

LA COLLEZIONE ARTISTICA E IL PERCORSO ESPOSITIVO

L'attuale rinnovato allestimento si pone in diretta continuità con il precedente. La possibilità di usufruire di maggiori spazi, nonché la realizzazione di un più funzionale progetto espositivo, ha permesso di incrementare la presenza di opere in mostra e di arricchire il percorso, per offrire un approccio didattico più chiaro, maggiormente centrato sullo sviluppo cronologico delle manifestazioni storico-artistiche e sul rapporto della collezione con la città di Prato.

Così due tabernacoli affrescati di inizio Quattrocento aprono l'esposizione, focalizzando il rapporto con la città e i suoi santi protettori, per poi aprirsi all'opera di Filippo Lippi che incarna il culmine artistico di una produzione pittorica che già dal Medioevo mostrava episodi di rilevanza nel territorio.

Il percorso prosegue seguendo l'ordine cronologico, focalizzando, di volta in volta, specifiche manifestazioni artistiche, dal capolavoro di Giovanni Bellini alla tradizione pittorica cinquecentesca, dall'età della Controriforma a Caravaggio, dalla devozione pratese della Cintola alla rutilante pittura seicentesca e settecentesca, esposta come un'antica Galleria da godere nei suoi valori estetici e nel fascino di molteplici spunti di riflessione. E ancora l'Ottocento dei pratesi Catani Chiti e Lorenzo Bartolini, seguiti da accenni novecenteschi di schietta toscantità.

Filippo Lippi, pittore chiave del Rinascimento

“In Prato ancora vicino a Firenze dove aveva alcuni parenti, in compagnia di fra' Diamante del Carmine, stato suo compagno e novizio insieme, dimorò molti mesi lavorando per tutta la terra assai cose.” Così Vasari ricorda il lungo soggiorno pratese di Filippo Lippi, rinomato artista rinascimentale impegnato dal 1452 al 1466 nella realizzazione del ciclo affrescato con le *Storie di santo Stefano e san Giovanni Battista* nella cappella maggiore della pieve (ora cattedrale) cittadina. Tale ciclo pittorico è ritenuto il vertice della sua affermata attività e capolavoro assoluto della pittura rinascimentale. In questo periodo, noto anche per la storia d'amore del pittore con Lucrezia Buti monaca nel convento agostiniano di Santa Margherita, egli realizzò molti dipinti con l'aiuto di attivi collaboratori. Alcune di queste opere sono andate disperse (San Francesco), altre sono ancora nella sede originaria (Santo Spirito) ed altre ancora sono conservate nel Museo Diocesano e in quello di Palazzo Pretorio.

Alle origini di questa produzione artistica e dell'intero alto linguaggio stilistico del Lippi sta la piccola tavola qui esposta che, probabile frammento di una poco più grande composizione destinata alla devozione privata, già contiene, intorno alla metà degli anni Trenta del Quattrocento, le linee di sviluppo alla base della sua arte. A dispetto delle piccole proporzioni, la monumentalità dell'assorta Madonna denuncia la lezione di Masaccio, così come la robusta figura del piccolo Gesù, la cui gestualità vigorosa ed affettiva ricorda gli esiti di Donatello, mentre l'inquadratura architettonica evoca la spazialità brunelleschiana. E ancora il colore, i moti dell'anima, il morbido disporsi delle pieghe: nella piccola superficie della nostra tavoletta tutto parla della più alta cultura figurativa del Rinascimento fiorentino, sintetizzata con alta poesia da uno dei pittori fondamentali dell'arte italiana.

Cristo Crocifisso in un cimitero ebraico di Giovanni Bellini

Il quadro, capolavoro assoluto e apice del percorso stilistico di Giovanni Bellini, fu conservato già dal XVII secolo nel palazzo Niccolini da Camugliano di Firenze, ricordando l'importanza della circolazione in Toscana di capolavori della pittura veneta che influenzarono la cultura artistica locale. Attribuito concordemente a Giovanni Bellini, la critica si divide, però, sulla sua datazione, che oscilla dagli anni 1480-1485, in sintonia con la tavola di *San Francesco* della Frick Collection di New York fino al 1501-1502, in virtù della discussa datazione riportata su una delle lapidi ebraiche e in assonanza stilistica con la coeva *Trasfigurazione* di Napoli.

L'opera, per la sua ambientazione, costituisce un *unicum* iconografico; secondo una narrazione puntualmente ripresa dai vangeli, la croce si colloca all'interno del cimitero ebraico, occupando totalmente il centro della composizione che si articola su almeno tre piani distinti, recependo una impostazione nordica che Bellini arricchisce di elementi nuovi e originali. Il primo piano presenta una serie di lapidi con iscrizioni in ebraico disposte in un giardino brullo e roccioso che, invece, al di là della croce, si dispiega nelle forme di un prato ricco di vegetazione, evocando il rifiorire della vita attraverso il sacrificio di Cristo. Puntuale e curata la resa delle numerose specie botaniche, tutte identificabili e riconducibili a un complesso sistema simbolico. Sul secondo piano si collocano un gruppo di case, un corso d'acqua che alimenta un mulino e una strada che dal primo piano si dipana fino al piano di fondo dove si arrocca la città. Una città composita, al tempo stesso reale e ideale, in cui si stagliano alcuni edifici identificati nel duomo e nella Torre di Piazza di Vicenza, nel campanile di Santa Fosca a Venezia e nella cattedrale di Ancona.

È la poesia delicata e solenne della campagna italiana in cui il Bellini riassume, con le parole di Longhi: «un accordo pieno e profondo tra l'uomo, le orme dell'uomo fattosi storia, e il manto della natura».

L'Incoronazione di spine di Caravaggio

Resa nota dal celebre storico dell'arte Roberto Longhi come copia antica da una composizione di Caravaggio, questa tela recuperò dopo il restauro del 1974, che la liberò da ampie ridipinture, la leggibilità delle sue alte qualità artistiche e fu così ricondotta alla diretta mano del grande pittore, come la campagna diagnostica condotta nel 2001 dall'Opificio delle Pietre Dure ha ulteriormente confermato.

La tela raffigura uno dei momenti più drammatici della Passione di Cristo, allorché Gesù viene incoronato di spine. La violenza della scena viene bloccata in un istantaneo baleno di luce che, tagliando diagonalmente l'immagine, investe la schiena anonima del manigoldo, evidenzia il corpo scultoreo con le mani legate e vibranti di Cristo, ne accarezza il volto sofferente e sfiora l'espressione pensosa dell'armigero. Luce naturale e spirituale ad un tempo, buio del peccato e bagliori di redenzione, fiera verità delle cose e sommessa meditazione sull'antico, in questa tela è concentrata l'intera poetica caravaggesca che rivoluzionò la pittura del tempo. Dipinta a Roma dopo le commissioni in San Luigi dei Francesi (1599-1600) e in Santa Maria del Popolo (1600-1601), e in prossimità della *Deposizione* Vaticana (1602-1604), è probabilmente da identificare con l'opera di analogo soggetto che il pittore documenta di aver eseguito entro il 1605 per il nobile Massimo Massimi e di cui una replica è conservata a Genova nella chiesa di San Bartolomeo della Certosa di Rivarolo. Il legame con la nobiltà romana, colta e legata alla spiritualità pauperistica di San Filippo Neri, è alla base non solo di quest'opera ma di tutta la produzione contemporanea di Caravaggio, che trovò nei Del Monte, Massimi e Giustiniani committenti sensibili alla poetica della realtà e degli ultimi. Proprio nella collezione dei Giustiniani, che annoverava una quindicina di sue opere, si conta anche l'*Incoronazione di spine* ora conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna che, pur più complessa nell'impostazione, mostra la stessa temperie artistica e spirituale che rese questo pittore, geniale e maledetto, tanto invisibile agli ambienti accademici.

Seicento fra sacro e profano

Importantissimo e di rutilante bellezza è il nucleo delle opere secentesche che, muovendo dall'*Incoronazione di spine* di Caravaggio, modello fondamentale per ogni artista del tempo, dipana un racconto per immagini delle molteplici sfaccettature che assunse la pittura, prevalentemente fiorentina, del XVII secolo.

La lungimirante scelta di opere realizzata negli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso da Giuseppe Marchini, profondo conoscitore dell'arte seicentesca e della cultura pratese, permette di apprezzare opere di squisita fattura dei principali artisti dell'epoca, apprezzarne collegamenti e differenze, scoprire percorsi e riconoscere modelli. Attraverso un gioco di rimandi e suggestioni, scopriremo con un colpo d'occhio l'impetuosa naturalezza di Anastagio Fontebuoni in dialogo con Caravaggio, cui guarda anche l'opera di Bartolomeo Salvestrini, e poi la cristallina e intensa verità di Lorenzo Lippi, la sontuosa pittura di storia di Matteo Rosselli, la raffinatezza di Bilivert, il colore caldo e sfumato di Vignali e l'ispirazione classica di Cesare Dandini. E ancora la sensuale dolcezza di Furini, la specchiata spiritualità di Carlo Dolci, la ritrattistica nobile di Suttermans, le esperienze eccentriche di Rosi o Mehus e la qualità altissima di tutte le opere, come testimonia la straordinaria *Maddalena* di Martinelli.

Opere sacre ma soprattutto profane, un campionario incredibile di soggetti e fonti letterarie, tutti lavori da godere nei loro singoli valori, senza pretese di individuarne percorsi storici, poichè l'ambiente fiorentino del '600, che fu di costante riferimento per la periferia e in particolare per Prato che in chiese, palazzi e musei annovera opere di questi stessi artisti, come ricorda Marchini, "non si creò un suo linguaggio coerente e uniforme nel senso stretto di scuola, ma con estremo individualismo si dette ad esperienze disparate, ecletticamente aperto ad apporti esterni favoriti dalla politica personalistica dei principi medicei che invitarono in ogni tempo artisti di passaggio e furono partecipi degli indirizzi vari della cultura del tempo".

Eroine e sante protagoniste della pittura secentesca

Il Seicento e il Settecento, pur essendo periodi della storia moderna in cui, almeno in Italia, l'immagine e il ruolo sociale delle donne hanno goduto di minor prestigio (complici le rigide costrizioni imposte dalla Controriforma), sono anche quelli che più hanno contribuito a fissare i canoni iconografici della donna "eroica", sia classica che biblica. Le figure femminili antiche, i cui caratteri venivano ripresi attraverso un percorso di mitizzazione da temi sacri e letterari che ne enfatizzavano gli atteggiamenti etici e morali, erano esibite come esempi da seguire in contrapposizione ai costumi corrotti della società moderna, rafforzando un'antica tradizione iconografica.

Nella ricca collezione di pittura seicentesca della Galleria, un filone illustrativo accattivante ed esemplare per comprendere luci ed ombre di questo periodo è rappresentato dalle pitture di soggetto femminile. Protagoniste di storie celebri, personificazioni di virtù o struggenti eroine: molteplici volti di donne dolci, tenaci, inquiete ma sempre belle fino allo spasimo, si susseguono in una carrellata di innegabile suggestione.

Risolute nel non piegarsi a destini avversi, *Sofonisba* e *Ghismunda* diventano simbolo della fedeltà al proprio uomo, difendendo la dignità ferita fino al sacrificio estremo. Eroine dell'amore espresso in ogni declinazione, vendicativo in *Tomiri*, sensuale in *Angelica*, fedele in *Giulia*, introspettivo nella *Maddalena*, paradigmatico nell'*Allegoria della Commedia*, devoto nella *Carità*. E ancora donne fiere come *Giunone* o *Isabella d'Este in veste di Flora*; soggetti sacri e profani si alternano offrendo un'immagine femminile poliedrica che nella forza della sua espressione si afferma nonostante le limitazioni imposte dall'epoca.

Anche quell'onnipresente venatura ambivalente, più o meno marcata, che adombra di inconfessabili risvolti sensuali i corpi e le espressioni di queste eroine, simboleggiando pienamente la tipica inclinazione di un secolo casto nelle apparenze ma altrettanto morboso nelle sue manifestazioni private, non scalfisce lo sguardo intenso di queste donne, che riescono a parlare per noi anche a secoli di distanza.

Lorenzo Bartolini, uno scultore pratese

Figura centrale nel panorama della scultura ottocentesca, Lorenzo Bartolini diventò un modello di riferimento del suo tempo per l'innovativo equilibrio di naturalezza, perfezione formale ed espressione di valori morali che profuse nelle sue opere.

Nato in provincia di Prato, a Savignano in Val di Bisenzio il 7 gennaio 1777 da una modesta famiglia, si trasferì presto a Firenze e, sebbene la sua vicenda biografica e artistica fu condotta fuori da Prato, la città ha coltivato nel tempo il ricordo dell'importante concittadino.

Infatti, accanto al nucleo di opere esposte nel Museo di Palazzo Pretorio, la presente rilevante raccolta testimonia con lavori di indubbia qualità, le tappe salienti della produzione di Bartolini nella sua città di origine.

I busti di *Elisa Baciocchi* e *Maria Luisa d'Austria*, rispettivamente sorella e moglie di Napoleone Bonaparte, ricordano la prolifica attività dell'artista al ritorno da Parigi, ai tempi della sua direzione della scuola di scultura dell'Accademia di Carrara e della cosiddetta Banca Elisiana (1807-1814), deputata alla realizzazione di ritratti dei napoleonidi, dei quali Bartolini era un fervente sostenitore. Allo stesso clima culturale appartiene anche il busto di *Paride* che, come copia da Canova, testimonia il dialogo artistico col grande maestro di Possagno.

Tornato a Firenze nel 1814, nonostante l'avversione dei circoli accademici, Bartolini condusse una prestigiosa bottega frequentata da aristocratici committenti di respiro internazionale e realizzò intense e affascinanti sculture, delle quali la *Fiducia in Dio* è un'esemplare testimonianza. Replica in più piccolo formato della celebre commissione di Rosina Trivulzio Poldi Pezzoli, l'opera, assieme al marmo con la *Ninfa dello scorpione*, anch'essa versione ridotta dell'importante scultura ora al Louvre, permette di comprendere le metodiche di realizzazione dei lavori bartoliniani che, pur rispondendo alle richieste del mercato artistico, mantengono intatte la loro qualità.

Il *Modello del monumento a Leopoldo II di Lorena*, mai realizzato, alterna le tematiche celebrative pubbliche a quelle morali e domestiche con le quali si conclude la carriera di Bartolini (morto il 20 gennaio 1850), che lascia nel grande gruppo scultoreo di Maria Maddalena Pallavicini Barbi Senarega raffigurata nell'atto di proteggere la figlia dal morso di uno scoiattolo, la sua ultima incompiuta opera dedicata a *Il Timore materno*, visibile nell'atrio d'ingresso alla Galleria.