX secolo*, cit., p. XXXV.
- 7 Descrivono la donazione le entusiastiche parole di Viale nella relazione sull'attività dei Musei Civici, pubblicata l'anno successivo sulla Rivista Municipale «Torino»: «quadri, acquerelli, studi e *fusains* artistici, e quindi, oltre a numerosissime migliaia di fogli con perfetti disegni, precisi appunti e profonde osservazioni e ricostruzioni d'alto valore archeologico. Mal si può dire in una breve relazione quale meraviglioso assieme costituiscano le 50 e più cartelle», Vittorio Viale, *I Musei Civici nel 1932*, in Rivista Municipale «Torino», faldone 1932-III - n°10 ottobre 1932, p. 163.
- 8 Sulla figura di Vittorio Viale (1891-1977) si vedano gli opuscoli della commemorazione tenuta presso la Biblioteca Civica di Trino il 25 febbraio 1978, in particolare i contributi di Nino Carboneri e di

- Andreina Griseri (questo pubblicato poi su «Studi Piemontesi», marzo 1978, vol. VII, fasc. 1); Vittorio Viale, *Il Museo Civico di Torino 1959-1960*, Torino, 1960; i frutti della politica di acquisizioni degli ultimi anni della direzione Viale sono riassunti nel volumetto Vittorio Viale, *Agli amici che hanno, con me, amato il Museo Civico di Torino*, Torino, 1967.
- 9 Giuseppe Pietro Bagetti: *pittore di battaglie. Vues des campagnes des francais en Italie (1796 e 1800). I disegni delle campagne napoleoniche della GAM di Torino*, a cura di V. Bertone, GAM-Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, 2000, pp. 47-51; Virginia Bertone, *Le austere gioie del bianco e nero* in *Disegni del XIX secolo*, cit., p. XLI.
- 10 Bertone, *Disegni del XIX secolo*, cit., pp. XLI-XLII.
- 11 Enrico Thovez (1869-1925) concepisce per la "Galleria dei Disegni" un allestimento che presuppone senz'altro opere disposte su più file e con poco spazio tra le une e le altre, simile a quello di una quadreria ottocentesca, del quale rende conto un "Inventario particolare" pubblicato in Bertone, *Disegni del XIX secolo*, cit., pp. XXXII-XXXIII. La "Galleria dei Disegni" viene realizzata nel padiglione eretto da Guglielmo Calderini per la IV Esposizione Nazionale di Belle Arti (1895), nel quale avevano trovato posto le collezioni d'arte moderna, separate da quelle d'arte antica già sotto la direzione Avondo; Francesca Grana, *La direzione separata dei musei civici dal 1913 al 1921: l'esperienza di Enrico Thovez e Giovanni Vacchetta e Francesca Ferro*, *La direzione di Vittorio Avondo* entrambi in *I direttori dei Musei Civici*, cit.
- 12 Sul progetto di Bassi e Boschetti per la nuova Galleria, si vedano *Un bando pubblico per la progettazione di un nuovo Museo* in Giovanni C. F. Villa, *Una sonora clausura*, cit.; Vittorio Viale, *Il Progetto per la Civica Galleria d'Arte Moderna di Torino*, estratto da «Atti e rassegna tecnica della società degli architetti e degli ingegneri in Torino», nuova serie, anno VII, n. VII, luglio 1953, pp. 251-259; Carlo Bassi, Goffredo Boschetti, *Progetto per la ricostruzione della Civica Galleria d'Arte Moderna degli architetti Carlo Bassi e Goffredo Boschetti vincitori del Concorso Nazionale bandito dal Comune di Torino*. Relazione tecnica, Città di Torino, con particolare attenzione ai punti 4-Depositi e 5-Caratteristiche distributive del complesso, pp. 5-6, reperibile presso la Biblioteca della Fondazione Torino Musei, n. inv. 5890. In questo contesto un gabinetto disegni e stampe è ritenuto dal direttore "assolutamente indispensabile", come dimostra la lettera, di poco precedente al suo pensionamento, con cui sollecita il finanziamento per la sua realizzazione (Bertone, *Disegni del XIX secolo*, cit. p. VII; lettera di Viale del 26 agosto 1965, Torino, AMCTo, CAA 1230, Torino / 5B Galleria Arte Moderna, 1965, pratica n° 3/6).
- 13 Vittorio Viale, *Il Progetto per la Civica Galleria d'Arte Moderna di Torino*, cit. p. 252.
- 14 Fondazione Guido ed Ettore De Fornaris, *Repertorio delle opere d'arte su carta acquisite per la Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino 1982-1992*, a cura di R. Maggio Serra, Torino, Umberto Allemandi & C., 1994, pubblicato in occasione della mostra *Da Migliara a Balla. Da Boccioni a Paolini. 500 opere su carta acquisite dalla Fondazione De Fornaris*. 2002.
- 15 Domenico Morelli: *il pensiero disegnato. Opere d'arte su carta dal fondo dell'artista presso la GAM di Torino*, catalogo della mostra (Torino, 2001) a cura di C. Poppi, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 2001; *Massimo d'Azeglio e l'invenzione del paesaggio istoriato*, catalogo della mostra (Torino 2002-2003) a cura di V. Bertone, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 2002.
- 16 Bertone, *Disegni del XIX secolo*, cit., p. LIV. 2002.
- 17 Alla giornata di studi hanno partecipato: Accademia di Brera (F. Valli), Galleria d'Arte Moderna di Torino (V. Bertone), Museo-Biblioteca-Archivio di Bassano del Grappa (G. Ericani), Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (M. Faietti), Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti (C. Sisi), Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (R. Camerlingo), Museo Duca di Martina (L.

- Martorelli), Accademia Petrarca di Arezzo (L. Fornasari); non sono stati pubblicati gli atti.
- 18 Bertone *Disegni del XIX secolo*, cit. LVI-LVII.
- 19 Nello spazio Wunderkammer si sono succedute le mostre: *Pietro Giacomo Palmieri celebre disegnatore a penna*, mostra curata da V. Bertone, dal 24 ottobre 2009 al 31 gennaio 2010; *Enrico Gamba tra purismo e accademia*, mostra curata da V., dal 25 febbraio al 23 maggio 2010; *Antonio Fontanesi: declinazioni sul tema del paesaggio*, mostra curata da R. Maggio Serra e V. Bertone, dal 10 giugno al 26 settembre 2010; *Sul vero: Vittorio Avondo e la campagna romana*, mostra curata da P. Cavanna e V. Bertone, dal 24 ottobre 2010 al 30 gennaio 2011; *L'austera bellezza: cartoni inediti di Enrico Reffo*, mostra curata da V. Bertone, dal 19 maggio 2011 al 2 ottobre 2011; *Giuseppe Pietro Bagetti al servizio di Napoleone*, mostra curata da V. Bertone, dal 20 ottobre all'11 dicembre 2011; *Sergio Saroni: decifrare l'invisibile*, mostra curata da V. Bertone, dal 15 dicembre 2011 all'11 marzo 2012; *Giuseppe Mazzola e l'eleganza neoclassica*, curata da P. G. Tordella, dal 15 marzo 2012 al 20 maggio 2012; *Francesco Mosso tra bohème e scapigliatura*, curata da M. Vinardi, dal 24 maggio 2012 al 30 settembre 2012; *Gigi Chessa costumista e scenografo*, curata da A. Bondi, dal 12 ottobre 2012 al 6 gennaio 2013; *Giovanni Migliara. Acquerelli e preziosi fixé*, curata da M. Tomiato, dal 7 marzo al 9 giugno 2013.
- 20 Per il rapporto con il pubblico risulta particolarmente interessante il caso delle Prints and Drawings Rooms della Tate Gallery di Londra: gli studi del dipartimento di marketing del museo rivelano che la consultazione della grafica riscuote l'interesse degli studiosi e degli artisti, che spesso chiedono di poter copiare le opere, e anche del pubblico generico e delle scolaresche; altro dato interessante è l'investimento che la Tate ha fatto sul proprio sito internet, uno dei più visitati tra quelli dei musei europei, che costituisce oggi lo strumento principale attraverso cui il pubblico viene a conoscenza della Galleria, delle sue collezioni e dei suoi servizi. Si veda Silvia Maria Sara Cammarata, *Esperienze internazionali a confronto per il costituendo Gabinetto Disegni e Stampe della GAM di Torino*, Dissertazione Triennale, relatore Professoressa F. Varallo, Facoltà di Scienze della Formazione, Università degli Studi di Torino, Anno Accademico 2011-2012, pp. 139-140.
- 21 È il caso dell'Albertina di Vienna, si veda Cammarata, *Esperienze internazionali a confronto*, cit., pp. 95-96.
- 22 Il cabinet d'art graphique del Musée national d'art moderne del Centre Pompidou, forte anche della pluridisciplinarietà che caratterizza il complesso sistema di cui fa parte, ha iniziato da qualche anno riflessioni in questa direzione che sarebbe interessante seguire. *Collection art graphique. La collection du Centre Pompidou. Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle*, a cura di A. de la Beaumelle, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2009.



Fig 1: Tate Britain, Prints and Drawings Rooms, stanza adibita all'accoglienza dei gruppi e alle attività didattiche legate al patrimonio grafico.



Fig 2: GAM, Sala di consultazione del Gabinetto Disegni e Stampe.

Fig 3: GAM, nuovo deposito per la conservazione del patrimonio grafico.





Fig 4: Centre Pompidou, MNAM, Cabinet d'art graphique. Laboratorio di restauro.

Fig 5: Tate Britain, Laboratorio di restauro dedicato al patrimonio grafico.



