

Tracce d'arte contemporanea a Cortina d'Ampezzo

Dall'archivio digitale
del Museo Mario Rimoldi

a cura di Diego Mantoan



Edizioni
Ca' Foscari

Tracce d'arte contemporanea a Cortina d'Ampezzo

Disclosing Collections

Studies, Catalogues and Data
in the Arts and the Humanities

Series edited by
Franz Fischer
Holger Essler

2



Edizioni
Ca' Foscari

Disclosing Collections

Studies, Catalogues and Data in the Arts and the Humanities

Editors-in-chief

Franz Fischer (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Holger Essler (Julius-Maximilians-Universität Würzburg, Deutschland; Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Advisory board

Jean-Baptiste Camps (École National des Chartes, Paris, France)

Paolo Cirio (Independent artist)

Mats Dahlström (Högskolan i Borås, Sverige)

Wiebke Denecke (Massachusetts Institute of Technology, USA)

Lisa Dieckmann (Universität zu Köln, Deutschland)

Amalia Levi (The HeritEdge Connection, Barbados; Universität Bonn, Deutschland)

Andrea Nanetti (Nanyang Technological University, Singapore)

Andrea Pelizza (Archivio di Stato di Venezia, Italia)

Elena Pierazzo (Université de Tours, France)

Dorit Raines (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Marie Redmond (Trinity College Dublin, Ireland)

Rebekah Rhodes (Colección SOLO, España)

Peter Robinson (University of Saskatchewan, Canada)

Arianna Traviglia (Centre for Cultural Heritage Technology, Istituto Italiano di Tecnologia, Venezia, Italia)

Head office

VeDPH Venice Centre for Digital and Public Humanities

Ca' Foscari University of Venice

Department of Humanities

Dorsoduro 3484/D, Calle Contarini, 30123 Venezia

dc_editor@unive.it

eISSN 2974-5748

ISSN 2974-5276

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/disclosing-collections/>



Tracce d'arte contemporanea a Cortina d'Ampezzo

Dall'archivio digitale del Museo Mario Rimoldi

Patrimonio per percorsi e nella banca dati relazionale

delle Regole d'Ampezzo per il cinquantenario

del Museo d'Arte Moderna e Contemporanea

a cura di Diego Mantoan

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press

2023

La Deputazione delle Regole d'Ampezzo è lieta di presentare la pubblicazione *Tracce d'arte contemporanea a Cortina d'Ampezzo. Dall'archivio digitale del Museo Mario Rimoldi. Patrimonio per percorsi e nella banca dati relazionale delle Regole d'Ampezzo per il cinquantenario del Museo d'Arte Moderna e Contemporanea*.

Da tempo, numerose e in vari ambiti (economia, legge, scienze agrarie e forestali, scienze naturali, geologia, storia, storia dell'arte, archeologia...) sono le collaborazioni tra l'Ente regoliero ampezzano e gli istituti universitari di varie città italiane, che hanno prodotto tesi di laurea, dottorati di ricerca, convegni, stage, pubblicazioni; questo nuovo lavoro è un chiaro esempio di quanto questo tipo di sinergia possa essere interessante e fruttuosa.

Con l'auspicio che il Museo Rimoldi sia sempre più conosciuto e apprezzato, ringraziamo sentitamente per l'ottimo lavoro svolto: i proff. Franz Fischer e Holger Essler, direttore e vicedirettore del Venice Centre for Digital and Public Humanities – Dipartimento di Studi Umanistici, Università Ca' Foscari Venezia, nonché curatori della collana in cui appare il volume, il dott. Massimiliano Vianello di Edizioni Ca' Foscari, il prof. Diego Mantoan, responsabile del progetto scientifico e curatore del volume, ricercatore presso l'Università di Palermo, la dott.ssa Ilaria Lancedelli, collaboratrice e archivista del Museo Rimoldi, la dott.ssa Silvia Ballarin, collaboratrice scientifica dell'Università Ca' Foscari Venezia, Asja Lazzari e Fabiola Chiericato, stagiste della Laurea Magistrale in Digital and Public Humanities, Università Ca' Foscari Venezia.

Flavio Lancedelli

Presidente Regole d'Ampezzo

Partendo dalla convinzione che qualunque offerta digitale non possa e non debba sostituire l'esperienza diretta che i luoghi culturali propongono, siamo certi che rendere più accessibile quanto il Museo Rimoldi racchiude utilizzando le nuove tecnologie sia una strada corretta. Questo non per incentivare una fruizione 'mordi e fuggi' del prezioso patrimonio, ma per consentire maggiori possibilità di studio, approfondimento e comprensione della nostra realtà a una platea più vasta.

La serietà del progetto di analisi e adeguamento dell'identità digitale del Museo agli standard internazionali del settore, propostoci a suo tempo dal professor Diego Mantoan, oltre che l'indiscussa professionalità degli interlocutori, sono stati la molla che ci ha spinti a dare la nostra disponibilità. Il comune intento di diffondere in maniera corretta i dati, ma nello stesso tempo di tutelarne l'integrità, a cui ci si è applicati in maniera solerte in tutte le fasi del lavoro, e la passione con cui tutti hanno collaborato hanno fatto il resto.

Alla soglia dei cinquant'anni dalla creazione del Museo Rimoldi, avvenuta nel 1974, riteniamo che questo volume possa aprire un'ulteriore finestra non solo sulla Collezione, ma altresì, attraverso i documenti a essa legati, sulla singolare figura di Mario Rimoldi, sull'attività artistico-culturale da lui creata a Cortina d'Ampezzo e sulle propizie relazioni interpersonali coltivate dall'ecclettico collezionista nel corso della sua vita.

Ringraziamo tutti coloro che hanno permesso la realizzazione di questo innovativo catalogo e ci auguriamo che possa rappresentare un ulteriore, proficuo strumento di conoscenza e di valorizzazione, fermo restando il nostro costante invito a visitare lo spazio fisico del museo per entrare in diretto contatto con le opere, il cui valore è riconosciuto in tutto il mondo.

Gianfrancesco Demenego
Delegato Museo Mario Rimoldi

Tracce d'arte contemporanea a Cortina d'Ampezzo. Dall'archivio digitale del Museo Mario Rimoldi
Patrimonio per percorsi e nella banca dati relazionale delle Regole d'Ampezzo per il cinquantenario del Museo d'Arte Moderna e Contemporanea
a cura di Diego Mantoan

© 2023 Diego Mantoan per i testi e le immagini di illustrazione (tutti i diritti riservati)

© 2023 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione

© 2023 Museo Rimoldi – Regole d'Ampezzo per le immagini delle opere e dei materiali d'archivio (tutti i diritti riservati)

Referenze iconografiche

Le immagini che costituiscono, nella sua interezza, l'apparato iconografico del presente catalogo sono state realizzate e fornite per gentile concessione dall'archivio e dalla collezione del Museo d'Arte Moderna e Contemporanea Mario Rimoldi di Cortina d'Ampezzo – Regole d'Ampezzo



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: il catalogo qui pubblicato ha ottenuto il parere favorevole da parte di un valutatore esperto della materia, attraverso un processo di single-blind peer review, sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari, ricorrendo all'utilizzo di apposita piattaforma.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari: this catalogue has received a favourable evaluation by one subject-matter expert, through a single-blind peer review process under the responsibility of the Advisory Board of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari, using a dedicated platform.

Edizioni Ca' Foscari

Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246, 30123 Venezia | edizionicafoscarini.unive.it | ecf@unive.it

1a edizione luglio 2023

ISBN 978-88-6969-681-7 [ebook] | ISBN 978-88-6969-682-4 [print]

Progetto grafico di copertina: Lorenzo Toso

Stampato per conto di Edizioni Ca' Foscari, Venezia nel mese di luglio 2023 da Skillpress, Fossalta di Portogruaro
Printed in Italy

Il volume digitale è stato realizzato con i Fondi di Premialità del Progetto d'Eccellenza riconosciuto dal Ministero dell'Istruzione, Università e Ricerca (MIUR) per le Digital and Public Humanities del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Ca' Foscari Venezia.

La stampa è stata realizzata grazie al Fondo Finalizzato alla Ricerca di Ateneo (FFR) dell'Università degli Studi di Palermo sulla dotazione RTDb di Storia dell'Arte Contemporanea presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche.

La presente opera è integralmente disponibile in formato ebook PDF Open Access:

This work is fully available in Open Access PDF ebook format:

URL <http://edizionicafoscarini.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-682-4>

DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-681-7>



L'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale

The work is licensed under a Creative Commons Attribution - Non Commercial - No Derivatives 4.0 International License

Tracce d'arte contemporanea a Cortina d'Ampezzo. Dall'archivio digitale del Museo Mario Rimoldi / a cura di Diego Mantoan — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2023. — viii + 226 pp.; 22 cm. — (Disclosing Collections; 2). — ISBN 978-88-6969-682-4.

Tracce d'arte contemporanea a Cortina d'Ampezzo

Dall'archivio digitale del Museo Mario Rimoldi

a cura di Diego Mantoan

Sommario

SEZIONE PRIMA

Il patrimonio artistico delle Regole d'Ampezzo nel nuovo millennio:
la transizione digitale del Museo Mario Rimoldi

Digitalizzare una collezione d'arte contemporanea

Questioni metodologiche, aspetti storico-evolutivi
e il caso del Museo Mario Rimoldi

Diego Mantoan

5

Costruire un inventario digitale per ricostruire un lascito artistico

Report sul riordino informatico dei fondi archivistici
del Museo Rimoldi

Ilaria Lancedelli, Silvia Ballarin, Asja Lazzari, Fabiola Chiericato

37

SEZIONE SECONDA

Percorsi e primizie nell'inventario digitale del Museo Mario Rimoldi:
saggiare i frutti di una banca dati relazionale

1 Mario Rimoldi tra collezionismo e società

65

2 Frequentazioni artistiche e consessi ampezzani

77

3 Corrispondenze con artisti del Novecento italiano

105

4 Filippo de Pisis a Cortina d'Ampezzo

131

5	Le attività espositive di un collezionista	157
6	Dietro al quadro: opere smarrite e tentativi di ricostruzione	173
7	Oltre Rimoldi: la collezione di Alis Levi e le nuove donazioni	197
	Indice completo dei materiali	217
	Indice delle illustrazioni	223
	Indice dei nomi	225

**Tracce d'arte
contemporanea
a Cortina d'Ampezzo**

Sezione prima

**Il patrimonio artistico
delle Regole d'Ampezzo
nel nuovo millennio:
la transizione digitale
del Museo Mario Rimoldi**



Figura 1 La *Ciasa de ra Regoles* a Cortina d'Ampezzo dopo le ultime modifiche all'edificio con l'allestimento del Museo Rimoldi su tre piani, nonché con la sede delle Guide Alpine in una parte del pianterreno, 2010 ca.

Digitalizzare una collezione d'arte contemporanea

Questioni metodologiche, aspetti storico-evolutivi e il caso del Museo Mario Rimoldi

Diego Mantoan

Università degli Studi di Palermo, Italia

1 Una nuova veste digitale e pubblica per i cinquant'anni di un museo

Era il lontano 1974 quando apriva i battenti a Cortina d'Ampezzo la Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea intitolata a Mario Rimoldi, albergatore, appassionato d'arte e sindaco durante le Olimpiadi del 1956, in seno a una ben più antica istituzione, le Regole d'Ampezzo. Nasceva così uno dei primi musei privati italiani rivolto al comparto contemporaneo dell'arte - precedente persino all'apertura della Collezione Peggy Guggenheim di Venezia - che rendeva pubblica una delle più estese raccolte del Novecento italiano, esito prezioso di una virtuosa attività collezionistica sviluppatasi nel cinquantennio precedente a opera dello stesso Rimoldi (Balsamo 2010, 12). Dalla metà degli anni Settanta del Novecento la galleria costituisce uno degli insiemi più significativi in Italia per l'arte del XX secolo, custodendo inoltre materiali d'archivio finora inesplorati quali corrispondenze, fotografie e altri documenti che ripercorrono le vicende di uno dei più raffinati collezionisti italiani dello scorso secolo legate ai grandi protagonisti dell'arte italiana del periodo, tra cui Giorgio de Chirico, Mario Sironi, Filippo de Pisis e Fortunato Depero, per citarne alcuni (Lancedelli 2022). Non deve tuttavia destare sorpresa soltanto la data di fondazione del museo, in notevole anticipo sulla maggior parte dei musei d'arte moderna e contemporanea oggi presenti in Italia, bensì anche la sua longevità, frutto di una stabilità gestionale trovata grazie all'istituzione che ha accolto il lascito della vedova di Rimoldi, Rosa Braun, intendendolo quale nucleo fondante per la va-

lorizzazione del patrimonio artistico in Ampezzo. Ancor più stupisce questa continuità organizzativa per l'Italia, un Paese che nei beni culturali ha seguito l'impronta napoleonica della musealizzazione statale, in quanto l'istituzione in questione non è un ente pubblico, come nel caso più consueto di una galleria civica, ma è invece di natura privatistica. Invero, le Regole d'Ampezzo rappresentano un felice esempio di proprietà privata collettiva, ossia il patrimonio di una comunità locale, assai tipica per l'arco alpino gestita seguendo interessi pubblicistici che, come genesi, può essere fatta risalire all'epoca romana o, perlomeno, all'Alto Medioevo (Pieraccini 2013). La raccolta di Rimoldi giunta nella disponibilità dell'istituto regoliero arricchì dunque la proprietà della comunanza ampezzana di un lascito che la impegnava a valorizzare la complessiva eredità artistica della conca d'Ampezzo, caratterizzata anche dalla presenza di un istituto d'arte e artigianato di tradizione asburgica, poi diretto dallo stesso Rimoldi per un trentennio, andando ben oltre alla mera gestione comunale delle pur fondamentali risorse boschive e dei pascoli (*Laudo Regolamento* 1977, art. 8).

Già da questi primi indizi è facile arguire come l'odierno Museo d'Arte Moderna e Contemporanea Mario Rimoldi rappresenti un esempio singolare e quantomai rilevante in un panorama museale come quello italiano che dimostra un ritardo rispetto all'Europa nella creazione di musei pubblici nel settore, per non parlare dell'esposizione pubblica di collezioni private. Non è un caso, dunque, che le Regole d'Ampezzo abbiano guardato precocemente anche a come sviluppare in ambito digitale le proprie attività legate al

patrimonio artistico di cui sono custodi, intendendo andare oltre la mera vetrina online come invece vale per molti siti web museali. Il presente volume, infatti, è il frutto del progetto di analisi e adeguamento dell'identità digitale e dei sistemi informatici per gestire, studiare e valorizzare il ricco patrimonio di opere e materiali archivistici delle Regole d'Ampezzo in vista del cinquantenario dalla fondazione del Museo Rimoldi [fig. 1]. Il lavoro scientifico ha preso le mosse dai rapporti istituzionali sviluppati nel corso degli anni dallo scrivente con le Regole d'Ampezzo, soprattutto con il delegato responsabile del Museo Rimoldi Gianfrancesco Demenego e la referente Angela Alberti, i quali già da tempo intendevano procedere a un'approfondita riorganizzazione del patrimonio della galleria, specie mediante il riordino dei fondi archivistici e il loro riversamento su una banca dati in linea con gli standard internazionali del settore. Nel corso del tempo, anche grazie a un sistema d'incentivi e premi per lavori di ricerca sul patrimonio artistico regoliero, il Museo aveva raccolto i primi tentativi di studio della collezione, perlopiù tesi ed elaborati di laurea, taluni ben approfonditi, altri invece meramente compilativi.¹ Il presente volume è invece il prodotto di una collaborazione istituzionale pluriennale tra le Regole d'Ampezzo e il Venice Centre for Digital and Public Humanities del Dipartimento di Studi Umanistici presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, nonché il risultato del lavoro sul campo di un gruppo di ricerca guidato dallo scrivente. Il progetto si è sviluppato a partire dall'estate 2019 per concretizzarsi in tre anni con il supporto finanziario e tecnologico del centro d'eccellenza nazionale, che ha fornito i fondi necessari

¹ Tra le tesi incentrate sul Museo Rimoldi oppure sulla collezione di Mario Rimoldi si contano le seguenti in ordine cronologico: Giaccon, D. (2003). *Cortina 1941: La mostra delle collezioni d'arte contemporanea* [tesi di laurea]. Milano: Università degli Studi di Milano; Dandrea, M. (2004). *La Collezione "Mario Rimoldi" a Cortina d'Ampezzo* [tesi di laurea]. Padova: Università degli Studi di Padova; Piz, S. (2004). *Cortina d'Ampezzo dagli anni Trenta agli anni Settanta: La politica culturale di Mario Rimoldi, collezioni, mostre, ente culturale, premi e galleria d'arte* [tesi di laurea]. Venezia: Accademia di Belle Arti di Venezia; Bacchini, A. (2006). *Filippo de Pisis "Adriatico" (1914-1943)* [tesi di laurea]. Urbino: Università degli Studi di Urbino Carlo Bo; Aramu, F. (2015). *Mario Sironi a Cortina d'Ampezzo e il suo rapporto con due collezionisti: Mario Rimoldi e Antonio Allaria* [tesi di laurea]. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia; Salamone, S. (2016). *Mario Sironi nella collezione del Museo d'Arte Moderna Rimoldi di Cortina* [tesi di laurea]. Milano: Università degli Studi di Milano.



Figura 2 La *Casa de ra Regoles* negli anni Sessanta del Novecento, all'epoca sede dell'Istituto Scolastico Antonelli. Dal 1971 al 1983 i locali del piano terra hanno ospitato la Cassa Rurale e Artigiana di Cortina d'Ampezzo, mentre al primo e al secondo piano dal 1974 in poi vennero ospitati tutti e tre i musei delle Regole d'Ampezzo, ossia il Museo Rimoldi, il Paleontologico e l'Etnografico. Archivio Regole d'Ampezzo, fotografo sconosciuto

e gli strumenti per realizzare, in collaborazione col Museo, l'analisi dei sistemi di digitalizzazione e valorizzazione della collezione e dell'archivio dell'istituto regoliero con conseguente adeguamento a standard scientifici orientati alle best practice nelle Digital and Public Humanities (Drucker 2003). La composizione e gli obiettivi del gruppo di lavoro

impegnato sul campo, nonché i tempi e gli ambiti precipui dell'intervento portato a termine, costituiscono il focus di questa trattazione, sviluppata in osservanza delle migliori esperienze internazionali nel campo della digitalizzazione del settore artistico. Non si tratta però di aspetti meramente tecnici, bensì di un avvicinamento metodologico ed



Figura 3 La *Ciasa de ra Regoles* nei primi anni Duemila, al piano terra le sedi della Scuola Sci Rossa e delle Guide Alpine, al primo piano il Museo Rimoldi e al secondo piano il Museo Paleontologico Zardini e il Museo Etnografico delle Regole d'Ampezzo. Archivio Regole d'Ampezzo. © Dino Colli

evolutivo a nuovi standard scientifici, dunque ben più della mera creazione di una banca dati o della riprogettazione di un semplice sito web.

Prima di procedere alla disamina del caso del Museo Rimoldi è necessario contestualizzare la situazione di partenza e inquadrare l'ambito d'azione. Servono approfondite considerazioni preventive, indispensabili per collocare il percorso di digitalizzazione e resa pubblica di risorse in questo settore entro una solida cornice scientifica a cavallo tra museologia, storia dell'arte e Digital e Public Humanities (Dupré et al. 2020). Nello specifico, bisogna operare innanzitutto una disamina del contesto evolutivo digitale e pubblico dei musei, specie quelli d'arte contemporanea in Italia, per poi guardare ai cambiamenti intervenuti nei sistemi di archiviazione per l'arte, sia analogici che digitali, tanto a livello concettuale quanto pratico (Mantoan 2021). Riguardo al primo punto, pensare che la trasformazione digitale e public avvenuta nei musei sia semplicemente questione di impiegare un informatico qualsiasi per la realizzazione di un sito web accattivante e un influencer di tendenza per gestire la comunicazione sui social, magari anche solo per far fronte alla recente emergenza pandemica, rischierebbe di banalizzare fortemente il lungo e profondo processo di cambiamento che ha investito una delle istituzioni più stabili e identitarie della società occidentale, nata dall'Illuminismo e poi assunta a spina dorsale dell'epoca borghese (Finocchi et al. 2022, 265). Invero, l'avvento dell'era digitale e, ancor prima, la diffusione del modello di gestione privatistico nel campo museale hanno comportato non solo un radicale ripensamento in campo museologico, bensì anche un mutamento di funzione e funzioni del museo stesso (Parry et al. 2021, 17). A partire dal nuovo millennio si è così assistito a una diffusione di prassi di digitalizzazione in ambito museale che ha riguardato in maniera particolare la creazione di banche dati, più o meno accessibili esternamente, circostanza che trova riscontro negli ingenti investimenti per innovare gli strumenti di accessibilità fatti da parte del-

le maggiori collezioni mondiali quali la britannica Tate o lo statunitense MoMA (Beaulieu et al. 2016). Anche l'Italia, pur con minor opportunità finanziarie, ha visto crescere l'impegno in questo senso, come nel caso di tre pilastri veneziani quali la Biennale di Venezia, la Collezione Peggy Guggenheim e la Pinault Collection, che saranno esaminati più avanti. Considerata la dinamicità del mondo dell'arte contemporanea, dovuta a un mercato particolarmente florido rispetto ad altri settori, il desiderio di emulare simili esempi preclari di infrastrutturazione del patrimonio artistico mediante un database si è diffuso rapidamente, come una febbre o una moda, coinvolgendo anche organizzazioni di dimensioni minori che vedevano nell'archivio informatizzato una soluzione globale per tracciare, categorizzare e diffondere la propria collezione (Mantoan 2021, 165-6).

Non essendovi forse settore artistico più geloso e competitivo di quello del contemporaneo, la cui storia è tuttora in divenire e dipende anche dagli esiti degli scontri tra fazioni sul campo (Bourdieu 2013), il passaggio da una trattazione teorica a una invece pratica risulta tanto arduo quanto indispensabile per esporre compiutamente la metodologia applicata, le best practice e gli standard internazionali cui si deve fare riferimento in fatto di banche dati per il settore artistico. Mentre abbondano in letteratura scientifica i contributi rivolti a disamine sul concetto generale di un archivio digitale oppure casi studio, seppur analizzati dall'esterno dell'istituzione presa in esame (Bernardi et al. 2017; Berry 2017; Cocciolo 2014; Duranti 1995; Elragal et al. 2017; Fuchsgruber 2019; Knifton 2015; Reed 2017), rare sono invece le ricerche su esempi specifici che rivelino dall'interno le logiche e i processi di digitalizzazione messi concretamente in atto nella realizzazione di banche dati per il settore dell'arte (Mantoan 2021; Bellan 2022). A voler essere espliciti, chi si volesse cimentare nella creazione di un database per un museo, una galleria, una collezione o uno studio d'artista troverebbe assai arduo reperire articoli scientifici ca-

pacì di offrire dettagliate analisi su come si pianifichi e costruisca una banca dati per il settore dei beni culturali, suggerendo da dove cominciare e come tenere traccia di informazioni di tipo relazionale. Il motivo di questa carenza, come si vedrà nei prossimi paragrafi, è in parte dovuto a uno sviluppo ancora troppo recente della domanda di database in seno al settore artistico, e in parte alla difficile affermazione sul campo di una nuova figura specializzata, quale quella dell'umanista digitale.

Il progetto per il Museo Rimoldi ha goduto invece del vantaggio di una collaborazione con un centro d'eccellenza nel campo delle Digital e Public Humanities, che ha garantito termini di comparazione internazionali e conoscenze approfondite nel campo dell'applicazione di soluzioni informatiche alla gestione e valorizzazione dei beni culturali. Chi scrive ha inoltre avuto l'occasione di condurre per oltre un decennio e mezzo progetti di pianificazione, sviluppo e implementazione di archivi digitali nel settore dell'arte contemporanea, potendo operare a livello internazionale per alcuni degli attori più riconosciuti tra collezionisti, gallerie, studi e lasciti d'artista. Tra gli esempi principali si contano l'archivio dello star-artist Douglas Gordon a Berlino e Glasgow, il lascito del celebre maestro della Pop Art tedesca Sigmar Polke a Colonia e la rinomata collezione di time-based art di Julia Stoschek a Düsseldorf e Berlino. Nonostante le differenze relative alla natura del patrimonio artistico - quello di un artista vivente, quello di un lascito e quello, infine, di una collezione privata -, proprio questi tre casi serviranno qui da termini di paragone, poiché analoghi per quanto concerne la dimensione aziendale e le logiche organizzative dell'istituzione osservata. Si tratta infatti di enti di media grandezza, sia per il personale coinvolto sia per l'estensione della collezione, nonché di natura privata e attivamente partecipi al mercato dell'arte attraverso acquisti o prestiti. Le esigenze in fatto di database sono pertanto non solo paragonabili, ma spesso sovrapponibili, specie

rispetto alla protezione e diffusione del patrimonio artistico, riflettendo la mentalità e il metodo con cui simili organizzazioni si avvicinano a progetti di digitalizzazione.

Il presente capitolo e financo l'intero volume offrono pertanto l'opportunità di riflettere, a partire da casi concreti, sull'impatto generale che le trasformazioni digitali e le nuove esigenze di matrice pubblica hanno avuto sul settore dell'arte contemporanea. Ciò non sarebbe stato possibile senza la fiducia, la collaborazione e il supporto delle Regole d'Ampezzo che si sono affidate all'expertise del team di ricerca partecipando in maniera collegiale a tutte le fasi di pianificazione e implementazione delle soluzioni informatiche elaborate nel corso di questa esperienza. Non si possono che ringraziare per questa fondamentale disponibilità il delegato responsabile del Museo Rimoldi Gianfrancesco Demenego e la referente Angela Alberti, nonché l'archivista Ilaria Lancedelli e l'informatico Mauro De Biasi. Un sentito ringraziamento per le risorse scientifiche e finanziarie messe a disposizione dell'intero progetto è rivolto inoltre a Franz Fischer e Holger Essler, rispettivamente direttore e vicedirettore del centro d'eccellenza veneziano, nonché curatori della collana scientifica in cui appare questo volume. Infine, fondamentale e degno di massima gratitudine è stato l'impegno della collaboratrice scientifica Silvia Ballarin e delle stagiste Asja Lazzari e Fabiola Chiericato, le quali assieme a Ilaria Lancedelli hanno condotto il lavoro sul campo con entusiasmo e perizia, contribuendo in maniera imprescindibile al processo di digitalizzazione, nonché alla realizzazione di questo volume. L'indubbio merito di questo gruppo è di aver condotto in porto con collegialità e passione un lavoro che inaugura la nuova presenza digitale e pubblica del patrimonio artistico regoliero a cinquant'anni dalla fondazione del Museo Rimoldi, dimostrando che, nel concreto, le Digital e Public Humanities hanno da offrire al settore museale, e nello specifico all'arte contemporanea, ben più della mera creazione di un sito web o di un semplice file Excel.

2 Il contesto evolutivo digital e public nel settore museale

I cambiamenti che negli ultimi due decenni hanno investito l'istituzione museale nel mondo sono di tale portata da aver costretto lo stesso consesso internazionale più riconosciuto nel campo, il noto International Council of Museums (ICOM), a rincorrerne gli sviluppi cercando febbrilmente e dibattendo a più riprese una nuova definizione che calzasse con la contemporaneità e, soprattutto, con una società globalizzata e multi-identitaria (Sandahl 2019, 2-5). A fronte dei mutamenti introdotti dalla possibilità di fruizione digitale dei beni culturali e dall'apertura a sensibilità culturali diverse (etniche, religiose, di genere, di comunità ecc.) il museo ha dovuto trovare un nuovo asse attorno a cui ruotare che non era più rappresentato dai soli oggetti ivi conservati.² Naturalmente gli oggetti - materiali o immateriali - rimangono un caposaldo dell'istituzione museale, ma non figurano più come esclusiva caratteristica nella definizione di museo data dall'ICOM, poiché è ormai un fatto accertato che i loro significati dipendano dalla cornice interpretativa entro cui vengono collocati (Akker, Legêne 2016a, 132). In questo frangente i musei d'arte moderna e contemporanea sono stati particolarmente investiti dalla fluidità del nuovo paradigma museale, poiché gli oggetti - o i non oggetti - che essi espongono sottostanno ancor più alla continua necessità di costruzione di senso, condiviso o meno con il pubblico di riferimento, come evidenziato già a partire dagli anni Novanta del secolo scorso dalla cosiddetta *institutional critique* (Baker et al. 2002, 207). Volendo definire la natura del museo nella società contemporanea ci si ritroverebbe dunque necessariamente di fronte a diversi concetti che dipendono dalla prospettiva da cui si guarda a questa istituzione, tanto che se ne deve ricavare una visione simbiotica sospesa tra fis-

sità e fluidità, locale e globale, presenza fisica e virtuale (Holo et al. 2016, 1-8). Prendendo in considerazione gli oggetti che il museo conserva si tratta di un contenitore, ma guardando a esso come a un contesto di significati se ne mette in luce la funzione di autorità; visto dalla parte del pubblico il museo si traduce in un'esperienza dalle potenzialità partecipative, mentre in ambito digitale esso rivela la sua natura di piattaforma dalle molteplici possibilità, punto nodale di una rete molto più estesa e interconnessa (Winesmith et al. 2020, 1-9).

A questo cambio di paradigma e di funzioni, con la trasformazione digitale si è aggiunto anche un radicale mutamento nelle abitudini e modalità di consumo del patrimonio museale, nonché dei beni culturali materiali e immateriali in genere. Dal punto di vista del fruitore - o del pubblico, che dir si voglia - l'accesso digitale a contenuti culturali ha infatti messo a disposizione milioni di dati interrelabili in maniera pressoché indistinta, portando cioè in primo luogo a una convergenza sostanziale tra istituzioni che in origine erano diverse, quali musei, archivi e biblioteche (Marty 2010, 1-5). Per un utente che si connette da remoto queste organizzazioni assolvono di fatto una funzione analoga e sono strettamente interconnesse, poiché forniscono materiale digitalizzato il cui utilizzo dipende dalla specificità del pubblico che vi accede e non dalla natura dell'istituzione che mette a disposizione tale patrimonio. In secondo luogo, il digitale ha stravolto i canali di fruizione principali attraverso cui il pubblico si approvvigiona di contenuti culturali, i quali non coincidono più necessariamente con quelli delle istituzioni che conservano un dato patrimonio. Invero, recenti studi dimostrano come il patrimonio culturale nell'era digitale venga in prevalenza fruito attraverso portali quali

² Per un approfondimento sui lavori che hanno condotto l'ICOM a adottare una nuova definizione si veda: <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>.

le enciclopedie online, se non addirittura i social media, mettendo i musei nelle complicate condizioni di affermare la propria autorità scientifica e sociale per interposta persona, ossia fornendo dati e immagini che vadano ad alimentare questi circuiti autonomi con informazioni quanto più corrette e aggiornate possibili (Navvarete et al. 2020, 242). Ogni museo deve pertanto porsi domande sulla propria comunità di riferimento, sia fisica che digitale, sia locale che globale, nonché sugli strumenti con cui sviluppare le proprie risorse digitali, consapevole con ciò di ridisegnare simultaneamente il proprio intero approccio verso il pubblico. Se dunque il consumo online di risorse culturali non è appannaggio delle istituzioni museali stesse, la nuova e poderosa sfida nella digitalizzazione di una collezione d'arte non riguarda soltanto una blanda questione di immagine o comunicazione, si tratta bensì di una questione esistenziale - di senso e di ruolo - che va indagata fin dal principio per fornire risposte alla collocazione del museo rispetto al proprio luogo, al proprio tempo e alle comunità di riferimento nella creazione e condivisione di conoscenza, sia sul posto che sul web (Akker, Legêne 2016a, 131).

A questo punto pare indispensabile una rapida disamina dei modi con cui i musei possono e hanno concretamente affrontato la sfida della digitalizzazione del patrimonio che custodiscono. Per non gettarsi alla cieca e senza criterio in un progetto che preveda l'acquisizione, la sistematizzazione e la messa online di una collezione museale, infatti, tornano utili le considerazioni metodologiche che hanno alimentato nell'ultimo decennio la fiorente branca delle Digital e Public Humanities, spesso basandosi su modelli di riferimento emersi dal lavoro sul campo di alcune istituzioni pionieristiche. In tal senso, il primo aspetto analizzato in letteratura scientifica da cui partire è l'oggetto museale più che il museo, poiché questa istituzione nasce proprio per validare una trasformazione di stato - si potrebbe dire ontologica - degli oggetti che custodisce: essi sono stati strappati o comunque ri-

mossi dal proprio contesto fisico e di senso originario per venire ricollocati all'interno di un contenitore che li categorizza quali esemplari o campioni di una narrazione più ampia, brandita a fini educativi o identitari (Ames 1999, 41-51). L'intero sistema museale occidentale, frutto degli sviluppi prima illuministici e poi ottocenteschi, è improntato alla conservazione e allo studio di oggetti estrapolati dal proprio contesto di origine e intesi astrattamente quali singoli elementi di un corpus di conoscenza più generale, ma ciò ne neutralizza la dimensione relazionale all'interno della quale questi manufatti sono sorti e hanno operato in maniera integrata nella costruzione di senso della società che li ha generati e utilizzati (Mantoan 2023, 98-9). Il cambio di paradigma necessario per abbracciare appieno le funzioni relazionali offerte dalla dimensione digitale sarebbe dunque quello di riconoscere la conoscenza scientifica come entità per nulla monolitica e immutabile, bensì processuale e mutevole, frutto dell'evoluzione di una società, facendo così dell'oggetto museale non la rappresentazione asettica o la mera illustrazione di un corpus più ampio, bensì l'attore sociale vivo e partecipe alla costruzione di relazioni e significati che via via contraddistinguono una data cultura. Proprio la transizione degli oggetti museali verso la loro esistenza digitale può offrire al museo l'occasione di far emergere la ricchezza di significati, punti di vista e narrazioni che investe il proprio patrimonio culturale, facendone degli oggetti intessuti inestricabilmente - in inglese si direbbe *embedded* - nella dinamica dell'esperienza collettiva di una data società (Srinivasan et al. 2010, 736-8).

Acquisita allora la necessità di guardare agli oggetti museali in senso relazionale per poterli meglio inserire nel contesto digitale, occorre ora riflettere sulla costruzione della base di dati attraverso cui il museo si troverà poi a interagire con una platea di differenti pubblici sul web. Ogni istituzione museale deve cioè prendere delle decisioni riguardo alla qualità e tipologia di dati che intende acquisire, dalle informazioni testuali ai file di immagi-

ne, ma ancor prima rispetto alla struttura di conoscenza con cui implementare questa riorganizzazione di informazioni, a livello sia di categorie generali entro cui suddividere il proprio patrimonio, sia di metadati specifici per la descrizione dei singoli oggetti museali. Per questo motivo pianificare una banca dati si rivela sempre un momento delicatissimo nella gestione museale, giacché non si tratta semplicemente di riversare informazioni già raccolte in un catalogo cartaceo o archivio fisico entro un contenitore digitale, bensì di progettare la banca dati e la qualità delle informazioni contenute attraverso un'interfaccia e una struttura di metadati estendibili ed esportabili, oltre che relazionali, al fine di consentire un uso dei dati stessi che vada oltre le mere esigenze organizzative interne (Srinivasan et al. 2010, 760). Invero, la logica e la metodologia implementate nel processo di digitalizzazione determinano in maniera aprioristica ciò che gli utenti potranno o meno fare con i dati resi disponibili, a partire dall'interfaccia di consultazione fino alle funzioni di ricerca, passando per la tipologia di parole chiave, la qualità delle immagini e il dettaglio delle descrizioni (Beaulieu et al. 2016, 83-4). Quanto più approfondito e strutturato sarà questo lavoro, tanto più un museo avrà conquistato di diritto una propria presenza specifica sul web attraverso la creazione di un patrimonio digitale inteso quale punto di riferimento imprescindibile, una vera *autoritas* capace di contrastare il rischio di equivalenza delle immagini e di appiattimento delle informazioni cui tende la vastità della rete. Non si tratta beninteso di scalare la graduatoria nei motori di ricerca, poiché ciò si otterrebbe solamente con una strategia algoritmica difficile e costosa da mantenere, ma di riaffermare la propria posizione quale fonte ultima e affidabile delle informazioni veritiere su ogni singolo oggetto della propria collezione a cui si riconnettano direttamente anche grandi collettori collaborativi di dati come le en-

ciclopedie online alla stregua di Wikipedia (Navarrete et al. 2020, 239). In questo modo l'istituzione museale avrà assolto al proprio compito di tutelare e diffondere l'integrità dei dati riguardanti il patrimonio che custodisce, offrendo per esempio, anche solo a livello di riproduzione di una data opera pittorica, certezza sul taglio, le proporzioni, i colori e i toni del dipinto.

La costruzione di una banca dati aperta al pubblico obbliga a un'ulteriore riflessione imperniata attorno alla proprietà e all'utilizzo degli oggetti digitali che sono stati creati e resi disponibili. Il problema riguarda il fatto che ogni singolo oggetto digitale è il referente - per non dire la copia - di quello autentico conservato nel museo, ma, seppur proprietaria del bene reale, l'istituzione potrebbe non possedere pieni diritti sulla veicolazione della copia digitale (Purcell 2015, 322). Si tratta di una specificità che investe in particolar modo i musei d'arte contemporanea, poiché le opere in collezione non sempre sono di proprietà del museo, come nel caso di prestiti e giacenze; oppure, qualora lo fossero, potrebbero riferirsi ad autori ancora viventi o le cui creazioni sono comunque tutelate da lasciti d'artista e fondazioni degli eredi se entro i termini temporali previsti dalle normative vigenti (Mantoan 2021, 172). Questo problema è affrontato in letteratura, oltre che in giurisprudenza a livello internazionale, con la dottrina del cosiddetto *fair use*, ossia un utilizzo giusto o corretto, il quale, nel caso delle organizzazioni culturali senza fine di lucro come i musei, equivale a tutelare il proprio patrimonio e la propria posizione nei confronti degli artisti limitando la possibilità di appropriazione degli oggetti digitali, ad esempio riducendo la qualità dei file messi a disposizione, introducendo dei filtri al download libero oppure inserendo una filigrana digitale sull'immagine (Purcell 2015, 322-4).³ Vi sarebbe poi anche la possibilità da parte dei musei di attribui-

³ Si tratta di accorgimenti tecnologici che si possono riscontrare per esempio al Musée d'Orsay di Parigi, che ha inserito una fitta filigrana sopra alle immagini digitali dei quadri della propria collezione.

re ai propri progetti di digitalizzazione una qualche sorta di *transformative use*, il cosiddetto uso trasformativo di un'immagine tutelata, poiché nel contesto di una raccolta di oggetti digitali vengono di fatto aggiunti significati e messaggi nuovi rispetto al contesto fisico in cui sono esposti. Si tratta di una strategia difensiva scivolosa in cui non mancano eclatanti casi di fallimento come accaduto per il ritratto del cantante pop Prince, realizzato in sedici serigrafie da Andy Warhol nel 1984, basandosi su una fotografia d'autore, quella di Lynn Goldsmith per il settimanale *Newsweek*, che i giudici americani hanno poi ritenuto tutelata e dunque non utilizzabile (Feldman 2022). Si tratta forse di un caso estremo, il quale tuttavia fa ben comprendere la quantità di sfide e opportunità, rischi ed eventualità cui un museo va incontro dal momento che decide di stabilire la presenza digitale del proprio patrimonio. A tal proposito è opportuno fare riferimento a quattro modelli di gestione e tutela di collezioni digi-

tali che si osservano nel contesto museale internazionale (Bertacchini et al. 2013, 66-8). La forma più diffusa è senza dubbio l'esposizione online controllata direttamente dal museo proprietario, come avviene attraverso piattaforme autoctone oppure consorziate (es. Europea, Google Arts & Culture); vi sono poi musei che fanno invece ricorso a una tutela legale stringente mediante affidamento dei propri oggetti digitali ad agenzie commerciali, dette *stock-photo agency*, per il recupero dei propri diritti d'immagine (es. Alamy, Getty Images ecc.); altre istituzioni ancora offrono invece una licenza aperta dei propri beni culturali digitalizzati mediante accesso pubblico e mera richiesta di citare la fonte (es. Bundesarchiv-Wikimedia); infine, vi è il caso minoritario dell'open access totale, quello che offre agli utenti della rete la possibilità di fruire liberamente delle immagini messe a disposizione anche per propri scopi trasformativi (es. Wikipedia Loves Art).

3 Esperienze digitali e partecipative nei musei d'arte contemporanea

Giunti a questo punto pare utile approfondire alcuni casi concreti nell'ambito dell'arte contemporanea per valutare come si siano attrezzate dal punto di vista digitale e pubblico alcune delle organizzazioni leader nel settore nel corso dell'ultimo quarto di secolo, ossia a partire dalla svolta digitale attorno al nuovo millennio. Nello specifico, prendendo ad esempio organizzazioni territorialmente vicine al Museo Rimoldi, la città di Venezia offre almeno tre realtà che contano fra le più importanti a livello nazionale e si iscrivono perdipiù tra quelle apicali in campo internazionale. Si tratta innanzitutto della Biennale di Venezia, fondata nel 1895, ma la cui ristrutturazione in senso aziendalista ha avuto inizio nel 1998 con la riforma introdotta dall'allora Ministro della Cultura Walter Veltroni, per poi concludersi con la trasformazione in fondazione nel 2004 (Mantoan 2008, 91). Poi si conta la Col-

lezione Peggy Guggenheim, che ha aperto i battenti come vero e proprio museo nel 1980 dentro agli spazi di quella che fu la dimora veneziana della collezionista americana e inserendosi nel circuito statunitense della Solomon R. Guggenheim Foundation, subendo presto due importanti fasi di ampliamento negli anni Novanta e nei primi Duemila (Rylands 2001, 233-4). Da ultimo, è giunta in Laguna la Pinault Collection, che dal 2006 ha ottenuto in concessione gli spazi di Palazzo Grassi per poi estendersi nel 2009 alla ristrutturata Punta della Dogana, dove espone la vasta collezione del magnate francese François Pinault (Codignola et al. 2022, 118-19). Nonostante di età molto diversa, tutte e tre queste istituzioni a partire dal nuovo millennio hanno subito significative fasi di riorganizzazione che hanno finito per coincidere anche con la necessità di considerare la propria posizione in ambito di presenza

digitale e di servizi al pubblico. Sempre negli ultimi due decenni, nella città lagunare si è inoltre assistito a un incremento febbrile delle attività espositive legate al contemporaneo, specie negli anni della Mostra Internazionale d'Arti Visive, con numeri sempre crescenti di rappresentanze nazionali, attività collaterali e mostre esterne alla Biennale. Basti pensare che i Paesi partecipanti alla mostra del centenario nel 1995 furono cinquantuno, destinati poi a crescere fino a ottanta nel 2022, mentre le mostre collaterali hanno vissuto un exploit nell'edizione del 2013 sfiorando la cinquantina, per poi attestarsi su numeri più contenuti negli anni successivi in forza di una politica più stringente sulle affiliazioni da parte della Biennale.⁴ Allo stesso tempo sono sorte a Venezia numerose fondazioni e realtà espositive, tra cui spiccano la Fondazione Prada presso Ca' Corner della Regina, il museo di fotografia alla Casa dei Tre Oci e il lascito del pittore veneziano Emilio Vedova ai Magazzini del Sale.

La proliferazione appena descritta ha fatto di Venezia una grande incubatrice di innovazione in fatto di organizzazioni per l'arte contemporanea, tanto che le soluzioni adottate per la digitalizzazione e valorizzazione pubblica del proprio patrimonio dalle tre *major* della città possono essere considerate certamente paradigmatiche per l'Italia, poiché le più esposte a livello internazionale in termini di reputazione e visitatori. Per analizzare, seppur sinteticamente, i risultati delle tre istituzioni veneziane e utilizzarli come termini di paragone servono tuttavia dei criteri per formulare un giudizio di tipo scientifico. A tale scopo si può fare riferimento a un'ampia letteratura internazionale che ha studiato la transizione digitale in ambito museale adottando una duplice prospettiva, ossia osservando come l'implementazione di nuove soluzioni informatiche sia andata di pari passo con il tentativo di introdurre prassi partecipative nel campo del patrimonio

culturale, cercando così di superare la dicotomia tra oggetti reali e oggetti digitali in favore di una valutazione della qualità del coinvolgimento - *engagement* - che l'esperienza digitale e pubblica è capace di offrire al museo (King et al. 2016, 94-6). In particolare, due sono gli assi attorno a cui è imperniata l'analisi scientifica dei musei nell'epoca della loro digitalizzazione: il primo riguarda la localizzazione delle attività digitali e pubbliche del museo, se sul posto o sul web, mentre il secondo concerne la responsabilità sulla produzione e sul controllo dei contenuti culturali, in tensione tra i due poli opposti dell'autorità museale e della partecipazione estesa (Marty 2008; Srinivasan et al. 2009; Karp 2014; Taylor et al. 2017). A proposito del primo asse, quello in equilibrio tra *on-site* e *online*, l'evoluzione digitale recente nel settore museale mostra come vi siano state due fasi: dapprima una semplice estensione delle attività del museo sul web, come nel caso del travasamento dei contenuti del catalogo generale sulla homepage istituzionale, e in un secondo momento l'introduzione di soluzioni tecnologiche originariamente non sviluppate per il settore museale, quale la creazione di ambienti di visita virtuali sfruttando l'esperienza dei videogiochi in spazi tridimensionali (Karp 2014, 157-62). Proprio l'incontro con le abitudini di consumo digitale del pubblico ha così posto in luce la rilevanza per i musei di pensare ai propri servizi informatici sempre più in un'ottica orientata al pubblico - un cosiddetto *visitor-centred approach* -, e non come a una mera riproposizione di contenuti autoreferenziali o preconfezionati (Marty 2008, 81-99). In merito al secondo asse, quello in tensione tra un polo autoritario e uno partecipativo, rimane tuttora evidente la difficoltà per i musei di abbracciare appieno la connaturata inclusività delle prassi socio-tecnologiche proprie del digitale, mancando spesso di mettere in discussione il proprio ruolo di istituzione

⁴ I dati sono stati elaborati nel corso delle ricerche condotte dallo scrivente assieme ad Anna Dal Lago, già assistente della direttrice dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee avv. Debora Rossi, oltre a recuperarli nei cataloghi e comunicati stampa ufficiali della Biennale di Venezia.

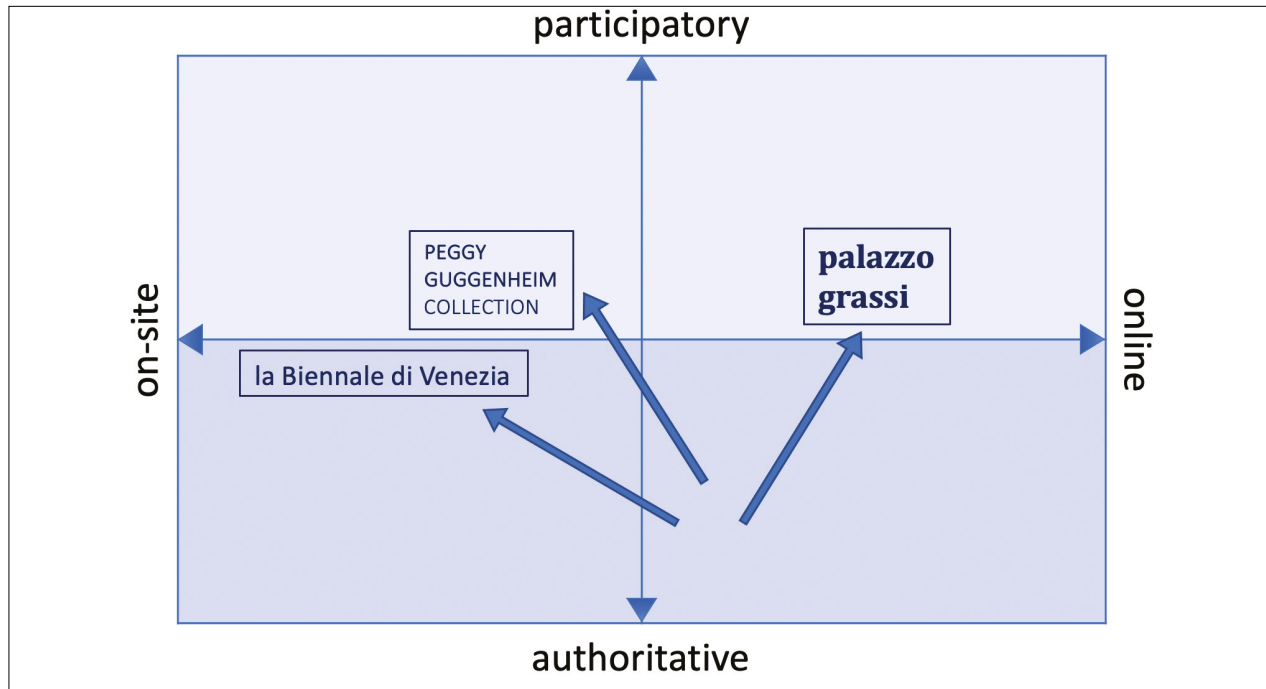


Figura 4 Matrice per la valutazione dello sviluppo in senso digital e public delle istituzioni d'arte contemporanea, considerate nel presente capitolo, nel corso dei primi due decenni del nuovo millennio. La freccia indica lo spostamento del focus nelle attività delle tre istituzioni (Biennale di Venezia, Collezione Peggy Guggenheim e Palazzo Grassi/Pinault Collection) in equilibrio tra l'ordinata *autoritario/partecipativo* nella creazione dei contenuti e l'ascissa *online/in presenza* nell'erogazione dei servizi. Elaborazione dell'Autore

inconfutabile nel campo culturale, per assumere invece quello della piattaforma di discussione aperta ai contributi di vari pubblici - o meglio, di *constituencies* (Srinivasan et al. 2009, 265-78). La spinta evolutiva in ambito museale ha dunque favorito un utilizzo dei nuovi sistemi tecnologici semplicemente per raggiungere un pubblico più vasto ed eterogeneo, scambiando un obiettivo di comunicazione con un risultato di democratizzazione, la quale invece avrebbe presupposto una più sincera partecipazione pubblica nel ripensamento dei contenuti cultu-

rali e ancor più delle prassi nella creazione di valore culturale (Taylor et al. 2017, 408-20). Ponendo gli assi sopra enunciati come ordinata e ascissa di un diagramma, se ne ottiene una matrice a quattro aree utile per descrivere e, pertanto, incasellare le esperienze in ambito digitale e pubblico che hanno caratterizzato le tre *major* veneziane a partire dal nuovo millennio [fig. 4].

Cominciando con la Biennale di Venezia, la più antica per fondazione, essa vanta la creazione del proprio archivio storico già a metà degli anni Settanta, l'Archivio Stori-

co delle Arti Contemporanee (ASAC), con primi apparati tecnologici sperimentali per la catalogazione e visualizzazione del ricco materiale riferito alla storia dell'ente.⁵ Dopo la riforma del 1998, il Consiglio di Amministrazione ha avviato un riordino complessivo dell'archivio finanziato dal ministero su progetto speciale nel 2001 per creare un sito web istituzionale dell'intera Biennale, avviare i lavori per la creazione di un sistema informatico multimediale per la gestione dei fondi archivistici, nonché prevedere la digitalizzazione e riclassificazione completa di quest'ultimi (Bruzzese 2015, 184-85) e riaprire ai Giardini di Castello una biblioteca pubblica sulle arti contemporanee. La banca dati risultante da questo processo, denominata ASACdati e sviluppata assieme alla spin-off 3DEverywhere dell'Università di Padova, è stata presentata al pubblico nel 2006, ma l'interfaccia rimane tuttora in via di ridefinizione e risultano accessibili solo parzialmente la fototeca, l'audioteca e la cineteca.⁶ Sperimentazioni sporadiche di visite virtuali hanno poi coinvolto alcune mostre, ad esempio le edizioni del 1999 e del 2015, acquisite digitalmente grazie a una collaborazione con Google Arts & Culture, così come è stato sviluppato il Biennale Channel per riproporre online incontri e dibattiti con celebrità del mondo dell'arte avvenuti in occasione delle manifestazioni istituzionali.⁷ Soltanto dal 2020 la Biennale ha scelto infine di smorzare l'approccio *top-down* aprendo il proprio patrimonio documentale alla collettività attraverso gli studenti di numerosi Atenei italiani, coinvolti in un progetto di rilettura degli ultimi vent'anni per la

fondazione di un centro di ricerca internazionale e in vista del ritrasferimento in Laguna dei fondi temporaneamente custoditi in Terraferma.⁸

Passando alla Collezione Peggy Guggenheim, è significativo che la presenza digitale del museo d'arte moderna e contemporanea più visitato d'Italia sia sempre stata imperniata attorno al catalogo della collezione, giacché la stessa collezionista, prima ancora di aprire la celebre galleria newyorchese *Art of This Century*, tra il 1942 e il 1947 si era concentrata assieme allo storico dell'arte britannico Herbert Read sulla realizzazione di un volume che approfondisse le opere che aveva accumulato in pochissimi anni (Rylands 2001, 238). D'altra parte, l'ereditiera americana fu capace di collezionare una serie di capolavori assoluti dell'arte del Novecento, come gli esemplari di *Oiseau dans l'espace* (1932-40) di Constantin Brancusi e *Boîte-en-Valise* (1941) di Marcel Duchamp, tanto che fin dal nuovo millennio il museo ha giustamente investito sul travasamento online dell'intero patrimonio museale con un elevato dettaglio informativo e di qualità d'immagini. La recente ristrutturazione del sito web istituzionale, avvenuta nel 2020, pur non aprendo a una dimensione partecipativa nei confronti dell'utente, ha però enfatizzato la relazionalità della base dati presentando un'ottima possibilità di navigazione trasversale tra opere, artisti, eventi e strumenti in collezione. A fianco al lavoro sul catalogo digitale, il museo ha sperimentato nel 2013 un tour virtuale basato sulla ricostruzione tridimensionale e fotografica degli spazi, con possibilità di movi-

⁵ In forza della Legge nr. 438 del 1973, l'ASAC ha assunto compiti di ideazione, promozione e organizzazione di attività culturali di carattere permanente. La prima sede dell'archivio, inaugurata il 1° settembre 1975, fu Ca' Corner della Regina, appartenuta alla Regina Caterina Cornaro e donata all'ente Biennale dalla Cassa di Risparmio di Venezia, il cui restauro per accogliere il centro di documentazione fu compiuto su consiglio del primo direttore Wladimiro Dorigo.

⁶ L'interfaccia del sistema si trova all'indirizzo <http://asac.labiennale.org>.

⁷ Queste informazioni sono frutto del lavoro di una tesi sperimentale sulla presenza digital e public della Biennale di Venezia condotto assieme alla laureanda Sara Balloch nel 2021 all'Università Ca' Foscari Venezia.

⁸ Quest'ultimo lungimirante sviluppo per la Biennale e la città di Venezia è iniziato con la presidenza di Roberto Cicutto, nonostante i difficili anni di pandemia. Cf. Baretta, P.P.; Petrelli, V. (2021). «Biennale, Cicutto: 'Luogo della diplomazia culturale e osservatorio sul mondo'». *Riformismo & Solidarietà*, 19 settembre.

mento stanza per stanza mediante planimetria navigabile, ma dopo la pandemia ha preferito un'opzione di visita accompagnata in live streaming per recuperare relazionalità nelle esperienze mediate e avviare inoltre al disallineamento creatosi tra il nuovo allestimento delle sale e il percorso precedentemente digitalizzato.⁹ Nel corso di questo processo di digitalizzazione si nota tuttavia come la Collezione Peggy Guggenheim abbia via via rafforzato la capacità di coinvolgere pubblici differenti attraverso attività in presenza, anziché online, producendo un ricchissimo programma educativo in sede e persino accentuando l'accessibilità alla propria collezione con progetti per utenti con abilità diverse.¹⁰

Per stare al passo con le due concorrenti storiche veneziane e sviluppare al tempo stesso un proprio pubblico in una città relativamente piccola nonostante il massiccio afflusso turistico, la Pinault Collection ha implementato fin da subito soluzioni assai rilevanti in fatto di sviluppi digital e public, senza poi modificare di molto la rotta tracciata nei quindici anni della sua presenza a Venezia. Invero, fra le tre *major* è quella che con maggior decisione ha investito nella presenza di strumentazione quali tablet e visori per consentire *extended visits* sul posto e laboratori per le scuole. Al netto dello sfoggio tecnologico, l'attività di maggiore spessore e innovatività per quanto concerne una metodologia digitale e al tempo stesso pubblica è risultato progressivamente un altro progetto, quello denominato «Palazzo Grassi Teens», un archivio partecipativo ad accesso aperto creato interamente da gruppi di alunni delle scuole superiori e in co-

stante crescita.¹¹ Nello specifico si tratta di una banca dati accessibile pubblicamente sotto forma di sito web creato e aggiornato in ottica wiki, dunque con moderazione minima e consentendo ai ragazzi delle scuole coinvolte di creare e aggiornare in autonomia le schede informative sugli artisti e le opere della collezione utilizzando il proprio linguaggio e il proprio punto di vista generazionale. In questo modo, la Pinault Collection ha per prima implementato a Venezia un metodo realmente partecipativo, offrendo poi ai contenuti creati dagli utenti una cornice istituzionale entro cui rendere consultabili e modificabili le informazioni. In questo senso, ciò che realmente importa della base di dati così ottenuta non sono né l'autorevolezza degli autori né l'accuratezza della narrazione storico-artistica, bensì la capacità di offrire un'occasione non paternalistica di approfondimento dell'arte contemporanea e persino di coinvolgere il pubblico nella costruzione di senso del patrimonio artistico (King et al. 2016, 96). Questo tipo di *engagement* ottenuto mediante strumenti digitali ricorda il percorso imboccato recentemente dalla Biennale di Venezia per la riscoperta e riscrittura della propria storia recente presso l'ASAC, ma anche le esperienze di apertura alla narrazione di pubblici con disabilità accolta dalla Guggenheim, dimostrando come esista nel settore una certa tendenza all'emulazione ben descritta dalla teoria istituzionale di Alfred Chandler, per cui le soluzioni adottate dalle istituzioni leader finiscono per essere paradigmatiche a prescindere dalla loro correttezza formale o efficacia organizzativa (Chandler 1990).

⁹ Il tour virtuale era stato realizzato da Matteo Crosera ed era accessibile alla pagina http://www.guggenheim-venice.it/exhibitions/virtuale_tour/vr_pgc/guggenheim.html, ora non più disponibile.

¹⁰ Cf. Guggenheim Tactile: <http://www.guggenheim-venice.it/doppio-senso/percorsi-tattili.html>.

¹¹ Cf. Palazzo Grassi Teens: <https://teens.palazzograssi.it/usr.php>.

4 La (rin)corsa all'informatizzazione negli archivi d'arte

Gli esempi appena analizzati di digitalizzazione e apertura pubblica del patrimonio di grandi collezioni d'arte contemporanea sono certo paradigmatici ma, in un certo senso, rappresentano soltanto la punta dell'iceberg di un fenomeno assai più esteso. Se nella logica della teoria istituzionale già i principali enti del settore si sono emulati l'un l'altro in fatto di sviluppi digital e public, ciò si riscontra ancor di più nelle organizzazioni di piccole e medie dimensioni attive nell'arte contemporanea. Invero, studi empirici dimostrano come collezioni private e archivi d'arte, studi e lasciti d'artista, musei locali o autonomi abbiano rincorso questa tendenza all'informatizzazione affidandosi spesso a soluzioni casalinghe che imitavano gli standard internazionali, ma si orientavano prioritariamente a una sistematizzazione interna dei propri archivi (Reed 2017, 122-3). Per di più, questo tipo di organizzazioni hanno di frequente adottato l'implementazione di un database per tentare di rafforzare la propria reputazione, specie guidando la divulgazione di informazioni sulla loro collezione per enfatizzarne il valore storico artistico nei confronti del mercato o del mondo scientifico (Saba 2013, 104). Da ciò deriva una certa differenza rispetto al caso dei musei e delle collezioni pubbliche prima considerati, poiché il processo di digitalizzazione nelle organizzazioni medio-piccole è inteso dapprima per una riorganizzazione interna, e soltanto in un secondo momento si riflette sulla messa a disposizione della banca dati per un pubblico più ampio. Rispetto ai processi di digitalizzazione nei grandi musei di appeal internazionale si tratta ovviamente di una casistica assai meno nota, ma questa realtà, seppur sommersa, costituisce la maggioranza delle organizzazioni attive nel settore dell'arte contemporanea e pertanto ha goduto di una certa attenzione da parte degli studiosi. Negli ultimi anni è anzi cresciuto l'interesse analitico nei confronti degli archivi d'arte e del loro stesso paradigma istitu-

zionale, il quale è stato messo alla prova dal dilagare dei database e, soprattutto, dalla diversa logica e dimensione portate avanti dall'informatizzazione di tipo relazionale, cambiando radicalmente la nostra comprensione di cosa sia un archivio (Cocciolo 2014; Knifton 2015; Bernardi et al. 2017; Berry 2017; Elragal et al. 2017; Reed 2017; Fuchgruber 2019). A questo proposito si possono riconoscere tre assi principali attorno a cui è imperniata la riflessione accademica sugli archivi d'arte nell'epoca della loro digitalizzazione: in prima istanza, si tratta di operare una distinzione sia concettuale che pratica tra un archivio in senso tradizionale e una banca dati (Gorzalski 2016, 167); in secondo luogo, bisogna indagare la questione dell'affidabilità dei materiali e delle fonti rese accessibili attraverso collettori online (Fuchgruber 2019, 93); infine, si rende necessario valutare i cambiamenti procedurali e professionali nel settore dovuti alla compresenza di due funzioni, quella archivistica tradizionale e quella della gestione dei dati (Cacciolo 2016, 124).

Per quanto concerne il primo aspetto, quello definitorio, bisogna riconoscere che oramai i termini 'archivio' e 'banca dati' vengono ampiamente utilizzati come sinonimi, il che è dovuto alla diffusione sempre più capillare di progetti di digitalizzazione in campo umanistico, tanto da aver espanso il concetto di archivio oltre gli originali limiti che lo caratterizzavano come una collezione predeterminata entro uno spazio fisico circoscritto (Theimer 2012). Tuttavia, permane una differenza fondamentale tra un archivio fisico e un database, ossia che un repository digitale ha la possibilità di unire fonti primarie e secondarie, nonché di connettere fonti provenienti da varie collezioni che sono distinte storicamente e distanti geograficamente (Kramer 2014). Invero, un archivio nel senso tradizionale è equiparabile a un circuito chiuso incentrato su una specifica raccolta, ma i processi di informatizzazione portati avanti da singole organizzazioni op-

pure da umanisti digitali a livello interistituzionale hanno consentito che si creassero delle piattaforme di ricerca capaci di consultare e connettere numerose collezioni di fonti primarie - come nel caso delle opere di un singolo artista conservate presso differenti musei - aggiungendovi anche un'ampia gamma di fonti secondarie per contestualizzare e arricchire la ricerca - ad esempio saggi tematici, immagini, bibliografie, ritagli stampa ecc. (Gorzalski 2016, 167). Proprio per questo motivo, dal punto di vista delle Digital Humanities, quale che sia la costituzione fisica e organizzativa di un archivio, quest'ultimo viene considerato semplicemente una raccolta selettiva, ordinata e interrogabile di materiali messi a disposizione per attività di ricerca (Theimer 2012). Gli esempi possono andare da un insieme abbastanza eterogeneo in quanto a provenienza e natura degli oggetti digitalizzati che è reso possibile unicamente nella dimensione del web, come nel caso del William Blake Archive, fino a una collezione assolutamente coerente ed endogena, ma rafforzata all'inserimento ipertestuale di fonti secondarie, come accade per le Vincent van Gogh Letters.¹² A ben guardare, il vero vantaggio di un repository digitale sta per l'apunto nell'aggiunta di fonti secondarie, di riferimenti tematici incrociati, di collegamenti esterni e di strumenti che consentano il raggiungimento di obiettivi di ricerca capaci di andare oltre le limitazioni di un archivio fisico in senso tradizionale (Palmer 2004, 352). Bisogna tuttavia specificare che il valore aggiunto non è dato dalla semplice digitalizzazione in sé di oggetti e documenti, quanto piuttosto dalle informazioni di contesto recuperate durante questo processo e messe convenientemente in connessione con le fonti primarie (Bernardi et al. 2017, 188). Per potenziare una raccolta digitale a fini umanistici, dunque, il database risultante da un processo di digitalizzazione di una collezione deve possedere requisiti di relazionalità,

di modo che le diverse categorie di oggetti digitali inseritivi siano intessute in una rete di informazioni della quale diventano i nodi equivalenti posti sul piano orizzontale di una dimensione virtuale esplorabile con molteplici criteri, anziché distribuiti nel senso gerarchico verticale di uno schedario archivistico ordinato per singolo criterio. Nel corso degli ultimi due decenni, questo metodo relazionale è affiorato come autentico paradigma metodologico nello sviluppo di banche dati aperte o pubbliche nel campo umanistico, come nel caso della piattaforma collaborativa Europea, tanto da formare una massa critica di contesto che unisce oggetti e soggetti di natura diversa, nonché indagabili in maniera approfondita e sfaccettata (Palmer 2004, 353).

Passando al secondo spunto di riflessione circa la diffusione di archivi informatizzati in campo umanistico, il problema appare non solo quello della loro natura, bensì anche quello riguardante l'affidabilità delle informazioni custodite, intendendo con ciò la provenienza e correttezza dei dati raccolti e resi disponibili. Si può infatti notare come un buon numero di progetti di digitalizzazione occorsi negli ultimi due decenni avesse l'obiettivo di creare una specie di 'collezione aumentata', ossia una raccolta capace di contenere e incrociare materiali di diversa origine, laddove però gli oggetti digitali finivano spesso per perdere ogni riferimento alla propria collocazione fisica e al contesto di senso in cui essi sono inseriti nel mondo reale, quali il fondo archivistico o la busta specifica, oppure la parentela o prossimità con altri fondi e buste nello stesso archivio fisico (Gorzalski 2016, 170). Onde evitare che nel processo di digitalizzazione vadano perse informazioni fondamentali per ricostruire la provenienza e assicurare l'integrità informativa della copia digitale, pertanto, risulta necessario che vadano acquisiti sempre tutti i dati riferiti a un oggetto o documento seguendo le procedure in

¹² Si vedano gli indirizzi <http://www.blakearchive.org/> e <http://vangoghletters.org/vg/>.

uso negli archivi tradizionali e trasformando in tal modo la copia digitale in un cosiddetto *authority file*, cioè una fonte autorevole e scientificamente autonoma (Duranti 1995, 6). Naturalmente bisogna essere consapevoli che qualsiasi archivio, digitale o meno, non è altro che una ricostruzione intenzionale della realtà, ossia una rappresentazione storica necessariamente orientata dall'approccio scientifico - e talvolta ideologico o politico - del suo creatore o committente (Sternfeld 2011, 547). Per questo motivo nella realizzazione di un repository digitale bisogna sempre chiedersi a quale scopo lo si faccia, tenendo a mente che i committenti istituzionali potrebbero avere intenti che vanno oltre la mera curiosità scientifica (Bernardi et al. 2017, 193). In particolar modo nel settore dell'arte qualsiasi forma di approfondimento archivistico detiene un significato culturale, sociale e persino economico che può ripercuotersi sull'accessibilità, la reputazione e il valore delle opere d'arte o dell'artista preso in esame (Cook 2001, 26). Se da un lato le schede archivistiche vengono rese sufficientemente affidabili a livello informativo, dall'altro diventa ancor più rilevante stabilire una linea narrativa coerente e convincente a beneficio dello status dell'artista o delle opere considerate (Reed 2017, 121). Proprio come qualsiasi archivio tradizionale, anche il database non è altro che un costrutto sociale impiegato per strutturare un particolare ambiente, pertanto la sua struttura, il sistema di metadati e le verifiche di autenticità messi in atto si basano sulle intenzioni del creatore o committente, oltre a orientarsi all'utilizzo finale per cui si è operata la digitalizzazione di una specifica collezione (Gorzalski 2016, 180). Già con la scelta della tassonomia da adottare nella costruzione di una banca dati si sta in effetti impiegando un potente strumento retorico, rivelatore del processo curatoriale che sta alla base della creazione di una collezione e della sua capacità di creare significato (Bernardi et al. 2017, 192).

Il terzo territorio che necessita di approfondimento circa la diffusione di progetti di digitalizzazione in campo umanistico, come evidenziato da molti studiosi, ri-

guarda la frizione a livello organizzativo che si riscontra per via dell'incontro - e spesso dello scontro - tra vecchie e nuove professionalità interne all'archivio, specie in riferimento ai rispettivi ambiti e oggetti di competenza (Berry 2017; Gorzalski 2016). Invero, archivisti di lungo corso responsabili di collezioni fisiche si sono visti via via affiancati da gestori di dati o persino da sviluppatori di database ai quali erano conferiti pieni poteri sullo schedario digitale (Cocciolo 2016, 124). Queste due figure possiedono competenze differenti - l'una in campo analogico, l'altra in quello digitale - e per di più adottano tipicamente procedure e concetti divergenti fra loro in quanto a prassi archivistiche. Nel senso più tradizionale, l'archivista conserva materiali accumulati in una collezione per congelarne il contenuto e, così facendo, arrestare il tempo, mentre il data asset manager acquisisce una rappresentazione digitale dei materiali per trasportarne i contenuti e metterli in movimento attraverso relazioni dinamiche nel tempo (Berry 2017, 104). In altre parole, l'approccio dell'archivista è incentrato sui pezzi della raccolta per assicurarne la conservazione sul lungo termine, invece la digitalizzazione capovolge la prospettiva in favore dell'utente finale, concentrandosi sulle necessarie migrazioni tecnologiche dell'intera banca dati anziché dei singoli record digitali (Cocciolo 2014, 239). La differenza tra archivio fisico e repository digitale finisce spesso per distanziare tra loro archivisti e gestori dei dati, una situazione aggravata inoltre dalla convinzione molto diffusa che la banca dati risolva la gran parte dei problemi archivistici e informatici una volta per tutte. Al contrario, un database abbisogna di costante cura e sviluppo, nonché di un'implementazione diffusa che responsabilizzi tutto il personale di un'istituzione, non il solo archivista, altrimenti le informazioni inserite nello schedario digitale finiscono presto per non essere più aggiornate oppure vengono inserite in maniera inidonea vanificando i vantaggi dell'intero processo di digitalizzazione (Cocciolo 2016, 126-8). Specie nel caso di collezioni in-

teramente digitali, la criticità maggiore è rappresentata proprio dalla necessità di superare le possibili frizioni organizzative, cioè quelle che si creano a causa di archivi non allineati alle nuove procedure digitali o collaboratori poco motivati a implementarle, tanto da rendere utile un piano strategico complessivo per riformulare le politiche di trattamento dei dati, le procedure di acquisizione degli stessi e i processi di trasferimento da ana-

logico a digitale (Berry 2017, 106). La rincorsa all'informaticizzazione nel settore dei musei, più in generale, e in quello dell'arte contemporanea, più nello specifico, passa dunque per un'attenta gestione delle risorse umane impegnate nei processi di digitalizzazione degli archivi, il che suggerisce come l'analisi del precipuo contesto organizzativo sia il vero punto di partenza di un corretto progetto di Digital e Public Humanities.

5 Termini di paragone per database relazionali nell'arte contemporanea

Tenendo presente la cornice concettuale e pragmatica sopra esposta, è possibile ora procedere all'approfondimento di alcuni casi esemplari di digitalizzazione nel campo dell'arte contemporanea riferiti a organizzazioni di dimensioni paragonabili a quelle del patrimonio e della struttura organizzativa del Museo Rimoldi a Cortina.¹³ Si tratta di esempi tutti tratti geograficamente dalla Germania, ma che operano a livello internazionale, mentre presi singolarmente coprono diversi ruoli all'interno del settore, ciascuno con un proprio capitale di reputazione e una notevole autorità nel campo. Nello specifico si tratta dello studio *lost but found* di Douglas Gordon a Berlino/Glasgow, la sede operativa dell'artista scozzese noto per le sue installazioni video e inserito tra le celebrità del settore; quindi, della Julia Stoschek Foundation di Düsseldorf/Berlino, una delle principali raccolte di media e performance art a livello mondiale retta da una collezionista definita la Peggy Guggenheim del XXI secolo; infine, dell'Estate of Sigmar Polke, il lascito del celebre pittore della Pop Art tedesca annoverato nella top ten degli artisti contemporanei deceduti più quotati al mondo. Questa casistica permette di godere dunque di una visio-

ne sfaccettata del mondo dell'arte contemporanea, poiché ricomprende l'esempio di un artista vivente di caratura internazionale e in costante attività, quello di una collezionista divenuta un punto di riferimento del settore e, in ultimo, quello degli eredi di una celebrità alle prese con un lascito imponente. Nonostante la differenza nel ruolo precipuo, questi tre soggetti presentano delle similitudini a livello organizzativo e di reputazione artistica, tanto da poterli convenientemente confrontare e utilizzare come casi studio di riferimento circa le recenti pratiche di digitalizzazione nel settore dell'arte contemporanea internazionale.

In primo luogo, tutti e tre i soggetti presi in esame erano in una posizione apicale del settore già prima di avviare il processo di digitalizzazione, ma ritenevano che la creazione di un sistema informatico per il proprio archivio potesse rinsaldare la loro reputazione nei confronti degli altri attori del sistema del contemporaneo grazie alla sistematizzazione di informazioni accurate sul proprio capitale artistico (es. riferimenti storico-artistici, file di immagini in alta definizione, elenchi bibliografici ecc.) e alla creazione di solidi processi organizzativi (es. prati-

¹³ Si tratta di tre istituzioni per le quali lo scrivente ha operato in qualità di curatore dell'archivio e/o sviluppatore della banca dati tra il 2008 e il 2020. Dal punto di vista cronologico ha operato come archivista digitale per Gordon dal 2008 al 2010, quindi per Stoschek dal 2010 al 2020, infine per gli eredi Polke tra il 2012 e il 2016.

che di prestito, procedura per le autentiche, permessi di riproduzione ecc.) (Graw 2009, 9). Nonostante non avessero una precisa idea sul tipo di banca dati che desideravano, e nemmeno sull'aspetto che doveva avere, ambivano a una soluzione informatica analoga a quella adottata da altri leader del settore e che consentisse loro di rafforzarne lo status costituendo una miniera di informazioni contestualizzate (Fuchsgruber 2019, 94). In secondo luogo, per tutti e tre i soggetti presi in esame si trattava di creare degli archivi sostanzialmente nativi-digitali, poiché era la prima volta in assoluto in cui il materiale e i documenti di vario genere accumulati negli anni venivano sottoposti a un qualche criterio di riordino con l'intento di digitalizzarli tutti in brevissimo tempo a fini conservativi e conoscitivi (Saba 2013, 113; Cocciolo 2014, 247). A questo punto risulta chiaro che per questi committenti la distinzione accademica tra archivio tradizionale e repository digitale non aveva alcuna rilevanza, trattandosi piuttosto di creare da zero un sistema di organizzazione delle informazioni e dei dati utile agli scopi istituzionali (Gorzalski 2016, 170). In terzo luogo, avendo all'epoca pochi esempi di archivi digitali d'arte a cui fare riferimento, ciò che i committenti avevano in mente per la riorganizzazione dei propri materiali era l'idea più prossima di forma organizzata del sapere che si ha in campo storico-artistico, ossia quella del catalogo museale o del catalogo ragionato. Qualunque fosse la concreta soluzione informatica, il database doveva dunque corrispondere all'idea astratta di un catalogo, ossia di una raccolta ordinata di tutte le informazioni, i materiali e i dati che hanno rilevanza all'interno del discorso artistico (Phillip 1995, 23). Infine, ciascuno dei tre soggetti può essere considerato di medio-piccola grandezza dal punto di vista organizzativo, il che per il settore dell'arte equivale a un di-

mensionamento di risorse umane comprese tra cinque e una dozzina.¹⁴ Queste istituzioni sono abbastanza semplici e stabili dal punto di vista gestionale, con il personale generalmente impegnato a coprire mutualmente tutte le attività necessarie, ma proprio per questo si tratta di organizzazioni troppo piccole per poter avere un informatico specializzato al proprio servizio. Ne consegue che il progetto di digitalizzazione va necessariamente esternalizzato con l'individuazione di un provider informatico oppure, nella migliore delle ipotesi, di un umanista digitale che accompagni l'istituzione in questo percorso e contribuisca a individuare tra i dipendenti interni quello da formare e dedicare alle mansioni di gestione della banca dati (Cocciolo 2014, 240).

Stante queste caratteristiche degli esempi considerati, i quali si sovrappongono perfettamente al caso delle Regole d'Ampezzo, la squadra d'intervento esperta in umanistica digitale è bene agisca come interfaccia tra le esigenze gestionali dell'istituzione e le possibili applicazioni digitali da implementare. Si tratta cioè di interagire con i committenti guidandoli dalle aspettative iniziali verso quelle che sono le concrete funzionalità che una banca dati può offrire per migliorare il flusso di lavoro interno e la valorizzazione dei contenuti verso l'esterno. Incrociando standard internazionali nell'archiviazione di manufatti artistici e le esigenze precipue della committenza si collabora innanzitutto per la creazione di un prototipo che possa prefigurare le opzioni informatiche a disposizione e consentire infine lo sviluppo di un database sartoriale sulla base di un processo di mediazione, ravvedimenti e correzioni. Curiosamente, uno dei software più impiegati in questo settore è il prodotto commerciale FileMaker Pro, che consente la realizzazione di banche dati relazionali su misura, ma si può riscontrare anche l'utilizzo del

14 In questo settore un'organizzazione grande è considerata un museo o uno studio d'artista che conti tra i cinquanta e i cento dipendenti, come nel caso della Fondazione La Biennale di Venezia (Mantovan 2008) oppure dello studio di Olafur Eliasson a Berlino (Eliasson 2016).

software libero MySQL, che funziona con una logica simile.¹⁵ Il motivo non va ricercato solamente nella buona funzionalità di queste soluzioni informatiche, bensì anche nella già citata tendenza a implementare l'innovazione in un settore seguendo l'esempio dei soggetti leader a prescindere dalla funzionalità, efficacia o efficienza della soluzione in questione (Chandler 1990). Al di là delle mode, tuttavia, i software considerati consentono un'ampia versatilità nella struttura di fondo del database - inclusa la programmazione autonoma di tabelle, campi, script e output -, nonché nella veste grafica sia del front-end che del back-end. Questa malleabilità offre pertanto l'opportunità di adeguare la banca dati ai migliori standard internazionali creando tabelle e sezioni utili ai fini specifici dell'istituzione presa in esame, ma al tempo stesso derivate dalle categorie in uso nei principali cataloghi museali online e nelle biblioteche d'arte digitalizzate, in modo da includere fin da subito tutti i dati che possano rendere il database interrelabile con l'esterno (Wilson et al. 2003).

La decisione di fondo nella creazione delle banche dati per queste organizzazioni, compreso il caso del Museo Rimoldi, ha riguardato la scelta iniziale delle categorie principali di oggetti da incasellare in maniera univoca entro una tabella, laddove è necessario specificare che nessuna tabella avrebbe avuto preminenza a livello di struttura digitale, consentendo così di creare un numero potenzialmente infinito di relazioni incrociate tra tabelle autonome [fig. 5]. Significa cioè che, diversamente da un catalogo museale fisico, non vi sarebbe stato un criterio ordinante principale per le schede, il quale segue in genere l'ordine cronologico, alfabetico o geografico delle opere oppure degli artisti in una collezione. Al contrario, un database relazionale consente di orientarsi rispetto a numerosi criteri in uno spazio digitale non gerarchico, poiché non fisico, tanto da poter poi interrogare la banca dati rispet-

to a categorie equivalenti dal punto di vista dell'ordinamento informatico, quali l'autore, il titolo, le mostre o la bibliografia di un'opera. Nello specifico le tabelle indipendenti create nei casi presi in esame riguardavano in generale le seguenti categorie: opere d'arte, persone (artisti, ma anche galleristi, curatori, critici, giornalisti ecc.), mostre (personali o collettive), fotografie (di opere, di installazioni, di persone ecc.), bibliografia (cataloghi, articoli, riviste, rassegne stampa ecc.), materiali documentali (corrispondenza, cartoline, biglietti, testi manoscritti o dattiloscritti ecc.) e documenti di natura gestionale (autentiche, stato di conservazione, accordi di prestito, trasferimenti di proprietà, permessi di riproduzione ecc.). Come si può vedere, a differenza di quanto ci si potrebbe aspettare dal catalogo di un museo, non tutte le tabelle sono riferite a oggetti fisici o collezionabili, bensì vi è l'aggiunta di categorie quali persone e mostre che è consentita dall'ambiente digitale e risulta estremamente significativa per la possibilità di ricostruire legami tra oggetti e soggetti facendo emergere interconnessioni altrimenti difficili da cogliere in un catalogo fisico (Knifton 2015, 28). Ciascuna tabella accumula i propri record su una scheda informativa che può essere messa singolarmente in relazione incrociata con schede e anche solamente voci di schede provenienti da altre tabelle mediante cosiddette 'tabelle ponte', invisibili all'utente e tracciate da un codice identificativo che consente una relazione univoca, cosicché si possano unire per esempio le opere con le mostre in cui sono state esposte, oppure con gli articoli e libri in cui sono comparse, oppure con le foto dell'allestimento, o ancora con la corrispondenza in cui compaiono. La facoltà di incrociare le informazioni tra diverse tabelle può portare a scoperte significative, come l'identificazione di opere in fotografie tratte da un allestimento che non erano tuttavia state inserite nel catalogo del-

¹⁵ Altre organizzazioni di rilievo in cui l'autore ha potuto fare esperienza diretta di studio o utilizzo della banca dati sono state la Biennale di Venezia, la Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, sempre a Venezia, e lo studio di Olafur Eliasson a Berlino.

la mostra, oppure la ricostruzione completa dei luoghi in cui un'opera specifica è stata esposta, o l'elenco dei passaggi di proprietà.

In questo senso, una banca dati relazionale può essere progettata per fornire informazioni di contesto che assolvano specifici obiettivi istituzionali; pertanto la sua struttura non è né inerte né neutra. Riprendendo i casi citati in apertura di questo paragrafo è possibile presentare alcuni esempi concreti circa gli accorgimenti strutturali che possono essere impiegati nella progettazione di un database per perseguire degli scopi di tipo strategico, sia storico-artistici che di mercato artistico. Nel caso dello studio di Douglas Gordon, all'epoca della digitalizzazione del suo archivio l'artista era ormai celebre per i numerosi riconoscimenti ricevuti, tra cui il Turner Prize nel 1996, nonché molto quotato grazie alla galleria che tuttora lo rappresenta, la Gagosian Gallery; sentiva tuttavia la necessità di rafforzare la presenza di sue opere nella pubblicistica specializzata per contribuire a canonizzare la propria posizione storico-artistica (Mantovan 2015, 29-39). Di conseguenza, la banca dati doveva servire a fornire informazioni affidabili e complete riguardo al percorso dell'artista - sia di tipo testuale, sia file di immagini - affinché studiosi e critici interessati ad approfondire la sua opera scegliessero di attingere direttamente dall'archivio dell'artista, in tal modo orientando il flusso informativo e tutelando allo stesso tempo la riproduzione delle opere.¹⁶ Il database doveva quindi prevedere la possibilità di raccogliere ogni genere di materiale bibliografico riguardante l'artista e le sue attività espositive negli anni, mettendo tali informazioni in relazione con un'ampia selezione di fotografie in alta definizione tratte dagli allestimenti delle diverse opere, le quali venivano unite a dettagliati metadati posti sotto la tutela di una società di raccolta dei diritti d'autore (Bertacchini et al. 2013, 65-7). Nel caso di Julia Stoschek, una tra le più gio-

vani collezioniste al mondo con una forte reputazione per la sua propensione verso la media and performance art, la costruzione della banca dati è invece emersa da subito come un'esigenza che doveva accompagnare la creazione della sua collezione. Contando tra le opere raccolte alcuni capolavori di artisti quali Nam June Paik, Bruce Naumann, Vito Acconci e Marina Abramović, l'intento era di consolidare presto la rilevanza storico-artistica delle proprie scelte specie attraverso la circolazione di singoli pezzi della collezione in occasione di mostre nei musei leader del settore (Julia Stoschek Foundation 2009). Trattandosi perlopiù di opere video, installazioni e performance art, la banca dati doveva quindi servire a un duplice scopo: da un lato quello di adottare i migliori standard internazionali per l'acquisizione delle opere, attraverso trasferimento in digitale o rilevazione dei dati tecnici (Saba 2013, 108), dall'altro quello di localizzare il deposito fisico o digitale di ciascun pezzo originale o in copia, nonché monitorarne lo stato di conservazione. Inoltre, proprio per favorire la diffusione della collezione al di fuori delle due sedi museali della fondazione, una a Düsseldorf e l'altra a Berlino, la banca dati doveva servire per gestire agevolmente le procedure di prestito e tracciare la movimentazione delle opere. Infine, per quanto concerne il caso dell'archivio dell'Estate of Sigmar Polke, le condizioni di partenza del processo di digitalizzazione erano dettate da un'autentica urgenza, dovuta alla scomparsa prematura di uno dei principali artisti della Pop Art tedesca e internazionale, sempre in concorrenza sul mercato dell'arte con l'amico e rivale Gerhard Richter. Invero, Polke lasciò agli eredi una produzione vastissima ed eterogenea di dipinti, stampe, disegni, fotocopie e filmati, ma purtroppo con scarsi elementi informativi riguardo all'autenticità dei pezzi con conseguente flessione delle quotazioni subito dopo la morte, poiché firmava di rado le proprie creazioni (Fuchsgruber 2019, 99). La situazione era resa ancor più deli-

¹⁶ L'ente che si occupa dei diritti d'autore di Douglas Gordon è la compagnia tedesca VG Bild-Kunst con sede a Bonn.

cata dalle tensioni tra i vari eredi che si contendevano il controllo strategico dell'Estate, ma anche dalla comparsa di un flusso ingente di falsi che iniziavano a inquinare il mercato, specie attraverso vendite presso gallerie private di dubbia reputazione.¹⁷ Scopo principale del database era dunque quello di divenire il collettore di tutte le informazioni riguardanti la produzione di Sigmar Polke, così da sviluppare rapidamente un archivio centrale digitalizzato che fungesse da base per la creazione di un catalogo ragionato quale punto di riferimento per studiosi e collezionisti, contrastando il rischio costituito dai numerosi falsi in circolazione. L'aspetto centrale nella programmazione della banca dati riguardava di conseguenza la strutturazione di un flusso di lavoro automatizzato che consentisse di acquisire e incrociare dati sulla provenienza (acquisti e passaggi di proprietà) e sulla circolazione delle opere (esposizioni, mostre, fiere ecc.), in

modo da fornire al comitato scientifico tutti gli elementi per attribuire o negare l'autentica. Questo lavoro ha permesso di velocizzare la ricostruzione del catalogo ragionato per i primi due decenni di attività dell'artista, sulla cui base in soli due anni è stato possibile realizzare il primo ciclo di rilevanti retrospettive dedicate a Polke, che ha toccato i musei d'arte contemporanea più importanti al mondo, tra cui il MoMA di New York, la Tate a Londra, il Museum Ludwig di Colonia e, su scala minore, la Pinault Collection di Venezia (Palazzo Grassi and Pinault Collection 2016). A sottolineare la centralità della banca dati in questo processo di valorizzazione storico-artistica e di mercato, è curioso notare come pochi anni più tardi, quando la litigiosità tra gli eredi costrinse a una scissione dell'Estate, uno dei principali motivi di contesa nell'atto di separazione divenne proprio la proprietà dei dati raccolti e il diritto di accesso al database.

6 Il patrimonio artistico e le priorità della comunanza ampezzana

Le banche dati relazionali nel settore dell'arte contemporanea fin qui osservate hanno offerto una panoramica in cui emerge nettamente la centralità, in ogni processo di digitalizzazione, dell'attenzione posta al caso specifico. Se da una parte vi sono standard informatici, archivistici e storico-artistici via via consolidatisi nella prassi internazionale, dall'altra non si può prescindere da un'analisi minuta del patrimonio del museo in oggetto e delle sue esigenze precipue in fatto di presenza digitale e accessibilità pubblica. Nel caso del Museo Rimoldi si poteva contare già su un primo lavoro di ricognizione, sistemazione e catalogazione digitale delle opere presenti in collezione conseguente alla produzione dell'ultimo catalogo del museo realizzato nel 2010, ma non dei fondi ar-

chivistici che avrebbero invece consentito di evidenziare la relazionalità tra materiali, oggetti e soggetti nel patrimonio artistico delle Regole d'Ampezzo. Il lavoro di ricerca scientifica e sviluppo digitale che sta alla base del presente volume si è pertanto sviluppato prima di tutto attraverso un'analisi dei sistemi informatici già presenti, specie la banca dati programmata in linguaggio open-source MySQL, nonché degli strumenti e dei contenuti utilizzati sia per la gestione interna della collezione, sia per la sua visualizzazione pubblica. A partire dall'infrastruttura digitale esistente si è quindi approntata una metodologia per implementare il database in senso relazionale, al fine di rafforzare i collegamenti tra gli oggetti conservati (collezione, epistolario, fototeca, persona-

¹⁷ Queste informazioni sono tratte dalle conversazioni con Michael Trier, amico e consigliere di Sigmar Polke, nonché curatore del suo archivio al tempo del progetto di digitalizzazione condotto a Colonia tra il 2012 e il 2016.

lità ecc.) e aggiornare le schede sulla base di *authority files*, così da incrementare l'accuratezza scientifica delle informazioni contenute. Operando in stretta collaborazione con la dirigenza dell'ente museale, si è costituita una squadra operativa composta da un'archivista individuata dallo stesso Museo Rimoldi, Ilaria Lancedelli, da un'esperta di banche dati per istituzioni artistiche selezionata dal Venice Centre for Digital and Public Humanities, Silvia Ballarin, e da due stagiste provenienti dall'innovativa Laurea Magistrale in Digital and Public Humanities dell'Università Ca' Foscari di Venezia, Asja Lazzari e Fabiola Chiericato. Nel capitolo che segue, le quattro autrici qui menzionate ripercorrono minuziosamente i diversi aspetti che le hanno viste impegnate nel processo di digitalizzazione e resa pubblica del patrimonio artistico delle Regole d'Ampezzo, in modo da offrire un resoconto dettagliato delle scelte compiute, dei metodi applicati e dei risultati ottenuti. Per risultati si intendono soprattutto la realizzazione del database relazionale per il Museo Rimoldi che costituisce il vero frutto del lavoro svolto nel corso dei dodici mesi del progetto, ma anche la pubblicazione del presente volume che intende offrire un taglio trasversale al patrimonio artistico e archivistico delle Regole ottenuto soltanto grazie alla relazionalità messa in opera dalla nuova banca dati. In tal senso, il progetto e la sua descrizione in queste pagine si propongono quale primo punto di riferimento nel panorama nazionale per orientarsi verso termini di paragone internazionali per la digitalizzazione ed esposizione pubblica di una collezione d'arte contemporanea.

Lasciando i dettagli del processo di digitalizzazione al prossimo capitolo, a questo punto è invece d'uopo sottolineare le peculiarità del caso e della natura del patrimonio artistico delle Regole d'Ampezzo, poiché ad esse ci si è orientati nella progettazione e nell'impianto della banca dati relazionale. Il Museo Rimoldi è infatti diverse cose

allo stesso tempo a seconda della prospettiva disciplinare da cui lo si approccia: dal punto di vista storico-artistico rappresenta una delle più precoci collezioni d'arte moderna e contemporanea italiana; dal punto di vista aziendale si tratta di un museo privato orientato alle strategie della propria comunità di riferimento; per quanto concerne i GLAM studies, gli studi relativi al settore delle istituzioni dedite ai beni culturali, il Museo Rimoldi detiene un patrimonio variegato con un archivio tutto da riorganizzare.¹⁸ Se la collezione è stata già oggetto di ricerca, pur senza approfondimenti particolari incentrati perlopiù su singoli artisti o mostre, a livello organizzativo e istituzionale invece si può dire non sia mai stato preso in debita considerazione. Il motivo va forse ricercato in un perdurante equivoco da cui va sgomberato il campo, ossia che il Museo Rimoldi non sia altro che il frutto della definitiva musealizzazione della collezione di Mario Rimoldi, mentre si tratta di un'istituzione costruita attorno a diverse collezioni esistenti in Ampezzo e che ha preso avvio grazie al primo e fondamentale lascito di Rosa Braun, vedova del collezionista (Balsamo 2010, 10). Oltretutto, si tratta di un patrimonio non esclusivamente di quell'arte moderna e contemporanea che aveva suscitato stupore già alla prima esposizione pubblica nel lontano 1941 (Bianchi 2011, 61), ma anche di libri e antichità, tra cui pezzi rari come una coppia di globi terrestri, di pregiata manifattura, di Vincenzo Coronelli risalente al tardo Seicento (Bonasera 1953, 80). Pertanto, quello del Museo Rimoldi è un caso ben diverso da quello di una collezione piuttosto omogenea, come quella di Peggy Guggenheim per rimanere in un ambito coevo, che nei primi anni Ottanta del Novecento è stata musealizzata in seno a una fondazione che già si occupava di arte moderna e contemporanea. Al contrario, la donazione eterogenea pervenuta per il tramite di Rosa Braun giungeva a un ente secolare e assai distante dall'arte come le Regole d'Ampezzo, le quali per di più si

¹⁸ Il termine GLAM fa riferimento all'acronimo inglese Galleries, Libraries, Archives and Museums.



Figura 6

Lo studio di Mario Rimoldi presso la sua agenzia turistica di Villa Esperia in Corso Italia, a Cortina d'Ampezzo, con le pareti affastellate dalle opere d'arte collezionate, in una foto scattata nel 1970 da Renato Balsamo. Mario Rimoldi nel suo ufficio (foto di Renato Balsamo). AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Fotografie Mario Rimoldi, nr. 29

erano da poco riappropriate dei beni e delle funzioni storicamente attribuite loro, costringendo l'istituzione a un radicale ripensamento circa il proprio ruolo in epoca contemporanea per la comunità di riferimento (Scarpa et al. 2010, 838). Il caso e la natura del Museo Rimoldi, giunto ormai a cinquant'anni dalla sua fondazione, pongono almeno tre questioni fondamentali che anche il processo di digitalizzazione doveva tenere in considerazione. In primo luogo, si trattava di render conto della difficile nascita e del successivo sviluppo di un'organizzazione rivolta all'arte contemporanea in seno a un territorio alpino e della sua accoglienza da parte della comunità di riferimento. In secondo luogo, bisognava evidenziare come il patrimonio giunto in tal modo al museo fosse de facto la risultanza di un micro-contesto di collezionismo generato-

si a Cortina nei primi cinquant'anni dalla sua annessione all'Italia, durante i quali la località dolomitica visse una straordinaria trasformazione economica votata all'industria turistica. In conseguenza di questi due primi aspetti, si doveva in ultimo considerare come le Regole d'Ampezzo, prese come istituzione identitaria per il territorio, avessero interpretato il ruolo aggiuntivo di ente culturale nell'ambito della propria riorganizzazione in seguito a un lungo periodo di rivendicazione delle proprie funzioni originarie.

Riguardo alla genesi del museo negli anni Settanta del secolo scorso, non vi è dubbio che possa essere descritta come un processo difficile, spesso al limite del collasso per l'indisponibilità di molte istituzioni locali, giunto infine a maturazione grazie alla presa di coscienza da parte

delle Regole del valore insito nella storia del contesto artistico creatosi in Ampezzo dal primo dopoguerra in avanti e incarnato in maniera esemplare dalla collezione Rimoldi (Balsamo 2010, 10). Da parte sua, Mario Rimoldi aveva da sempre sognato di lasciare le sue opere a Cortina quale «testimonianza della passione di un raccoglitore e dell'amore di un figlio» per il proprio territorio (Rimoldi 1951, 19). Che non si trattasse necessariamente di eternare la propria figura di collezionista, bensì di conferire alla conca ampezzana una nuova e imprescindibile risorsa su cui sviluppare la propria vocazione turistica e culturale, è riscontrabile nel ripetuto disinteresse dimostrato da Rimoldi rispetto al presentare le proprie opere fuori da Cortina, financo nel rifiuto di offerte d'acquisto in blocco da oltreoceano o di giacenza presso rilevanti musei nazionali (de Bigontina 2014, 9). Esempi concreti di questo atteggiamento restio furono la tardiva risposta alla richiesta di Rodolfo Pallucchini rispetto al prestito di alcuni dipinti di Filippo de Pisis per una personale veneziana dell'artista ferrarese nel 1948 (Bianchi 2011, 73), oppure ancora il declino dell'invito a presentare un intero nucleo di opere presso Ca' Vendramin Calergi a Venezia (*Corrispondenza Rimoldi-Rizzi* 1968). Rimoldi rifiutò anche l'intercessione dell'editore Neri Pozza nei confronti del potente democristiano veneto Mariano Rumor e della Cassa di Risparmio di Venezia per propiziare la nascita e il finanziamento di un centro d'arte a Cortina a cui lasciare la sua collezione (*Corrispondenza Rimoldi-Pozza* 1966). Ancora prima, all'indomani delle Olimpiadi del 1956, nemmeno l'ipotesi di collocare la pinacoteca nella poco distante Pieve di Cadore convinceva il collezionista, poiché, pur al netto dei dissidi avuti col Comune di Cortina, avrebbe privato il suo paese natale di un bene troppo prezioso (Zangrando 1958). Proprio nell'intimo rapporto tra Mario Rimoldi e la sua Cortina va individuato il germe dell'odierno museo e della sua difficile genesi, innanzitutto per la perdurante incomprensione dei compaesani circa la compulsiva passione artistica di quel bizzarro imprenditore, per metà am-

pezzano e per metà foresto, la cui collezione era cresciuta a dismisura tanto da riempire molteplici luoghi [fig. 6] - l'albergo di famiglia Hotel Corona, l'agenzia turistica dei Rimoldi Garage Centrale, la sua abitazione privata e persino la locale Scuola d'Arte (Rizzi 1968). Al di là dell'eccentricità e del sovradimensionamento della raccolta, vi erano poi stati aspri dissidi in merito all'eccezionalità e urgenza nella gestione dei fondi per l'avvenimento olimpico, i quali generarono una coda giudiziaria che finì per attribuire responsabilità postuma e per interposta persona addirittura alla vedova Rosa Braun (Gatti 1977, 345). Tuttavia, gli ampezzani si resero conto tardivamente che la collocazione in paese della raccolta Rimoldi non era scontata, specie quando Rimoldi concluse il suo trentennio da direttore della Scuola d'Arte ritirando tutti i dipinti che avevano adornato le aule e i corridoi dell'istituto (Anon. 1969). I rapporti sviluppatasi tra Rimoldi e Cortina fecero sì che il museo non potesse che nascere dopo la scomparsa del collezionista e che, ad accoglierne il lascito, fosse un'istituzione come le Regole d'Ampezzo, cioè terza rispetto alle sue vicende professionali e politiche, ma di estrema rilevanza per l'amministrazione delle ricchezze del territorio.

Il patrimonio che le Regole si trovarono così a gestire attraverso la nascita del Museo Rimoldi non si limitava alle opere d'arte donate da Rosa Braun - e nemmeno a quelle dei lasciti successivi - bensì investiva l'intero sistema dell'arte che il collezionismo e l'attivismo di Mario Rimoldi furono capaci di propiziare nella conca ampezzana. La felice intuizione del giovane imprenditore alberghiero, già appassionato agli oggetti artistici fin dai suoi studi superiori a Roma, fu infatti quella di convogliare con pazienza e passione un intero consesso artistico a Cortina. Il precoce incontro a fine anni Venti del Novecento con critici attenti come Giovanni Comisso, con artisti del valore di Filippo de Pisis e con mercanti del calibro di Giorgio Zamberlan fu epifanico, non solo per la scelta di rivolgersi all'arte coeva italiana abbandonando il gusto ottocentesco di matrice alpina, ma soprattutto per la compren-

sione del tipo di sistema dell'arte che occorreva costruire a Cortina per assecondare le ambizioni culturali che, secondo Rimoldi, il suo paese meritava (Belli 2010, 15). Fu così che il collezionista riversò anche sul settore artistico il suo fiuto sistemico, ampiamente profuso in ambito imprenditoriale con la creazione di una filiera che andava dall'albergo al garage, passando per un'agenzia turistica (Bassani 1975). Invero, Rimoldi comprese che per lanciare Cortina quale esclusiva località montana per l'élite nazionale - italiana, prima, e italiana, poi - servivano tutti quegli attori che mutualmente costituiscono un sistema dell'arte ben oliato. Si trattava di sollecitare la villeggiatura di artisti, galleristi, critici, collezionisti, autorità e dell'alta società in genere che confluivano nel salotto buono di questo o quell'albergo, spesso all'Hotel Corona della famiglia Rimoldi (Zamberlan 2021, 191-8). Se il secondo posto ottenuto al Premio Bergamo del 1939 con la prima versione della *Chiesa di Cortina* (1937) di de Pisis conferì a Rimoldi una iniziale conferma circa le proprie ambizioni per il paese natale, la definitiva responsabilizzazione nei confronti della conca ampezzana giunse l'anno successivo con il conferimento della direzione della Regia Scuola d'Arte che tra il 1940 e il 1969 egli trasformò in un luogo vivo e stimolante con l'esposizione permanente di capolavori dell'arte novecentesca e l'apertura di spazi per lo studio di artisti amici quali Mario Sironi (Pappacena 1988, 165-6). Primi momenti apicali che segnalavano la nuova centralità artistica acquisita da Cortina si concretizzarono nel 1941, nonostante il coinvolgimento bellico dell'Italia fascista, con la prima Mostra del Collezionista di Rimoldi (gennaio-febbraio) e con la Mostra delle Collezioni d'Arte Contemporanea (agosto) nella quale ottenne il terzo posto (*Comisso Prefazione* 1941). Forse di

maggiore importanza fu la fondazione del Circolo Artistico nel 1951, seguita dall'istituzione del Premio Parigi diretto da Rimoldi stesso, nel tentativo di allargare il bacino di collezionisti e appassionati d'arte a Cortina in vista delle Olimpiadi, prefigurando la nascita di un'organizzazione stabile e l'avvio di manifestazioni ricorrenti (Pallucchini 1951, 7). Non è un caso, dunque, che negli anni a venire molte delle personalità coinvolte nelle attività del Circolo come la pittrice Alis Levi o, temporaneamente, l'osteopata Antonio Allaria¹⁹ sceglieressero di affidare le loro opere proprio al Museo Rimoldi, dimostrando come Rimoldi - prima da imprenditore e poi da sindaco - fosse infine riuscito a creare un mondo dell'arte nella conca ampezzana di cui le Regole e la loro galleria risultano le vere eredi (de Bigontina 2014, 5).

È bene sottolineare come autentica fautrice del Museo Rimoldi sia stata Rosa Braun che, rimasta vedova, non si diede per vinta nonostante i numerosi rifiuti da parte di vari enti locali e trovò infine, per il tramite di Eugenio Gaspari e Renato Balsamo, poi direttore a vita della galleria, l'accoglimento nel 1974 della prima parte della sua donazione in seno alle Regole d'Ampezzo e la seconda per lascito testamentario l'anno successivo.²⁰ La donazione colse le Regole in un momento cruciale della propria esistenza millenaria, poiché stava finalmente prendendo forma la sua rinascita dopo il sostanziale esautoramento da parte del Regno d'Italia, prima, e della Repubblica, poi, a cui seguì nel secondo dopoguerra una lunga lotta politica per riacquisire pieni diritti sulle proprietà della comunanza ampezzana (Pieraccini 2013). Il lascito della vedova Braun impegnava quindi le Regole a far nascere un museo d'arte rendendolo consustanziale al generale riordino dell'antica istituzione che, ripreso finalmente

¹⁹ La collezione e i materiali di Antonio Allaria sono stati in giacenza presso il Museo Rimoldi, mentre ora sono passati al MART di Rovereto.

²⁰ La Convenzione fu siglata il 2 ottobre 1973 con una postilla del 7 ottobre, per poi diventare esecutiva l'anno successivo una volta ultimati i locali per ospitare la prima parte della collezione, ossia 174 opere, la biblioteca e svariati documenti. Il testamento olografo della vedova risale invece al 24 novembre 1974 e divenne esecutivo il 15 luglio 1975 col lascito dei restanti 254 pezzi di vario genere.

possesso dei propri antichi poteri, doveva adeguarsi al mutamento radicale del territorio avvenuto nel Novecento in forza della sovrachianta economia turistica (Scarpa et al. 2010, 838). Come noto, le Regole sono un'istituzione di discendenza celtica o romana, poi rafforzata in periodo medievale, attraverso cui le famiglie di più antica origine della vallata si occupavano della gestione collettiva delle risorse naturali, specie pascoli e legname, per cui il principio cardine era e rimane quello di condividere e orientare il patrimonio privato all'interesse generale (Ghedina 2010, 5). Negli anni Settanta del secolo scorso, dopo cinquant'anni ormai di boom turistico a Cortina, occuparsi solo di pastorizia e boschi non avrebbe risposto alle nuove sfide cui si trovava di fronte la comunanza ampezzana, tanto che le Regole intrapresero un ampliamento delle proprie funzioni così da armonizzare tra loro diversi tipi di utilizzo della conca dolomitica, mirando fin da subito alla gestione sostenibile delle risorse naturalistiche, turistiche, ricreative, sportive e culturali. Questa consapevolezza emerge chiaramente dalle modifiche statutarie che furono operate al cosiddetto Laudo delle Regole, in cui nel 1977 trovò posto per la prima volta l'esigenza

di prevedere una forma organizzata per la gestione delle attività e dei beni culturali in Ampezzo nominando un'apposita commissione (*Laudo Regolamento 1977*, art. 8). Lo stesso anno ne conseguì persino la stesura di un *Regolamento per le attività culturali*, nei cui primi articoli si fa riferimento addirittura a due tipologie di strutture impegnate nelle attività culturali: da un lato un «Centro di cultura delle Regole d'Ampezzo a norma di Laudo per la gestione autonoma delle attività e dei beni culturali delle Regole d'Ampezzo e della loro Comunanza» (*Regolamento per le attività culturali 1977*, art. 1), dall'altro lato «la galleria d'arte Mario Rimoldi con il compito di valorizzare le collezioni artistiche esistenti in Ampezzo» (*Regolamento attività culturali*, art. 2). Se ne ricava che le Regole erano ben conscie che non bastasse conservare la collezione d'arte giunta per il tramite di Rosa Braun, ma che invece la collezione Rimoldi costituisse un trampolino per la più generale valorizzazione del patrimonio artistico ampezzano - un patrimonio fatto di opere e relazioni - e che dunque servisse da stimolo per operare nell'ambito artistico quale nuova risorsa autoctona, indispensabile e inalienabile per la buona gestione del territorio.

7 Un database museale tra standard internazionali e soluzioni sartoriali

Una volta identificato il patrimonio artistico regoliero, come descritto nel paragrafo precedente, diventa chiaro che il progetto di evoluzione digitale e pubblica del Museo Rimoldi - portato a conclusione con la realizzazione di un'estesa banca dati relazionale, di cui questa pubblicazione ripercorre la genesi e ne saggia i frutti - fosse d'uopo per mantenere elevati standard nello studio, nella gestione e nella valorizzazione di risorse culturali ormai diventate identitarie per la comunanza ampezzana. Lo aveva certamente compreso già Mario Rimoldi stesso, i cui ripetuti rifiuti a spostare le sue opere da Cortina trovano ragione nel fatto che la collezione e l'umanità

che vi ha orbitato attorno - fatta di artisti, galleristi, critici, altri collezionisti e molti amici - aveva creato un contesto unico, impressosi in maniera indelebile nella conca ampezzana. Portare via la collezione Rimoldi dal paese, quindi, oltre a privarlo di un patrimonio avrebbe anche decontestualizzato la raccolta stessa. A cinquant'anni dalla nascita del museo, che ha segnato la conclusione della ricca vicenda storico-artistica di cui Rimoldi è stato tra i maggiori protagonisti, la creazione di una banca dati relazionale è servita dunque per ricontestualizzare la collezione ricostruendo legami, facendo emergere materiali, ponendo enfasi sulla globalità del lascito di Rimoldi e

delle donazioni seguenti - sia il sostanzioso corpus di Alis Levi, sia quelle singole incoraggiate da Renato Balsamo nella veste di primo direttore della galleria. Sommando gli anni di attività del collezionista Rimoldi a quelli di esistenza del museo a lui dedicato se ne ricava quasi un secolo intero di storia dell'arte che coincide con la radicale trasformazione della conca ampezzana in un moderno ed esclusivo centro ricettivo alpino. Nella visione strategica dell'imprenditore e sindaco Rimoldi, Cortina doveva imparare a primeggiare nel mondo dei resort montani non soltanto per le sue bellezze naturalistiche, ma anche per la qualità dell'offerta culturale cui spettava un ruolo non inferiore alla rilevanza delle manifestazioni sportive ospitate. La galleria d'arte delle Regole custodisce perciò un lascito straordinario che va ben oltre le singole opere nel museo e presenta Cortina come località alpina capace di vantare un patrimonio artistico e una storia dell'arte recente del tutto invidiabile, forse addirittura ineguagliabile se comparata ad altri paesi di montagna che concorrono per bellezza ed esclusività. È responsabilità dell'antico ente ampezzano alimentare la propria funzione culturale ravvivando e rafforzando quel circuito virtuoso dell'arte diventato ormai imprescindibile per una vallata che ospiterà a breve le sue seconde Olimpiadi.

Potrebbe sembrare esagerato attribuire a una banca dati relazionale un qualunque tipo di contributo alle alte aspettative che le Regole d'Ampezzo pongono nell'arte per giovare alla reputazione di Cortina. Tuttavia, il database è stato progettato proprio a partire dalle peculiarità del patrimonio regoliero e dalle nuove sfide cui l'ente e il paese intero si trovano di fronte. In primo luogo, la soluzione informatica pensata per il Museo Rimoldi non aveva lo scopo di censire nuovamente le opere della sua collezione, bensì di abbracciare le diverse tipologie di materiali conservati presso le Regole al fine di mappare il campo dell'arte che si è creato in Ampezzo nel corso di un secolo. Per questo motivo la banca dati ha previsto la realizzazione di tabelle autonome per un gran numero di materiali e oggetti, non

solo di opere quindi, tra cui figurano: a) fotografie di artisti e personalità immortalati a Cortina che danno corpo al circolo artistico creatosi attorno a Rimoldi; b) cartoline e lettere di artisti, critici e galleristi che qualificano la qualità dei rapporti intessuti da Rimoldi; c) disegni e dediche sui Libri d'oro dei Rimoldi, attraverso cui si possono ricostruire le presenze e gli avvenimenti di rilievo in paese; d) documenti sulla genesi della collezione e del museo, utili per una ricostruzione del patrimonio artistico delle Regole; e) articoli, recensioni e rassegne stampa che rivelano quale fosse già a suo tempo la ricezione delle opere, della collezione e del contesto artistico creatosi a Cortina; f) personalità, elencate autonomamente per la loro professione, in modo da identificare gli attori che hanno costituito e frequentato il mondo dell'arte di Cortina. Le singole tabelle sono state ovviamente aggiornate a livello di standard internazionali nei metadati (es. Getty Research Library, Museo Fattori e IIF) con la creazione di sottocategorie descrittive fisse, caratterizzate da menu a tendina e conseguente incremento di filtri per la ricerca e la protezione dei dati (Saba 2013, 109). A livello di struttura, queste molteplici tabelle sono state legate tra loro mediante relazioni su tabelle ponte in modo da enfatizzare i collegamenti tra materiali, oggetti e personalità inserite nella banca dati, così da risultare simile a un catalogo digitale relazionale più che a un mero catalogo ragionato di un museo (Fuchsgruber 2019, 94). Il risultante database relazionale multi-tabellare è quindi stato reso accessibile liberamente online per la visione e consultazione dei dati, mentre necessita di un accreditamento presso la direzione del museo per accedere alle funzioni di ricerca avanzata e di esportazione delle informazioni, comprese le immagini, in linea con le buone prassi in fatto di tutela dei dati e dei diritti di riproduzione (Mantoan 2021, 175-6). In questo modo si offre agli studiosi e al pubblico del Museo Rimoldi la possibilità di incrociare materiali e dati del patrimonio artistico regoliero evidenziando e qualificando la pluralità di donazioni che lo contraddistinguono, le numerose personalità che

vi hanno orbitato attorno, il tipo di relazione che connette certe personalità a determinati oggetti conservati, nonché la provenienza e dispersione di singole opere della collezione. In questo processo di digitalizzazione e riorientamento delle dotazioni informatiche non si è mai persa di vista la priorità di creare un ambiente collaborativo tra il personale del Museo Rimoldi e la squadra d'intervento dell'Ateneo veneziano, inteso quale fattore critico per il successo dell'implementazione della banca dati (Cocciolo 2016, 126). Per di più, considerata la centralità delle risorse umane impegnate quotidianamente nell'utilizzo futuro del database, si è sempre condiviso con l'archivista dell'ente ampezzano ogni minuta soluzione, affinché il risultato finale fosse un abito sartoriale perfettamente calato sulle necessità del committente (Spiro 2009, 5). Al tempo stesso si è mantenuta salda la rotta verso l'adeguamento del sistema d'archiviazione ai migliori standard internazionali, convenendo col Museo Rimoldi di adottare sempre un approccio open source che consentisse di riutilizzare, trasferire o persino riprogrammare in futuro l'intero repository digitale (Knifton 2015, 35).

Il presente volume consegue logicamente e praticamente al processo di digitalizzazione che ha coinvolto il patrimonio artistico delle Regole d'Ampezzo, a partire già dall'approfondito lavoro svolto dall'archivista Ilaria Lancedelli che ha permesso una mappatura completa e quantomai necessaria dei materiali d'archivio del Museo Rimoldi.²¹ Attraverso la progettazione e infrastrutturazione della nuova banca dati relazionale si sono così potuti creare contatti tra opere e materiali, tra oggetti e soggetti, tra dati e contesto, aprendo la strada a una ricostruzione dei personaggi, legami e vicende che hanno caratterizzato il mondo dell'arte costituitosi a Cortina negli ultimi cent'anni. Questo catalogo intende perciò essere

una prima tappa nella diffusione di conoscenza e possibilità di ricerca sul patrimonio del Museo Rimoldi, soprattutto dimostrando come il database realizzato consenta di approfondire le relazioni tra gli oggetti, ampliare la ricerca alle relazioni interpersonali, ripercorrere relazioni temporali e spaziali nella genesi della collezione e del museo. A tal fine si è scelto di presentare nella sezione iconografica di questo volume una selezione di materiali suddivisi non per tipologia, bensì per percorsi tematici che tagliano trasversalmente il patrimonio archivistico e della collezione. Emergono così con maggior forza le relazioni tra categorie di oggetti e tra gli stessi oggetti, evidenziando i vantaggi che si ottengono da una banca dati relazionale rispetto a un tradizionale catalogo ragionato. La creazione dei sette percorsi contenuti in questo volume non sarebbe anzi stata possibile senza il processo di digitalizzazione portato a compimento nel corso di dodici intensi mesi di lavoro condiviso.

Questo volume va dunque definito quale catalogo relazionale ed è felicemente inserito in una collana che non intende pubblicare inventari completi o cataloghi ragionati, bensì opera come occasione di sistematizzazione e presentazione di un lavoro conseguente a una riorganizzazione e a un ripensamento digitale. Per questo si ringraziano nuovamente i direttori della collana, Franz Fischer e Holger Essler, nonché il direttore editoriale Massimiliano Vianello e il suo team, che hanno accolto il progetto quale secondo volume della prestigiosa serie *Disclosing Collections* sposando appieno la linea innovativa che si è inteso dare all'infrastrutturazione digitale del patrimonio artistico delle Regole d'Ampezzo. Se ne è così ricavato un volume che ci si augura contribuisca a segnare un nuovo standard nella realizzazione di cataloghi, inventari, esposizioni di collezioni, insiemi di dati e

²¹ Lo scrivente ha seguito in qualità di correlatore, su richiesta del Museo Rimoldi, la stesura della tesi di Ilaria Lancedelli per la Laurea Magistrale interateneo in Scienze Archivistiche e Biblioteconomiche, mentre relatrice era la prof.ssa Giorgetta Bonfiglio Dosio dell'Università di Padova e seconda correlatrice la prof.ssa Dorit Raines dell'Università Ca' Foscari Venezia.

liste di oggetti nel campo delle arti e degli studi umanistici in genere. Tagliando trasversalmente la raccolta e i materiali del Museo Rimoldi, con questo volume vengono messi in luce i criteri di categorizzazione, interconnessione e rilevanza che potranno servire a orientare future ricerche scientifiche e dischiudere questa importante pagina di storia dell'arte sia alla comunanza ampezzana sia al pubblico di visitatori della magnifica conca dolomitica. Ma nulla di tutto ciò sarebbe stato possibile senza l'interconnessione istituzionale che da subito ha caratterizzato questo progetto di digitalizzazione che ha condotto

a far riemergere le tracce d'arte contemporanea in Ampezzo. In conclusione, non si può dunque che ribadire la rilevanza dell'intensa e pianificata collaborazione avuta con le Regole d'Ampezzo, specie con il delegato responsabile del suo patrimonio artistico Gianfrancesco Demenego e con la referente Angela Alberti, grazie alla cui fiducia e lungimiranza è stato possibile creare un database relazionale all'avanguardia, un catalogo innovativo e, de facto, un'esposizione pubblica senza precedenti di inediti, quanto preziosi materiali sulla storia dell'arte del Novecento a Cortina d'Ampezzo.

Costruire un inventario digitale per ricostruire un lascito artistico

Report sul riordino informatico dei fondi archivistici del Museo Rimoldi

Ilaria Lancedelli, Silvia Ballarin, Asja Lazzari, Fabiola Chiericato

1 Introduzione a un lavoro sul campo di digitalizzazione museale

Il presente capitolo funge da report dettagliato sul progetto di digitalizzazione dei fondi archivistici e della collezione del Museo d'Arte Moderna e Contemporanea Mario Rimoldi alle Regole d'Ampezzo, compiuto tra l'autunno del 2021 e quello dell'anno successivo da una squadra mista di operatori indicati dall'istituzione ampezzana e dal Venice Centre for Digital and Public Humanities (VeDPH), centro di ricerca d'eccellenza dell'Università Ca' Foscari di Venezia. Il lavoro di sviluppo e aggiornamento della banca dati del Museo Rimoldi è stato suddiviso in due macro-fasi, una teorica e una pratica. La prima è iniziata con un sopralluogo preliminare al patrimonio artistico del museo da parte del professor Diego Mantoan, quale ricercatore e docente del VeDPH nell'estate 2020, per poi proseguire a partire dal mese di ottobre dell'anno successivo con lo studio approfondito dei preziosi fondi conservati nella sede delle Regole d'Ampezzo a opera di Ilaria Lancedelli, impegnata come collaboratrice e archivistica dell'ente ampezzano. Tale lavoro si è concluso nel marzo 2022 con la discussione di una tesi di laurea magistrale dal titolo *Il collezionista Mario Rimoldi attraverso il suo archivio*, dove l'obiettivo principale era quello di redigere un inventario completo dei

Il presente capitolo, sotto supervisione del curatore del volume Diego Mantoan, è stato scritto autonomamente dalle quattro autrici, suddividendo i paragrafi per competenza rispetto al lavoro svolto nel progetto di digitalizzazione e messa online della nuova banca dati relazionale del Museo Rimoldi. Nello specifico, la suddivisione nella stesura del testo è stata la seguente: 1, Ballarin e Lancedelli; 2-4, Lancedelli; 5.1, Ballarin, 5.2, Lazzari; 5.3, Chiericato; 6, Ballarin e Lancedelli.

materiali e documenti donati alle Regole in due momenti diversi, e cercare al tempo stesso elementi utili per riempire le lacune nella biografia del noto collezionista ampezzano cui venne dedicato il museo locale nel 1974. Al termine di questa prima fase ha preso avvio il lavoro sul campo di una squadra, coordinata scientificamente dal prof. Diego Mantoan, che è andata ad affiancare l'archivista dell'istituto regoliero con la collaboratrice scientifica Silvia Ballarin e le stagiste cafoscarine Asja Lazzari e Fabiola Chiericato, per affrontare il lavoro di digitalizzazione globale dei fondi archivistici e il travasamento in una banca dati relazionale. L'intero progetto ha dunque coinvolto una pluralità di saperi e competenze - da quelle archivistiche a quelle storico-artistiche, passando per quelle digitali - che hanno portato prima all'implementazione della banca dati relazionale del Museo Rimoldi e quindi alla pubblicazione di questo volume.

Questa seconda fase sul campo è stata a sua volta divisa in due momenti distinti: una prima parte di studio e ricerca sia sul caso specifico sia sulle buone pratiche internazionali, fondamentali per la progettazione della banca dati relazionale che doveva basarsi sul lavoro di inventariazione compiuto da Lancedelli, e una seconda parte di lavoro serrato nell'estate 2022 presso le Regole d'Ampezzo, della durata di due settimane, per completare l'acquisizione del patrimonio regoliero in deposito presso la sede del Museo Rimoldi. Il lavoro in presenza è stato strutturato suddividendo preliminarmente i lotti di attività che hanno consentito un processo di lavoro fluido. Si è trattato in sostanza di: a) inserire i dati nell'interfaccia di back-end del sito, appositamente predisposta su indicazione dell'equipe dallo sviluppatore degli strumenti informatici delle Regole Mauro De Biasi; b) revisio-

nare le schede delle opere della collezione già presenti; c) avviare una campagna fotografica dei retri delle opere della collezione; d) ultimare la digitalizzazione dei documenti d'archivio; e) inserire le relazioni tra tabelle e tra oggetti nella nuova banca dati; f) creare categorie tematiche sotto forma di tag, utili a favorire la consultazione trasversale del database attraverso la sua maschera di ricerca pubblica sul sito internet del Museo Rimoldi. L'esito del progetto di digitalizzazione è ora visibile e consultabile sul sito internet www.musei.regole.it/Rimoldi, mentre questo volume intende presentare nella sezione iconografica sette approfondimenti tematici emersi digitalizzando il materiale d'archivio in senso relazionale, i quali aprono altrettanti filoni di approfondimento per future ricerche scientifiche sul patrimonio artistico delle Regole d'Ampezzo.

Per quanto concerne il presente capitolo, esso vuole fornire elementi indispensabili al lettore per un primo orientamento nella collezione e nei fondi archivistici del Museo Rimoldi, utile per comprendere sia la genesi della raccolta del collezionista ampezzano, sia quella del museo a lui dedicato. Innanzitutto, si ripercorreranno sinteticamente le tappe più significative nella biografia di Mario Rimoldi, quale uomo pubblico e mecenate in Ampezzo. Quindi si analizzeranno la tipologia, consistenza e specificità dell'archivio conservato presso il Museo Rimoldi. In seguito, si illustrerà il profondo lavoro di riordino archivistico compiuto quale base di partenza per il successivo processo di digitalizzazione dei fondi. Infine, si presenteranno nel dettaglio le riflessioni metodologiche e gli esiti della pianificazione e dello sviluppo della banca dati relazionale, nonché le relative ricadute pubbliche del progetto.

2 Mario Rimoldi, uomo pubblico e mecenate in Ampezzo

2.1 Fase formativa e avvio al collezionismo

Mario Rimoldi nacque il 13 aprile 1900 a Cortina d'Ampezzo, da una famiglia proprietaria di un'attività turistica situata nel cuore del paese dolomitico.¹ Trascorse l'adolescenza a Roma frequentando la Scuola Alberghiera e bazzicando per gli ambienti artistici della capitale, dove si interessò all'arte e all'acquisto di alcune tele (Zangrando 1958). La Galleria Chiurazzi fu probabilmente il suo punto di partenza: qui vide opere del passato e rimase affascinato dalle belle forme dell'arte classica, anche se i suoi amici modernisti lo deridevano per le sue scelte giovanili. I professori Roberto Pappacena e Renato Balsamo amavano ricordare una storia riportata da Ilvo Del Signore e Edoardo Gellner in occasione di un viaggio a Roma fatto assieme a Rimoldi (Dandrea 2004, 16-17). Fermatisi davanti a una vetrina dove erano esposte alcune riproduzioni di sculture antiche, il collezionista rimase colpito da una statuetta, confusa in un primo tempo per una copia del *Mercurio* del Giambologna, ma che in realtà era una riproduzione francese ottocentesca del *Laocoonte*. Nonostante se ne fosse innamorato, di fronte agli amici deplorò l'opera, comprandola di nascosto in un secondo momento. In seguito, Del Signore e Gellner ritrovarono la statua nell'ufficio di Rimoldi a Cortina e ne rimasero alquanto meravigliati. Il *Laocoonte*, affidato prima a Rosa Braun, moglie del collezionista, e poi a Renato Balsamo, arrivò alle Regole d'Ampezzo e fu inserito nella sezione «Tavolozze, dipinti, icone, sculture, oggetti d'antiquariato e artigianato artistico» della Collezione Mario Rimoldi (Balsamo et al. 2010, 246).² Anche

per la pittura Rimoldi si concentrò dapprima sulla tradizione ottocentesca, rivolgendosi ai maestri dell'accademismo, come per esempio i pittori locali Luigi de Zanna e Luigi Ghedina. Soltanto successivamente si innamorò del Novecento e prese vita la sua collezione, come narrato dallo stesso Rimoldi in un'intervista con Paolo Rizzi del 1968: «È nata con tanta fatica e tra mille incomprensioni. Prima, in verità, mi ero indirizzato verso l'Ottocento: Irolli, Morelli, Gigante ecc. Poi l'incontro con de Pisis, nel 1929, mi aprì gli occhi. Cominciai ad innamorarmi dei giovani maestri del Novecento, che allora non erano certo famosi» (Rizzi 1968, 3).³

I primi acquisti in tal senso fecero scalpore a Cortina, dal momento che il paese dolomitico, chiuso nel suo aureo isolamento, si dimostrava molto restio alle aperture culturali espresse dalle avanguardie. Proprio per questo è d'uopo indagare come Rimoldi scelse le opere, se fosse guidato dall'intuito o avesse una certa predisposizione artistica. Al principio, quando gli mancavano informazioni specifiche o strumenti critici generali, i suoi punti di riferimento furono l'architetto Edoardo Gellner e il pittore Ilvo Del Signore, ma i suoi acquisti stentavano a decollare per la mancanza di frequentazione con un critico di fiducia o un consulente artistico che fosse inserito nell'ambito e nel dibattito attuale dell'arte moderna (Dandrea 2004, 6-7). In tal senso, giunsero in suo aiuto, alla fine degli anni Venti del Novecento, nuovi e validi supporti: inizialmente il mercante d'arte Giorgio Zamberlan e il noto scrittore nonché collezionista Giovanni Comisso, entrambi amici di

¹ Mario Ermanno Giuseppe Rimoldi (13 aprile 1900-23 luglio 1972): Cortina d'Ampezzo, Archivio della Parrocchia dei Santi Filippo e Giacomo Apostoli, *Libro dei nati*, IXa, 112; e *Libro dei morti*, IX, 126. Per una lettura più approfondita consultare Dandrea 2004.

² Nel catalogo è presente alla fig. 7.11.

³ Nell'Archivio delle Regole d'Ampezzo, d'ora in poi AR, è presente una copia dell'articolo nel Fondo Mario Rimoldi, b. Rassegna Stampa, nr. 89 e 90.

Filippo de Pisis, che dal 1929 divenne per Rimoldi il consigliere per eccellenza (Belli 2010, 15). In un suo scritto, Comisso ricordava così gli esordi di Rimoldi collezionista prima dell'incontro con de Pisis:

Un giorno conobbi il padrone di un albergo, che mi volle far vedere una squinternata collezione di quadri che andava da quelli del pittore tirolese Egger Lienz a certe croste che diceva attribuite a Tiziano. Gli dissi che, invece di raccogliere quei quadri, doveva approfittare che in Cortina vi era la fortunata occasione della presenza del maggiore pittore moderno italiano, già glorioso di una fama parigina, e che doveva acquistare i suoi quadri. Volle essere presentato e così ebbe inizio una delle maggiori collezioni private dei quadri di de Pisis. (Comisso 1954, 65)

Grazie a Zamberlan, Rimoldi iniziò ad acquistare le opere in modo più mirato, ma soprattutto ebbe la grande opportunità di conoscere de Pisis. Questo incontro fu determinante per lui: divenne fedele raccogliitore dei suoi quadri e, nel 1930, possedeva già un gran numero di opere del pittore ferrarese (Zamberlan 2021, 60). Come nota Daniela De Angelis, Rimoldi «amò l'arte di de Pisis senza riserve, privilegiandolo sempre rispetto ad altri artisti altrettanto noti» (De Angelis 1997, 17). I frequenti richiami di de Pisis al paesaggio di Cortina e l'ispirazione che egli trasse dai suoi soggiorni furono senza dubbio un fattore determinante nel rapporto che si sviluppò tra l'artista e il collezionista ampezzano, anch'egli molto legato al suo paese, tant'è che l'opera più cara a Rimoldi, la *Chiesa di Cortina* (1937), divenne l'emblema della collezione, specie dopo il secondo posto ottenuto al Premio Bergamo nel 1939 (Belli 2010, 15).

2.2 Rimoldi collezionista e uomo pubblico

Nel 1923, una volta tornato a Cortina, col fratello Arturo aprì a Villa Esperia, in Corso Italia, l'Agenzia turistica denominata Garage Centrale. Rimoldi riuscì a conciliare l'imprenditoria turistica con il mondo dell'arte usando il suo ufficio come luogo d'incontro tra i villeggianti e la sua collezione (Rizzi 1968). L'attrazione per il 'Bello' era

Dopo aver acquistato un certo numero di opere d'arte, sorsero le prime incomprensioni non solo con i concittadini, ma anche con i familiari. L'ambiente locale considerava la sua raccolta una vera e propria stranezza, nonostante il giovane Rimoldi prediligesse innanzitutto l'arte moderna figurativa, ignorando ancora per il momento quelle d'avanguardia, come il Futurismo e Dadaismo, ma persino la Metafisica, ovvero tutte quelle correnti artistiche affermatesi nei grandi centri urbani e ben distanti dalla sensibilità di un paese montano difficile e restio alle innovazioni (Rizzi 1968, 3). Il grande coraggio dimostrato, anche senza il sostegno della sua famiglia, oltre che la caparbità con cui perseguì la sua personale passione per l'arte, vennero ripagati con numerosi riconoscimenti nazionali al suo operato, facendo di Rimoldi uno dei più grandi collezionisti italiani del secolo scorso (Balsamo 2010, 10).⁴

diventata così intensa da spronarlo a cercare nuove opere delle quali circondarsi, utilizzando le pareti del Garage Centrale, e successivamente anche dell'Hotel Corona, come sfondo per la sua passione, facendo sì che il respiro di visioni e avventure fantastiche rompesse la routine del lavoro quotidiano. I suoi quadri erano diventati

⁴ A tal proposito si vedano i vari riconoscimenti ottenuti da Mario Rimoldi riportati nel primo percorso di questo catalogo: figg. 1.8, 1.9, 1.10 e 1.11.

così il suo ambiente, non tanto in un'idea di arredamento o di esibizione, quanto in quella di uno spazio psicologico nel quale definire la sua identità (*Testimonianza Garavatti* 1947). Molti di questi erano personalizzati, non solo da una dedica, ma ritraevano infatti il suo volto, quello della moglie Rosa Braun, o paesaggi che gli erano cari (Zamberlan 2021, 206-8). Il primo nucleo ben caratterizzato di opere raccolte rimase pressoché invariato fino al secondo dopoguerra, quando nel mondo artistico veneto si cominciarono a intravedere le straordinarie aperture offerte dalla Biennale di Venezia dopo la riapertura nel 1947, che tra l'altro offrì a Peggy Guggenheim l'opportunità di presentare la sua straordinaria collezione di avanguardie novecentesche (Subelyté 2019, 101). Le frequentazioni veneziane in occasione della Biennale – spesso in compagnia di critici, galleristi o artisti quali Giorgio de Chirico, Guido Cadorin e Zoran Music – lo spinsero a conoscere grandi mostre d'arte moderna italiana e internazionale, offrendogli una visione del mondo assai più vasta e permettendogli aperture verso vecchi e nuovi movimenti che si andavano stabilendo nel mondo.⁵ Recuperò così il terreno perduto in gioventù e mirò a dare un'immagine più ampia del mondo dell'arte, costruendo una collezione esaustiva, si direbbe all'americana, che raccoglie alcuni degli artisti più significativi del suo tempo quali Pablo Picasso, Fernand Legér e Oskar Kokoschka (de Bigontina 2014, 5). Il continuo arricchimento della collezione con la selezione di nuove opere lo portò quindi a creare un'esposizione ragionata della sua collezione, in cui le posizioni più onorevoli, come per esempio nel salone dell'Hotel Corona, erano destinate alle creazioni migliori, mentre le altre venivano posizionate sulle pareti dei corridoi (Zanotto 1997, 10). Come dimostra-

to dalle diverse fotografie in questo volume, nonché dalle numerose firme e dediche nei Libri d'oro, ai frequentatori e agli ospiti di Rimoldi all'Hotel Corona, come ad esempio ai critici quali Giovanni Comisso e Giulio Carlo Argan, veniva offerta gentilmente la visione delle sue opere. Tuttavia, non si trattava di pavoneggiarsi, poiché in realtà il suo pensiero era rivolto agli artisti da lui collezionati con lungimiranza e passione e ai quali in questo modo offriva un'occasione di esposizione e sostegno (Balsamo 2010, 9).⁶ Durante gli anni Quaranta del Novecento la collezione diventò una delle maggiori curiosità di Cortina, tanto che Rimoldi decise di metterla a disposizione di tutti in concomitanza con manifestazioni sportive e culturali. La prima occasione degna di nota fu la Mostra del Collezionista tenutasi nella sala municipale di Cortina d'Ampezzo tra il gennaio e il febbraio 1941, la prima mostra d'arte a Cortina aperta al pubblico italiano e straniero (de Bigontina 2014, 7). Il grande successo riscontrato fece sì che nel mese di marzo dello stesso anno venisse riproposta presso la Galleria del Corso di Trieste, risolvendosi in un enorme trionfo per Rimoldi (Dandrea 2004, 149). Questo tripudio al collezionismo continuò con un altro evento tenutosi a Cortina d'Ampezzo, dove, il 10 agosto 1941, presso il Palazzo Duca d'Aosta, si inaugurò la Mostra delle Collezioni d'Arte Contemporanea (*Comisso Prefazione* 1941). Questo evento, organizzato con pomposità, aveva come obiettivo quello di far conoscere le collezioni di 84 collezionisti italiani; alla fine ne parteciparono 20, che presentarono ben 526 opere di 76 artisti nazionali.

Degno di nota è l'impegno che Rimoldi profuse anche nel secondo dopoguerra per qualificare l'offerta turistica di Cortina, diventando il promotore di eventi cultura-

⁵ A tal proposito si vedano i materiali riferiti alle visite veneziane con gli artisti nominati, tra cui varie fotografie che li ritraggono assieme al ristorante o in Piazza San Marco: figg. 2.9, 3.2 e 3.3.

⁶ A tal proposito si vedano i materiali contenuti nel secondo percorso, tra cui fotografie di visite alla collezione Rimoldi presso l'Hotel Corona di varie personalità del mondo dell'arte e le firme nei Libri d'oro: figg. 2.1-20.

li e letterari, come per esempio il Premio Cortina-Ulisse e il Premio di poesia Lerosa, nonché il Premio Parigi, organizzato quale evento della Rassegna Nazionale d'Arte inaugurata nella sede della ex scuola popolare Duca d'Aosta, e le cui opere esposte venivano scelte da una commissione italiana per poi essere giudicate da una commissione francese (Pallucchini 1951, 7). Rimoldi fu inoltre uno dei soci fondatori del Circolo Artistico di Cortina d'Ampezzo, inaugurato ufficialmente il 5 agosto 1950 nella sede del Palazzo Ariston, le cui attività stagionali erano piuttosto ricche, annoverando conferenze, mostre, concerti, raduni culturali e scientifici (Da Col 1979, 27-8). È opportuno ricordare le esposizioni organizzate da Rimoldi, presso lo stesso circolo, in onore di molti amici pittori e scultori che sono ampiamente documentate nella fototeca delle Regole d'Ampezzo.⁷ Non va poi dimenticato il ruolo di direttore della locale Scuola d'Arte, che ricoprì per quasi un trentennio, nominato per la prima volta nel 1940 dall'allora ministro Giuseppe Bottai e riconfermato nel dopoguerra fino al 1969 (Pappacena 1988, 165-6). In quel periodo, parallelamente agli impegni culturali e imprenditoriali, Rimoldi ebbe la carica di sindaco di Cortina d'Ampezzo dal 1951 al 1956. Era tuttavia entrato assai prima nella vita pubblica ampezzana, assumendo le cariche di membro del Comitato di Soggiorno e Turismo di Cortina, membro del Consiglio dell'EPT, presidente dell'Unione Gente Italica, presidente del Corpo Musicale di Cortina, Membro del CLN e ispettore onorario ai Monumenti e Scavi per l'Ampezzano, il Cadore, il Comelico, lo Zoldano. Nel 1954 cominciò a dedicarsi totalmente

all'organizzazione delle VII Olimpiadi Invernali, ottenendo per il suo impegno l'onorificenza di Cavaliere dell'Ordine al Merito della Repubblica Italiana il 24 maggio dello stesso anno.⁸ Le VII Olimpiadi Invernali del 1956 segnarono infatti una tappa memorabile nella storia di Cortina, grazie alla quale Rimoldi raccolse ulteriori attestati e riconoscimenti per quanto aveva fatto in tale occasione nei confronti del suo paese natale e dell'Italia intera, ricevendo ad esempio attestati dal CONI, dal ministro della Pubblica Istruzione Aldo Moro, e l'onorificenza di Commendatore dell'Ordine Equestre di Sant'Agata, conferitagli dal Consiglio Grande e Generale della Serenissima Repubblica di San Marino.⁹

Già al culmine della sua attività di collezionista, Rimoldi iniziò a pensare a una possibile sistemazione per la sua raccolta d'arte, immaginando un luogo che accogliesse anche eventi culturali e un'importante biblioteca (Rimoldi 1951, 19). Dopo due tentativi andati a vuoto e rivolti il primo al Comune di Cortina d'Ampezzo e il secondo alla Magnifica Comunità di Cadore, in lui si fece strada l'idea di destinare le opere alle Regole d'Ampezzo, l'espressione più antica di quello spirito comunitario che da sempre aveva infiammato gli ampezzani e che aveva animato lo stesso Rimoldi nella sua intensa esistenza a Cortina come imprenditore, collezionista e sindaco (Ghedina 2010, 5). Alla sua morte, avvenuta il 23 luglio 1972, il suo patrimonio venne ereditato dalla moglie Rosa Braun, la quale, nel 1973, concretizzò l'intenzione del marito di donare all'istituto regoliero le 174 opere più prestigiose della raccolta, oltre ad alcuni preziosi documenti.¹⁰

⁷ A tal proposito si vedano i materiali contenuti nel quinto percorso, tra cui le fotografie della mostra al Circolo Artistico di Michele Cascella, figg. 5.8 e 5.9.

⁸ A tal proposito si vedano i diplomi 1.8 e 1.9.

⁹ A tal proposito si vedano i diplomi 1.10 e 1.11.

¹⁰ Si tratta della Convenzione del 2 ottobre 1973, già menzionata nella nota 20 del primo capitolo di questo volume.

3 Tipologia, consistenza e specificità dell'archivio del Museo Rimoldi

3.1 Aspetti metodologici e scelte di riordino

Per definizione l'archivio è un prodotto residuale che nasce spontaneamente e che non può essere il frutto di un'attività di selezione o raccolta a posteriori. Quando l'archivista si trova di fronte a un archivio storico da riordinare e descrivere, facilmente si imbatte in una situazione di disordine. Da una parte egli è spinto verso la ricerca immediata di un qualche ordine - quello che si trova nella segnatura sulle carte, sui fascicoli, sulle buste -, ma dall'altra è attratto dal fascino del disordine che presenta anch'esso un'organizzazione, una qualche classificazione e una sua struttura interna che definisce l'archivio e i suoi documenti. D'altra parte, è noto come la prima regola di un buon intervento di riordino e descrizione sia quella di non aggiungere complessità a complessità, ma di contribuire a ridurla attraverso un'opera di semplificazione (Pezzica 2020, 47).

Possiamo inquadrare l'archivio del Museo Rimoldi giunto alle Regole d'Ampezzo in quella tipologia di archivi privati denominata 'archivi di persona', prodotti cioè da una figura, di particolare rilevanza in un determinato settore, nell'esercizio della sua attività (Bonfiglio-Dosio 2011, 375). Gli archivi di persona, soprattutto quelli novecenteschi, caratterizzati dalla concorrenza di soggetti produttori e dal policentrismo della conservazione, sono particolarmente complessi per loro costituzione, formazione e conservazione, tanto da essere esposti a elevati rischi di distorsione, oblio e dispersione (Pezzica 2020, 107). A tal proposito, in tutti gli archivi di persona l'originaria logica organizzatrice viene spesso sconvolta dagli eredi, che intervengono dopo la morte della suddetta persona e all'insaputa delle autorità archivistiche, sia per ripulire l'archivio da eventuali documenti ritenuti compromettenti o di natura eccessivamente riservata,

sia per conferire al complesso documentale un ordine a loro più congeniale. Pertanto, quando si affrontano archivi di persona, è necessario ricostruire la storia personale e istituzionale del soggetto produttore: il suo archivio è un viaggio non solo nella storia, ma anche nelle sue idee ed esperienze, è uno spazio fisico e mentale che permette di seguire sia l'evoluzione del suo lavoro e dei suoi interessi culturali, sia lo svolgimento della sua quotidiana attività e dei rapporti mantenuti con rilevanti enti e personalità nazionali e internazionali (Bonfiglio-Dosio 2011, 376). In questo spazio multi-tipologico è possibile trovare una moltitudine di materiali eterogenei come disegni, carteggi, fotografie, prodotti audiovisivi, documenti sonori e molto altro. Tali materiali riflettono l'immagine, l'identità, il pensiero, l'agire del soggetto produttore, come in uno 'specchio di carta', perché attraverso la documentazione conservata egli riflette e tramanda l'immagine e la testimonianza che vuole lasciare di sé. Ci troviamo di fronte a una sorta di autorappresentazione della vicenda esistenziale che costituisce un nesso tra documentazione accumulata, selezionata e tramandata, e l'immagine del suo autore (Sternfeld 2011, 547). Va da sé che ogni archivio di persona custodisce una propria singolarità, al di là dell'univocità cui tenderebbero la descrizione normalizzata dagli standard, nonché un criterio di organizzazione e una metodologia ben definiti (Pezzica 2020, 113). Ma la complessa diffusione degli archivi di persona rende ancora più fragile l'esile struttura organizzativa di tali fondi: l'assenza di un rigido ordinamento originario, che spesso sfocia in una stratificazione destrutturata, e gli interventi improvvisati di sistemazione 'artigianale', abbinati al mancato riconoscimento delle caratteristiche di archivio all'ammasso apparentemente

casuale di carte, determinano la necessità di descrivere più analiticamente la documentazione. Bisogna però evitare il rischio di non riconoscere legami, sia pur sottili ed esili, e di trattare i singoli documenti come se fossero senza alcun vincolo: tale rischio è accresciuto dal fatto che spesso simili archivi sono conservati da strutture di carattere bibliotecario, abituate a trattare il singolo oggetto come a sé stante. L'essenza dell'opera dell'archivista, di fronte ad archivi di persona, sta proprio nel riconoscere i vincoli - o le relazioni - tra carta e carta, e nel farli affiorare, senza imporre arbitrarie strutture estranee al complesso archivistico. Proprio per questo motivo l'archivista che si trova ad affrontare un tale materiale deve, quale mossa preliminare, ricostruire la vicenda biografica del soggetto produttore, in prima battuta con l'ausilio della bibliografia disponibile, poi attraverso i documenti dell'archivio stesso.

Va infine segnalato che non è inusuale trovare materiali eterogenei spesso difficilmente riconducibili a un fascicolo: nel caso dell'archivio di Mario Rimoldi, i documenti donati alle Regole racchiudono una parte di dépliant di mostre, biglietti da visita, fotografie e articoli di giornale associabili sia ai carteggi che ai fascicoli dei documen-

ti personali. Quanto al materiale archivistico, il riordino deve sfruttare tutte le tracce, comprese quelle derivanti dall'aspetto fisico dei documenti e dei fascicoli, per far affiorare l'ordinamento originario. In caso di difficoltà insormontabili, è opportuno organizzare i documenti in serie, facendo riferimento alla biografia della persona. Per questo deve essere cura dell'archivista condurre il riordino, valutando se la conservazione di tali materiali sia opportuna, in quanto va a completare informazioni rilevanti, oppure appesantisca inutilmente l'archivio (Bonfiglio-Dosio 2011, 377-8). Nel caso della fototeca è necessario specificare, tuttavia, che nella maggior parte dei casi non è stato possibile risalire a una datazione certa delle fotografie sviluppate, poiché non recano quasi mai una data, e nemmeno le buste che le contengono hanno segnatura particolari. Per questo motivo nel presente volume si è preferito non ipotizzare la datazione delle foto, la quale può però essere ricostruita presuntivamente rispetto all'età delle persone ritratte o ai luoghi frequentati. Per fare un esempio, le immagini che ritraggono Rimoldi a Venezia risalgono probabilmente al secondo dopoguerra, in occasione di alcune sue visite, in compagnia di amici, alla Biennale di Venezia.

3.2 Fondi e donazioni al Museo Rimoldi

Nel corso della sua attività culturale e pubblica, Mario Rimoldi ha prodotto e conservato una notevole quantità di materiale manoscritto, dattiloscritto, fotografato e a stampa. Lo studio delle sue carte, oggi conservate presso l'Archivio del Museo Rimoldi, ci permette di ricostruire l'immagine e l'immaginario della figura di Mario Rimoldi come mecenate del Novecento. Ciò che si trova all'interno del fondo sono carte da lui stesso raccolte, ma non necessariamente e soltanto da lui prodotte, quali cartoline, articoli di giornale, lettere di artisti, collaboratori, editori e ministri. L'archivio non testimonia solo i temi che Rimoldi amava approfondire, ma sottolinea la dedi-

zione e la cura che metteva nella sua attività di mecenate: la prova più evidente è il carteggio artistico che ha voluto conservare e che veniva redatto su qualsiasi pezzo di carta disponibile. Al contrario, il Rimoldi uomo pubblico e politico - come sindaco, presidente di associazioni culturali e preside dell'Istituto d'Arte - è testimoniato in maniera nettamente inferiore, e a volte solo indiretta, attraverso i pochi documenti racchiusi nei fascicoli privati, in cui emergono solo le notifiche delle onorificenze ricevute. Fra queste si contano le già citate di Cavaliere dell'Ordine al Merito della Repubblica Italiana e quella di Commendatore dell'Ordine Equestre di Sant'Agata,

conferitagli dal Consiglio Grande e Generale della Serenissima Repubblica di San Marino. Per quanto riguarda il periodo che va dalle sue dimissioni da sindaco al termine dei VII Giochi Olimpici Invernali fino alla sua morte, rimane ben poco, in quanto gli avvenimenti politici a Cortina lo portarono ad assumere un ruolo più marginale. Si delinea così il ritratto di una personalità dotata di sensibile intelligenza, amante dell'arte e del suo paese natale, un collezionista attratto dal gusto del 'Bello' e non necessariamente dagli affari.

Riguardo ai documenti conservati al Museo Rimoldi, come accennato, gran parte della documentazione è giunta alle Regole d'Ampezzo dopo il 1975, con la donazione della vedova Rosa Braun. Fino agli anni 2000 questi documenti non sono stati presi in debita considerazione, di conseguenza non sono pervenute notizie di interventi di riordino o di condizionamento. Nel biennio 2011-13 la provincia di Belluno venne inserita nel progetto *Archivi di persona nel Veneto*,¹¹ con l'intento di censire gli archivi di persona presenti nel territorio provinciale. In questa fase, oltre alla raccolta dei nuovi dati, si avviò la selezione e l'inserimento di alcune descrizioni di fondi tratte dal censimento di Treviso e di Belluno, all'interno del back-office del sistema informativo archivistico regionale SIAR Veneto, adattando e approfondendo le informazioni raccolte in base alle esigenze di rappresentazione e descrizione del sistema.¹² Durante il censimento venne fatta solamente una distinzione tematica delle carte, ma non venne creato uno strumento di corredo utile alla fruizione dei documenti. A ottobre 2021 il materiale era diviso in buste contenenti fotografie private di Mario Rimoldi - ora «Fotografie Mario Ri-

molli» -, articoli di giornale, libri, fotocopie di cataloghi di mostre e una busta denominata «Corrispondenza artisti e privata Rimoldi» - ora suddivisi in «Documenti: Carteggio», «Documenti: Mario Rimoldi», «Documenti: Miscellanea», «Documenti: Collezione e Museo Rimoldi» e «Documenti: Libri d'oro».

Un secondo versamento documentario pervenne dopo la morte di Renato Balsamo, avvenuta nel luglio 2016, la cui amicizia con Rimoldi e la nomina a direttore del museo portarono alla formazione di ulteriore documentazione di rilievo. Il materiale, fino a ottobre 2021, non ha subito interventi di riordino ed è stato conservato presso gli uffici delle Regole in buste divise in base alle tematiche della precedente donazione: documenti, rassegna stampa e fotografie. Nel sopralluogo dell'ottobre 2021 i documenti erano divisi in questo modo: due Libri d'oro sfusi, varie fotografie e cartoline sfuse, negativi delle opere prestate alle gallerie, alcuni documenti sulle opere del Museo Rimoldi e alcuni inventari redatti dalla signora Braun dopo la morte del marito. Cataloghi, rassegne stampa e brochure erano invece conservati in un unico fascicolo. Purtroppo, per mancanza di fonti riconosciute, non è stato possibile ricostruire con cura la storia archivistica del fondo, soprattutto perché ai documenti non venne mai data una segnatura. Fino a quell'anno non furono prodotti strumenti archivistici complessivi del fondo e l'unico tentativo di riordino, eseguito però senza tenere conto degli standard nazionali e internazionali, generò tre elenchi in formato Excel, disponibili presso gli uffici delle Regole oppure presso il Museo Rimoldi, rendendo il materiale perlomeno più comprensibile.

11 Progetto promosso dalla Regione Veneto, dalla Fondazione Benetton Studi Ricerche di Treviso, dalla Fondazione Giuseppe Mazzotti per la civiltà veneta di Treviso e con la collaborazione della Soprintendenza Archivistica e Bibliografica del Veneto (unita alla Soprintendenza archivistica per il Trentino-Alto Adige in esecuzione del decreto del Ministro dei Beni Culturali il 27 novembre 2014).

12 Il file PDF della relazione finale del progetto è consultabile all'indirizzo <http://www2.regione.veneto.it/cultura/cms/allegati/Archivi/Relazione-Archivi-Persona-def2019.pdf>.

4 Attorno al nuovo fondo Mario Rimoldi

4.1 Finalità e processo del riordino archivistico

Constatata l'assenza di un unico strumento di corredo archivistico per il Fondo Rimoldi, nell'autunno 2021 il Museo Rimoldi ha deciso di avviare il nuovo progetto di riordino dei documenti con lo scopo di razionalizzare le operazioni del precedente, svolto in accordo con la Regione Veneto nel 2011-2013. In sostanza se ne è mantenuta l'idea e la struttura, così da rendere disponibile all'utenza l'archivio di Mario Rimoldi grazie alla redazione di un inventario completo, fondamentale per il *Progetto identità digitale Museo Rimoldi* guidato dal prof. Diego Mantoan, nonché punto di partenza per la stesura del presente volume. Nel marzo 2022 si è conclusa la prima tappa di questo lavoro con la pubblicazione dell'inventario completo del fondo, pervenuto in prima battuta, nella tesi di laurea magistrale in Storia e Gestione del Patrimonio Archivistico e Bibliografico redatta da Ilaria Lancedelli, con il titolo *Il collezionista Mario Rimoldi attraverso il suo archivio* (Lancedelli 2022). La seconda parte, invece, ha riguardato la produzione di un inventario dei materiali donati da Rosa Braun e dalla famiglia di Renato Balsamo. Diversi sono stati i motivi che hanno condotto alla scelta di mantenere in gran parte le suddivisioni operate in precedenza. Innanzitutto, nella metodologia archivistica di matrice italiana non si pone enfasi solamente sulla vita del soggetto produttore, ma si va ad approfondire anche la sua esistenza archivistica - sia quella nata nel contesto di produzione, sia quella sviluppatasi nell'ambito della conservazione (Bonfiglio-Dosio 2011, 375-81). Inoltre, il riordino precedente era stato realizzato solo sul materiale della prima donazione, lasciando una sezione del fondo senza una disposizione precisa. Questa situazione ha motivato una ripresa di tali operazioni, soprattutto per ricostruire l'ordinamento originale delle carte, quello cioè

creato dallo stesso Rimoldi e successivamente dalle persone a lui più care, responsabili della sua eredità. In tale contesto, la scelta più adeguata è sembrata quella di non scombinare l'ordinamento dell'archivio, ma, anzi, di ricreare la continuità dei documenti delle due donazioni, seguendo le stesse ripartizioni del riordino principale.

Il primo passo è stato quello di dare uno sguardo generale al fondo cercando di capire se le serie individuate precedentemente bastassero a contenere la documentazione. Le tre serie originarie sono state divise in sottoserie per offrire maggiori informazioni circa il loro contenuto. Ora, il fondo generale è suddiviso nelle seguenti serie e sottoserie: 1) «Documenti», che comprende le buste «Documenti: Carteggio», «Documenti: Mario Rimoldi», «Documenti: Miscellanea», «Documenti: Collezione e Museo Rimoldi» e «Documenti: Libri d'oro»; 2) «Rassegna stampa»; 3) «Fotografie», che comprende le buste «Fotografie: Mario Rimoldi», «Fotografie: Opere certe», «Fotografie: Opere senza indicazione». Una volta definite le sottoserie, dal momento che i documenti erano contenuti in buste per raccoglitori con molteplici e caotiche segnature, si è scelto di far ripartire la numerazione da capo per ogni sottoserie. L'unica numerazione originale mantenuta pressoché intatta è invece quella delle «Fotografie: Mario Rimoldi», i cui scatti tuttavia non sempre presentano una datazione. È bene premettere che l'unità archivistica utilizzata dal presente lavoro corrisponde al fascicolo della sottoserie appena creata, la quale può contenere carte sciolte, buste postali originali, block notes e altro. Fanno eccezione i Libri d'oro che sono stati descritti quale unità archivistica intesa come registro: quindi, banalmente, ogni voce corrisponde a una firma e non a un documento al suo interno. Nella serie «Rassegna stampa» si è proceduto lasciando gli

articoli di giornale in ordine cronologico come se fossero semplicemente dei fogli sfusi, ma nel concreto sono

stati suddivisi per i diversi anni con delle semplici cartelline in cartoncino.

4.2 Modalità e criteri di descrizione delle unità archivistiche

La descrizione del Fondo Mario Rimoldi è stata realizzata inizialmente con Microsoft Access v. 16.0, software utilizzato dalle Regole d'Ampezzo per i propri database, per poi poter essere riversata in quello relazionale finale. Access è un sistema per creare e gestire database e, come tale, è uno strumento per chi si occupa di organizzare dati e quindi visualizzare, esportare o stampare sottoinsiemi di queste informazioni. Può essere considerato un software per migliorare la produttività professionale, come Word ed Excel, con la differenza che il prodotto finale, il database appunto, può essere integrato e modificato in qualsiasi momento, allontanandosi così dall'idea del prodotto finito, come potrebbe esserlo un documento o un foglio di lavoro. L'uso più frequente è quello per la tracciabilità dei beni e quindi l'elaborazione di inventari di oggetti o altri documenti correlati insieme ai dati. Un file Access può contenere sei tipi di oggetti diversi che, combinati opportunamente fra loro, formano un database ed eventualmente un'applicazione gestionale fondata su quello stesso database. In un file Access possono esserci pertanto tabelle, query, maschere, report, macro e moduli (Ferrero 2013, 1-2).

Per la redazione iniziale dell'inventario sono state utilizzate solamente le tabelle, le maschere e i report, mentre le query sono state fondamentali per l'interrogazione dei dati contenuti all'interno delle diverse tabelle durante il travasamento sulla nuova banca dati relazionale e per l'aggiornamento del sito del Museo Rimoldi. Ogni tabella descrive le sottoserie esposte nel paragrafo precedente e, vista la complessità dei fogli dati e la difficile visualiz-

zazione dei dati inseriti, sono stati creati dei report appositi destinati alla stampa e alla collocazione all'inizio della busta. Questo inventario iniziale in Access ha preso in considerazione come campi obbligatori di descrizione la data, il contenuto e le note artistiche, a volte sotto la dicitura «Data», «Note» e «Descrizione». Come facoltativi e adattati al tipo di documenti della sottoserie sono stati inseriti altri campi come «Mittente» e «Destinatario», «Note archivistiche» e, infine, «Tipologia documento». Nella serie «Rassegna stampa» sono inseriti i campi «Testata giornalistica», «Titolo articolo» e «Giornalista». Infine, per le foto, troviamo «Artista» e «Quantità».

A completare questa fase del lavoro archivistico, al testo è stato aggiunto un apparato iconografico con le scansioni dei documenti di maggiore rilievo: il carteggio, i Libri d'oro e le fotografie di Mario Rimoldi. Per una più semplice leggibilità, le immagini del carteggio sono state inserite insieme alla descrizione del singolo documento, mentre i Libri d'oro sono stati scansionati e inseriti integralmente, permettendo in futuro di poter entrare in contatto con questo registro inedito e prezioso. Infine, della sezione «Fotografie: Mario Rimoldi» sono state inserite le immagini più rilevanti: quelle del suo studio, dove è possibile vedere alcune opere tuttora conservate al Museo Rimoldi, e quelle con i suoi ospiti e amici. Di seguito verranno analizzati nello specifico i passaggi che hanno caratterizzato la fase operativa del lavoro, svolta nell'estate 2022, con il trasferimento dell'inventario Access nella nuova banca dati e la qualificazione delle relazioni tra gli oggetti registrati.

5 Pianificazione e sviluppo del database relazionale e ricadute pubbliche

5.1 Lo scheletro: struttura, sezioni e campi per la schedatura digitale

Lo scheletro del corpo umano è composto dall'insieme di segmenti di varia forma, densità e dimensione meglio noti come ossa. Allo stesso modo, un archivio è un insieme di atti di diversa natura riguardanti un individuo, una famiglia o un ente (Segre et al. 1929). Nel caso dell'archivio del Museo Rimoldi, le ossa sono rappresentate da opere d'arte, lettere, cartoline, fotografie, articoli di giornale. Il progetto di digitalizzazione di cui si parla in questo capitolo è stato fin da subito pensato su uno scheletro già formato, ovvero l'intervento di riordino e inventariazione operato da Lancedelli a partire dal 2021 di cui si è scritto nei precedenti paragrafi. La resa computazionale dell'archivio non ne ha scardinato la preesistente struttura, bensì si è trattato di un adeguamento digitale orientato alle esigenze del personale interno, alle necessità dell'utenza e a un allineamento con gli standard internazionali. Si è svolta una vera e propria pratica di *de-archiving*, ossia una trasformazione dell'archivio da uno spazio solo fisico a uno analizzato e interpretato anche secondo logiche computazionali, che consentono una stratificazione delle informazioni attraverso livelli di accesso diversificati (Berry 2017).

Spesso i progetti di digitalizzazione degli archivi storici includono solo una parte di essi, con lo scopo di metterli al servizio di percorsi museali o di mostre digitali; in altri casi vengono creati archivi ibridi, che uniscono documenti fisici e documenti nativi digitali; capita anche che vengano assemblati archivi digitali accorpendo virtualmente oggetti che si trovano in luoghi diversi, al fine di facilitare la ricerca scientifica (Pezzica 2020; Theimer 2012). In questo caso si è trattato di una trasposizione digitale integrale, resa possibile dalle dimensioni medio-piccole del fondo e dall'impiego di un'équipe esterna a integrare il flusso di lavoro ordinario del museo. È importante specificare che l'operazione è avvenuta in sinergia con il

soggetto conservatore, anche per creare uno strumento utile alla quotidiana gestione delle opere e dei documenti del museo, per esempio in occasione di allestimenti di mostre e movimentazione delle opere, e allo stesso tempo elastico, per permetterne la modifica e l'integrazione autonoma in occasione di possibili acquisizioni future. Il lavoro di ricerca dell'équipe universitaria è iniziato con uno studio preliminare degli inventari, contestualmente a un primo sopralluogo sul campo effettuato a febbraio 2022 e ad alcune interviste dirette al personale del Museo Rimoldi per capire le esigenze di gestione della collezione e dell'archivio. Lo stato dell'arte a inizio 2022, su cui poi si è sviluppata la resa digitale dell'archivio, era dunque il seguente: un inventario completo delle serie del fondo archivistico, messo a disposizione dal museo e fino ad allora privato, e l'elenco delle opere e relative schede già accessibile online sul sito internet del museo, che ricalcava il catalogo generale della collezione a cura di Federica Luser, pubblicato nel 2010 (Luser 2010) [fig. 7]. L'allora versione del sito era strutturata in tre tabelle: «Artisti», «Sezioni», «Opere», ciascuna con i rispettivi campi. Il Museo Rimoldi e il suo sito internet sono inclusi in una rete più ampia di musei afferenti alle Regole d'Ampezzo, di cui fanno parte anche il Museo Paleontologico e il Museo Etnografico; per questo si è preferito sviluppare la resa digitale dell'archivio cercando di essere il più coerenti possibile con il sito preesistente. Si è dunque deciso di integrare la collezione online con una sezione «Archivio», contenente tutti i materiali dell'archivio storico, con la cui aggiunta è stato necessario sviluppare tre livelli di accesso alle informazioni per aderire alle esigenze dell'istituto regoliero e alle norme vigenti in materia di tutela dei dati: un primo accesso completamente pubblico che include l'intera collezione e gli elenchi dei do-

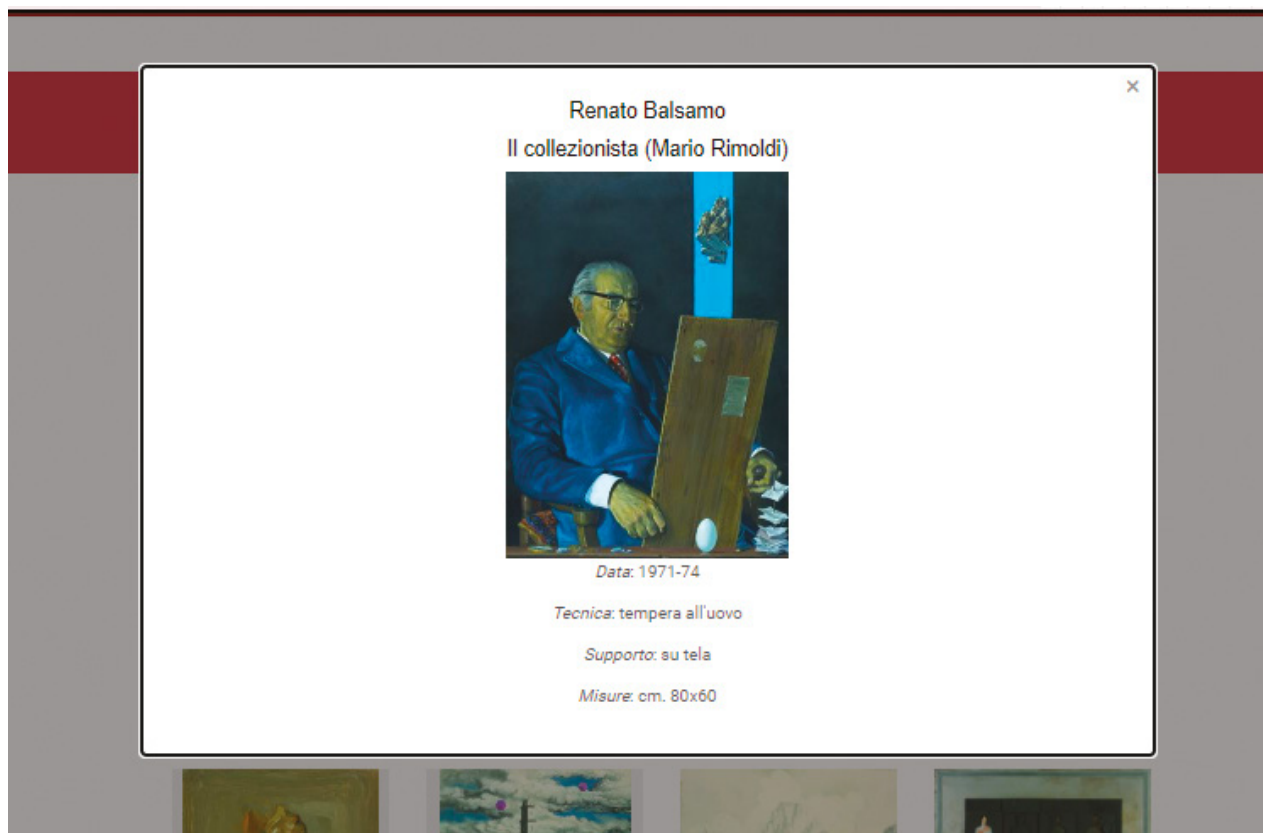


Figura 7 Scheda digitale di un'opera della collezione Rimoldi come si presentava prima dell'intervento di digitalizzazione (www.musei.regole.it/Rimoldi/, 2021)

cumenti archivistici; un secondo livello accessibile su richiesta e dopo una registrazione al sito, che consente la visibilità integrale del fondo archivistico; e un terzo livello con informazioni di natura conservativa o logistica, visibili solo dall'interfaccia di back-end per gli operatori interni.

Le tabelle della banca dati sono state integrate fino a diventare sette, di cui le prime sei sono visibili sul front-end del sito, mentre l'ultima è utile alla gestione di

back-end del museo: «Persone», «Opere», «Carteggio», «Documenti», «Rassegna stampa», «Fotografie», «Storico mostre». Ogni tabella è popolata da un numero variabile di campi: alcuni compilabili con l'inserimento di testo libero, altri progettati tramite un menu a tendina. La maggior parte dei campi è visibile a chiunque acceda al sito web, mentre quelli più specifici o con dati sensibili sono nascosti al pubblico e visibili solamente nella ver-

MUSEO • mario rimoldi
Visita
Chi siamo ▾
Esposizioni ▾
Eventi ▾
Collezione online
Archivio ▾
| EN |
Logout f t v

HOME / COLLEZIONE ONLINE / IL COLLEZIONISTA (MARIO RIMOLDI)

Renato Balsamo

Il collezionista (Mario Rimoldi)

1971-74

SCHEDA OPERA

Inventario museo: 1a

Sezione del museo: Coll. Rimoldi - Opere del '900

Medium: Dipinto

Anno: 1971

Tecnica: tempera all'uovo

Supporto: su tela

Misure: cm. 80x60

Misure con cornice: cm. 108,5x89x5,5

Scritte autografe sull'opera +


Provenienza: Acquisto

Note sulla provenienza sull'opera +


Bibliografia +

Esposizioni

I Bortoluzzi a Cortina. La dinastia del paesaggio



RECTO



VERSO

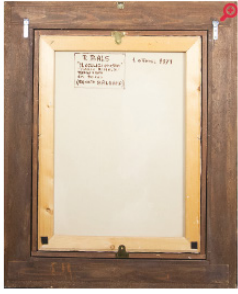


Figura 8
 Scheda digitale
 di un'opera della Collezione
 Rimoldi dopo l'intervento
 di digitalizzazione (www.musei.
 regole.it/Rimoldi/, 2022)

Figura 9 Scheda digitale di un documento del fondo archivistico dopo l'intervento di digitalizzazione (www.musei.regole.it/Rimoldi/, 2022)

sione di back-end per gli operatori del museo. Ciascuna scheda prevede l'inserimento di uno o più file d'immagine del record in questione, un'implementazione della banca dati che è stata programmata durante il lavoro sul campo svoltosi nella sede del Museo Rimoldi tra luglio e agosto del 2022. Infatti, in quella fase si è potuto arricchire il materiale fotografico grazie a una massiccia campagna di acquisizione dei retri delle opere della collezione, che si sono uniti alle immagini frontali delle stesse, già presenti sul sito [fig. 8]. Anche i documenti del fondo archivistico erano stati digitalizzati solo in parte mediante scansioni in formato pdf o tiff, in alta e in bassa riso-

luzione, e il processo è quindi stato ultimato durante le due settimane di lavoro in presenza presso il museo. Tutte le immagini sono state poi collocate in un terzo database delle Regole d'Ampezzo per conservare separatamente i pesanti file in alta definizione, mentre sono state caricate online sulla banca dati relazionale delle versioni in bassa definizione a completare le schede di ogni documento [fig. 9]. Nelle pagine che seguono vengono esplicitate nel dettaglio le scelte relative al sistema di relazioni messo in atto e all'interfaccia grafica del sito web rispetto al suo lato pubblico.

5.2 Il cervello: categorie, relazioni e confronto alla ricerca di una *auctoritas*

Appartenente al patrimonio arcaico del linguaggio giuridico latino e imbevuta di una pluralità di significati, la nozione di *auctoritas* è indissolubilmente legata ai principi di *gravitas*, *dignitas*, *nobilitas*, *fides*. Associata al concetto di garanzia, essa divenne di conseguenza requisito essenziale al formarsi della tradizione dove, se applicata a cose o avvenimenti, assunse il significato di 'precedente' e 'modello' degno di emulazione: fino all'epoca moderna (Galli 1991) era infatti l'*auctoritas*, la tradizione, a garantire e restituire la qualità dell'opera e a fornirle legittimità e credibilità (Stabile 1970).

Tale concetto può essere ben declinato sia all'interno del presente progetto, sia delle banche dati in generale, in cui esistono infatti due dimensioni legate all'autorità. Da una parte si può distinguere l'autorità che l'istituzione museale e i materiali stessi assumono mediante la produzione di *fair data*, dove le informazioni rese accessibili al pubblico si elevano quali elementi di evidenza scientifica, diventando fonti affidabili, attendibili e autentiche, aumentando così di conseguenza la rilevanza storica della collezione all'interno del mercato dell'arte (Duranti 1995, 6-8; Saba 2013, 104). Dall'altra esiste l'autorità costituita dai modelli esemplificativi a cui fare riferimento e dai quali attingere per operare una sintesi ed estrapolare un modello di funzionamento. Se da un lato, infatti, le piccole e medie organizzazioni museali avvertono sempre più la necessità di gestire, categorizzare, tenere traccia e diffondere il loro patrimonio attraverso la costruzione di banche dati (Mantoan 2021, 159-60), è altrettanto rilevante, nella fase di progettazione e realizzazione di soluzioni adeguate allo specifico contesto di riferimento, operare un tentativo di allineamento agli standard internazionali, seppur non esistano ancora direttive universa-

li e le piccole organizzazioni abbiano la tendenza a adottare soluzioni caserecce (Reed 2017, 122-3).

Al fine di conformarsi alle best practice all'interno del contesto specifico delle banche dati dei musei d'arte - e, nello specifico, di quella contemporanea -, nonché nel tentativo di selezionare modelli autorevoli ed esemplificativi per l'applicazione di logiche e soluzioni tecnologiche, di standard e trend globali, sono state identificate cinque soluzioni digitali appartenenti ad altrettante istituzioni museali, di cui una individuata a livello nazionale e quattro internazionali, la cui selezione è stata condotta considerando l'importanza storica e l'impatto riformatore di tali enti nel settore. Data la natura interpretativa del processo di digitalizzazione - che costituisce a tutti gli effetti un atto di creazione di conoscenza, il quale implica l'ideazione di un contesto e di categorie, e di conseguenza la costruzione di significati e relazioni -, nell'esaminare le banche dati dei musei presi a modello si è prestata particolare attenzione alla dimensione comunicativa e alla coerenza narrativa con cui i materiali vengono (rap)presentati, oltre che alla natura più o meno relazionale del database dalla quale dipende la possibilità di costruire narrazioni e relazioni trasversali (Beaulieu et al. 2016; Bernardi et al. 2017). Si è inoltre osservata la tipologia delle informazioni tecniche rese disponibili al pubblico, la lunghezza e la struttura delle parti scritte, la possibilità di filtrare la ricerca per parole chiave o categorie specifiche, nonché la natura e tipologia di queste ultime. Non meno importanti sono state l'ubicazione della banca dati all'interno del sito web del museo e la scelta, da parte dell'équipe, di adottare un'interfaccia *responsive*, adatta quindi a essere visualizzata su diversi dispositivi.

Le ricche banche dati del Centre Georges Pompidou di Parigi,¹³ del Museo Civico Giovanni Fattori a Livorno¹⁴ e della Tate londinese¹⁵ hanno costituito *exempla* significativi per quanto riguarda la scelta e la costruzione delle categorie tematiche storico-artistiche, contenenti a loro volta delle sottocategorie (*tag/topic*) con le quali contrassegnare ciascuna opera. Il Museo Fattori si è inoltre rivelato fondamentale per la sistemazione grafica dell'interfaccia utente (cf. § 5.3).

La pubblicazione di informazioni sul web può sollevare inoltre questioni relative alla trasparenza delle informazioni e allo statuto del copyright, determinanti cruciali del grado di accessibilità del dato, del coinvolgimento attivo della sfera pubblica e della sua interazione con la collezione (Beaulieu et al. 2016). Le specifiche riguardo al tipo di licenza adottata e la trattazione dei diritti di accesso ai contenuti hanno costituito di conseguenza un ulteriore tema di ricerca: all'interno di enti come il Getty Museum di Los Angeles¹⁶ le immagini sono di pubblico dominio secondo quanto regolamentato dalla legge vigente negli Stati Uniti d'America;¹⁷ non è possibile affermare lo stesso per quanto riguarda la Tate,

con sede operativa nel Regno Unito, i cui contenuti sono scaricabili e fruibili esclusivamente a pagamento o previa autorizzazione del museo¹⁸. Un modello d'eccellenza è costituito dal Rijksmuseum di Amsterdam,¹⁹ poiché il pluripremiato museo olandese permette all'utente di accedere ai materiali della collezione, rigorosamente open access, su diversi livelli: privo di account, un individuo può navigare e fruire in modo 'passivo' dei contenuti della banca dati; attraverso una semplice registrazione a Rijksstudio gli viene data l'opportunità di interagire con i contenuti scaricando le immagini, creando una propria raccolta personale contenente i 'preferiti', o 'customizzando' le opere per arricchire oggetti personali; infine, attraverso la richiesta di una chiave API (Application Programming Interface) è possibile accedere a materiali aggiuntivi quali metadata e informazioni bibliografiche. Nel presente progetto tale modello si è rivelato esemplificativo per valutare le condizioni di accesso ai materiali da parte del pubblico e degli studiosi, operando una segmentazione e diversificazione dell'offerta che viene quindi regolata dalla registrazione, o meno, dell'utente al sito web del museo (cf. § 5.1).

13 I contenuti della banca dati del Centre Pompidou sono disponibili all'indirizzo <https://www.centrepompidou.fr/en/recherche/oeuvres?display=Grid>.

14 I contenuti della banca dati del Museo Civico Giovanni Fattori sono disponibili all'indirizzo <https://www.museofattori.livorno.it/le-opere/catalogo/>.

15 I contenuti della banca dati della Tate, complesso costituito da quattro gallerie d'arte britanniche, sono disponibili all'indirizzo <https://www.tate.org.uk/about-us/collection>.

16 I contenuti della banca dati del Getty Museum sono disponibili all'indirizzo <https://www.getty.edu/art/collection/>.

17 Per ulteriori informazioni circa lo statuto del copyright fornito dal Getty Museum si veda: <https://rightsstatements.org/page/NoC-US/1.0/?language=it>.

18 Per ulteriori informazioni circa lo statuto del copyright fornito dalla Tate si veda: <https://www.tate.org.uk/about-us/policies-and-procedures/website-terms-use>.

19 I contenuti della banca dati del Rijksmuseum sono disponibili all'indirizzo <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio>.

5.3 La pelle: uniformare, approfondire e valorizzare il contenuto informativo/informativo

La presenza online di un museo è uno strumento ormai imprescindibile, che permette al pubblico di entrare in contatto con esso, anche a chi potrebbe non avere mai l'opportunità di visitarlo di persona. Per questo fin dalla genesi del web sono state presenti pagine ipertestuali di istituzioni culturali, principalmente considerate un esperimento per testare le potenzialità dell'accessibilità a informazioni storico-artistiche estratte da un database.²⁰

Non è molto risaputo che, nel 1995, l'Italia fu tra i primi Paesi a mettere online un'istituzione culturale, ossia il proprio Ministero della Cultura e con esso tutte le sottostrutture regionali sotto il dominio 'beniculturali.it'.²¹ Considerato il vasto patrimonio artistico presente sul territorio nazionale, lo strumento parve da subito il migliore per mettere in contatto il pubblico del neonato web con i musei e le istituzioni culturali statali. Quel primo sito sviluppato in linguaggio HTML ha attraversato più di venticinque anni di cambiamenti digitali e oggi appare certo molto diverso rispetto alla versione iniziale, anche se alcuni punti essenziali permangono, tra cui i principi di usabilità, qualità tecnologica e accessibilità. Quest'ultima è la caratteristica che consente l'ingresso al sito anche a coloro che ne hanno difficoltà, per esempio utenti con patologie legate alla vista, mentre l'usabilità è il principio che semplifica la permanenza sulla piattaforma da parte di qualsiasi utente.²² È estremamente importante che i link non siano mai obsoleti e vengano dunque aggiornati nonostante l'url risulti via via modificato: la rete dei collegamenti è il cuore pulsante dell'architettura ipertestuale, mentre la veridicità e l'accessibilità dei dati presenti nelle pagine è ciò che produce una buona esperienza per gli utenti (Nielsen 1993, 26).

Il sito web, essendo spesso il primo punto d'incontro con il pubblico, deve saper veicolare al meglio gli obiettivi informativi del museo, tra cui fornire informazioni come gli orari, i costi e i contatti, ma anche approfondimenti sulla storia dell'istituzione, le mostre e le collezioni. Particolare rilevanza dovrebbero avere le informazioni sulle opere esposte, per facilitare il lavoro di ricerca e studio in genere. Prima della svolta digitale, tutte le informazioni associate agli oggetti museali erano reperibili nel catalogo generale, nella migliore delle ipotesi, oppure giacevano nascoste negli archivi o nella memoria del personale, più di frequente, così da venir aggiornate solamente in caso di prestiti o restauro, il che rendeva impossibile apprezzare globalmente la dimensione informativa di una collezione in quanto tale (Keene 1998, 23). Prima del concetto di *open data*, gli operatori museali creavano e distribuivano al pubblico la conoscenza sulle loro collezioni in una transazione uno-a-uno, tanto che la direzione del museo fungeva da vero arbitro della comprensione della raccolta, mentre il pubblico era il destinatario passivo di tale comprensione stessa (Marty 2008, 81-99). Rendendo i dati accessibili online si è invece consentito ad agenti esterni al museo - ricercatori, studiosi, appassionati, pubblico in genere - di partecipare alla creazione e alla distribuzione di conoscenza relativa al patrimonio culturale di una raccolta museale, favorendo lo sviluppo di una transazione multi-a-molti (Wetterlund 2012).

L'esercizio di autorità riguarda la produzione di conoscenza, ma anche il controllo sulla stessa; come istituzione, pertanto, il museo fin dalla sua genesi ha sem-

²⁰ Uno dei sistemi CMS più utilizzati per la creazione guidata di siti web dei musei è il software open source Minerva, utilizzato anche dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali in Italia. Si veda in proposito www.minervaeurope.org/prototipo/.

²¹ Per una cronistoria dell'evoluzione del settore culturale italiano sul web si veda: <https://www.minervaeurope.org/publications/quality-criteria-i/indice0512/buzzancastoria.html>.

²² Si noti che tali principi sono basati sugli standard ISO 9241-11:2018.

pre esercitato un'autorità sul patrimonio culturale nella misura in cui controllava l'accesso ai dati delle collezioni (cf. § 5.2). Grazie ai nuovi strumenti di comunicazione e all'accesso alle collezioni da remoto, ora chiunque può parlare e riflettere pubblicamente sul significato della collezione di un museo, senza per questo sottrarre autorità all'istituzione, ma, al contrario, aggiungendovi valore (Karp 2014, 157-62). Inoltre, passare da un web design di tipo statico a uno invece dialogico genera una vera e propria conversazione con gli utenti del museo, ma bisogna assicurarsi che il contenuto sia effettivamente dinamico e passibile di manutenzione tramite una struttura che non rischi rapidamente l'obsolescenza (Finocchi et al. 2022, 265). Nel nostro caso studio queste riflessioni sono state alla base della creazione della nuova presenza online del Museo Rimoldi attraverso lo sviluppo della nuova banca dati relazionale. Il primo passaggio è stato quello di popolare proprio la banca dati, su cui il sito si appoggia per l'estrazione delle informazioni, sia testuali che iconografiche. A tal proposito ci siamo concentrate sul benchmark, ossia la definizione degli obiettivi informativi del museo e su come realizzarli nella banca dati e nella sua visualizzazione pubblica. Il passo successivo è stato il design del *wireframe*, ovvero la pianificazione di come i dati contenuti nel sito sarebbero stati presentati al pubblico. L'ultimo passaggio è stata la segmentazione dei contenuti fruibili, poiché i nuovi contenuti inseriti sul front-end del sito web e il diverso grado di accessibilità rappresentano il fulcro delle conversazioni e della connessione tra il Museo Ri-

molli e la comunità nazionale e internazionale interessata alla sua collezione.

Seguendo questo approccio per stratificazione dei livelli informativi, la tecnologia partecipa alla ricerca storico-artistica attraverso l'aggregazione, l'analisi e la comunicazione dei dati del patrimonio museale sfruttando nuove modalità di accesso alle collezioni e ai documenti archivistici, di fatto trasformando l'istituzione in un museo digitale (Akker, Legêne 2016a, 132). In linea con questa evoluzione, l'International Council of Museums (ICOM) ha recentemente modificato la definizione di ciò che si intende per museo, enfatizzando proprio la componente di interazione e condivisione dei contenuti culturali con il pubblico (Sandahl 2019, 2-5).²³ Ampliandone il concetto fino a includere il patrimonio immateriale, come per esempio gli usi e costumi, i suoi confini si aprono senza più differenza tra quelli fisici e virtuali. Le istituzioni culturali diventano così una rete semantica in cui avviene un costante scambio di informazioni, alla cui base sta il concetto di *linked knowledge* (Winesmith et al. 2020, 1-9). I dati si riferiscono semanticamente l'uno all'altro e ai significati delle parole chiave inserite dagli utenti. In Italia è in corso un tentativo di muoversi in questa direzione. Questo anche tramite l'ecosistema di descrizione iconografica IIF,²⁴ il cui obiettivo è creare immagini e dati open access così da permettere a chiunque di partecipare alla formazione dell'eredità culturale come parte dei diritti fondamentali dell'essere umano sanciti dalla Convenzione di Faro (Consiglio d'Europa 2005, 4).

23 Si ricorda a questo proposito la definizione per esteso: «Un museo è un'istituzione permanente senza scopo di lucro al servizio della società che ricerca, raccoglie, conserva, interpreta ed espone il patrimonio materiale e immateriale. Aperti al pubblico, accessibili e inclusivi, i musei promuovono la diversità e la sostenibilità. Operano e comunicano in modo etico, professionale e con la partecipazione delle comunità, offrendo esperienze diversificate per l'educazione, il divertimento, la riflessione e la condivisione delle conoscenze». Si veda <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>.

24 Si veda inoltre la descrizione del consorzio fautore degli standard IIF, ossia la International Interoperability Image Framework Consortium all'indirizzo <https://iif.io/community/consortium/>.

6 Conclusioni: digitalizzare per rendere fruibile

Il riordino del fondo archivistico e l'ammodernamento digitale del Museo Rimoldi ha contribuito ad accrescere il suo valore scientifico garantendo allo stesso tempo una presenza online di rilievo rispetto agli standard nazionali e internazionali in materia. Posto che la fruizione online del patrimonio museale non intende sostituire l'esperienza di visita in presenza, l'accesso digitale alla collezione e all'interrelato materiale d'archivio ottenuto semplifica la consultazione del patrimonio artistico delle Regole d'Ampezzo e accorcia le distanze con l'utenza potenziale, ampliando quest'ultima ben oltre il bacino dei frequentatori di Cortina. Infatti, la disponibilità sul web, nonché il livello differenziato di approfondimento dei dati del Museo Rimoldi si rivelano particolarmente utili considerata la localizzazione dello stesso nel cuore delle Dolomiti, al di fuori, dunque, dei grandi centri artistici o universitari. La nuova banca dati relazionale permette di soddisfare una molteplicità di funzioni e pubblici. Per quanto concerne gli studiosi, se da un lato la nuova infrastruttura digitale facilita e promuove la ricerca scientifica sulle opere e l'archivio del Museo Rimoldi, dall'altro ne favorisce anche la tutela e conservazione, dal momento che la consultazione può avvenire in ambiente virtuale protetto. Riguardo al pubblico più generale, il sito web così arricchito consente di soddisfare la curiosità degli interessati che, dopo la visita alla collezione, desiderino approfondire alcuni aspetti o conoscere il contesto delle opere lì ammirate. Prendendo infine in considerazione la comunità ampezzana, si è così potuto mettere a sua disposizione non solo le opere

del museo, ma anche rilevanti documenti - fino a ora inediti - riguardanti una personalità che è stata protagonista della storia recente di Cortina e che ha contribuito a plasmare l'immagine moderna del paese, a prescindere dai dissapori e dalle incomprensioni seguite alla sua attività politica in Ampezzo.

L'unicità e il fascino storico della collezione e dei materiali archivistici del Museo Rimoldi esigevano che la loro fruizione online fosse tale da valorizzarne i contenuti in maniera relazionale, ossia con collegamenti e rimandi ora tra un'opera e il carteggio relativo, ora tra i numerosi articoli di giornale pubblicati nel corso degli anni sulle varie opere ed esposizioni. In tal senso, la sezione seconda di questo volume vuole offrire alcuni spunti di approfondimento attraverso sette percorsi pensati come delle micro-esposizioni e, allo stesso tempo, come stimoli a proseguire la ricerca scientifica sugli eventi principali nella vita artistica del collezionista Mario Rimoldi e della sua Cortina d'Ampezzo. Invero, questi percorsi sono il frutto dei mesi trascorsi a scandagliare la collezione e l'archivio del museo regoliero, durante i quali le scriventi si sono soffermate, non di rado, a immaginare la vita e le persone che si sono mosse attorno a Mario Rimoldi e alla sua straordinaria collezione. Con la nuova banca dati relazionale per le Regole d'Ampezzo e con questo volume si spera, in qualche modo, di aver saputo rievocare quei tempi andati e quei momenti di storia dell'arte del Novecento che hanno contribuito a fare di Cortina l'indiscussa Regina delle Dolomiti.

Bibliografia

- Anonimo (1969). «Ritirati dalla Scuola d'Arte i preziosi quadri di Rimoldi». *Alto Adige*, 25 settembre.
- Akker, C. van den; Legêne, S. (2016a). «Conclusion from Museums in a Digital Culture». Akker, Legêne 2016b, 129-34.
- Akker, C. van den; Legêne, S. (eds) (2016b). *Museums in a Digital Culture. How Art and Heritage Become Meaningful*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Ames, M.M. (1999). «How to Decorate a House: The Re-Negotiation of Cultural Representations at the University of British Columbia Museum of Anthropology». *Museum Anthropology*, 22(3), 41-51.
- Baker, G.; Krauss, R.; Buchloh, B.; Fraser, A.; Joselit, D.; Meyer, J.; Storr, R.; Foster, H.; Miller, J.; Molesworth, H. (2002). «Round Table: The Present Conditions of Art Criticism», in «Obsolescence», num. monogr., *October*, 100, 200-28.
- Balsamo, R. (2010). «Introduzione». Balsamo, Bernardi, Luser 2010, 9-12.
- Balsamo, R.; Bernardi A.; Luser, F. (a cura di) (2010). *Museo d'arte moderna e contemporanea Mario Rimoldi = Catalogo generale delle opere*. Cortina d'Ampezzo: Regole d'Ampezzo.
- Barranha, H.; Henriques, J.S. (eds) (2021). *Art, Museums, Digital Cultures: Rethinking Change*. Lisbona: IHA/NOVA FCSH e maat.
- Bassani, R. (1975). «La bottega incantata del montanaro-mecenate». *Il Piccolo*, 20 marzo.
- Beaulieu, A; de Rijcke, S. (2016). «Networked Knowledge and Epistemic Authority in the Development of Virtual Museums». Akker, Legêne 2016b, 75-92. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1s475tm.8>.
- Bellan, M. (2022). «Modern Art from the Arab Region. Digitisation as a Chance?». *magazén | International Journal for Digital and Public Humanities*, 3(2), 235-60. <https://doi.org/10.30687/mag/2724-3923/2022/06/004>.
- Belli, G. (2010). «Viva Rimoldi!». Balsamo, Bernardi, Luser 2010, 13-18.
- Bernardi, J.; Dimmock, N. (2017). «Creative Curating: The Digital Archive as Argument». Sayers, J. (ed.), *Making Things and Drawing Boundaries. Experiments in the Digital Humanities*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 187-97.
- Berry, D.M. (2017). «The Post-Archival Constellation: The Archive under the Technical Conditions of Computational Media». Blom, I.; Lundemo, T.; Røssaak, E. (eds), *Memory in Motion: Archives, Technology, and the Social*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2017, 103-26.
- Bertacchini, E.; Morando, F. (2013). «The Future of Museums in the Digital Age: New Models for Access to and Use of Digital Collections», in «Digital Revolution in Arts and Cultural Organizations», special issue, *International Journal of Arts Management*, 15(2), 60-72. <https://www.jstor.org/stable/24587113>.
- Bianchi, G. (2011). «Rodolfo Pallucchini e Filippo de Pisis nella Venezia degli anni Quaranta». *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, 35, 61-74.
- Bonasera, F. (1953). «Terrestrial and Celestial Globes by Vincenzo Coronelli, 1688». *Imago Mundi*, 10, 79-80.
- Bonfiglio-Dosio, G. (a cura di) (2011). *Archivistica speciale*. Padova: CLEUP.
- Bourdieu, P. (2013). «The Intellectual Field: A World Apart (1990)». Kocur, Z.; Leung, S. (eds), *Theory in Contemporary Art Since 1985*. Malden: John Wiley & Sons, 13-20.
- Bruzzese, B. (2015). *Il Teatro in soffitta. Gli Archivi teatrali in Italia e il caso dell'Archivio storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia* [tesi di laurea magistrale]. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia. <http://hdl.handle.net/10579/6692>.
- Chandler, A.J. (1990). *Strategy and Structure*. Cambridge (MA): The MIT Press.

- Cocciolo, A. (2016). «When Archivists and Digital Asset Managers Collide: Tensions and Ways Forward». *The American Archivist*, 79(1), 121-36.
- Cocciolo, A. (2014). «Challenges to Born-Digital Institutional Archiving: The Case of a New York Art Museum». *Records Management Journal*, 24(3), 238-50.
- Codignola, F.; Mariani, P. (2022). «Investigating Preferences in Art Collecting: The Case of the François Pinault Collection». *Italian Journal of Marketing*, 1, 107-33. <https://doi.org/10.1007/s43039-021-00040-x>.
- Comisso, G. (1954). *Mio sodalizio con De Pisis*. Milano: Garzanti.
- Consiglio d'Europa (2005). «Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore dell'eredità culturale per la società». Faro: CETS, 199. <http://musei.beniculturali.it/wp-content/uploads/2016/01/Convenzione-di-Faro.pdf>.
- Cook, T. (2001). «Fashionable Nonsense or Professional Rebirth: Postmodernism and the Practice of Archives». *Archivaria*, 51, 14-35.
- Da Col, G. (1979). «Sede sociale ed attrezzature». Da Col, G. (a cura di), *Il Circolo Artistico di Cortina d'Ampezzo dalla fondazione (1951) al 1979*. Cortina: Grafiche Dolomiti.
- De Angelis, D. (1997). «I de Pisis di Rimoldi». *Filippo de Pisis nella collezione del Museo d'Arte Moderna Mario Rimoldi, Regole d'Ampezzo = Catalogo della mostra* (Palazzo Salmatoris, Cherasco (CN), ottobre-dicembre 1997). Savigliano: Bianca & Volta.
- Dandrea, M. (2004). *La collezione 'Mario Rimoldi' a Cortina d'Ampezzo* [tesi di laurea]. Padova: Università degli Studi di Padova.
- de Bigontina, A. (2014). *Il Museo d'Arte Moderna Mario Rimoldi. Guida*. Venezia: Marsilio.
- Drucker, J. (2003). «The Virtual Codex from Page Space to E-space». <http://www.philobiblon.com/drucker>.
- Dupré, S.; Harris, A.; Kursell, J.; Lulof, P.; Stols-Witlox, M. (eds) (2020). *Reconstruction, Replication and Re-Enactment in the Humanities and Social Sciences*. Amsterdam: Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1b0fvx7>.
- Duranti, L. (1995). «Reliability and Authenticity: The Concepts and Their Implications». *Archivaria*, 39, 5-10.
- Eliasson, O. (2016). *Studio Olafur Eliasson: The Kitchen*. London: Phaidon Press.
- Elragal, A.; Päävärinta, T. (2017). «Opening Digital Archives and Collections with Emerging Data Analytics Technology: A Research Agend». *Tidsskriftet Arkiv*, 8(1), 1-15.
- Feldman, E. (2022). «Are Andy Warhol's Silkscreens of Prince a Copyright Violation? The Supreme Court Hears a Case That Could Redefine the Limits of Fair Use and Creative Expression». *Smithsonian Magazine*, 14 October. <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/should-andy-warhols-1984-series-of-prince-illustrations-be-subject-to-copyright-law-180980951/>.
- Ferrero, M. (2013). *Access 2013. Organizzare informazioni in tabelle e database* [e-book]. Milano: Apogeo.
- Filippo de Pisis nella collezione del Museo d'Arte Moderna Mario Rimoldi Regole d'Ampezzo = Catalogo della mostra* (Palazzo Salmatoris, Cherasco (CN), ottobre-dicembre 1997). Savigliano: Bianca & Volta.
- Finocchi, V.; Mazzocco, M. (2022). «Re-Inventing the Museum and Its Narratives: The Experience of Palazzo Grimaldi During Lockdowns». *magazén | International Journal for Digital and Public Humanities*, 3(2), 261-90. <https://doi.org/10.30687/mag/2724-3923/2022/06/005>.
- Fuchsgruber, L. (2019). «Museum Photo Archives and the History of the Art Market: A Digital Approach». *Arts*, 8(93), 1-11. <https://doi.org/10.3390/arts8030093>.

- Galli, C. (1991). s.v. «Autorità». *Enciclopedia delle scienze sociali*. Istituto dell'Enciclopedia Italiana. https://www.treccani.it/enciclopedia/autorita_%28Enciclopedia-delle-scienze-sociali%29/.
- Gatti, C. (1977). «Sezioni riunite; decisione 27 settembre 1976, n. 177; Pres. Crudeli, Est. Alonzo; Proc. gen. Corte conti c. Braun (Avv. G. Trabucchi, Spano)». *Il Foro Italiano*, 100 (Parte terza: Giurisprudenza Amministrativa), 343-44/349-50.
- Ghedina, C. (2010). «Presentazione». Balsamo, Bernardi, Luser 2010, 5.
- Gorzalski, M. (2016). «Archivists and Thespians: A Case Study and Reflections on Context and Authenticity in a Digitization Project». *The American Archivist*, 79(1), 161-85.
- Graw, I. (2009). *High Price. Art Between the Market and Celebrity Culture*. Berlin: Sternberg Press.
- Holo, S.; Álvarez, M.-T. (2016). *Remix: Changing Conversations in Museums of the Americas*. Los Angeles: University of California Press.
- Julia Stoschek Foundation (2009). *Number Two: Fragile = Catalogo della mostra*. Stoccarda: Hatje Cantz Verlag.
- Karp, C. (2014). «Digital Heritage in Digital Museums». *Museum International*, 66(1-4), 157-62. <https://doi.org/10.1111/muse.12069>.
- Keene, S. (1998). *Digital Collections: Museums and the Information Age*. Abingdon: Butterworth-Heinemann.
- King, L.; Stark, J.F.; Cooke, P. (2016). «Experiencing the Digital World: The Cultural Value of Digital Engagement with Heritage». *Heritage & Society*, 9(1), 76-101. <https://doi.org/10.1080/2159032X.2016.1246156>.
- Knifton, R. (2015). «ArchiveKSA: Creating a Digital Archive for Kingston School of Art». *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 21(1), 27-45.
- Kramer, M.J. (2014). «Going Meta on Metadata». *Journal of Digital Humanities*, 3(2). <http://journalofdigitalhumanities.org/3-2/going-meta-on-metadata/>.
- Lancedelli, I. (2022). *Il collezionista Mario Rimoldi attraverso il suo archivio* [tesi di laurea magistrale]. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia. <http://hdl.handle.net/10579/20948>.
- Mantoan, D. (2023). «Traslazione dei significati e (in)determinazione del contesto nella public art: Considerazioni teoriche e storico-artistiche attorno alla pittura urbana di Andrea Ravo Mattoni», in «I quaderni», *Rivista di estetica*, 1, 86-101.
- Mantoan, D. (2021). «Recent Challenges to Contemporary Art Databases. Digitisation Practices and Archive Development in Artist Estates». Barranha, Henriques 2021, 158-70.
- Mantoan, D. (2015). *The Road to Parnassus. Artist Strategies in Contemporary Art*. Wilmington: Vernon Press.
- Mantoan, D. (2008). «Manager e cambiamento organizzativo alla Biennale di Venezia». *Economia & Management*, 2, 89-100.
- Marty, P.F. (2010). «An Introduction to Digital Convergence: Libraries, Archives, and Museums in the Information Age». *The Library Quarterly: Information, Community, Policy*, 80(1), 1-5.
- Navarrete, T.; Villaespesa, E. (2020). «Digital Heritage Consumption: The Case of the Metropolitan Museum of Art». *magazén | International Journal for Digital and Public Humanities*, 1(2), 223-48. <http://doi.org/10.30687/mag/2724-3923/2020/02/004>.
- Nielsen, J. (1993). *Usability Engineering*. San Francisco: Morgan Kaufmann.
- Palazzo Grassi and Pinault Collection (2016). *Sigmar Polke = Catalogo della mostra*. Venezia: Marsilio.
- Pallucchini, R. (1951). «Prefazione». Rosi, M.; Tolaini, E. (a cura di), *Mostra Nazionale Premio Parigi = Catalogo della mostra* (Cortina d'Ampezzo, 28 luglio-10 settembre 1951). Firenze: Editore Stab. Tip. Enrico Ariani e L'arte della stampa.

- Palmer, C.L. (2004). «Thematic Research Collections». Schreibman, S.; Siemens, R.; Unsworth, J. (eds), *A Companion to Digital Humanities*. Hoboken: Blackwell Publishing, 348-65.
- Pappacena, R. (1988). *L'Istituto d'arte di Cortina d'Ampezzo. Cronistoria 1846-1988*. San Vito di Cadore-Belluno: Edizioni Dolomiti.
- Parry, R.; Dziekan, V. (2021). «Critical Digital: Museums and their Postdigital Circumstance». Barranha, Henriques 2021, 16-26.
- Pezzica, L. (2020). *L'archivio liberato. Guida teorico-pratica ai fondi storici del Novecento*. Milano: Editrice Bibliografica.
- Phillpot, C. (1995). «Flies in the Files: Ephemera in the Art Library». *Art Documentation*, 14(1), 13-14.
- Pieraccini, M. (2013). «A Politicized, Legal Pluralist Analysis of the Commons' Resilience: The Case of the Regole d'Ampezzo». *Ecology and Society*, 18(1). <http://dx.doi.org/10.5751/ES-05138-180104>.
- Purcell, A. (2015). «Artists' Books, Digital Exhibitions, and the Copyright Issues that Surround Them». *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, 34(2), 321-9. <https://www.jstor.org/stable/10.1086/683387>.
- Reed, M. (2017). «From the Archive to Art History». *Art Journal*, 76(1), 121-8.
- Rimoldi, M. (1951). «A Cortina fiorisce una delle maggiori collezioni d'arte contemporanea italiana». *La Biennale di Venezia (notiziario)*, 6 ottobre 1951, 17-19.
- Rizzi, P. (1968). «Modigliani nel cantuccio». *Il Gazzettino*, 3 ottobre.
- Rylands, P. (2001). «Peggy Guggenheim and 'Art of This Century'». Mamoli Zorzi, R. (a cura di), *Before Peggy Guggenheim. American Women Art Collectors*. Venezia: Marsilio, 233-8.
- Saba, C.G. (2013). «Media Art and the Digital Archive». Noordegraaf, J.; Saba, C.G.; La Maître, B.; Hediger, V. (eds), *Preserving and Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 102-21.
- Sandahl, J. (2019). «The Museum Definition as the Backbone of ICOM». *Museum International*, 71(1-2), vi-9. <https://doi.org/10.1080/13500775.2019.1638019>.
- Scarpa, R.; Thiene, M.; Hensher, D.A. (2010). «Monitoring Choice Task Attribute Attendance in Nonmarket Valuation of Multiple Park Management Services: Does It Matter?». *Land Economics*, 86(4), 817-39.
- Segre, A.; Casanova, E.; Katterbach, B. (1929). s.v. «Archivio e Archivistica». *Enciclopedia Italiana*. Istituto dell'Enciclopedia Italiana. https://www.treccani.it/enciclopedia/archivio-e-archivistica_%28Enciclopedia-Italiana%29.
- Spiro, L. (2009). *Archival Management Software: A Report for the Council on Library and Information Resources*. Washington, D.C.: Council on Library and Information Resources.
- Srinivasan, R.; Becvar, K.M.; Boast, R.; Enote, J. (2010). «Diverse Knowledges and Contact Zones within the Digital Museum». *Science, Technology, & Human Values*, 35(5), 735-68. <https://www.jstor.org/stable/25746392>.
- Stabile, G. (1970). s.v. «autorità». *Enciclopedia Dantesca*. Istituto dell'Enciclopedia Italiana. https://www.treccani.it/enciclopedia/autorita_%28Enciclopedia-Dantesca%29.
- Sternfeld, J. (2011). «Archival Theory and Digital Historiography: Selection, Search, and Metadata as Archival Processes for Assessing Historical Contextualization». *The American Archivist*, 74, 544-75.
- Subelyté, G. (2019). «1948: la Biennale di Peggy Guggenheim». Vail, K.P.B.; Greene, V. (eds), *Peggy Guggenheim. L'ultima Dogaressa*. Venezia: Marsilio, 101-10.

- Taylor, J.; Gibson, L.K. (2017). «Digitisation, Digital Interaction and Social Media: Embedded Barriers to Democratic Heritage». *International Journal of Heritage Studies*, 23(5), 408-20. <https://doi.org/10.1080/13527258.2016.1171245>.
- Theimer, K. (2012). «Archives in Context and as Context». *Journal of Digital Humanities*, 1(2). <http://journalofdigitalhumanities.org/1-2/archives-in-context-and-as-context-by-kate-theimer/>.
- Wetterlund, K. (2012). «The Voice of Authority». *The Journal of Museum Education*, 37(2), 89.
- Wilson, T.L.; Dowell, E. (2003). «Today's Ephemera, Tomorrow's Historical Documentation». *Journal of Library Administration*, 39(2-3), 43-60.
- Winesmith, K.; Anderson, S. (2020). *The Digital Future of Museums: Conversations and Provocations*. Abingdon-on-Thames: Routledge.
- Zamberlan, G. [1959] (2021). *Il mercante in camera. Memorie di un mercante d'arte del secolo scorso*. Nuova edizione ampliata. Bologna: Edizioni My Monkey.
- Zangrando, F. (1958). «Destinazione Pieve di Cadore per la collezione Rimoldi?». *Il Cadore*, 10 marzo.

Materiale archivistico

- Comisso Prefazione* 1941 = AR, Comisso, G. (1941). «Prefazione alla Mostra d'Arte Moderna italiana», dal Catalogo della mostra (Cortina d'Ampezzo, gennaio 1941).
- Corrispondenza ministero degli Affari Esteri-Rimoldi* 1956 = AR, Certificazione dell'onorificenza di Commendatore dell'Ordine Equestre di Sant'Agata, conferita dal Consiglio Grande e Generale della Serenissima Repubblica di San Marino. 17 settembre 1956.
- Corrispondenza Municipio di Cortina d'Ampezzo-Rimoldi* 1952 = AR, Conferimento onorificenza Ordine al Merito della Repubblica Italiana. 10 marzo 1952.
- Corrispondenza Rimoldi-Pozza* 1966 = AR, Lettera dattiloscritta di Mario Rimoldi a Neri Pozza. 15 ottobre 1966.
- Corrispondenza Rimoldi-Rizzi* 1968 = AR, Lettera dattiloscritta di Mario Rimoldi a Paolo Rizzi. 3 ottobre 1968.
- Donazione Rosa Braun Rimoldi* 1974 = AR, Donazione Rosa Braun Rimoldi.
- Laudo Regolamento* 1977 = Regolamento al Laudo della Comunanza delle Regole d'Ampezzo, 1977.
- Libro dei nati* = Archivio della Parrocchia dei Santi Filippo e Giacomo Apostoli, *Libro dei nati*, IXa, 112.
- Libro dei morti* = Archivio della Parrocchia dei Santi Filippo e Giacomo Apostoli, *Libro dei morti*, IX, 126.
- Regolamento per le attività culturali* 1977 = Regolamento per le attività culturali delle Regole d'Ampezzo, 1977.
- Testimonianza Garavatti* 1947 = AR, Documento dattiloscritto di L. Garavatti, Descrizione dell'Hotel Corona, luglio 1947.

Sezione seconda

**Percorsi e primizie
nell'inventario digitale
del Museo Mario Rimoldi:
saggiare i frutti
di una banca dati
relazionale**

1 Mario Rimoldi tra collezionismo e società

«Cortina ha un gran signore, e non dico per la quantità di quei fogli che misurano la normale comune ricchezza; ma per il numero e la scelta delle opere d'arte», scriveva Lina Garavatti in un documento dattiloscritto del 1947 (1.5). Ci troviamo nella piena maturità del percorso collezionistico di Mario Rimoldi, la cui fama è ormai nota in tutta Italia. Una raccolta nata durante gli studi a Roma e sviluppata grazie ad alcune stimolanti frequentazioni che indirizzarono il suo gusto di collezionista. Anno dopo anno, Rimoldi riempì le pareti della sua agenzia turistica e le stanze dell'hotel di famiglia con le opere della collezione, cosicché potessero essere apprezzate da tutte le persone che frequentavano quei luoghi; dei luoghi che divennero caratterizzanti dell'identità del collezionista. Infatti, Rimoldi amava intessere rapporti di amicizia e reciproca stima con gli artisti; ne sono testimonianza le dediche che appaiono nelle opere e i soggetti rappresentati. Spesso infatti chiedeva agli artisti di eseguire un suo ritratto, un ritratto della moglie Rosa Braun o dei paesaggi ampezzani a lui molto cari. Esemplificativa è la foto che lo ritrae assieme all'artista Claudio Trevisani mentre realizza il calco per il ritratto in bronzo del collezionista (1.3 e 1.4).

Rimoldi negli anni superò la dimensione privata del collezionare e si impegnò sul fronte culturale e politico, organizzando numerose manifestazioni volte a rilanciare l'offerta turistica di quella che oggi è nota come la perla delle Dolomiti. Fu presidente di associazioni culturali, preside della Regia Scuola d'Arte di Cortina, presidente del Circolo Artistico, del Premio Parigi e del Premio Ulisse. L'impegno politico di Rimoldi ebbe il suo apice nel 1951 quando venne eletto sindaco di Cortina, mandato che si concluse nel 1956 con le VII Olimpiadi Invernali. Una tappa fondamentale che gli valse l'onorificenza di Cavaliere dell'Ordine «al merito della Repubblica Italiana» (1.9), nonché l'onorificenza di Commendatore dell'Ordine Equestre di Sant'Agata, conferitagli dal Consiglio Grande e Generale della Serenissima Repubblica di San Marino, con decreto del 15 marzo 1956, «in omaggio e a riconoscimento delle benemeritenze acquisite nella organizzazione dei VII Giochi Olimpici di Cortina» (1.10).

Nonostante i numerosi riconoscimenti, al termine dei giochi olimpici dovette lasciare la carica di sindaco, ritirandosi dalla vita pubblica di Cortina fino alla sua morte, avvenuta il 23 luglio 1972. Di quest'ultimo periodo, infatti, nell'archivio rimangono pochissimi documenti a testimonianza del suo operato, mentre mantenne però la carica di preside dell'Istituto d'Arte di Cortina fino al 1969. [S.B.]



1.1 Primo piano Mario Rimoldi. AR, Fondo Mario Rimoldi,
Fotografie Mario Rimoldi, nr. 23



1.2 Ufficio Rimoldi (banco e scrivania, alle pareti i quadri appesi del collezionista). AR, Fondo Mario Rimoldi, Fotografie Mario Rimoldi, nr. 16



1.3 Claudio Trevi lavora al ritratto di Mario Rimoldi. AR, Fondo Mario Rimoldi, Fotografie Mario Rimoldi, nr. 90



1.4 Claudio Trevi, *Ritratto di Mario Rimoldi*. 1954. Scultura in bronzo, h 34,5 cm. R337

(1)

Cortina ha un gran signore, e non dico per la quantità di quei fogli che misurano la normale comune ricchezza, ~~di cui nulla so~~; ma per il numero e la scelta delle opere d'arte, vecchie e nuovissime, che possiede.

Ci sono due modi d'esser grandi: sentire molto ed arrivare ad esprimere quello che si sente, superando la propria visione e il sentimento, e allora si crea una opera nuova originale, diversa. E c'è il secondo modo: capire chi si è espresso, condividere le ansie, le ascese: amare.

E' una forma di umanità spirituale.

Capire i Santi, venerarli; capire gli artisti, compatire negli artisti l'uomo, amare l'opera loro che li esprime, come essenza migliore.

Godere della bellezza ovunque si trovi.

C'è a Cortina un grandissimo Albergo, non tanto per il numero di letti, ma certo per il numero di opere: quadri, piccole sculture, tappezzi, oggetti d'arte.

Appena si entra ci si incontra con fiori di De Pisis, chi sa cosa vuol dire, deve stare zitto, e vedere per lo meno cosa viene dopo.

Alzando gli occhi, sopra due porte: quadretti di Morandi, a destra le sue predilette forme di vasellame, forme statiche, serie, peñanti direi, in colori quieti: latte, ferro, grigio-lilla, che costruiscono indelebilmente. Morandi è una presenza che non si può ovviare, come uno sguardo fondo, come una nota tenuta bassa, la cui vibrazione non finisce di percuotersi in te, se hai finissimo orecchio.

Aldous Brissa

All. Amico Mario Rimoldi
Con viva ammirazione -
Cortina. 6 settembre XIII

Credo che Mario Rimoldi
resterà nella storia attraverso
la sua intelligente raccolta
e il suo mecenatismo raro nella
nostra epoca.

Lorenzo Scolari

10/9/40 XIII

1.5 Lina Gravatti, Documento dattiloscritto. 1947.
AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Miscellanea, nr. 5

1.6 Firma e dedica di Lorenzo Scolari.
AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Libri d'oro, nr. 1, firma nr. 16

*Credo che Mario Rimoldi
resterà nella storia
attraverso la sua
intelligente raccolta
e il suo mecenatismo raro
nella nostra epoca.*

Lorenzo Scolari

REVISIONI E SCOPERTE IN PROVINCIA

Mille opere d'arte
nella cerchia delle Dolomiti

Mario Rimoldi ha messo insieme questa importante collezione durante trent'anni di silenzioso lavoro, con incrollabile fiducia nella perennità dei valori spirituali

(DAL NOSTRO INVIATO SPECIALE)

Cortina, aprile

Quando, portati dal nostro lavoro di cronisti, chiamati quassù, a Cortina anche di fretta quel paio di ore che son necessarie per una visita alla collezione di Mario Rimoldi c'è sempre riuscito di trovarle. Due ore, in verità, non bastano, chi l'accosti per la prima volta. Mille e passa opere, fra dipinti e disegni e sculture, e tutte o quasi notevoli, quando non bellissime addirittura, distribuite in tre edifici, parte nello studio privato del raccoglitore, parte nelle aule della Scuola d'arte e parte al Coronas, fanno un bel numero, un numero d'eccezione senz'altro, da dedicarci un tempo ben più vasto e riposato di quanto ora si diceva, a non averle familiari per una ripetuta frequenza. A noi familiari ormai sono: e sappiamo la casa, sappiamo la sala o la stanza o il corridoio o il pianerottolo dove ritrovare quei Rossi e quei Garbati, quei Morandi e quei De Pisis, quei Semeghini e quei Carrà, tutti insomma i quadri che di volta in volta si desidera rivedere.

Un fatto sorprendente

Vecchia passione, questa di Rimoldi: e vera, senza veli o infingimenti, di uomo cui la fede e l'entusiasmo hanno dato una costanza, una tenacia ammirabili. Da circa tre decenni egli raccoglie opere di arte: esattamente dal '23. Cioè da pochi mesi dopo quella Biennale veneziana, la XIII, durante la quale Modigliani, che vi entrava per la prima volta, non venne degno che di qualche rarissimo sguardo, né furono udite le parole con cui Vittorio Pica lo presentava; mentre, poi, gli applausi più scroscianti toccarono a un gruppo di pittori che tutti sappiamo, ma che nessuno ormai trova più il destro di ricordare. E va giudicata cosa in ogni modo sorprendente che il Rimoldi non potesse attenzione alcuna a quegli espositori con clamorosi e puntate invece su nomi per allora più modesti o trascurati del tutto, che sono i nomi di oggi, gli unici di quelle generazioni rimasti a segnare nello sviluppo della pittura moderna italiana un'impronta di storia. E se ai di nostri il tro-

vare presso qualche appassionato d'arte una scultura di Martini o di Marini, un dipinto di Sironi o di Campigli non desta più meraviglia in alcuno, ostentando o trent'anni or sono il fatto risultava così inatteso e sorprendente da discorrerne come di un avvenimento raro, di una scoperta d'eccezione.

Felice intuizione

In quanto al Rimoldi, non bisogna scordare che egli vive in questo centro bellissimo, mirabilmente ricco di doni naturali, ma estraneo per lungo tempo ad ogni polemica artistica, ad ogni problema della cultura. Sicché diciamola nella — pareva ai più che, nello sfogo di quella passione, egli agisse soltanto per vaghezza di muoversi a ritroso, per capriccio di paradossi e stravaganze. O volesse davvero buttarsi a capofitto nei quat. E la crociata addosso gliela gridarono in molti. Era, invece, ad incitarlo e sostenerlo in siffatta impresa, una intuizione felice dei valori che, con lenta fatica, l'arte contemporanea veniva via via conquistando. E allorché negli sviluppi dell'indirizzo assunto, quell'intuizione si fece coscienza precisa dei fatti, allorché, dopo qualche lustro, la fiducia d'inizio si mutò in certezza, fugando di conseguenza, o mettendo momentaneamente a tacere, insieme a certi dubbi e timori legittimi, anche le ostilità più asprine e petulantissime, il Rimoldi aveva già posto basi solidissime alla sua collezione, destinata a divenire di lì a poco una delle più importanti che esistano nel nostro paese. Tanto che, nel '41, Giovanni Comisso poteva scrivere giustamente: « Questa raccolta sorse qui, in questa valle di armoniose montagne, perché il bello chiama il bello, e Mario Rimoldi fu l'interprete di tale voce ».

Parole calzanti, senza dubbio. E massimamente perché da noi, quella particolare figura che è il collezionista di arte non ha ancora ottenuto un giusto riconoscimento. Certo che una distinzione va fatta fra mercante e collezionista. Entrambi, è vero, accompagnano, per così dire, l'artista, e l'aiutano nella fatica sua; ma il primo ha soprattutto il compito di tener desto un mercato, che altrimenti languirebbe o sparirebbe affatto, il secondo esercita una fun-

zione che è già selettiva, e perciò sostanzialmente di giudizio, in quanto, raccogliendo, non per calcolo, ma per pura vocazione, quelle opere di un presente in cui egli crede, mentre dimostra da un lato la sua fede nella perennità dei valori spirituali, prepara dall'altro i documenti che di quei valori proveranno la validità in sede storica e critica.

D'altro canto, chi pensi al misero contributo che lo Stato eroga a favore delle gallerie d'arte moderna, e a quello scuriosissimo messo a disposizione dai comuni, dovrà convenire che la raccolta e la conservazione delle opere rimangono affidate quasi esclusivamente ai collezionisti. Di qui l'importanza da essi acquistata, e la necessità, almeno per taluni, di una tutela, d'un appoggio che rendan loro possibile il far conoscere a tutti quei lavori di cui son entrati in possesso.

Un giudizio di Barbantini

Oltre mille numeri di catalogo elenca, come dianzi s'è ricordato, la raccolta di Mario Rimoldi. E tali, per gran parte, da fornire una documentazione fra le più considerevoli sull'arte italiana contemporanea. Non per nulla, in un libretto, dove il collezionista ha radunato le impressioni che i visitatori (quasi tutti da annoverare fra i poeti, gli artisti ed i critici) vollero esprimergli, abbiamo letto parole calorosissime di ammirazione e di plauso. Esplicito, ad esempio, e reciso, il Barbantini, il quale scrive senz'altro: « Preterisco la sua collezione alle pubbliche gallerie italiane di arte moderna ». Impetuoso, all'opposto, il Pancheri, e insieme accorato, nel fuoco di quei

1.7 Silvio Branzi, «Mille opere d'arte nella cerchia delle Dolomiti». 1951. AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Rassegna Stampa, nr. 52



UFFICIO DI CONCILIAZIONE.

MUNICIPIO DI CORTINA D'AMPEZZO

PROVINCIA DI BELLUNO

N. 15 Ris. di Prot.

Addi 10 marzo 1952

Risposta a nota N. /./.

Sua Eccellenza

del /./.

Dottor Comm. ANTONIO MASCOLO, Prefetto di

OGGETTO:

B e l l u n o

Conferimento Onorificenza.

E c c e l l e n z a ,

Con riferimento al colloquio che l'Eccellenza Vostra ha avuto la bontà di concedermi ieri alle 17.30 all'albergo "Savoia", mi permetto di inviarle generalità e dati relativi al nostro Sindaco signor MARIO RIMOLDI:

Nato a Cortina d'Ampezzo il 13 aprile 1900, figlio del fu Antonio e della fu Sabina Zangiacomi, ammogliato.

Dopo aver frequentato le scuole elementari e medie, si dedicò all'attività alberghiero-turistica e alla gestione del "Garage Centrale" di proprietà sua e del fratello maggiore cav. Arturo.

Entrò assai giovane nella vita pubblica, partecipando a tutte le iniziative per un sempre maggior sviluppo di Cortina e della nostra regione, distinguendosi in tutti i settori.

Ricopriva varie cariche fra le quali: Membro del Comitato di Soggiorno e Turismo di Cortina, idem del Consiglio dell'E.P.T., Presidente della "Unione Gente Italica", Presidente del "Corpo musicale di Cortina", Membro del C.L.M., Fondatore del "Circolo Artistico e Culturale di Cortina".

Attualmente, oltre alla carica di Sindaco, Egli è dal 1940 in poi: Presidente della locale Scuola d'Arte Industriale, Ispettore onorario ai Monumenti e Scavi per l'Ampezzano, il Cadore, Comelico, Zoldano, ecc.

Proprietario di una grande raccolta di quadri d'arte moderna, organizzò a suo tempo qui a Cortina la prima mostra d'Arte moderna, sostenendo da solo tutte le spese di organizzazione e di esposizione, al termine della quale la sua raccolta venne giudicata dagli esperti fra le migliori di tutta l'Italia.

Uno dei maggiori esponenti di Cortina in OGNI campo e sempre pronto a promuovere ogni manifestazione che dà lustro al paese, senza aver avuto finora alcun riconoscimento tangibile per tutto questo suo operato, Egli si è reso degnissimo d'una Onorificenza.

Avendo dunque il signor MARIO RIMOLDI accumulato moltissimi meriti, specialmente negli ultimi anni, mi sia concesso, interpretando il pensiero e desiderio dell'intera popolazione, di pregare l'Eccellenza Vostra di volerlo gentilmente proporre per il conferimento dell'Ordine al Merito della Repubblica Italiana, istituito con Decreto N° 178 del 3 marzo 1951.

E di ciò tutta Ampezzo Le sarà gratissima.

Con distinti ossequi :

Il giudice conciliatore:

Albino Conzatti

1.8 Conferimento onorificenza Ordine al Merito della Repubblica Italiana. 10 marzo 1952. AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Documenti Mario Rimoldi, nr. 1

IL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA

Capo dell'Ordine "Al Merito della Repubblica Italiana",

*In considerazione di particolari benemerenze;
Sentita la Giunta dell'Ordine Al Merito della Repubblica Italiana;
Sulla proposta del Presidente del Consiglio dei Ministri;
con Decreto in data: Napoli, 30 dicembre 1952;*

*Ha conferito
L'onorificenza di Cavaliere
al Signor Mario Rimoldi,
Sindaco di Cortina d'Ampezzo (Belluno)*

*con facoltà di fregiarsi delle insegne stabilite per tale classe.
Il Cancelliere dell'Ordine Al Merito della Repubblica Italiana è
incaricato dell'esecuzione del presente Decreto che sarà registrato alla Cancelleria
dell'Ordine medesimo.*

Firmato *L. Einaudi* Controfirmato *De Gasperi*

*Il Cancelliere dell'Ordine dichiara che in esecuzione delle Presidenziali
disposizioni il Signor Mario Rimoldi
fu iscritto nell'Elenco dei Cavalieri, (Art. 14) al N. 5021 Serie 1^a*

Il Cancelliere dell'Ordine

Il Direttore Capo Ufficio
della Cancelleria

Ministero degli Affari Esteri

Cerimoniale-IV

N.5493 del Registro

IL MINISTRO PER GLI AFFARI ESTERI

CERTIFICA

che il Signor Presidente della Repubblica, con Suo Decreto in data 30 agosto 1956, ha autorizzato il Sig. Mario RIMOLDI a fregiarsi dell'Onorificenza di Commendatore dell'Ordine Equestre di Sant'Agata, conferitagli dal Consiglio Grande e Generale della Serenissima Repubblica di San Marino con Decreto in data 15 marzo 1956.

Roma, li 17 SET. 1956

p. IL MINISTRO DEGLI AFFARI ESTERI
Il/ Capo del Cerimoniale Diplomatico
della Repubblica



1.10 Certificazione dell'onorificenza di Commendatore dell'Ordine Equestre di Sant'Agata, conferita dal Consiglio Grande e Generale della Serenissima Repubblica di San Marino. 17 settembre 1956. AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Documenti Mario Rimoldi, nr. 10

IL CONSIGLIO GRANDE E GENERALE
della Serenissima Repubblica di San Marino

Supposta del Gran Magistero dell'Ordine Equestre di Sant'Agata con Decreto delli 15 Marzo 1956.

HA NOMINATO
il Signor Mario Rimoldi - Sindaco di Cortina d'Ampezzo
Commendatore

dell'Ordine di Sant'Agata con facoltà di fregiarsi della decorazione stabilita dagli Statuti pel grado equestre conferito Gli

Noi Capitani Reggenti
ORDINIAMO

che in esecuzione alle soprascritte Disposizioni sia al medesimo spedito il presente Documento munito del pubblico Sigillo e firmato di Nostra mano



I Capitani Reggenti
Rimoldi - Giuseppe Miciani

Il Segretario di Stato per gli Affari Esteri

San Marino, li 31 Marzo 1956 - 1655 d.J.R.

2 Frequentazioni artistiche e consessi ampezzani

A partire dagli anni Trenta del Novecento iniziarono ad animare la vita culturale e mondana di Cortina d'Ampezzo numerosi intellettuali, artisti, scrittori, poeti e musicisti provenienti da tutta Italia. La maggior parte di essi gravitava attorno alla figura di Mario Rimoldi, il quale veniva descritto come il nodo centrale della cultura e della vita politica ampezzana in quel periodo. Oggi, grazie alla sua lungimiranza nel tenerne traccia, è possibile assaporare il clima che si respirava in quegli anni. Ne sono testimonianza una notevole quantità di lettere, cartoline, fotografie e articoli di giornale raccolti nel Fondo Mario Rimoldi, conservato presso l'Archivio delle Regole d'Ampezzo. In particolare, il brulicare delle frequentazioni di Rimoldi è efficacemente attestato da due Libri d'oro probabilmente appartenuti al suo ufficio d'affari. Al loro interno sono presenti firme, dediche, poesie, disegni dei visitatori della sua collezione (2.10-20).

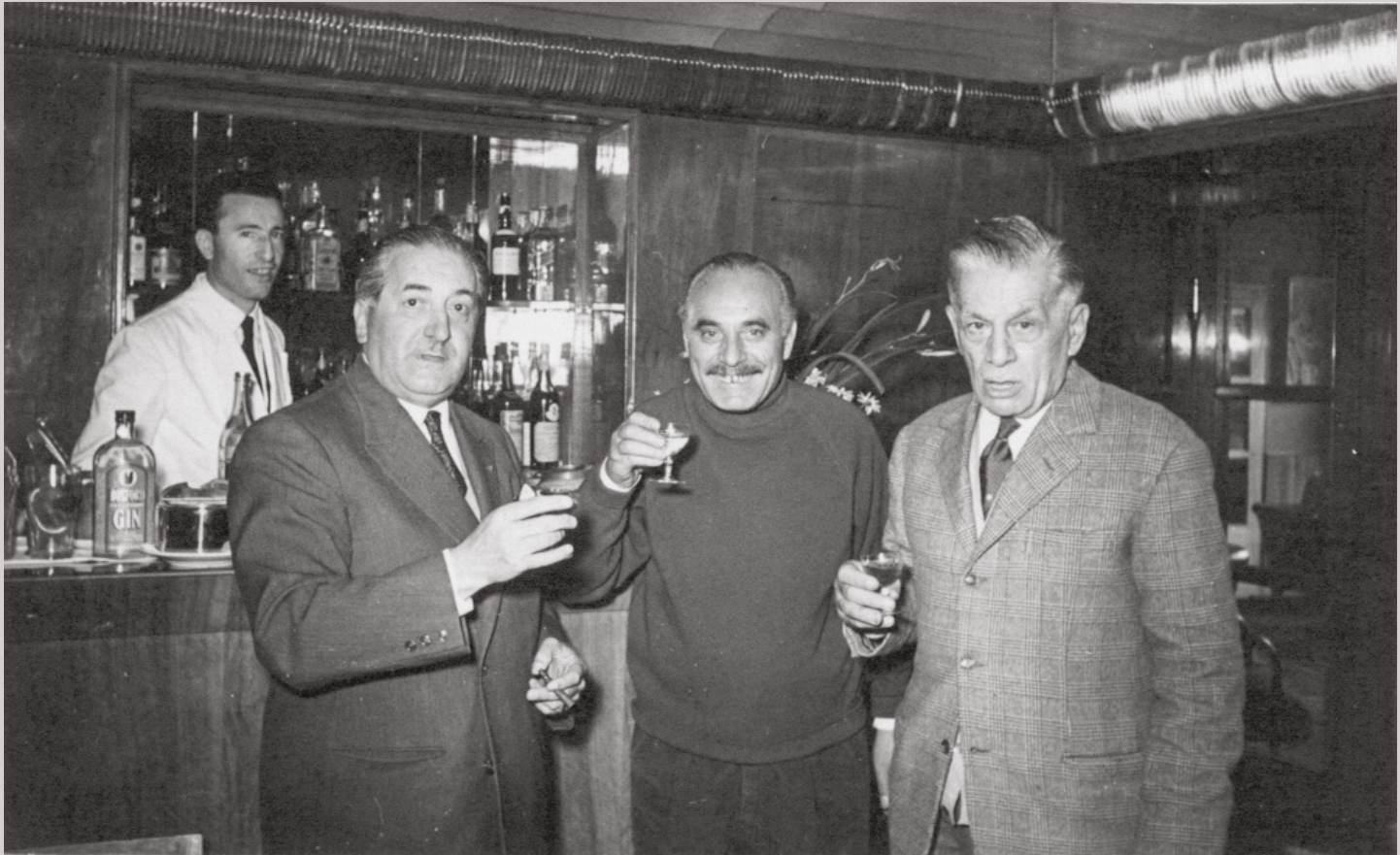
Rimoldi seppe impiegare al meglio l'agenzia turistica gestita assieme al fratello, il Garage Centrale, e l'Hotel Corona, di proprietà della sua famiglia. Fece diventare questi due luoghi i nuclei principali della vita pubblica del paese (2.2 e 2.3). Tra il materiale giunto alle Regole d'Ampezzo sono presenti anche numerose fotografie che ritraggono Rimoldi assieme ai suoi amici e visitatori (2.5). Non si tratta solo di scorcio di vita ampezzana – davanti all'Hotel Corona, sotto il campanile della Basilica dei SS. Filippo e Giacomo, all'interno dell'Istituto d'Arte o all'inaugurazione di qualche personale al Circolo Artistico (2.1) –, ma rappresentano anche scene di visite veneziane (2.9). Altre invece immortalano il momento esatto in cui alcuni artisti, ad esempio Massimo Campigli e Claudio Trevisani, stanno dando forma alle proprie creazioni, riproducendo le fattezze della famiglia Rimoldi-Braun tramandate nei ritratti della collezione. Una foto ritrae Campigli in un'aula dell'Istituto Statale d'Arte di Cortina, mentre dipinge il ritratto di Rosa Braun, moglie del collezionista (2.6). Filippo de Pisis, invece, dipinse una natura morta, *Fiori*, direttamente su un vassoio di legno dell'Hotel Corona durante uno dei suoi numerosi soggiorni (2.4). Nel corso della sua presidenza all'Istituto Statale d'Arte ricevette la visita della Regina Maria José, la cui presenza venne catturata in due foto che raffigurano la sovrana e il collezionista con gli alunni Carlo Gaspari Moroto e Silvio Menardi Menego (2.8). [S.B.]



2.1 Zoran Music, Mario Rimoldi, Rosa Braun e Vittorio Babuin davanti ai dipinti di Music. AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Fotografie Mario Rimoldi, nr. 65



2.2 Vittorio Babuin, Giuseppe Cesetti e Mario Rimoldi sulla terrazza dell'Hotel Corona con la statua *Orfeo* di Dante Morozzi.
AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Fotografie Mario Rimoldi, nr. 83



2.3 Mario Rimoldi, Vittorio Babuin e Mario Sironi al bar dell'Hotel Corona. 1960. AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Fotografie Mario Rimoldi, nr. 59



2.4 Filippo de Pisis, *Fiori*. 1930. Olio su vassoio di legno pressato, 58,5 × 43,5 × 5,5 cm, recto. R72



2.5 Giuseppe Cesetti, Mario Rimoldi e Vittorio Babuin
in centro a Cortina. AR, Fondo Mario Rimoldi,
b. Fotografie Mario Rimoldi, nr. 88



2.6 Mario Rimoldi, Massimo Campigli e Rosa Braun (davanti al ritratto di Rosa Braun). AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Fotografie Mario Rimoldi, nr. 44



2.7 Massimo Campigli, *Ritratto di Rosa Braun*. 1955.
Olio su tela, 100 × 70 cm, recto e verso. R35



2.8 Mario Rimoldi e Maria José in visita alla Scuola d'Arte. 1942. AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Fotografie Mario Rimoldi, nr. 102



2.9 Mario Rimoldi, Rosa Braun, Giorgio de Chirico, non id., Zoran Music, Vittorio Babuin in Piazza San Marco. AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Fotografie Mario Rimoldi, nr. 120

Giovanni Comisso 27.1.40
XVIII
Ferdinando Forlatti
29.11.940
XVIII
Giulio Carlo Argan
del Ministero dell' Educazione Naz.
Direz. delle arti - 12. IV. 40. XVIII
H. Nasso 1940 - 2-6-XVIII
Giorgio Venturini 21/40
XVII VII
Domenico Finelli
11-8-1940
Vincenzo T. Rocca del Mi-
nistero dell' Educazione Naz.
30.8.40 XVIII

Giulio Carlo Argan
del Ministero
dell' Educazione Naz.
Direz. delle arti
12.IV.40.XVIII

2.10 Firme di Giovanni Comisso e Giulio Carlo Argan.
AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Libri d'oro, nr. 1, firma nrr. 3 e 4

Francesco ^{agosto '40}
Anno ^{fronte} 31 ag. 9/40
Marcella ^{occor} Palay
2 Sett. 1940

Giorgio Zamberlan 2 Settembre
Marta ^{Palay} ^{social}
2. Sett 1940 / Cairo

Gianni ^{regio} ^{pi}
6/9/40 AR 111

2.11 Firma di Giorgio Zamberlan.
AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Libri d'oro, nr. 1, firma nr. 12

al grande amico
del corso amico
de l'ins
cordialmente
Campigli
Giuditta Campigli
27-8-41

2.12 Firme e dedica di Massimo Campigli e moglie.
AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Libri d'oro, nr. 1, firma nrr. 40 e 41

*Al grande amico del caro
amico de Pisis*

Cordialmente
Campigli

Giuditta Campigli

*Spendendo un po' di soldi
perché il clima si scaldi,
i quadri di Rimoldi son
baldi, caldi e saldi.*

Cesare Brandi

Spendendo un po' di soldi
perché il clima si scaldi,
i quadri di Rimoldi
son baldi, caldi e saluti.

Cesare Brandi

Carora 29. VIII. 41

Cortina, 18 luglio 1967,

Sono felice per questa più approfondita
incontro e per il pomeriggio così lieto e
fratello che mi ha consentito di confermare
con la conoscenza dell'uomo Rimoldi la
spiegazione del segreto perciò la sua sin-
golarissima raccolta d'opere d'arte è quella
che è. E cioè una collezione che fa balzare
agli occhi il suo alto livello e la sua qualità.
Un assieme che non conosce preclusioni
di tendenza ed è perciò ricca, varia, vitalissima.
Cinque essere limitata ad una sola concezione
dell'arte che se anche denotasse una particolare
inclinazione nel raccogliere accenderebbe
inevitabilmente i suoi limiti. Mi pare che
Rimoldi abbia adottato nelle sue ocularissime
tracce l'eterna massima di Gauguin:
«L'interpretazione artistica non ha altri
limiti se non le leggi dell'armonia».

Per di più questo instancabile amante
della vite spirituale - oltreché del benessere
di Cortina, non disarma e continua a
a concludere la sua battaglia a favore
delle autentiche espressioni d'arte. Con
spitale con la personalità celebre come
con i giovani che rivanno facendo la
arte e che sentono in lui un vero sostegno.
E come ciò non bastasse, è estremamente
simpatico!

Leone Minassian



L. M.
Cortina 18. VII. 1967

Astolfo de Moris
23-7-1942 -

Hjismardu Meyer de Schauensee
27. 7. 1942

Guido Cadorin
28. VII. 1942

Sono felice per questo più approfondito incontro e per il pomeriggio così lietamente trascorso che mi ha consentito di confermare con la conoscenza dell'uomo Rimoldi la spiegazione del segreto per cui la sua singolarissima raccolta di opere d'arte è quello che è. E cioè una collezione che fa balzare agli occhi il suo alto livello e la sua qualità. Un assieme che non conosce preclusioni di tendenze ed è perciò ricca, varia, vitalissima. Anziché essere limitata ad una sola concezione dell'arte che se anche diventasse una particolare inclinazione nel raccoglitore accuserebbe inevitabilmente i suoi limiti. Mi pare che Rimoldi abbia adottato nelle sue oculatissime scelte l'eterna massima di Gauguin: «L'interpretazione artistica non ha altri limiti se non le leggi dell'armonia».

Per di più questo instancabile animatore della vita spirituale, oltreché del benessere di Cortina, non disarma e continua a condurre la sua battaglia a favore delle autentiche espressioni d'arte. Così ospitale con le personalità celebri come con i giovani che si vanno facendo le ossa e che sentono in lui un raro sostegno. E come ciò non bastasse, è estremamente simpatico!

Leone Minassian

Caro Mario, la tua costanza è eroica ed è stata già in parte premiata, ma verrà il giorno in cui Cortina sarà famosa non solo per le Dolomiti, ma per la tua opera viva e squillante in favore dell'arte.

Tuo Giovanni Comisso

A Mario Rimoldi, lieto di aver ammirato la sua splendida collezione.

Eugenio Montale

Caro Mario, la tua
costanza è eroica
ed è stata già in parte
premiata, ma verrà il
giorno in cui Cortina
vera favone non solo
per le Dolomiti, ma
per la tua opera viva
e squillante in fervore
dell'arte.
C. d'A.
7x7x49

Tuo
Giovanni Comisso

A Mario Rimoldi,
Cetti R. ora ammirato
la tua splendida
collezione

Mosca: Eugenio Montale
C. d'A. 15 agosto 1949

Saper scegliere è sempre una
grande arte, così Rimoldi; sapere
scegliere opere d'arte è un'arte
più grande ancora. Le ha que-
sto merito eccezionale.

Gianna Manzini
Cortina, 25 Agosto 1949

in Italia

che risolve

12/10/1925

Remo - Rimoldi

la bitters ... e

2.16 Firme e dediche di Carlo Cardazzo e Gianni Dova. AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Libri d'oro, nr. 1, firma nrr. 142 e 143

*Molti Rimoldi in Italia
il problema sarebbe risolto.*

Carlo Cardazzo

*Ancora insieme a Rimoldi a
parlare di pittura... e cene.*

Gianni Dova

A Mario Rimoldi

con affetto all'uomo

con molta stima per l'opera tenace per l'arte.

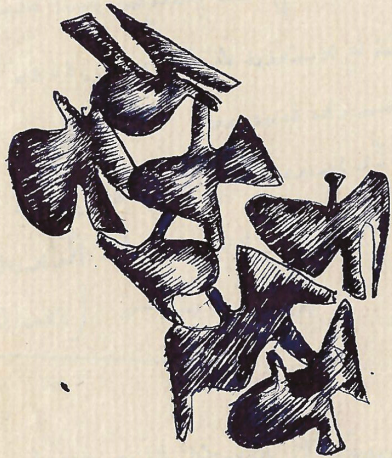
Una collezione che è documento contemporaneo.

Claudio Trevi

A Mario Rimoldi con molta ammirazione per la sua opera

in favore dell'arte moderna.

Milena Milani



Per Cortina 961

A Mario Rimoldi
con affetto all'uomo
con molta stima, per
l'opera tenace per l'arte
Una collezione che è docu-
mento contemporaneo.
Claudio Trevisani

Parigi, Cortina 29.7.1951

S.C. Signari



A Mario Rimoldi
con molta ammirazione
per la sua opera in favore
dell'arte moderna.



Milena Milani
Cortina, 31 luglio
1951



Fortunato Depero

Cortina 12-2. 1952 -

Sedendo al "Corona" non solo
si nutre gradualmente il
corpo - ma si nutre anche
lo spirito - perché le pareti
sono ricche d'arte parlante.
E' un nuovo museo vivo e genuino
che Rimoldi ha saputo ideare
per far penetrare e godere in-
fallibilmente ed a gocce a gocce
l'arte Moderna -

F. Depero

A Mario Rimoldi che, con
la sua Collezione privata, ha avuto
il coraggio di affermare che non
tutta la pittura contemporanea è
raccomandata al lusso delle
cornici.

Scambio di messaggi celesti

In frontoni di ardente melodia
suicida d'azzurro
l'allodola restituisce al cielo
il messaggio di puro cobalto
che l'eroica genziana porta in terra
sfidando la morsa del gelo.

Corrado Vivanti

Cortina, 24 Luglio 1952

Sedendo al “Corona” non solo si nutre gradevolmente il corpo - ma si nutre anche lo spirito - perché le pareti sono ricche d’arte parlante. È un nuovo museo vivo e geniale che Rimoldi ha saputo ideare per far penetrare e godere infallibilmente ed a goccia a goccia l’arte moderna.

F. Depero

*Rimoldi ha saputo raccogliere
come pochi, in virtù della sua
intelligenza, una grande raccolta
d'Arte moderna, e appunto per
questo Egli ha contribuito a
risvegliare negli altri uomini,
l'avvicinamento e l'interesse per
il lavoro degli artisti.*

Aldo Borgonzoni

Giorgio Castelfranco
Ottobre 1955 -

"in ammirazione in virtú della
Mario Rimoldi", che ha preceduto
tutti i nostri libri
Aldo Borgonzoni
agosto 1960

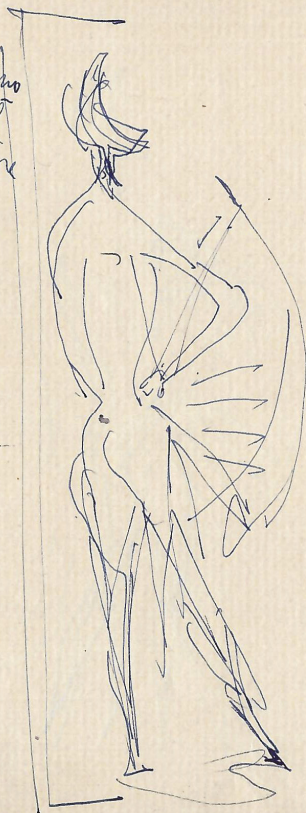


Rimoldi ha saputo raccogliere come pochi
in virtù della sua intelligenza, una gran
parte della arte moderna e appunto per
questo egli ha contribuito a risvegliare
negli altri uomini l'arreciamiento e
l'interesse per il lavoro degli artisti.

Aldo Borgonzoni

Catania - 8-8-1960

mi ricordo del
primo contatto
fatto a Sie no
a Catina e col
Suo animatore
Mario
Rimoldi →
Delfo
Scimberni



A Mario Rimoldi
con viva simpatia
Dino Buzzati
agosto 1967

3 **Corrispondenze con artisti del Novecento italiano**

Tra i documenti conservati nel Fondo Mario Rimoldi, una delle serie più corpose è quella dei carteggi. Si contano settanta unità archivistiche, tra cui sono conservate lettere manoscritte e dattiloscritte, cartoline, telegrammi e biglietti da visita, i quali coprono un arco temporale che va dal 1932 al 1982. Questi documenti, donati alle Regole d'Ampezzo da Rosa Braun, consentono di ricostruire e comprendere in modo approfondito i legami che univano Mario Rimoldi agli artisti e alle opere della collezione. Emerge così un rapporto spesso intimo e sempre cordiale tra il collezionista e molti dei maggiori artisti italiani del Novecento. Rimoldi fu il loro punto di riferimento a Cortina durante i soggiorni vacanzieri nelle Dolomiti, ma il fitto carteggio dimostra come coltivassero il rapporto col collezionista anche durante il resto dell'anno. Si tratta di testimonianze che lasciano trasparire l'affetto e la gratitudine degli artisti, nonché a volte il rammarico – espresso con tatto e cortesia – dovuto a mancate risposte. Queste corrispondenze rivelano come Rimoldi e gli artisti a lui vicini fossero soliti intrattenere rapporti squisitamente artistici e di reciproco stimolo attraverso l'invito a inaugurazioni – ora a Cortina, ora a Venezia oppure a Roma (3.2) – e l'invio di questo o quel catalogo di mostre. L'artista prediletto da Rimoldi fu senza dubbio Filippo de Pisis (3.6), di cui sono conservate una trentina di lettere i cui toni divennero nel tempo sempre più confidenziali. In una lettera del 1940 Rimoldi augurava buona fortuna all'amico *Pipo* per il suo trasferimento a Roma (3.5). Oltre al denso carteggio con de Pisis, in archivio rimane testimonianza di numerosi scambi epistolari con i maggiori artisti della scena nazionale, a dimostrazione che Rimoldi non era soltanto un acquirente d'opere, bensì voleva intessere rapporti personali con i maestri della sua collezione. Proprio per il tramite di de Pisis, Rimoldi fece la conoscenza di Giorgio de Chirico e ne acquistò svariate opere (3.3 e 3.4). Il 20 febbraio 1952, Fortunato Depero scrisse a Rimoldi per dimostrargli gratitudine per l'acquisto dell'opera *Nucleo Emotivo* del 1946 (3.8), ancora oggi conservata presso il Museo d'Arte Moderna e Contemporanea Mario Rimoldi. In seguito, Mario Sironi iniziò a frequentare Cortina per curare la sua malattia alle ossa. Nonostante la corrispondenza tra i due non sia molto consistente (3.9), è sufficiente per comprendere il legame di stima e amicizia che li univa. Rimoldi allestì infatti per l'amico Sironi uno studio presso la sede dell'Istituto d'Arte dove l'artista si rifugiò per sfogare il dolore per la morte della figlia Rossana. Di quel periodo sono conservate numerose foto, tra cui quella che ritrae l'artista assieme a Rosa Braun al lago di Misurina (3.10). [S.B.]

Venezia 11 agosto 1967

Caro Commendatore Rimoldi,

Sono lieto di inviare a Lei per primo la pubblicazione sul Gazzettino di Venezia dell'articolo di J. Bouret, di cui Le accludo anche l'originale, a conclusione della mia mostra antologica.

Lei è stato il primo tra i grandi collezionisti ad acquistare e valorizzare la mia opera ed è perciò giusto che io di ciò le renda testimonianza.

Se Lei verrà a Venezia per vedere i vedutisti, che sono straordinari, sarei lieto di incontrarla e farle vedere il mio nuovo studio a San Bastian (San Sebastiano) che è proprio di fronte alla casa che feci acquistare al caro amico de Pisis.

Mi abbia, con i più cari saluti

Suo [...] Cadorin

B

Venezia 11 agosto 1967

Caro Commendatore Rimoldi,

Sono lieto di inviare a lei per primo la pubblicazione sul *Garrettino* di Venezia dell'articolo di J. Bowet, di cui ho accluso anche l'originale, a conclusione della mia mostra antologica.

Lei è stato il primo tra i grandi collezionisti ad acquistare e valorizzare la mia opera ed è perciò giusto che io di ciò le renda testimonianza.

Se lei vorrà a Venezia per vedere i vedutisti, che sono straordinari, sarei lieto di incontrarla e farle vedere il mio nuovo studio a San Bastian che è proprio di fronte alla casa che feci acquistare al caro amico de Pisis.

Mi abbraccia, con i più cari saluti

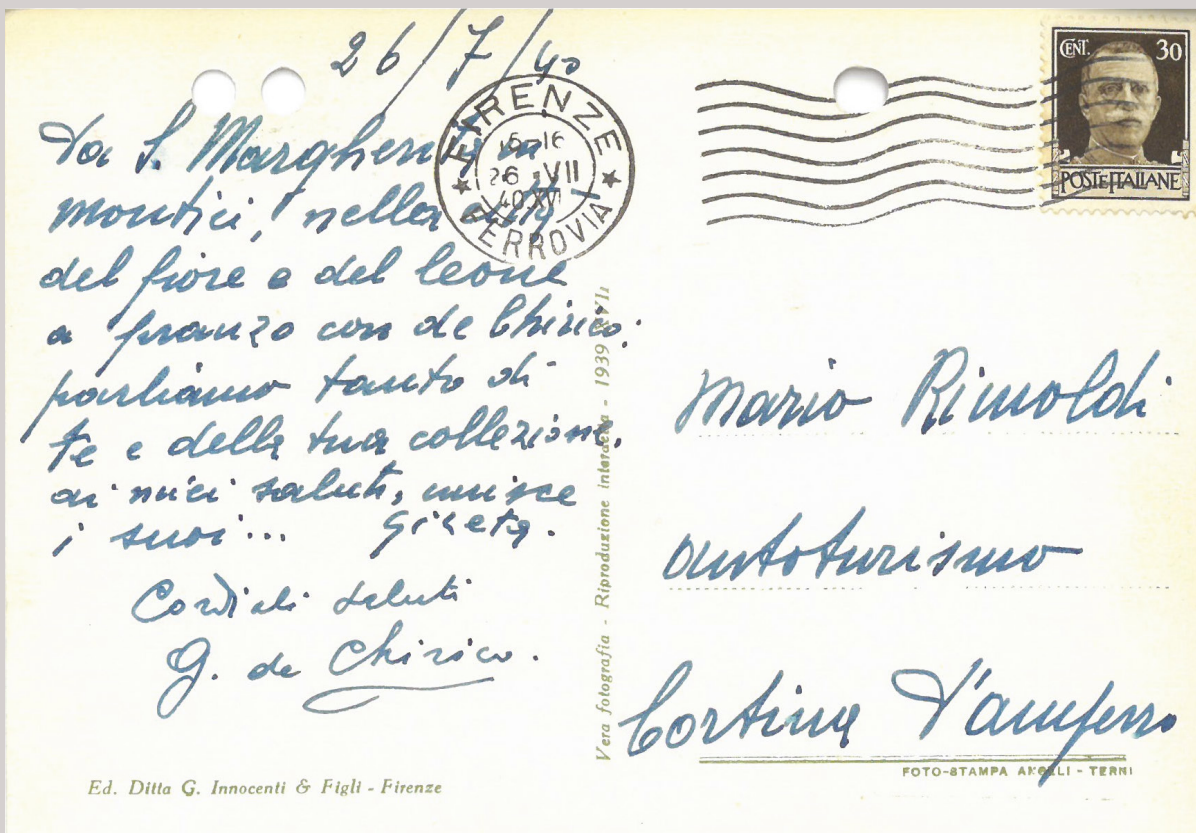
Suo ^{devoto} Cadorin



3.2 Da sinistra: Mario Rimoldi, Zoran Music, Rosa Braun e Guido Cadorin a Venezia. AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Fotografie Mario Rimoldi, nr. 68



3.3 Al centro Mario Rimoldi e Giorgio de Chirico, mostra di Giorgio de Chirico all'Hotel Girardi. AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Fotografie Mario Rimoldi, nr. 60



3.4 Saluti di Giorgio de Chirico da Firenze. 26 luglio 1940. AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Carteggio, nr. 25

*Mario Rimoldi
Autoturismo
Cortina d'Ampezzo*

26 luglio 1940

Da S. Margherita in Montici! Nella città del fiore e del leone a pranzo con de Chirico: parliamo tanto di te e della tua collezione ai miei saluti unisce i suoi... Gizeta

Cordiali saluti

G. de Chirico

*Al Signor
Prof. Filippo de Pisis,
Hotel Chiara,
Roma.*

Cortina d'Ampezzo, li 29/11-939/XVIII°

Caro Pipo,

Ti invio il mio più cordiale ringraziamento per la cartolina inviatami da Milano e per questa ultima inviatami da Roma [datata 26 XI 39-XVIII, ndr].

Da questo devo ritenere che tutto vada per la meglio. Che la tua arte anche da noi in Italia si faccia da momento in momento sempre più strada e che infine la nobiltà degli spiriti eletti ti sia ragione di buone soddisfazioni.

Questo lo devo arguire dal proseguimento del tuo viaggio fatto da Vicenza a Milano e da qui a Roma. Roma, deve essere una buona fonte di vendite perché oltre che ad essere delle persone molto ricche, dovrebbe emergere più facilmente anche le persone che hanno buon fiuto artistico. Ti auguro qui come altrove buoni affari e miglior fortuna.

[A penna, ndr] Abbiti un abbraccio affettuoso e saluti anche da parte di mio fratello e Signorina Apollonio. Mi potresti procurare per esempio a buone condizioni; uno Spadini e Signorini e Mancini.

Leger l'ho trovato.

Al Signor
Prof. Filippo de Pisis,
Hotel Chiara,

Roma.

Certina d'Ampezzo, li 29/11-939/XVIII°

Care Pipe,

Ti invio il mio piu cordiale ringraziamento per la cartolina inviata da Milano e per questa ultima inviata da Roma. Da questo deve ritenere che tutto vada per la meglio. Che la tua arte anche da noi in Italia si faccia da momento in momento sempre piu strada e che infine la nobiltà degli spiriti eletti ti sia ragione di buone soddisfazioni. Queste le deve arguire dal proseguimento del tuo viaggio fatto da Vicenza a Milano e da qui a Roma. Roma, deve essere una buona fonte di vendite perchè oltre che ad essere delle persone molte ricche, dovrebbe emergere piu facilmente anche le persone che hanno buon fiuto artistico. Ti auguro qui come altrove buoni affari e miglior fortuna.

Abbiate un abbraccio affettuoso e salutete anche con parte di mio professo e soprattutto Ottaviano. Il vostro prossimo per esempio a breve occasione, ma domani e dopo e poi ancora dopo e poi ancora.



3.6 Filippo de Pisis e Mario Rimoldi in via C. Battisti
a Cortina. AR, Fondo Mario Rimoldi,
b. Fotografie Mario Rimoldi, nr. 34



3.7 Fortunato Depero, *Nucleo Emotivo*. 1946. Olio su tavola, 55 × 85 cm, recto e verso. R153

88^{ma} MOSTRA
DEPERO

DITTURA ED ARTE
APPLICATA 1915-1951
300 OPERE IN CINQUE SEZIONI
ROVERETO - AGOSTO - SETTEMBRE

Rovereto 20 febbraio 1952

gentilissimo ed illustre Signor Rimoldi,

Questa mia per comunicarle anche per iscritto la mia letizia per il suo cortese acquisto. Sincera e commossa letizia di figurare nella sua grande collezione con una delle mie tipiche espressioni pittoriche recenti.

grazie di tutto cuore Signor Rimoldi, grande amico degli Artisti. La nostra lotta è purtroppo continua, il nostro cammino è durissimo e costoso di sempre impreviste ostilità. Ma ogni tanto Iddio ci premia con felici incontri e ci ricambia di preziosi doni e rare onorate ricompense, che la mediocrità e l'umanità negativa ignora.

— Il dipinto "Capogiro" eseguito nel 1947 alla vigilia della mia 11^{oa} partenza per l'America è stato esposto per la prima volta a New-York, alla "New School for Social Research", importante ed immenso Istituto Internazionale alla dodicesima strada;

3.8a Ringraziamento
di Fortunato Depero per l'acquisto
del quadro *Capogiro* [Nucleo Emotivo]
e riferimenti alla storia dell'opera.
20 febbraio 1952. AR, Fondo Mario
Rimoldi, b. Carteggio, nr. 48

Rovereto 20 febbraio 1952

Gentilissimo ed Illustre Signor Rimoldi,

questa mia per comunicarLe anche per iscritto la mia letizia per il suo cortese acquisto. Sincera e commossa letizia di figurare nella sua grande collezione con una delle mie tipiche espressioni pittoriche recenti.

Grazie di tutto cuore Signor Rimoldi, grande amico degli Artisti. La nostra lotta è purtroppo continua, il nostro cammino è durissimo e cosparso di sempre impreviste ostilità. Ma ogni tanto Iddio ci premia con felici incontri e ci ricambia di preziosi doni e rare, ambite ricompense che la mediocrità e l'umanità negativa ignora. Il dipinto "Capogiro" eseguito nel 1947, alla vigilia della mia IIa partenza per l'America è stato esposto per la prima volta a New York, alla "New School for Social Research" importante ed immenso Istituto Internazionale alla dodicesima strada; [testo prosegue]

quindi fu esposto a Rovereto al mio ritorno, alla mia 88^{ma} mostra del 1951, nella scorsa Estate. Poi fu esposto in seno alla Nona Triennale di Milano assieme ad altre cinquanta opere nel Settembre-ottobre scorso, in una mia personale ordinata dalla galleria del Milione. Proseguì poi alla mostra Nazionale Futurista di Bologna, da me inaugurata per finalmente giungere a Cortina, raggiungendo una felice altitudine ed ancor più felice collocazione, dove mi auguro possa godere durevole luce.

L'artista ama le proprie opere come autentici figli e quindi il loro distacco è sempre sensibile e la loro destinazione più che mai apprezzata.

Molti, molti ossequi dal suo nuovo e devoto amico

Fortunato Depero

**NB Distinti ossequi alla Signora Mecenati.*

Allego cataloghetto della Mostra a New York ("Capogiro" è il nr. 15 con il titolo "After a few drings") ed allego testé uscito articolo su "Alto Adige".

[In allegato depliant con una semplice descrizione di Depero per la sua mostra alla New School for Social Research (Marzo 1-20) con scritto: «A Rimoldi devotamente, F. Depero», ndr]

88^{ma} MOSTRA
DEPERO

DITTURA ED ARTE
APPLICATA 1915-1951
300 OPERE IN CINQUE SEZIONI
ROVERETO - AGOSTO - SETTEMBRE

quindi fu esposto a Rovereto
al mio ritorno, alla mia 88^{ma}
Mostra nel 1951, nella scorsa Estate.
Poi fu esposto in seno alla
Nona Triennale di Milano assieme ad altre
cinquanta opere nel settembre-ottobre scorso,
in una mia personale ordinata dalla galleria
del Milione. Proseguì poi alla mostra
Nazionale Futurista di Bologna, da me inaugu-
rata per finalmente giungere a Cortina,
raggiungendo una felice altitudine ed an-
cor più felice collocazione, dove mi augu-
ro possa godere durevole luce -

L'artista ama le proprie opere come au-
tentici figli e quindi il loro distacco è
sempre sensibile - e la loro destinazione più
che mai apprezzata -

Molti, molti ossegni, dal suo
nuovo e devoto amico
Fortunato Depero

✱

NB.

Distinti ossegni alla Signora Mecenate -

Aelego cataloghetto
della Mostra a New York
col allego testo usato articolo su "Aeto Adige" -
✱ ("Capozio" è il N° 15 con
il titolo:
"After a few drinks")

~~112~~ 50
Caro Ricordi,

Tornando qui a Milano
mi è venuta addosso una valanga
di lavoro e di occupazioni. Questo
te ne spieghi il mio silenzio! La mia
gentile Antonina mi fa tornare
vivo il ricordo di Cortina
e di tutta cura che le invio
una riva di risposte e di
cordiale salute. Guardo
dispiacendo i giorni d'alcuna

3.9a Mario Sironi scrive dopo il rientro
a Milano rimpiangendo il precedente soggiorno
a Cortina. Marzo 1950. AR, Fondo Mario Rimoldi,
b. Carteggio, nr. 47

III 50

Caro Rimoldi,

tornando giù a Milano mi è venuta addosso una valanga di lavoro e di occupazioni. Questo le spieghi il mio silenzio! La Sua Gentile Cartolina mi fa tornare vivo il ricordo di Cortina ed è di tutto cuore che Le invio una riga di risposta e di cordiali saluti. Quanto rimpiango i giorni di calma [testo prosegue]

felice della bella Cortina! Quanto ripenso a tante ore di pace, di sole, di sogni! Quanto vorrei tornare fra le vette e i boschi dimenticando la babele malvagia e scempia dove passo il tempo e la vita! Purtroppo la mia salute lascia molto a desiderare per le violente sofferenze di questa gamba impazzita. Vorrei scrivere a tutti, ma come fare? Prego Lei, caro Rimoldi di volermi interpretare [testo prosegue]

Felice della bella Cortina! Quanti
desidero a tante ore di pace, di sole,
di loggii! Quanti vorrei tornare
fra le vette e i boschi dimenticando
la babele malvagia e occuparmi

• dove passa il tempo e la vita!

Per troppo la mia salute lancia
voci a desiderare per le violente
sofferenze di questa gamba impareggiabile

Vorrei scrivere a tutti, ma
come fare? Prego di, caro

• Riccardo di volermi interpretare

prezo San fratello e la sua
famiglia prezo amici tutti.

Io lavoro molto, soffrendo,
e un po' l'umore mio, ma le
altro qualche giorno di vacanza
vieni a Colonia per vivere
le ore pagate e gli' l'ordine
In questo attesa mi è intesa
perfronte mio e lei ai tuoi e
alle indimenticate Colonia il più
sereno salute, nelle speranza
che meritate l'amico fosse
strano ma sincero e tempore
e, nel cuore, trasparente.

Suo Marino Zorzi

*presso Suo Fratello e la Sua famiglia, presso amici
tutti. Io lavoro molto, zoppicando, e non posso
muovermi, ma se avrò qualche giorno di vacanza verrò a
Cortina per rivivere le ore passate e già lontane. In
questa attesa che è intensa pertanto invio a Lei, ai
suoi e all'indimenticata Cortina i più fervidi saluti
nella speranza che ricordiate l'amico forse strano ma
sincero e semplice e, nel cuore, trasparente.*

Suo Mario Sironi



3.10 Rosa Braun e Mario Sironi a Misurina. AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Fotografie Mario Rimoldi, nr. 51



3.11 Da sinistra: Vittorio Babuin, Mario Rimoldi, Fortunato Bellonzi, Fiorenzo Tomea, Mario Sironi, non id., prof. Antonio Allaria, non id.
AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Fotografie Mario Rimoldi, nr. 117

Milano 23-1-1947

Egr. Sig. Rimoldi

La ringrazio molto per aver tenuto presente anche il mio nome in questo bel panorama dell'Arte moderna Italiana.

Ho visto su molti giornali e riviste articoli critici e generici di questa bella iniziativa di Cortina dove in verità mancava un indirizzo di questo genere fra i nostri monti.

Non so se mi sarà possibile venire a Cortina prima della chiusura in ogni modo sarei lieto di visitare la sua bella raccolta.

Le sarei grato ancora se mi potesse far mandare un catalogo contro assegno.

Molti devoti e cordiali saluti

Suo Fiorenzo Tomea
Viale Beatrice d'Este 17 [Aggiunta postuma, ndr]

Ego. Fig. Rimoldi Milano 23-1-1947

La ringrazio molto per aver tenuto
presente anche il mio nome in questo
bel panorama dell'Arte moderna
Italiana -

Ho visto su molti giornali e riviste
articoli critici e generici di questa bella
iniziativa di Cortina dove in verità mancava
un indirizzo di questo genere fra i nostri
monti.

Non so se mi sarà possibile venire a
Cortina prima della diurna in ogni
modo sarei molto lieto di visitare la
ma bella raccolta -

Le sarei grato ancora se mi potesse far mandare
un catalogo contro assegno

Molt. devoti e cordiali saluti.

Firenze D. di G. 14 Cuo Firenze Tomea

3.12 Ringraziamento
di Firenze Tomea per la presenza
delle sue opere nell'esposizione
sull'arte moderna italiana.
23 gennaio 1947. AR, Fondo Mario
Rimoldi, b. Carteggio, nr. 43

4 Filippo de Pisis a Cortina d'Ampezzo

Passeggiando per la conca ampezzana, tra gli anni Trenta e Quaranta del Novecento, qualcuno avrebbe potuto scorgere – perso a osservare una nuvola, a carezzare un fiore, a rivolgere un saluto cordiale a un passante oppure a sostare con gli amici per un caffè – un curioso personaggio vestito come un ‘uomo di mare’, che si rallegrava nel vagabondare tra prati, boschi e sentieri con un pappagallo sulle spalle: Luigi Filippo Tibertelli de Pisis. Egli non fu solo uno dei primi artisti a entrare in contatto, tra il 1929 e il 1930, con Mario Rimoldi, il quale fece dei lavori dell’artista un elemento immancabile della propria collezione che giunse a contarne ben 300 entro il 1956, bensì svolse anche un ruolo fondamentale nella formazione estetica del collezionista, indirizzandolo verso l’arte contemporanea. A dimostrazione del loro intenso rapporto professionale, oltre che del legame affettivo e di stima reciproca, si può esibire la loro ricca corrispondenza che costituisce la parte più consistente del carteggio nel lascito di Rimoldi: irreprensibili erano le lettere dattiloscritte del collezionista (4.10), alle quali l’amico artista rispondeva con biglietti e cartoline ricoperti da una grafia libera e informale, istintiva e tempestiva, rapida e vibrante come la sua pittura (4.1).

Filippo de Pisis fu un uomo assai discusso e sfaccettato: artista omosessuale amante della botanica, oltre che scrittore e poeta, lo si annovera tra i cinque artisti amici per eccellenza di Mario Rimoldi. Il seguente percorso mira a esplorare l’artista che prima di tutti contribuì a plasmare il Rimoldi collezionista. Riunendo materiali di diversa estrazione si è cercato di restituire la vicenda umana di de Pisis nella sua complessità ed essenza, evidenziando il legame quasi osmotico con il paesaggio ampezzano. Le fotografie che lo ritraggono restituiscono un personaggio dai gentili e bonari occhi scuri, con un sorriso aperto e buono, fiero e sereno nella sua amata Cortina, mentre guarda con affetto l’inseparabile amico pappagallo Còcò (4.5). In alcune pagine di giornale il commerciante d’arte e amico Giorgio Zamberlan lo ricorda con affetto, mentre intento a predispore i fiori per le sue nature morte rivolgeva all’animale parole affettuose o lo invitava a dare un bacetto di arrivederci al gallerista al termine di ogni visita settimanale (4.9). In questi documenti si intravede un uomo estroso e geniale, dallo spirito inquieto e dalla nobiltà di carattere, come viene descritto e ricordato da Andrea Pais (4.2), ma anche dolce e delicato, come emerge dalle cartoline inviate all’amico Rimoldi e dalle sue poesie (4.16), amante del Cadore e della vallata ampezzana: un ‘pellegrinaggio d’amore’, infatti, fu quello che conduceva il pittore ferrarese a soggiornare a intermittenza in quel paese di montagna, a suo parere mentalmente troppo chiuso, ciononostante capace di suscitargli sentimenti di rinascita interiore e artistica, trasmettendogli quelle sensazioni di serenità e delizia, libertà e fanciullezza che non ritrovò in nessun altro dei suoi soggiorni in Italia e in Europa (4.13). [A.L.]

*Sig. Mario Rimoldi
Garage Centrale
Cortina*

Oggi 15/1/40

Caro ricordo!

De Pisis è come una farfalla, una vanessa, bisogna acchiapparlo con la rete. Ora è un libero prigioniero di S. Remo nel mio eremo, e di fiore in fiore, coglie le bellezze supreme della riviera e fermandola sulle tele. Ciao Gizeta [scrittura di de Chirico, ndr]

F. de Pisis

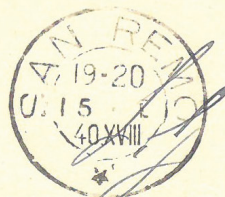
origini 15/1/40

ALBERGO REGINA

SANREMO

CORSO IMPERO 8 - TELEFONO 53-67

Gasa signorile raccomandata anche per lunghi soggiorni, situata nella migliore posizione ed in pieno mezzogiorno (sulla passeggiata principale di fronte alla stazione e di fianco al Casinò) Riscaldamento centrale - Acqua corrente calda e fredda - Bagno - Giardino



Caro
Ricordo

Mario Rimoldi

Se Pisis è come una farfalla,
una vanessa, bisogna acciapparlo
con la rete, ora è un libero
prigioniero di San Remo nel mio
eremo e ti fisco in fiore, coglie
le bellezze supreme della riviera
e fermavola sulla tela-biasa greta

Giorgio de Chirico

Cortina

Foto Ceresani - Sanremo Tel. 58-11

23-12-38

4.1 Cartolina di Filippo de Pisis e Giorgio de Chirico a Mario Rimoldi». 15 gennaio 1940. AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Carteggio, nr. 22

De Pisis sulle montagne

Era giusto e naturale che arrivando sulle montagne Filippo de Pisis si vestisse da uomo di mare: calzoni bianchi a tuta e una maglia di colore blu carico recante le insegne della mariniera atlantica. La gente, che non è iniziata a sif-fatti misteri, quando lo vede passare dice: — Ecco uno di Montaparnasse! —. Ma la gente ha torto e dovrebbe invece esclamare: — Ecco un poeta, ecco uno che suscita e compone il contrasto fra le montagne e il mare, e porta fra questi orizzonti sbarrati nostalgia di marosi e di flutti, di gabbiani e di vele, di lontane distese d'azzurro —. Vero è che l'anima di de Pisis è un arsenale di cose immense e grandiose, e il mare vi fa da sfondo: come nelle sue più celebri nature morte. Bisogno di spazio, di profondità, d'infinito. In un giorno di estro io vorrò dipingere l'allegoria di Filippo de Pisis: preparerò per l'affresco una grande bianca parete e stenderò in alto larghe pennellate d'azzurro tenero e tra l'azzurro cercherò gli abissi: quello sarà il cielo; col bianco e col grigio farò le nubi e dovranno essere leggere e soffici come brandelli di sogno. Ai due lati abbozzerò le montagne: nude, sconvolte, altissime, in un'aspirazione dolorante verso gli spazi astrali: e fra cielo e montagne dipingerò due comete color dell'argento. Poi farò il mare — un mare tenero, dolce, mansueto — e anche un brano di spiaggia: sulla spiaggia collocherò flauti, libri, conchiglie, penne d'oca, orde, ceralacca, lucerne d'ottone, camocchiali, junghi, sigilli, tutto l'armamentario delle cose care a de Pisis, e sarà la pia bella e pia grande natura morta del mondo: ogni oggetto avrà un'anima, i colori saranno nervosi, rapidi, sonori, il tono caldo, vivo, luminoso: da un filo penderà sulla scena un'anitra sgozzata. Dalla spiaggia, verso chi guarda, saranno tutti prati: mi diventerò a pennellare lunghi strati di verde e vorrò che l'erba sia alta, ariosa, grondante di rugiada, e che tutti i fiori del

buon Dio: tantissimi fiori e così vari e sfolgoranti che l'aria, sopra, dovrà tremare di tenerezza. Fra i prati dipingerò un uomo che avanza da un viottolo, cariche le mani e le braccia di anemoni, di ziolaciocche, di rosacce, di fiori di mandorlo e di pesco, taluni freschi e taluni appassiti: avrà un sorriso aperto, buono, e sarà come il re della primavera: porterà un monoclo su cui rinfrange il sole e sembrerà un faro. E quell'uomo, miei cari, sarà Filippo de Pisis.

Fedele alle Dolomiti, de Pisis arriva dalle nostre parti a intermissioni, ma arriva sempre. Viene dall'occidente, dalle altane di Parigi, in cerca di sole, di pittoresco, d'aria libera. E qui si rasserenava, si rifà l'anima nuova, ridiventa fanciullo. Sono pellegrinaggi d'amore, mietitura di ricordi: ritorna per lui il bel tempo sereno di quando — e son già ventisei anni dalla prima volta — veniva con la madre a Lavarone, a Cavalese, a Cima Gogna, a Valle di Cadore, e come allora vagabonda per prati e per boschi a scrutare i palpiti e i segreti dei fiori, dei quali conosce, come pochi botanici di professione, l'origine la specie il respiro il destino. Lui ai fiori ci parla, e devono essere colloqui grandiosi se poi nelle sue tele quelle creature si fanno umane e continuano a parlare. E' signore sempre, anche quando veste la tenuta di uomo di mare, che è la sua divisa di fatica, e allora sembra un artiere, un maestro di pittura, di quelli che nel Cinquecento — a Venezia a Firenze a Roma — andavano a bottega a creare capolavori. Quest'aria di antico è anche nei suoi occhi vivi, penetranti, affondati nell'orbita: lo sguardo ha riflessi di lontananza retrospettive. Semplice, bonario, cordiale: nessuna gravità gli viene dall'aureola di artista arrivato, già carico di fama, con quadri seminati nelle gallerie più note del mondo. Se parla, dice cose sapienti, estroso e geniale, con variazioni e ritorni improvvisi. Se vi illustra su un quadro, lo sguardo gli luce, la mano si fa mobilissima, nervosa, disegnatrice di plastiche, di forme, di volumi, di rapporti. Vive in temperanza ed autarchia: cuoco e cameriere di se stesso, come Diogene: ultimo bohémien in questa regione sacra al turismo, popolata di grassa borghesia. Bi-



4.3 Filippo de Pisis a Cortina (sullo sfondo il Becco di Mezzodi).
AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Fotografie Mario Rimoldi, nr. 31



4.4 Filippo de Pisis a Cortina (porta con la scritta de Pisis).
AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Fotografie Mario Rimoldi, nr. 37



4.5 Filippo de Pisis a Cortina con Cocò (sullo sfondo il Pomagagnon). AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Fotografie Mario Rimoldi, nr. 32



4.6 Filippo de Pisis, *Cantiere a Cortina*. 1937.
Olio su tela, 91 × 69 cm, recto e verso. R75



4.7 Filippo de Pisis a Cortina mentre lavora al dipinto *Cortina*. AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Fotografie Mario Rimoldi, nr. 33



4.8 Filippo de Pisis, *Cortina*. 1939.
Olio su tela, 70 × 42 cm, recto e verso. R87

UN MERCANTE D'ARTE RACCONTA

COME DE PISIS DIPINGEVA

Il pittore ferrarese componeva i suoi quadri con estrema rapidità e con una improvvisazione geniale: talvolta portava a termine in un giorno due tele e alcuni disegni

Il De Pisis dopo avermi telegrafato al suo arrivo, giunse puntuale a San Remo con il treno della notte. Aveva lasciato Milano con la neve, e mi espresse la sua meraviglia per la dolcezza del clima in riviera. Vi rimase quindici giorni. Ogni mattina uscivamo dalla pensione Regine con la cassetta dei colori a tracolla, la tela o cartone in mano. De Pisis aveva già adocchiato il giorno avanti il luogo dove dipingere, e a un suo cenno, io lo aiutavo nel rifornire la tavolozza dei colori occorrenti. Come se la cosa non lo riguardasse, incominciava a disegnare con la punta del manico del pennello, intanto nel colore diluito all'acqua ragia. Proseguiva poi rapidamente a stendere il colore del cielo, sempre parlando di cose varie, felice quando i ragazzini si soffermavano a guardarlo incantati. Egli li interrogava sorridente:

— Vi piace la mia pittura? —
 — Io rivolto particolarmente ad uno: Ti piacerebbe dipingere invece di andare a scuola? Lo so il caro che lo sono un gran pittore! E siccome io assenso sorridendo egli aggiunge: — Anche tu lo sai, non è vero? —
 E qui, con uno straccio dava

gli a cancellare i vari colori già disposti, e come per incantesimo otteneva uno sfondo grigio, sul quale rapidamente passava piccoli tocchi facendo rinascere il dipinto, magico di prospettiva e colore. Sono di questa epoca il grande quadro del mercato di San Remo e quello della piccola chiesetta a fianco del Casinò Municipale, che è stato pubblicato in un libro d'arte come una visione di Cannes. Ne è proprietario Mario Rimoldi.

Un'ora, un'ora e mezzo al massimo gli era più che sufficiente a completare il dipinto. Si alzava, poneva la tela al margine della strada, lo riguardava intensamente con gli occhi socchiusi, e decantava a me l'opera compiuta, facendo poi ritorno all'albergo per la colazione.

Io non mi meravigliavo più ormai dell'estrema rapidità ed improvvisazione geniale del come egli portava a termine i suoi lavori perché molte, molte volte lo avevo già visto dipingere sia in istudio di fronte a qualche natura morta, ovvero in plein-air come a San Remo e Venezia. Talvolta portava a termine in un giorno due dipinti e qualche disegno. Aveva il colore nel sangue e il suo istinto pittorico non lo tradiva mai. A mezzo lavoro,

quando tu devi credere che la pittura dovesse venire abbandonata, egli riusciva a farla rivivere creando magari un capolavoro.

All'origine della sua arte, cioè all'epoca di Parigi, egli usava nella sua tavolozza molto colore bruno, terre, e blu di prussia, colori ch'egli stendeva grassi e violenti con pennellate larghe e intere che denotavano il suo grande amore particolarmente per Manet.

Lavorando in Italia aveva schiarita la sua tavolozza introducendo del rosa e degli argentei che nelle opere precedenti non figuravano, e ciò, con una vibrazione luministica ottenuta rompendo la continuità della pennellata. A Venezia, anzi particolarmente Francesco Guardi ed il Piazzetta, e questi grandi pittori furono la sua meta lirica per raggiungere, specie nei ricercatissimi paesaggi veneziani, quella maestria che lo pone oggi fra i maestri del più sensibile impressionismo.

Celebri e molto quotati sono i suoi ritratti di vecchi. Esiste nella collezione Rimoldi il ritratto di un vecchio pescatore riminese, ch'egli aveva incontrato sul porto appena sceso dall'imbarcazione, dopo il marestrale. E' una vera meraviglia! Sembra gocciolare ancora l'acqua dal berrettono di tela cetrata.

Nelle sue passeggiate per la città si soffermava talvolta nei negozi di florali, a scegliere un mazzetto per comporre una natura morta. Era una delizia sentirlo precisare con nomi latini le varietà dei fiori dinanzi allo stupido sguardo del venditore che lo stava a sentire.

Rientrava subito in casa, pressato dalla volontà di dipingere, si metteva a disporli dentro un vaso impero o capodimonte, talvolta monologando o rivolgendo paroline affettuose a Ciccò il suo inseparabile amico.

Talvolta in montagna raccoglieva lui stesso i fiori che posava a terra o dentro scatole di pomodoro, di fronte alla vista dei monti alla finestra. Man mano che progrediva alla conclusione del quadro, lo vidi spesso escludere parte dei fiori che aveva dinanzi, componendone altri di sua fantasia. Ciò nondimeno il vaso con i fiori, risultava al soffio della sua arte, più bello e vibrante che al naturale.

Negli ultimi anni a Venezia comperava dei quadri dipinti da mediocre pittori, nella bottega di Bianchini, e lasciava per compenso un disegno acquarellato. Lo vidi un giorno dipingere una stupenda Venezia dal ponte dell'Accademia sopra uno di questi mediocri dipinti. Mi fece veramente meraviglia vederlo all'opera. A poco a poco la tela dipinta veniva coperta dalla laguna dai palazzi e gondole, mentre certi toni del quadro sotto, facevano capolino risaltando a meraviglia ad opera compiuta.

Di quadri mediocri ne dipinse molti, ma di quadri grandissimi solo due: il Sacrificio di Abramo e La Tempesta, che sono di due metri per due, ed ora appartengono alla Collezione Rimoldi. Questi furono dipinti con la tela posata a terra. Del resto sino all'epoca di Via Rugabella io vidi il maestro pitturare in studio con la tela a cartone posato su di una seggiola, seduto di fronte con i colori e pennelli a lato.

Il Sacrificio di Abramo esposto alla mostra di Bergamo fu da me comperato per 3.500 lire. Ricordo che un noto umorista nel suo pezzo di critica

nezia dal ponte dell'Accademia sopra uno di questi mediocri dipinti. Mi fece veramente meraviglia vederlo all'opera. A poco a poco la tela dipinta veniva coperta dalla laguna dai palazzi e gondole, mentre certi toni del quadro sotto, facevano capolino risaltando a meraviglia ad opera compiuta.

Di quadri mediocri ne dipinse molti, ma di quadri grandissimi solo due: il Sacrificio di Abramo e La Tempesta, che sono di due metri per due, ed ora appartengono alla Collezione Rimoldi. Questi furono dipinti con la tela posata a terra. Del resto sino all'epoca di Via Rugabella io vidi il maestro pitturare in studio con la tela a cartone posato su di una seggiola, seduto di fronte con i colori e pennelli a lato.

alla mostra scrisse un pezzo pressapoco del seguente tenore: «Quel giorno ero molto triste, mia moglie era all'ospedale, mio figlio in prigione, io con delle cambiali in scadenza, sfrattato di casa e avevo un forte male di testa. Però quando giunsi dinanzi al Sacrificio di Abramo e vidi sotto il cartello "Acquistato", pensai che il compratore era certamente più felice di me, e ballando dall'allegria mi precipitai fuori dall'esposizione». Si faceva dell'umorismo anche allora sulla pittura, figuriamoci oggi!

De Pisis chiusa la mostra mi scrive: «E' arrivata la cassa; attendo l'importo del sacrificio. Saluti. De Pisis».

Quando ritrai il dipinto e salda l'acquisto, gli feci vedere il pezzetto di critica, mi ritorse con un verso dell'Enide: «E' imperversando va la piebe ignobile...»

Giorgio Zamberlan



Filippo De Pisis in una fotografia scattata a Venezia nel 1930: gli è a fianco Giorgio Zamberlan, l'autore di queste memorie sul celebre pittore ferrarese, il quale conobbe De Pisis in quel tempo e ne divenne amico oltre che venditore dei suoi numerosissimi quadri.

Cortina d'Ampezzo, li 7/8-940/XVIII°

Caro Pippo,

La tua lettera dei 24 u. sc. mi torna quanto mai gradita.

Non mancherò di fare tenere fra qualche giorno delle fotografie dei tuoi meravigliosi dipinti al Dott. Raghianti di Bologna per l'articolo che vorrebbe fare sui tuoi dipinti. Avrò molto piacere se oltre al resto citerà anche della mia raccolta, la quale ora è composta in primissima linea di oltre 150 delle tue splendide opere, una più bella dell'altra. Io sono, come lo sai, un fervente ed appassionato ammiratore delle tue cose e della tua illuminata sapienza.

Pensavo di venire a Milano a trovarti, non mi fu però possibile. Lo stesso dicasi ora per venire a Rimini.

Io ti rivedrei sempre con molto piacere, perchè della tua amicizia e della tua conoscenza sono molto fiero ed orgoglioso.

Tutti ora si interessano della mia collezione tanto bagiani locali come forestieri, i quali ultimi fanno una via crucis in ufficio per ammirare la mia collezione, composta quasi totalmente di dipinti Depisiani.

Io del resto sto bene e così pure la mia valente collaboratrice Sig.na Apollonio.

Desideriamo vederti a Cortina ancora la corrente stagione estiva e non farci attendere fino a questo inverno. Vero che vieni presto?

Addio caro Pippo, contraccambio i saluti recatimi dall'amico Zamberlan, attendo tue notizie che mi giungano sempre molto gradite e per oggi abbati da me un cordiale fraterno abbraccio.

Saluti pure dalla Sig.na Apollonio.

Affettuosamente

4.10 Mario Rimoldi comunica a Filippo de Pisis (chiamato affettuosamente Pippo) che al momento possiede 150 sue opere. 7 agosto 1940. AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Carteggio, nr. 26



4.11 Vittorio Babuin e Mario Rimoldi (*Natura Morta* di Filippo de Pisis – Prima Mostra del Collezionista).
AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Fotografie Mario Rimoldi, nr. 110



4.12 Filippo de Pisis, *Natura Morta*. 1937. Olio su tela, 45 × 72 cm, recto. R90

Hotel Cavaletto, 11.IX.39

Omaggi a Tuo fratello! [scritto rovesciato sotto la data, ndr]

Caro, scusa il mio silenzio, ma questa 'adorabile' cittadina mi á preso col suo charme e ó continuato a lavorare con la bella lena dei primi giorni di Cortina. Ora la rimpiango e soprattutto la buona aria fresca! Qui una settimana fa si moriva dal caldo: e poi spesso vi è un afa che voi altri beati abitatori delle Dolomiti non conoscete. Ieri sera la padrona dell'albergo (ó una bellissima camera!) mi á mostrato il Corriere con l'annuncio del premio dato alla "Chiesa di Cortina" è ridicolo pensare che il 1° premio è stato dato a un pittore buono sí, ma che, tu lo sai bene non á nulla a che fare con il grosso e graaande Pippo e Piovene, critico, intelligente, lo fa ben sentire fra le righe del suo articolo e cita prima fra tutti il tuo quadro. Perché non mi scrivi?? Hai dimenticato il tuo pittore?

Qui tutti mi fanno gran festa e la campagna dei dintorni è bellissima. Io però partirò alla fine del mese per Parigi. Cose gentili alla sig. Apollonio ho qui il suo vasetto con dei bei fiori.

Spero farai una scappata. Ho fatto una tela "Piazza delle erbe" con il mercato che è certo una delle mie più patetiche e delicate. Manda "Fiori d'Alpe" alla Gazzetta del Popolo e il disegno meglio forse il grande al "Meridiano di Roma", via Frattina 28.

Una affettuosa stretta di mano, dal tuo Pisis che stamane non sa scrivere.

Vorresti comprare un piccolo Oppi? (Ubaldo) [in verticale a sinistra sul recto, ndr]

Saluti al caro Ernesto [in verticale a sinistra sul verso, ndr]

Ricordo di De Pisis a Cortina

Cortina, agosto

La mostra al Circolo Artistico di Cortina è un omaggio al grande pittore recentemente scomparso, ed è un riconoscimento alla fede che il collezionista Mario Rimoldi ha avuto per il sommo artista. La mostra comprende circa 60 opere scelte fra le 300 della collezione Rimoldi. Molte di queste sono state dipinte a Cortina e rappresentano paesaggi, fiori, figure e nature morte.

Il legame e la fusione fra l'artista e il soggetto ritratto restano un atto d'amore a questa valle che De Pisis ha amato e prediletto. Credo sia inutile parlare della pittura di De Pisis e dei quadri esposti in questa mostra. Sulla pittura di De Pisis esiste tutta una letteratura, e l'Italia sta accorgendosi che fu uno dei più grandi pittori del nostro tempo, e per quanto la critica straniera faccia delle riserve, verrà il tempo che la grandezza di De Pisis avrà il suo giusto riconoscimento anche all'estero, perchè De Pisis fu pittore per decreto del Signore.

A Cortina lo conobbi De Pisis circa 20 anni or sono, quando le sue tele cominciarono ad imporsi sul mercato e quando intorno al suo personaggio si erano già formate le più strane leggende. Sebbene la sua celebrità fosse affermata solo nella cerchia dei pittori, degli appassionati e degli intellettuali la curiosità in tutta la cittadina, villeggianti compresi, si rivolse a questo tipo, stranamente vestito, che si compiacceva di passeggiare con un pappagallo sulle spalle.

In una stanza seminterrata celatagli da un falegname, il Maestro aveva fatto il suo studio e la sua «garconiere»: le tele appena dipinte stavano appese accanto alle seghe, gli schizzi vicino alla pialla colorati e nature morte ammonticchiate sul pancone.

Sulla porta sconnessa e cigolante della falegnameria aveva disegnato il proprio nome, sormontato da una corona nobilitaria. In questa stanza De Pisis lavorava, si cucinava il pranzo, faceva la siesta del pomeriggio, riceveva gli ospiti ed offriva il tè agli amici, fra i più intimi: Montale e Comisso. La vita mondana non lo sfiorava nemmeno: De Pisis ignorava tutto ciò che non gli interessava.

Eravamo al terzo o quarto anno di guerra. Questo pittore senza regole era un uomo regalatissimo: ogni sua attività era controllata da un orario preciso, il lavoro, il sonno, i pasti, la passeggiata ogni giornata stessa ora, anche di notte si alzava verso le 2, leggeva un paio d'ore e si rimetteva a dormire fino all'alba. Amavo accompagnarlo nelle sue passeggiate.

A Cortina De Pisis faceva lunghe camminate attraverso boschi e villaggi, soffermandosi per accarezzare un fiore, rincorrere con lo sguardo una nube, rimirare un angolo di strada, o salutare con cordiale amicizia un giovenco o un mendicante. Mi piaceva udirlo parlare, affascinato dalla sua cultura, dal suo spirito inquieto, dalla nobiltà del suo carattere. Ricordo molte frasi: «La pittura è come il palo della cucina, difficile l'ultimo tratto». «Non è vero che si deva escludere il nero dalla tavolozza: per fare il nero ci vuole il nero». «Ho visto un falso De Pisis molto bello, ma solo un osservatore disattento può confonderlo per mio. L'opera del maestro è ben altra cosa».

Figlio del Nob. Tibertelli De Pisis, il celebre pittore e poeta amava la povertà e le cose preziose. Prediligeva dormire sopra un misero lettuccio in una stanzetta nuda, ma desiderava pure il servo in livrea. Si cucinava il modesto pranzo da solo, ma desiderava posate di argento, vasellame antico e finissima porcellana.

Nella sua casa di via Rugabella a Milano teneva sul cuscino del proprio letto un cappello da cardinale, e a volte si compiacceva metterlo in testa per rimirarsi nello specchio. Dopo il tè delle 5 indossava a volte un completo di velluto azzurro cupo: dal collo gli pendeva una grossa corona d'oro, che gli attraversava il petto e terminava nel taschino del panciotto grigio a fiorellini azzurri. Con monocolo e bastone usciva a passeggio per le vie più silenziose di Milano, visitando rigattieri e robivecchi, dove trovava sempre qualcosa d'interessante. Una volta acquistò un'anitra impagliata e se ne servì da modello per un quadro di anitre vivacissime, quadro esposto alla presente mostra.

De Pisis dipingeva ogni cosa dal vero, le cose più insignificanti gli davano motivo per dipingere: acquistava un polto e lo dipingeva, lo spennava e lo tornava a ritrarre, e a volte i resti della mensa fornivano

il soggetto per un altro quadro. Molti dei quadri ora esposti li ho visti dipingere, e sono per me un ricordo dei lunghi soggiorni del pittore ferrarese a Cortina: i «Fiori dentro il bicchiere» che dipinse a Campo, sopra un vassoio di birra; i «Due campanili» dipinti dalla finestra del garage centrale; il «Ritratto dell'uomo triste» o «Il ragazzo della pastorale» come di un antico Maestro, i fiori dipinti sulle carte da macchiato». Non è vero che si deva escludere il nero dalla tavolozza: per fare il nero ci vuole il nero». «Ho visto un falso De Pisis molto bello, ma solo un osservatore disattento può confonderlo per mio. L'opera del maestro è ben altra cosa».

Io non sono un critico d'arte, né potrei aggiungere nulla a quanto è stato scritto su questo magnifico artista. Ho voluto solamente far conoscere alcuni particolari della sua vita privata che mi sembrano interessanti. Devo aggiungere però che in questo caos di contraddizioni che attraversa la nostra pittura, vedo l'arte di De Pisis non come un estroso

fenomeno: De Pisis è il più sincero continuatore della nostra tradizione, e fra tante ricerche di nuovi linguaggi improvvisati amo il suo canto spontaneo e affascinante.

Giuseppe Zanini

Al Pronto Soccorso

Alle cure del Pronto Soccorso dell'Ospedale ha dovuto ricorrere il piccolo di 8 anni Romano Magistrelli di Luigi, da Milano, ivi residente in via Abruzzi 66.

Il Magistrelli, che sta scorrendo un periodo di villeggiatura a Belluno, si è accidentalmente ferito alla gamba sinistra mentre giocava nei pressi di Visome. Ne avrà per 8 giorni.

In 10 giorni guarirà il 21enne Enzo Fratta di Agostino, da Orzes di Belluno che, in seguito ad infortunio sul lavoro, ha lamentato una ferita lacero contusa al pollice della mano destra.

A RIVETTA DI SOIS

Due feriti per lo scontro fra motocicletta e macchina

Un incidente stradale si è verificato sul tratto che dalla frazione Sois di Belluno conduce in località S. Gervasio. Una motocicletta guidata dal 16enne Ugo Reolon di Angelo, da Trichiana, è andata a sbattere con violenza contro una Fiat 600 condotta dal rag. Nino Chinaglia e a bordo della quale viaggiava la signora Wanda Colle, moglie del Chinaglia. In seguito alla collisione, avvenuta frontalmente, sono rimasti feriti il Reolon e la signora Chinaglia.

Accompagnati all'Ospedale, i medici hanno riscontrato al Reolon la frattura della gamba sinistra e ferite escoriaite multiple, giudicandoli guaribili, salvo complicazioni, in 35 giorni; alla Chinaglia ferite lacero contuse alla fronte e al dorso del naso, guaribili in 8 giorni.

L'incidente si è verificato in località Rivetta e sarebbe sta-

to causato dal fatto che il Reolon non si teneva regolarmente sulla propria destra. Sono in corso gli accertamenti da parte della Polizia Stradale, una cui pattuglia ha provveduto ai necessari rilievi.

A MILANO

l'edizione di BELLUNO de

IL GAZZETTINO

è in vendita tutti i giorni presso le rivendite della Stazione Centrale e presso le seguenti rivendite:

GIUSEPPE ALGANI
Piazza della Scala
LIBRERIA CENTRALE
Via T. Grossi 4
LIBRERIA CASIROLI
Corso Vitt. Em.

Un apposito servizio di stirlionaggio per tutte le 14 edizioni provinciali de

IL GAZZETTINO

è in funzione all'imbocco della Galleria di Milano.

TACCUINO

13 AGOSTO 1956: Mercoledì: S. Ippolito, martire.

IL SOLE leva alle ore 5.17, tramonta alle 19.12.

FARMACIA DI TURNO: dr. Fabris in via Rialto.

MERCATI: Fonzaso, Mel.

BREVIARIO: «Lava anche i tuoi peccati, non soltanto la faccia».

VIGILI DEL FUOCO: telefono 27-22.

POLIZIA STRADALE: telefono 52-72.

AUTOPUBBLICHE: tel. 61-82.

4.14 Giuseppe Zanini, «Ricordo di De Pisis a Cortina». 1956.

AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Rassegna Stampa, nr. 70



4.15 Filippo de Pisis, *Chiesa di Cortina*. 1937.
Olio su tela, 90,8 × 68,8 cm, recto e verso. R73

Fiore d'Alpe

In una valle umida e segreta,
le stelline ~~ricamdate~~ di una stellaria
mi dà un sorriso con grazia delicata,
dai cigli lepidobrio purpureo
(vesti di protonotari e venovi ausiliari)
trizza le sue paracurie acute
fra le foglie lanceolate.

Primula, l'arunca il soffione
la pimpinella, le molte crocifere
intornano la sinfonia dei gialli:
ne per prati e pendii.

Viola scuro e ^{aperta} ~~lilla~~ ~~immancabile~~
le campanule già annunciano
l'agnurro ~~che~~ ~~immagolato~~,
del mirortis della centaurea,
della gentiana citriata delle vette
e dei prati.

L'achillea bianca o appena rosa,
vi mo' fitti mazzetti,
non fa pensare a vecchi trine
appena impolverate.

Il gallium gent. fontana
rubbia di fogli, come punti
il petanilum viola dalle glande folie
lungo le care strade, a ^{puberenti} ~~altro~~

*In una valle umida e segreta,
le stelline candide di una stellaria
mi àn sorriso con grazia delicata;
dai cigli l'epilòbio purpureo
(vesti di protonotari e vescovi ausiliari)
rizza le sue pannocchie acute
fra le foglie lanceolate:
l'ìnula, l'àrnica, il soffione
la pimpinella, le molte crocifere,
intonano la sinfonia dei gialli
su per prati e pendii.
Viola scuro e appena lilla
Le campanule già annunziano
l'azzurro immacolato
del miosotis, della centaurea
della genziana ciliata delle vette e dei greti.
L'achillea bianca o appena rosa,
coi suoi fitti mazzetti,
mi fa pensare a vecchie trine
appena impolverate.
Il gallium gentil fantasia
nebbia di gigli, come punti
il petasites viola delle glauche folie pubescenti
lungo le nere strade, a sera,
dopo la pioggia, mi danno*

il benvenuto: "Sanin, sanin, pitor".
Nella memoria, e nell'incanto
della pura luce, fiori montani
tenere essenze vegetali, cari mi siete,
ma un vel di mestizia
non si disgiunge da voi,
come da materna carezza
per sempre perduta.
Quante volte, o madre
ci fermammo a contemplare
uno di questi fiori,
e il nome ti ripetevo, in latino,
quante volte un gran mazzo
dinnanzi a te posavo,
curva all'opra
o, inquieta, sulla porta ad attendermi.
Fiori, alla vostra purezza
(colore, forme, paradisi di grazia)
come in anelito, si volge
il mio spirito stanco.
in uno slancio v'offre
a la memoria di un tempo felice
Sì sì per queste strade ritornare,
le dolci sere,
con un gran mazzo in grembo
come un innamorato o un fanciullo

il benvenuto: Sàni, sàni pitor
nella memoria, e nell'incanto
della pura luce, fiori montani
tenere essenze vegetali, cari mi siete,
ma un vel di mestizia
non si disgiunge da voi,
come da la materna carezza
per sempre perduta.

Lorante volte, o madre
ci fermavamo a contemplare
uno di questi fiori,
e il nome ti ripetere, in latino,
quante volte un gran maest'io
diminuzza a te posavo,
curva all'opra
o, inquieta, nella porta ad attendermi.

Fiori, alla vostra purezza
(colore, forme, paradisi di grazia)
come in un anelito, si volge
il mio spirito stanco.

In mio stancio v'opre
a ~~la~~ memoria di un tempo
felice

Si vi per queste strade ritornare
e dolci sere
con un gran magro in grembo
vivi non immemorato o un fanciullo

ma senza meta ormai,
e voi dai figli e voi dai prati verdi
apena a mormorarvi
Santi, Santi da po'.

Filippo de Pisis

Abotina
Agosto 1939

*ma senza meta ormai,
e voi dai cigli e voi dai prati verdi
appena a mormorarmi
Sanin, sanin da po'.*

Filippo de Pisis

*Al caro Rimoldi, al caro
de Pisis, a Cortina,
grazie per la gioia
dei miei occhi.*

novembre 1942

Alfonso Gatti

Al caro Rimoldi, al corso de Tisy,
a Cortina, grazie per la gioia
de miei occhi.

novembre 1942
Cortina

Alfonso Gatti

Grazie Ai Moleni

Fine de l'enn quer
Kallia

de Trieste

2 di cembre 1942

5 Le attività espositive di un collezionista

Nel 1940, mentre l'Italia si trovava a fare i conti con l'inizio del fervore bellico, le opere d'arte costituivano ancora un mezzo per ricordare come gli uomini fossero capaci di creare bellezza, oltre che distruzione. Fu in questo contesto che la collezione di Mario Rimoldi, dopo quasi due decenni di ricerca e acquisizioni, raggiunse una notevole espansione. Le opere erano però ancora senza una sede e venivano quindi sistemate nell'ufficio di Rimoldi (5.13) e all'interno dell'Hotel Corona. L'eccentrica pinacoteca attirava l'attenzione dei visitatori di passaggio in paese, spargendo la voce fino a raggiungere l'attenzione del ministro dell'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai.

L'ampliarsi della collezione generò in Rimoldi il desiderio di renderla accessibile a tutti, per elevare il suo amato paese, già ambita meta sciistica, a luogo di cultura. Ideò così la Mostra del Collezionista, inaugurata il 31 dicembre 1940 presso la grande sala della Magnifica Comunità d'Ampezzo. L'esposizione comprendeva 83 opere di pittori ascrivibili a diversi movimenti artistici del contemporaneo in Italia. I giornali la celebrarono come una delle migliori esposizioni del tempo, elogiando «l'intelligente e sicuro gusto» del «modesto e silenzioso raccoglitore d'arte» (5.1). La mostra venne poi riproposta nel marzo 1941 presso la Galleria del Corso di Trieste e venne acclamata con un entusiasmo pari a quello suscitato a Cortina (5.4).

Tornò forte in Rimoldi il desiderio di organizzare un'altra esposizione, da inserirsi nel disegno di «azione per l'arte» del ministro Bottai. Così, il 10 agosto 1941 fu inaugurata, sempre a Cortina, la Mostra delle Collezioni d'Arte Contemporanea. All'evento parteciparono una ventina di collezionisti con una selezione di 526 opere di 76 artisti italiani. Convinto sostenitore dell'accessibilità della cultura, che mai intese come patrimonio elitario, il collezionista ampezzano fu uno dei promotori del Premio Cortina-Ulisse, rivolto a un'opera di divulgazione scientifica. Altro importante riconoscimento legato all'impegno di Rimoldi fu il Premio Parigi, da destinare alla scultura e alla pittura ritenute migliori tra le centinaia di opere esposte alla Rassegna Nazionale d'Arte Premio Parigi 1951 (5.10).

Con il dissiparsi delle ombre portate dal secondo conflitto mondiale e con l'obiettivo di migliorare l'offerta turistica di Cortina, Mario Rimoldi incentivò e intervenne pubblicamente nella vita culturale ampezzana del dopoguerra. Fu socio fondatore del Circolo Artistico di Cortina d'Ampezzo, inaugurato il 5 agosto 1950 in concomitanza con la Mostra della Galleria Rimoldi, in cui vennero presentati i più recenti acquisti (5.7). L'attività stagionale del circolo era un caleidoscopio di conferenze, mostre, concerti e raduni scientifici. Rimoldi vi organizzò importanti esposizioni in onore dei suoi amici artisti, quali Mario Sironi, Michele Cascella (5.9), Giorgio de Chirico, Filippo de Pisis (5.11) e Giuseppe Cesetti.

La mancanza di una sede ufficiale fece crescere in Rimoldi il desiderio di una sistemazione stabile per la sua raccolta d'arte, immaginando il luogo espositivo anche come sede di eventi culturali e di una biblioteca. Decise di destinare le opere alle Regole d'Ampezzo, l'espressione più antica dello spirito comunitario ampezzano e che aveva avuto un ruolo importante nella sua vita. Nel 1974 venne istituito il Museo d'Arte Moderna e Contemporanea Mario Rimoldi, presso la *Ciasa de ra Regoles* di Cortina (5.14), che tuttora espone e conserva il grande tesoro artistico del collezionista. [F.C.]



5.2 Prima Mostra del Collezionista (gennaio-febbraio 1941). AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Fotografie Mario Rimoldi, nr. 107



5.3 Prima Mostra del Collezionista (gennaio-febbraio 1941). AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Fotografie Mario Rimoldi, nr. 108

ASTERISCHI

La "Mostra del collezionista",
2 marzo 1941 a Trieste

Ecco una notizia che sarà appresa con vivo piacere da quanti si interessano dell'arte contemporanea italiana: la collezione Rimoldi, di Cortina d'Ampezzo, che è stata definita una delle migliori rassegne dell'arte contemporanea che si siano organizzate in Italia in questi ultimi anni, sarà fra breve esposta nella nostra città, nella nuova «Galleria del Corso» di imminente inaugurazione, che troverà degna ed ammirata sede nei locali, già occupati dal Banco di Napoli, in Corso Vittorio Emanuele angolo via M. R. Imbriani. Il successo ottenuto e l'interessamento suscitato, anche nelle massime autorità, da questa raccolta, dovuta alla passione e al gusto sicuro di Mario Rimoldi, è tanto recente e di sì vasta risonanza che è di certo presente a tutti. Quindi per oggi questa sola anticipazione, perchè di questa Mostra bisognerà riparlare, mentre d'altra parte non mancheremo di occuparci diffusamente anche di questa nuova iniziativa, che tende a valorizzare l'arte moderna diffondendo la conoscenza e l'aprezzamento attraverso le opere dei più interessanti e significativi artisti italiani.

5.4 Anonimo, «La 'Mostra del collezionista' a Trieste». 1941.
AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Rassegna Stampa, nr. 18

UNA ESPOSIZIONE SINGOLARE

Collezionisti d'arte moderna riuniti a Cortina d'Ampezzo

C'è ancora qualcuno in Italia che dubita della validità dell'arte moderna?

Anche noi ne conosciamo qualcuno; e sono quei tipi di perpetui insoddisfatti e diffidenti che guardano ogni giorno la vita acidamente e temono perfino il profumo dei fiori, che potrebbe dare il mal di testa. Di fronte ai quadri e alle statue che gli artisti più vivi portano avanti come una consolazione e un atto di fede questa gente rimane sempre refrattaria o dissenziente: ha paura della vita. E ne conosciamo dell'altra che è avversa alle opere degli artisti nuovi soltanto perché queste non sono uguali — non hanno cioè la stessa educazione culturale — a quelle che hanno già in casa abbandonate da una o più generazioni.

Un insegnamento utile e vivo per tutti questi reazionari esce dalla Mostra del Collezionista, che sotto l'egida del Ministero dell'Educazione Nazionale si è aperta a Cortina. Questa è una manifestazione che vorremmo dire ancora più incoraggiante che educativa. Più di cinquecento opere sceltissime danno il tono alla mostra che non è soltanto una grande rassegna dell'arte italiana moderna, ma un bilancio di cultura nazionale.

I nostri lettori che già conoscono la X Sindacale aperta da pochi giorni a Trento e che vi hanno già visto, accanto alle opere mandate dagli artisti le altre di proprietà privata che rappresentano le collezioni locali di Branzi, Bacchi e Pilati, sanno ormai che lo sguardo

può esser portato anche su questo angolo visuale. A Cortina, appunto, l'anno scorso, si ebbe già una di queste prime originali mostre, con la Collezione Rimoldi, e poi altre, in questi ultimi tempi si son fatte, sempre di raccolte private, a Roma, a Milano, Genova e Torino. La Mostra di Cortina di quest'anno è l'adunata generale delle raccolte italiane d'arte moderna, con rappresentanze d'ogni città: Genova (con le raccolte Della Ragione Libero, Suppo) Venezia (con le raccolte Comisso e Zamberlan), Trento (con la raccolta Marcello Pilati), Torino (con la raccolta Mistrangelo), Busto Arsizio (con la raccolta Noferini), Livorno (con la raccolta Voltolini), Milano, (con la raccolta Bianchi), Lercici (con la raccolta Carozzi), Brescia (con la raccolta Ronchi), e naturalmente Cortina (con quattro raccolte: della Contessa Murari Della Corte Bra, di Sisto Colle, di Mario Giacobbi e di Mario Rimoldi). Dietro collezioni non sono, certo, che una rappresentanza simbolica del collezionismo italiano: ma documentano, intanto, fuori d'ogni equivoco, che un gusto è nato in Italia tra i collezionisti di quadri, un gusto di cui soltanto pochi anni or sono nessuno avrebbe sperato così rapido l'avvento, un gusto decisamente convinto delle correnti più moderne dell'arte. Il mercato che pareva dover essere sempre una specie di gioco furbo tra mercanti finti esperti e raccoglitori di pezzi da speculazione si è prima di tutto moralizzato: l'artista è venuto in contatto diretto col raccoglitore; e il raccoglitore, che si è trovato così nella possibilità di poter convincersi della serietà delle ricerche e delle scoperte degli artisti, si è lasciato prendere dalla stessa fede. Oggi in tutta Italia c'è gente che crede al valore e alle sorti dell'arte moderna e non sono più i pittori e gli scultori, né sono soltanto i mercanti interessati che guadagnano sulle vendite le percentuali e il sopraprezzo: quelli che oggi cretono alle sorti dell'arte nuova sono proprio quelli che in queste opere impegnano i propri denari, compiendo, e siano pur poche o molte, le cifre impegnate; non ha importanza. Quello che importa è che ci sia gente che queste opere se le porta in casa senza scandalo, e lì sia pronta a difenderli un Garbari o un Carrà contro il sorriso di chiunque. È una nuova generazione, questa, che conta e pesa finalmente sulla bilancia della nuova cultura italiana.

La Mostra di Cortina avrebbe, forse, potuto essere anche più documentaria di questo nuovo spirito, più decisamente indicativa della nuova volontà della cultura italiana, se fosse stata un po' più precisa nei suoi termini critici. Vi-



«Alfa e Omega» di Tullio Garbari (Collezione Marcello Pilati)

acuti intenditori d'arte moderna — ha dovuto anch'essa lavorare tra ostacoli e posizioni difficili.

Questo genere di mostre riserva sempre delle sorprese, e hanno naturalmente i loro limiti. A volte il nome dell'artista non è che un biglietto da visita: ma a volte l'artista ci viene avanti in un modo nuovo e inaspettato.

Spesso il collezionista non si è voluto assicurare il «pezzo» famoso — e a Cortina ce n'è anche di questi, ormai solenni, indispensabili alla giusta monografia dell'artista — ma invece nelle sue cordiali visite allo studio, si è potuto portar via dei segni che nessuno ancora conosce, degli accenti rapidi in cui l'autore ha intravvisto nuove possibilità di espressione, una nuova via che è stata poi magari subito abbandonata. Note inattese, inquisite, segni di una ricchezza interiore in cui pittori e scultori si svelano come una seconda volta ve ne sono più d'una in questa raccolta di collezionisti. I quali sarebbero, anche loro, degli interessanti argomenti di discorso: hanno anch'essi, ormai, la loro vita portata su piani inaspettati, come sdoppiata dalle occupazioni che prima soltanto la occupavano, ora incisa di curiosità, spinta da un senso di fede, spesso allietata da momenti pieni e felici. E non è soltanto la felicità di ogni raccoglitore al momento che riesce a portarsi a casa l'oggetto del suo desiderio: è qualche cosa di più di questa contentezza ma-

nica ed egoista. Il raccoglitore partecipa della gioia della vita degli artisti: li segue nelle loro ricerche, sente di poterli, in qualche modo, ricompensare del risultato dei loro sforzi. Vi sono alcuni che lavorano ogni giorno ad una professione ordinata e metódica, medici, avvocati, impiegati ed hanno sistemato la loro giornata in modo da avere un po' di tempo libero per visitare le gallerie e le mostre d'arte, o per salire allo studio del loro giovane amico. Ve ne sono di quelli che a fine mese, mettono via una percentuale fissa sul loro stipendio per gli acquisti di quadri, e altri che hanno stabilito la percentuale su ogni loro fattura. Ve ne sono anche di metodici che si lasciano prendere dalla passione e il giorno che arrivano davanti al quadro che vogliono assolutamente avere, sono pronti a qualunque sacrificio.

Se diciamo queste cose non le diciamo per fare del pettegoleo sui collezionisti: questo nuovo fenomeno dei grandi amici che l'arte moderna ha saputo guadagnarsi è un fenomeno di profonda intimità spirituale e di una sicura convinzione. La cultura artistica di un paese si giudica anche dal livello di gusto e dalla scoperta fede dei suoi raccoglitori: anche in questo la cultura italiana d'oggi sta mettendo giustamente in linea i suoi costruttivi valori.

GINO PANCHERI

5.5 Gino Pancheri, «Collezionisti d'arte moderna riuniti a Cortina d'Ampezzo». 1941.

AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Rassegna Stampa, nr. 32



5.6 Mostra delle Collezioni d'Arte Contemporanea (agosto 1941) – Collezione Rimoldi. AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Fotografie Mario Rimoldi, nr. 114

DI BELLUNO GAZZETTINO

CORTINA D'AMPEZZO

Domani s'inaugura il Circolo artistico

Il Circolo Artistico Cortina, una istituzione culturale tenacemente voluta da un gruppo di intellettuali residenti e villeggianti, dei quali non facciamo i nomi nella tempra di incorrere in omissioni, inizierà domani domenica, alle ore 18, la sua attività nel nuovissimo Palazzo Ariston, in viale Marconi.

La presidenza del Circolo è stata assunta dal comm. prof. dr. Sanzio Vacchelli, che ne è uno dei principali promotori. Vicepresidenti sono: il collezionista Mario Rimoldi e la signora Rosita Mecenati.

Un avvenimento eccezionale artistico coinciderà con l'apertura di questo famedio dell'arte: la Mostra di pittura contemporanea della Galleria Rimoldi, che comprende opere di De Chirico, De Pisis, Rosai, Sironi, Campigli, Casorati, Martini, Egger-Lianza e di altri pittori e scultori moderni.

Alprendosi questa interessante «collettiva» d'arte moderna, il prof. Adolfo Pallucchini, segretario generale della Biennale veneziana, terrà una prolusione.

L'attività stagionale del Circolo è particolarmente ricca di avvenimenti: conferenze, concerti, raduni culturali e scientifici, ecc.

Nel campo musicale avremo un concerto del maestro Arturo Benedetti Michelangeli il 13 corr., un concerto del Quartetto Italiano il 18 ed un altro concerto del Quintetto «Uigi Boccherini» di Roma il 25; mentre il prof. Giuseppe Armellini, direttore dell'Osservatorio astronomico di Roma, il 10 agosto, terrà nel

salone del Circolo una conferenza sul tema: «L'Universo nello spazio e nel tempo».

Inaugurandosi il Circolo artistico Cortina, il prof. Giorgio Levi, che tenne per molti anni la cattedra di pianoforte al «Benedetto Marcello» di Venezia, ha scritto per il «Gazzettino» il seguente articolo:

contro la parete della storia e altrettanto trasfigurabili dal gusto, dall'umore, dall'attimo di chi li accoglie, o dall'ambiente.

Già mi fingo inesauribili conversazioni... La musica si sa, tonifica i pensieri muove le idee, accende. E accenderà anche discussioni proficue, nelle quali riferimenti alla pittura alla letteratura non mancheranno d'inserirsi a mò di spiegazione come se la bellezza potesse mai esser spiegata!

E con questa convinzione io cedo la parola alla musica. Alla musica dei prossimi concerti.

-ostratubeft-shh hm ht hmhh

Giorgio Levi

SE DICO

5.7 Giorgio Levi, «Domani s'inaugura il Circolo Artistico». *Il Gazzettino*. 1959.

AR, Fondo Mario Rimoldi,
b. Rassegna Stampa, nr. 43



5.8 Mario Rimoldi presenta Michele Cascella, Circolo Artistico. AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Fotografie Mario Rimoldi, nr. 75



5.9 Michele Cascella mostra i suoi dipinti, Circolo Artistico. AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Fotografie Mario Rimoldi, nr. 78

CORRIERE AMPEZZANO

REDAZIONE: CORTINA, TENNIS-CHALET - TELEFONO N. 32-72

28-VII-1951 **A PALAZZO DUCA D'AOSTA**

Giuria, artisti e personalità per il "Premio Parigi 1951,"

Nella sede della mostra per il «Premio Parigi 1951» la giuria francese sta compiendo in serena ma laboriosa discussione, il lavoro di esame delle opere presentate e concorrenti: oggi, in occasione della cerimonia inaugurale, i vincitori del «Premio Parigi 1951» saranno solennemente proclamati.

Si conclude così felicemente l'esperienza della formula strutturale di questo premio, formula assolutamente nuova e la cui feconda vitalità appare ormai pienamente provata.

Il principio, infatti, al quale la mostra nazionale si è ispirata, di sottoporre l'arte della più giovane generazione degli artisti italiani al vaglio e al giudizio di personalità della arte e della critica francese, ha trovato nella giuria e nelle autorità di entrambi i Paesi a migliore e più simpatica approvazione: prova ne sia il favore e l'interesse con cui i nuovi ospiti francesi hanno esaminato le opere e ne hanno rilevato l'importanza espressiva formale; prova ne sia la simpatissima adesione dei maestri francesi alla mostra, con l'invio di opere fra le più significative e fondamentali di

disegno e acquaforte.

I nomi stessi dei membri della giuria esprimono tale realtà e la forza del nuovo legame italo-francese:

Marcel Ariand, scrittore; Jean Bouret, critico del giornale «Arts»; Andrée Chastel, critico del quotidiano «Le Monde»; Frank Elgar, critico del settimanale artistico-letterario «Carrefour»; Ossip Zadkine, scultore vincitore del premio internazionale di scultura della Biennale di Venezia 1950; Jacques Villon, pittore cui fu assegnato il «Premio Carnegie» di pittura 1950. E per la caratteristica del «Premio Parigi» che consiste in un'esposizione personale delle opere del pittore vincente a Parigi, nel prossimo autunno-inverno proprio queste personalità del mondo letterario e artistico francese presenteranno, avallata dal loro giudizio, l'arte italiana dei giovani e più significativi autori nostri, presentazione più autorevole e più ambita non potrebbe darsi, onde giustamente è stato rilevata l'importanza della mostra e l'impresa degli artisti tutti e delle autorità.

Ben significativa è infatti la adesione del ministro Joxe, del

autorità italiane, delle quali daremo ben presto notizia, portando loro peraltro fin d'ora il più sincero ringraziamento per avere dato il proprio nome alla festa dell'arte per il «Premio Parigi».

E ci sia concesso pertanto esprimere qui a tutti la nostra gratitudine: agli uomini di Governo, agli artisti, ai letterati che hanno reso possibile la manifestazione con il loro appoggio e la loro collaborazione, ai funzionari dell'ambasciata d'Italia e del centro arte italiana di Parigi, alle autorità italiane che hanno sorretto la volontà e la fatica di chi ha preordinato e disposto la mostra; ai pittori e agli scultori poi, d'Italia e di Francia, che, affiancati nelle luminose sale della scuola «Duca d'Aosta», partecipano con le loro opere alla festa e che ci auguriamo di vedere presenti oggi e in tutto il tempo della mostra, il fervido augurio di un chiaro e perfetto successo, riaffermazione dei legami intimi che uniscono i due popoli nella loro certezza di vita e di creazione. Massimo Brusati

signor Vieillefond, consigliere culturale dell'ambasciata francese a Roma, del min. Mamelli direttore generale delle relazioni culturali con gli esteri di palazzo Chigi, al comitato d'onore della mostra. E' pervenuta ora la notizia che il marchese Malaspina, alto funzionario del nostro Ministero agli affari esteri, interverrà alla cerimonia inaugurale.

Non minore simpatia all'iniziativa hanno manifestato il direttore generale dell'arte e delle lettere francesi, Jaujard, e il direttore dell'ambasciata francese a Roma, Erlanger.

Il comitato d'onore annovera poi le più alte personalità e

5.10 Massimo Brusati, «Giuria, artisti e personalità per il 'Premio Parigi 1951'». 1951. AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Rassegna Stampa, nr. 55

Albergo Ristorante Flora

18 camere - 3ª categoria
Nel centro di Cortina - Prezzi
modici.
Tel. 2500
Proprietari: Filiberto Colle

NOTIZIARIO

DI

Cortina



Una Technicienne di

LANCÔME
PARIS

è a disposizione delle
Gentili Clienti
presso la

PROFUMERIA
CANEVESE

per esami «gratuiti»
della pelle, secondo
la «Ligne Océane», e
per consigli e tratta-
menti di bellezza.

Anno XXII - N. 29

ORGANO UFFICIALE DEGLI ENTI TURISTICI - SPORTIVI E ALBERGHIERI DI CORTINA

DIREZIONE E AMMINISTRAZIONE: CA' DEL BOITE - VIA DIFESA N. 56 - TELEF. 34-15 - CASSELLA POSTALE N. 127

18 AGOSTO 1956

DE PISIS A CORTINA

In questi giorni si è aperta al Circolo Artistico, che una così intensa e interessante attività sta svolgendo sotto la presidenza dell'ing. Astaldi e con la appassionata e cordiale collaborazione di un gruppo di fedelissimi di Cortina, una vasta retrospettiva di Filippo De Pisis.

Essa comprende 61 delle 280 opere di De Pisis raccolte dal noto collezionista Mario Rimoldi negli ultimi 25 anni e che attualmente costituiscono la più ampia ed importante documentazione delle varie fasi stilistiche di questo artista.

L'interesse della mostra è accresciuto dal fatto che circa la metà dei quadri esposti furono compiuti da De Pisis a Cortina e che alcuni di essi - da «Testa di Vecchio» del '33 a «La Casa Bianca», «La Chiesa di Cortina», «Viadotto sul Monte Cristallo», «Vasi di fiori» e «Funghia» tutti del '37, a «Tavola imbandita» del '39 - sono da annoverarsi tra i suoi capolavori.

Il numero elevato e la non infrequente alta qualità delle opere del periodo cortinese (oltre a quelle esposte un'altra ventina di opere di tale periodo figurano nella collezione Rimoldi e si possono ammirare divise tra l'Albergo Corona, la Scuola d'Arte e l'Ufficio Viaggi) non debbono stupire.

De Pisis infatti fu un appassionato di Cortina. Vi soggiornò frequentemente d'estate nel ventennio dal '29 al '49 e con il passare degli anni approfondì il suo amore per l'Ampezzo di cui la consuetudine gli fece sempre più intendere il fascino.

Dei primi incontri con Cortina, nel '24 e nel '29, De Pisis ci ha lasciato traccia a quanto pare solo nel suo taccuino d'appunti e nel suo album di disegni. Più tardi, e specie dal '37 in poi, cioè

dall'epoca del suo ritorno dai viaggi a Londra e a Parigi che segnano la maturazione e il massimo splendore del suo stile, ha cominciato a fissare con la sua pennellata estrosa, in liquide stesure di ocre tessute di guizzi di luce d'argento, d'aranciati solari, di teneri rosa, in tele costruite di sottili accordi cromati attinti alla gamma vasta e sensibillissima della sua tavolozza, le mutevoli atmosfere del paesaggio ampezzano.

Gli amici - numerosi - che si era fatto a Cortina ricordano di averlo visto spesso partire di buon mattino per le sue escursioni pittoriche, ricordano il pappagallo che portava appollaiato sulla spalla sinistra, l'ombrello enorme, di tela grossa d'azzurro stinto, appartenuto a Manet e che portava sempre con sé nei suoi viaggi, affettuosa reliquia del pittore, che costituì il suo quasi costante modello ideale dopo l'incontro decisivo con l'impressionismo.

Non dipingeva mai le montagne che gli incutevano un «evanescente timore» (nei rari casi in cui entrano nell'orizzonte del quadro sono sfumate e distanti, quasi sfuggite), preferiva il familiare scorcio di un tabac, il bulichio degli operai di un cantiere di costruzioni sul greto del Boite, la chiesa di Cortina con il traffico del centro riassunto in rari fulminei guizzi e il muretto bianco di calcina su cui scoprire quasi impercettibili colorazioni e prati dai occhivi scanditi di franette, e angoli di bosco che si prestano al gioco sottile delle ocre e dei bruni.

Tornava da queste escursioni oltre che con il quadro finito o abbozzato - a seconda che avesse obbedito a un'urto rapido e felice o al suo scrupolo di un approfondimento, magari alla tentazione di una sfida estrema

alle possibilità di un colore filtrato dalla memoria - immancabilmente con un mazzetto di fiori di campo. Li preparava nei vasi, per esser ritratti prima di appassire, la Signorina Alma Apollonio che sapeva farlo come a lui piaceva con la disinvoltura grazie di accostamenti apparentemente casuali.

Per i fiori d'Ampezzo De Pisis aveva l'amore del botanico (si ricordi a questo

Questa sera al Savoia

Un Gran Gala con Caccia al Tesoro e la festa che organizza per questa sera il Grand Hotel Savoia. L'avvenimento mondano risulterà particolarmente divertente ed animato per il simpatico gioco su cui è imperniata la serata. Tutti gli ospiti presenti alla festa potranno partecipare ad una singolare caccia al tesoro per i vincitori della quale sono in palio ricchi doni. Altri giochi e sorprese diventeranno i convenuti. Suonerà l'orchestra di Piero Spaurani. Dirigerà l'avvenimento il Maestro Ariel Mannoni. Si prega di prenotare i tavoli telefonando al 39-11.

«Salto in basso», al Cristallino

Questa sera al Cristallino alle ore 1, subito dopo lo spettacolo di Varietà Internazionale con le vedettes «Duo Conny» e Florence Mitchell, verranno messi in palio bellissimi premi per una gara originalissima e molto divertente: «IL SALTO IN BASSO». «Il salto in basso», per chi ancora non lo conosce, viene effettuato durante il normale ballo in pista. Le coppie debbono passare sotto un'asta, il passaggio avviene a turno e l'altezza dell'asta si abbassa a poco a poco mentre le coppie, sempre bal-

proposito che era laureato anche in scienze naturali) oltre che quello del pittore. Di questo suo amore ci ha lasciata traccia non soltanto in una serie di documenti pittorici, tra i quali intensissimo un quadretto dipinto nel 1930 su un vassoio di cartapesta e che è uno dei pezzi più gustosi della rassegna cortinese, ma anche un commovente documento letterario: la poesia «Fiori d'Alpe» ispirata da una passeggiata a Pocil compiuta attraversando una vallata (continua in Cronaca Litt.)

Festival dei Bambini

Domani pomeriggio, domenica 19 agosto, alle ore 16.30 nei saloni del Miramonti Majestic Hotel avrà svolgimento il 2° Festival dei

DOMANI SERA ALLO STADIO OLIMPICO

H. C. Füssen contro S. G. Cortina

Domani sera, domenica 19 agosto alle ore 21.30 allo Stadio Olimpico del Ghiaccio avrà svolgimento un interessante ed atteso incontro internazionale amichevole di hockey fra le squadre dell'H. C. Füssen, campione di Germania 1956 e della Sportivi Ghiaccio Cortina. La manifestazione riveste grande importanza agonistica per la nota preparazione tecnica della squadra germanica che mira ad ottenere un grande successo sul campo di Cortina. I locali dal canto loro sono decisi a voler dimostrare di essere all'altezza di compete-

bambini. La organizzazione del trattamento è affidata al Maestro Umberto Giannese che ha predisposto l'effettuazione di attrazioni di canto, ballo e musica. Cotillons saranno offerti a tutti i bimbi che presenteranno alla festa e saranno premiate le migliori esibizioni al microfono.

Il Torneo di Minigolf

Sui campi del Minigolf Sport Cortina è iniziato stamane il 1° Torneo Nazionale a coppie di Minigolf. Il Torneo si concluderà domani.

La catena della fraternità

Continuano a pervenire all'Ufficio Informazioni dell'Azienda Soggiorno - Piazza Roma - le offerte per la catena della fraternità in favore delle famiglie dei minatori periti nella sciagura di Marcinelle.

Nel nostro numero di 16-17-18-19 pubblicheremo il secondo elenco degli offerenti.

Come in altre occasioni siamo certi che Cortina saprà degnamente concorrere a questa opera di solidarietà umana.

re con squadre di indiscutibile classe. Nessun pronostico quindi è possibile su questa competizione che risulterà senz'altro una delle più serate, avvincenti ed emozionanti fra quelle disputate allo Stadio Olimpico nel corso della presente stagione estiva.

La Sportivi Ghiaccio Cortina e la Direzione dello Stadio Olimpico hanno deciso di addivere parte dell'incasso della partita a favore delle famiglie dei minatori scomparsi nella tragica sciagura di Marcinelle.

AVVENIMENTI MONDANI - SPORTIVI E CULTURALI

Stadio Olimpico del Ghiaccio
Sportivi Ghiaccio Cortina
Domenica 19 agosto
ore 21.30
H. C. FÜSSEN
Campione di Germania 1956
contro
S. G. CORTINA

S A V O I A — Sabato 18: Gran Gala con Caccia al Tesoro
M I R A M O N T I — Lunedì 20: Grande Serata di Gala
B E L L E V U E — Martedì 21: Gala con «Caccia al Tesoro»
C R I S T A L L O — Giovedì 23: Grande Serata di Gala
C O N C O R D I A — Pomeriggio e sera: Concerti Orchestrali
Bar Dancing T O F A N A — Ogni pomeriggio The Danzante - Sera Ballo
I T A L I A — Sala ideal sport
C R I S T A L L I N O — «Salto in basso» Varietà Internazionale

Miramonti Majestic Hotel
Martedì 21 agosto
allo STAND DI FIAMMES
GARA DI TIRO
AL PIATTELO
per la coppa
«MIRAMONTI»
Iscrizioni:
Direz. Miramonti - tel. 3916

5.11 Giordano Falzoni, «De Pisis a Cortina».
1956. AR, Fondo Mario Rimoldi,
b. Rassegna Stampa, nr. 73



5.12 Rimoldi davanti alla *Chiesa di Cortina* di Filippo de Pisis: Giuseppe Tedeschi, Leonardo Sinigalli, Mario Rimoldi e Vittorio Babuin. 1959. AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Fotografie Mario Rimoldi, nr. 19



5.13 Ufficio Rimoldi: da sinistra Giuseppe Tedeschi, Vittorio Babuin, Leonardo Sinisgalli e Mario Rimoldi. 1959.
AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Fotografie Mario Rimoldi, nr. 20

L.R.

Mercoledì, 28 Agosto 1974

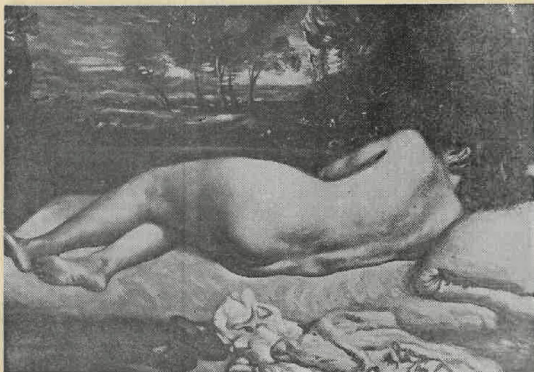
BELLUNO

REDAZIONE:
Palazzo Porta Dante, Piazza dei Martiri,
Telefono 23.182 - 23.395
PUBBLICITÀ:
SPI, Piazza dei Martiri, 8 - Telef. 24.146

UNA GALLERIA D'ARTE MODERNA A CORTINA

In 18 sale sono esposte opere di 90 maestri del 900

La vedova Rosa Braun con la munifica donazione ha adempiuto alle ultime volontà dell'ex sindaco Mario Rimoldi uno dei maggiori collezionisti italiani



«Sera d'estate» o «Nudo coricato» di Giorgio De Chirico, uno dei capolavori moderni «Mario Rimoldi».
(Foto Ghedina)

(F.N.) Una galleria d'arte moderna di ben diciotto sale nelle quali sono esposte opere di novanta maestri italiani del 900 è stata inaugurata domenica scorsa in memoria di uno dei maggiori collezionisti italiani, Mario Rimoldi.

La figura di Rimoldi, che fu sindaco di Cortina durante le Olimpiadi del 1956 è stata ricordata durante la cerimonia di inaugurazione della galleria realizzata nel centro turistico grazie alla signora Rosa Braun ved. Rimoldi che con la donazione delle preziosissime opere ha adempiuto alle ultime volontà del grande collezionista.

La galleria è stata inaugurata nel palazzo delle Regole, una delle più antiche istituzioni di Cortina. Il presidente della deputazione regionale Francesco Ghedina Basilio alla presenza di un pubblico numerosissimo e attento ha iniziato la cerimonia inaugurale dando lettura dei

telegrammi pervenuti per la occasione; tra questi, l'adesione del ministro della Agricoltura e Foreste on. Bisaglia, dell'on. Camillo Ripamonti, ministro del Turismo e dello Spettacolo, dell'on. Adolfo Sarti della Presidenza del consiglio, del presidente del Consiglio regionale Vito Orcaï, di Angelo Tomelleri presidente della Giunta regionale, di Veronese assessore regionale della agricoltura e Francesco Guidoni.

Erano presenti tra le varie autorità che hanno voluto aderire a questa importante manifestazione, il sen. Colleselli, l'on. Orsini, il vescovo di Belluno mons. Gioacchino Mucchin, il prefetto Malagoni, il giudice Aniello Lamonica, il comandante la compagnia di carabinieri Mario Falombo, il vice questore Armando Cotugno primo dirigente del commissariato di Ps ed importanti nomi del mondo artistico e culturale italiano.

Il signor Ghedina, dopo la

lettura dei telegrammi di adesione, ha ringraziato a nome di tutti i regolieri, la signora Braun vedova Rimoldi per aver scelto quale garante del prezioso patrimonio artistico donato a Cortina le Regole ampezzane. Ghedina ha ricordato la importanza che tale forma di comunità montana riveste; le Regole — ha precisato il presidente — rappresentano una garanzia di indissolubilità ed inalienabilità dell'intero patrimonio boschivo e prativo. Solamente con leggi ferree ed altamente democratiche si è potuti attraversare un millennio di storia con la sicurezza di poter proleggere pascoli e boschi tanto preziosi. La signora Braun ha voluto per questo motivo, per questa fiducia che le Regole sanno donare ancora oggi, scegliere questa antica forma di autogoverno quasi carduociano quale custode immutabile nel tempo del patrimonio artistico così prezioso.

Francesco Ghedina Basilio ha quindi fatto omaggio alla vedova Rimoldi di una targa ricordo e di una pergamena in memoria del collezionista.

Ha preso poi la parola il sindaco di Cortina Renzo Menardi che ha ricordato la figura di uomo di Rimoldi, benefattore e mecenate. L'interessante profilo tracciato dal sindaco è stato poi continuato in chiave artistica dal critico Marchiori. La collezione rappresentata oggi in questa galleria — ha detto l'uomo d'arte — è un omaggio al mondo artistico del 900, quel Novecento ricco di contraddizioni e così polidrico capace di ispirarsi a maestri come Mantegna, Masaccio, Pier Della Francesca per passare poi al neo classicismo, al romanticismo ed intraprendere infine la strada del cubismo ed astrattismo. Nella collezione è rispecchiato il carattere dell'uomo Rimoldi, con i suoi gusti personalissimi, le preferenze per questo o per quell'altro pittore, e in questo punto è un poco difficile tracciare con le opere esposte a Cortina una storia cronologica del Novecento artistico italiano, ma tuttavia la personalità dei grandi maestri è viva e presente perfino nelle tavolozze e nei carteggi da Rimoldi conservati.

Ha quindi chiuso la cerimonia il sen. Colleselli, ricordando la varie tappe cronologiche delle Regole ampezzane inquadrate nella vita moderna.

La galleria che rimarrà aperta tutto l'anno, in contrapposizione ai tanti musei d'Italia costretti a chiudere i battenti per mille motivi, darà quindi modo anche alla popolazione locale di conoscere ed apprezzare un immenso patrimonio artistico di rara bellezza, che spazia dalle opere dipinte a Cortina da De Pisis, ai più suggestivi quadri di De Chirico prima maniera e metafisico; dalla ricerca cromatica e materica dei mosaici di Sironi ai silenziosi murales di Campigli; dalla pittura seria di Casorati alla fantasmagoria misteriosa di Savinio.

Accanto ai grandi maestri figurano preziosissime opere di pittori viventi.

5.14 Anonimo, «In 18 sale sono esposte opere di 90 maestri del 900», *Il Gazzettino*. 1974.

AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Rassegna Stampa, nr. 93

Dietro al quadro: opere smarrite e tentativi di ricostruzione

Ciò che rende ancora più preziosa un'opera, a volte, è proprio il suo retro. Se da una parte abbiamo il dipinto vero e proprio, dall'altra abbiamo la sua 'carta d'identità'. In questo lato nascosto, gli artisti inseriscono le informazioni più importanti come il titolo, il luogo di creazione o la provenienza. Il retro di un quadro, inoltre, è in continuo aggiornamento. Infatti, ogni volta che l'opera viene esposta in un museo o in una galleria, si applica un'etichetta: queste continue aggiunte consentono agli studiosi di ritracciare la storia del dipinto, risalendo così a chi sia appartenuto e a chi l'abbia esposto. Sorge dunque la domanda su come si sia comportato Mario Rimoldi a riguardo, se abbia cioè impresso un segno sulle sue opere o invece abbia lasciato che la loro storia andasse perduta. Preciso e attento com'era, il collezionista si è servito di tre segni differenti per contraddistinguere le opere della sua raccolta: un timbro, un'etichetta riportante la dicitura «Collezione Mario Rimoldi Cortina d'Ampezzo», e una più grande con i dati del quadro, nonché il numero di inventario all'interno della sua collezione. Nelle opere conservate al Museo Rimoldi si notano alcune di queste etichette affiancate a certificati di autenticità e/o dediche (6.3 e 6.6); nel caso del retro del *San Sebastiano* di Garbari (6.4), invece, sono visibili le due tipologie di etichette descritte. Un altro discorso va fatto per lo *Squero di S. Trovaso sotto la neve* di Semeghini (6.5) e le *Maschere* di Tomea (6.1), dove troviamo principalmente le etichette delle esposizioni.

Grazie ai materiali conservati nell'archivio è risaputo che la collezione di Mario Rimoldi fosse assai più vasta delle opere donate alle Regole d'Ampezzo. Questa circostanza invita a chiedersi quale fine possano aver fatto le opere appartenute a Rimoldi che non sono giunte al museo a lui dedicato. Proprio grazie alle tracce lasciate sul retro dei quadri si può tentare di scoprire come sia proseguita la storia delle opere passate di mano dalla collezione di Mario Rimoldi. Già a una rapida occhiata sui maggiori siti d'aste, semplicemente digitando nella schermata di ricerca il nome «Rimoldi», si trovano alcuni pezzi provenienti dalla collezione ampezzana. A conferma di questa tesi vi sono proprio le schede delle opere arricchite dalle foto dei retri, dove spiccano le etichette applicate da Rimoldi. A tal proposito segnaliamo *Venezia* di Remo Brindisi e *Laguna* di Fioravante Seibezzi.

Nel tentativo di ricostruire la collezione originale, possiamo affidarci anche agli scatti conservati nell'archivio nella sezione «Fotografie opere certe» (6.7 e 6.8), con due opere di de Pisis e di Severini. Queste fotografie, scattate molto probabilmente da Rimoldi stesso, ritraggono due dipinti non presenti nel museo, ma che sono ricollegabili al collezionista attraverso i dettagli dei loro retri. [I.L.]



317

Museo d'Arte Moderna
Mario Rimoldi
Sezione: Collezione Rimoldi
Opere del '900
Numero: 316

GALLERIA ROTTA
PORTICI XX SETTEMBRE 181 R TELEFONO 34114
GENOVA
Bianca F...
Mascheri

Mario Rimoldi
Cortina

COMUNE DI FERRARA - PALAZZO DEI DIAMANTI
DIREZIONE GALLERIE CIVICHE PARTE MODERNA
Mostra PALAZZO DEI DIAMANTI
F. TONCA - ANTONIOLINI
Collezione GALLERIA MARIO RIMOLDI
REGOLE D'ARREDO CORTINA



LENDIA AUTO
20 MARZO 1940
CONTEMI
F...



317

MAGNIFICA COMUNITÀ DI CADORE
32044 PIEVE DI CADORE (Belluno) - Tel. (04 35) 32 62
OPERA DI PROPRIETÀ DEL SIGNORE MARIO CORTINA D'AMPEZZO
RICEVUTA IN DATA _____ ARBITRAZIONE DEL PROPRIETARIO
DELL'OPERA _____ Tel. _____
DESCRIZIONE DELL'OPERA AVUTA PER LA MOSTRA _____
N° 58 MASCHERE 1940



6.1 Fiorenzo Tomea, *Maschere*. 1940. Dipinto su carta telata, 43 × 52 cm, recto e verso. R316



6.2 Giorgio de Chirico, *Isola S. Giorgio*. s.d. Dipinto su cartone telato, 71 × 81 cm, recto e verso. R65



6.3 Giorgio de Chirico, *Nudo coricato (sera d'estate)*. s.d. Olio e tempera su tela, 65 × 84 cm, recto e verso. R62

61

58

COLLEZIONE
MARIO RIMOLDI
COSTINA D'ARPEZZO

Museo Civico di Storia
Naturale
Cagliari
169

169

169

da Cima ad Afro
con due Grandi Pannelli, all'incirca
Cagliari Cagliari
1919
Tullio Gabbani

Figura

NO. 169
MUSEO CIVICO DI STORIA
NATURALE
CAGLIARI

GALLERIA SUE PIRELLI
MUSEO CIVICO DI STORIA
NATURALE
CAGLIARI

CASSA 2
2/1

TULLIO GABBANI
MUSEO CIVICO DI STORIA
NATURALE
CAGLIARI

COLLEZIONE
RIMOLDI
COSTINA D'ARPEZZO
169

Tullio Gabbani
MCMXXVII



6.4 Tullio Garbari, *San Sebastiano*.
1927. Olio su compensato, 64 × 58 cm,
recto e verso. R167



6.5 Pio Semeghini, *Squero di S. Trovaso sotto la neve*. 1921. Olio su tavola di compensato, 60 × 90 cm, recto e verso. R265

Regio
Ampezzo
Cortina
353

A. ZANBERLAN -
CON STIMA E AMICIZIA
E. VEDOVA

14

COLLEZIONE
RIMOLDI
CORTINA D'AMPEZZO

Autore: Vedova
Titolo: Breve storia
Anno:
Edizione: 33 x 42
Venduto da:
Data dell'acquisto:
Espresso del

1999

*breve storia della
Cortina d'Ampezzo
di E. Vedova
1999*


Regio
Ampezzo
Cortina
353

SEE WHAT'S IMPORTANT

www.greiner.com

Greiner is a leading manufacturer of high quality plastic products. Our products are used in a wide range of applications, from packaging to construction. We are committed to providing our customers with the highest quality products and services.

www.greiner.com





6.6 Emilio Vedova, *Crocifissione*. 1947. Olio su tela, 33 × 43 cm, recto e verso. R352



6.7 Fotografia dell'opera *Carrozze a Rimini* di Filippo de Pisis. AR, Fondo Mario Rimoldi, Fotografie Opere certe, nr. 177



6.8 Fotografia dell'opera *Comptoir bleu-vert et oranges* di Gino Severini. AR, Fondo Mario Rimoldi, Fotografie Opere certe, nr. 204

7.
RBALS
"IL COLLEZIONISTA"
"MARIO RIMOLDI"
TECNICA MISTA
CM. 20 X 60
(RENATO BALSANO)

1 ottobre 1971



6.9 Renato Balsamo, *Il collezionista*
(Mario Rimoldi). 1971-74. Tempera all'uovo
su tela, 80 × 60 cm, recto e verso. R0



6.10 Mario Rimoldi e personalità: Renato Balsamo, Claudio Trevi, Rosa Braun, Ninni D'Apice, Bona de Pisis, avv. Ovidio Menegus, Mario Rimoldi e Mina Balsamo. AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Fotografie Mario Rimoldi, nr. 121

GABETTINO

19. 2. 76

10

arteoggiarteieri

di PAOLO RIZZI

Cortina, una pinacoteca, tante lacune

Cortina, galleria d'arte moderna « Mario Rimoldi »: è il maggiore museo della Venezia per l'arte italiana del Novecento, che fa il paio con la parata internazionale della Guggenheim a Venezia. Torno per una verifica, quanto mai utile: che cosa c'è che non va ancora? L'ambiente resta compresso, asfittico; l'allestimento dà troppo sul bianco formica; manca un vero e proprio catalogo; c'è sempre qualche nome di troppo (si vuol favorire qualche raccomandato locale). Siamo fermi ad un anno fa. Qualcuno, evidentemente, fa orecchie da mercante. E gli ottanta De Pisis dell'ultimo lascito testamentario della signora Rosa? Quando si penserà di rendere omaggio a Rimoldi con una spettacolare retrospettiva di De Pisis? e quando si potrà realizzare un tour del museo in altre città, come succede per la raccolta Guggenheim (l'anno scorso a Parigi, ora a Torino)? I signori della « Ciassa de ra Regoles » forse non si rendono conto dell'importanza della donazione Rimoldi. Marchionni è stato subito messo da parte; Balsamo mi pare un direttore *pro forma*; la cultura locale, forse un po' troppo snob, non ha ancora fatto un'azione propulsiva. Si dirà che le « Regole » sono un'istituzione semi-pubblica, se non addirittura privata. Ma i capolavori che l'ha scoltato, cocciuto, generoso Mario Rimoldi ha raccolto in quarant'anni di contrastatissimo amore per l'arte, sono patrimonio pubblico. Dico dei De Pisis tutti bagliori luminosi, tesi e pensivi tragici (la « Pastorale »); dico delle soavi « Bagnanti » di Carena (nella foto un particolare);



dico della delicata « Venezia sotto la neve » di Semeghini (ma la data 1922 va posticipata di almeno quattro anni); dico dello spettacolare « Concerto » di Campigli; dico della grandiosa, anche se disuguale, « Zoffara » di Gutuso; ma potrai citare i Rosai, Saetti, Morandi, Guidi, Sironi, Casorati, Soldati, Savinio, De Chirico, e così via fino ai più recenti Musio, Vedova, Morotoli, Pizzinato, ecc. Il panorama è quasi completo, anche se mancano all'inizio i futuristi (ma ci sono Severini e Depero) e il dopoguerra si ferma, o quasi, ai post-cubisti. In sostanza, l'arco va dal 1920 al 1955 circa. E' una collezione da valorizzare, calcolando anche che centinaia di opere (tra cui, come s'è detto, 80 De Pisis) non sono esposte. Si dovrebbe anzitutto realizzare un catalogo scientifico; e quindi turnare le mostre, pur lasciando un nucleo centrale (la ventina di opere più importanti). E perché non istituire delle mostre-scambio? Un museo non deve restare passivo, mera contemplazione. Il Comune, gli enti locali devono darsi da fare, se le « Regole » da sole non ci arrivano. Bandito alle gelosie, alle invidie meschine. Nel campo dell'arte Cortina ha fatto finora veramente poco.

I figli (spuri) di Le Corbusier

6.11 Paolo Rizzi, «Cortina, una pinacoteca, tante lacune». 1976. AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Rassegna Stampa, RS103

20-1-'82

Egregio Sig. Balsamo

Ho saputo della difficoltà da lei posta per il prestito della "Zolfara" alla mostra celebrativa dei miei settant'anni con cui Palazzo Grassi mi rende immeritato onore.

Mi si dice che malgrado tutte le garanzie offerte (assicurazioni ecc.) e malgrado tutti, collezionisti, musei stranieri (New York, Londra, Leningrado, Colonia, Berlino ecc.) abbiano creduto giusto collaborare a questa grande manifestazione, Cortina chiede l'impegno scritto di un mio dono. Non mi era mai accaduto che mi si chiedesse l'impegno scritto di fare un regalo, in cambio dell'accettazione di contribuire a una manifestazione culturale.

Se lei avesse scritto a me, con cordialità, e senza proposta di un baratto, tutto si sarebbe risolto e io vi avrei regalato qualche cosa, un disegno, una "gouache", anche in memoria del buon Rimoldi. [testo prosegue]

PIAZZA DEL GRILLO, 5
00184 ROMA

20-1-'82

Egregio Sig. Balsamo

Mi sono reso conto delle difficoltà da lei poste per il prestito della "Zolfuro" alla mostra celebrativa dei miei settantadenni con cui Palazzo Grassi mi rende imméritato onore -

Mi si dice che malgrado tutte le garanzie offerte (assicurazioni ecc) e malgrado tutti i collegamenti, musei stranieri (New York, Londra, Leningrado, Colonia, Berlino ecc) abbiano creduto giusto collaborare a questa grande manifestazione, Costanza chiede l'impegno scritto di un mio dono - Non mi era mai accaduto che mi si chiedesse l'impegno scritto di fare un regalo, in cambio della ~~antropica~~ accettazione di contribuire a una manifestazione culturale.

Se lei avesse scritto a me, con cordialità, e senza proposta di un baratto, tutto si sarebbe risolto e io vi avrei regalato qualche cosa, un disegno, una "quadra", anche in memoria del buon Pissarro -

Tengo molto a che lo "Zolfaro" sia esposto
a Venezia, ma non posso accettare alcuna
imposizione - Se Palazzo Grassi accetterà
sarà affare suo - Lo mostra non è stata
composta da me ma da due critici di
altissima fama, il Prof. Cesare Brandi
e il Prof. Calvesi - Se loro saranno
d'accordo metterò a loro disposizione
un disegno, che potranno usare come
vorranno -

distinti saluti

Tengo molto a che la "Zolfara" sia esposta a Venezia, ma non posso accettare alcuna imposizione. Se Palazzo Grassi accetterà sarà affare suo. La mostra non è stata composta da me ma da due critici di altissima fama, il Prof. Cesare Brandi e il Prof. [Maurizio] Calvesi. Se loro saranno d'accordo metterò a loro disposizione un disegno, che potranno usare come vorranno.

Distinti saluti.

Oltre Rimoldi: la collezione di Alis Levi e le nuove donazioni

Colto in una giornata di pioggia, un ospite di Cortina potrebbe approfittarne per scoprire un'altra perla incastonata nella corona della Regina delle Dolomiti. Il Museo d'Arte Moderna e Contemporanea Mario Rimoldi, anzi, va considerato come un intero scrigno pieno di perle e tesori artistici, esposti a rotazione per dare la giusta visibilità e importanza a ogni opera confluita nel patrimonio delle Regole d'Ampezzo nel corso degli ultimi cinquant'anni. Il visitatore di passaggio potrebbe così conoscere come la *Ciasa de ra Regoles*, nel cuore del paese, custodisca un'autentica pinacoteca di arte moderna, in gran parte accumulata da Mario Rimoldi, e una mostra temporanea sempre nuova attraverso cui scoprire percorsi tematici nel panorama internazionale dell'arte contemporanea.

Mentre le recenti proposte espositive occupano i primi due piani del museo, una volta saliti nelle sale della collezione permanente ci si trova immersi tra i capolavori dei maestri del Novecento italiano. Già dalla prima sala il pubblico comprende di essere di fronte a una collezione sfaccettata, le cui sezioni sono corpose quanto in continuo aggiornamento, e vanno ben oltre al nucleo centrale del lascito di Rimoldi. In tal senso spiccano subito dei dipinti dai colori tenui: si tratta degli acquerelli e pastelli dell'artista Alis Cabessa Levi (7.1). Levi donò più di trecento opere al Museo, lasciando anche un raccoglitore contenente le copie della sua corrispondenza con Gabriele D'Annunzio (7.5 e 7.7), nonché alcuni articoli di giornale riguardanti la sua carriera artistica (7.3). Nella saletta successiva, tra la *Chiesa di Cortina* di Filippo de Pisis e la *Bagnante* di Giorgio de Chirico, vi è un bancone di vetro e ferro battuto, impreziosito dalle tavolozze dei pittori amici di Rimoldi: Aldo Borgonzoni, Guido Cadorin, Massimo Campigli, Giuseppe Cesetti (7.10), Tullio Garbari e, infine, Filippo de Pisis. Questi reperti artistici fanno tutti parte della sezione «Antiquariato», la stessa che accoglie una riproduzione del *Laocoonte* (7.11), uno dei primi – assai vituperati – acquisti artistici di Rimoldi.

Proseguendo nella visita si incontrano altri due nuclei ben differenti tra loro, le «Vecchie» e le «Nuove Donazioni». Le prime sono una parte delle opere collezionate da Rimoldi, acquistate direttamente dagli stessi autori, tra cui spiccano i temi a lui sempre cari, come la sua casa (7.9) o, più in generale, la sua Cortina (7.8). Al contrario, le «Nuove Donazioni» coprono i temi più disparati, dal momento che le opere sono giunte al museo negli ultimi cinquant'anni; in questa sezione si annoverano artisti assai noti quali Zoran Music, Ferruccio Gard, Mario Madiari (7.14), Armando De Stefano, fino a grandi maestri quali Renato Guttuso (7.13) e Giuseppe Capogrossi (7.15). [I.L.]



7.1 Alis Levi, *Autoritratto*. 1968. Pastello su compensato, 39,6 × 24,8 cm, recto. AL2

Con ammirazione

Elena + Giovanni Vally

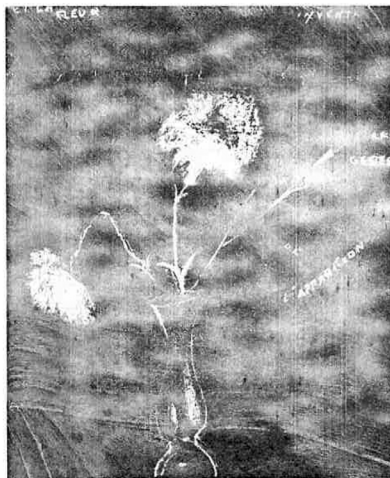
28/8 1941

Alis Plante

29-18 1941

LA PITTURA
ETEREA
PALPITANTE
E VIVA DI

ALIS LEVI



Alis Levi: « Et la fleur inventa le geste de l'apparition ».

7.3 Estratto dalla raccolta di alcune significative lettere autografe - Presentazione di Dino Buzzati della mostra tenuta da Alis nella galleria Hausamman il 28 agosto 1970. Il testo è stato pubblicato nella rivista *Cortina* di Giovanna Mariotti. AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Miscellanea, nrr. 15 e 42

DI DINO BUZZATI

Delle analisi critiche propriamente dette il pubblico, dei giornali, delle riviste, delle gallerie, delle mostre d'arte, non sa che cosa farsene. E questo non lo dico pro domo mea, per giustificarmi, dato che io, che non sono critico di mestiere, scrivo d'arte moderna sul Corriere della Sera e tuttavia credo di avere i titoli per scriverne. Si tratta di una mia vecchia e profonda convinzione.

Tanto di cappello agli specialisti, agli studiosi, ai professori, ai luminari che si occupano d'arte e la sezionano coi loro complicatissimi bisturi. Hanno perfettamente ragione di farlo, quello è il loro mestiere, essi si rendono benemeriti della cultura. Ma in genere, ripeto in genere, fuori della cattedra e delle riviste specializzate, per loro esporsi è rischioso. Nel senso che il loro particolarissimo linguaggio, e mentalità, al normale pubblico risultano un indecifrabile enigma da cui sgorga una noia di piombo. Per cui si assiste al comico ma ostinatissimo fenomeno di monografie e cataloghi corredati da saggi critici che nessuno, neanche i colleghi, forse neppure l'artista interessato, riescono a leggere fino in fondo; e tanto meno a capirli.

E allora? Allora dirò semplicemente che la pittura di Alis Levi costituisce un messaggio di fede e di ottimismo.

I suoi quadri sono una ennesima riprova, di particolare eloquenza, che la pittura è il più bello e vantaggioso mestiere che l'uomo abbia saputo inventare su questa terra.

Vantaggioso, in certi casi specialmente fortunati, anche dal punto di vista materiale perché oggi in Italia, per esempio, di musicisti o di scrittori che siano diventati veramente ricchi col loro lavoro non ne esiste neppure uno, mentre di pittori che hanno guadagnato centinaia di milioni ne esiste per lo meno una dozzina.

Ma non è questo un discorso da fare a proposito di Alis Levi la quale non ha mai brigato per farsi avanti, per creare un suo mito, la qual cosa tuttavia le sarebbe stata possibile, di ottenere la protezione di potenti mercanti d'arte, di realizzare sul mercato internazionale un'alta quotazione, ma se ne è rimasta in disparte, da molti anni anzi in questa specie di suo eremo cortinese, contenta di seguire il suo talento, della gioia solitaria di esprimere se stessa, di farsi apprezzare ed amare dagli amici, solo di raro avventurandosi alla ribalta pubblica dove pure ha avuto dei notevolissimi successi.

E' soprattutto dal punto di vista spirituale che il mestiere del pittore è il meglio di tutti.

Intanto, per il pittore, il lavoro è la cosa che maggiormente gli dà soddisfazione a questo mondo. (Intendiamoci, questo è un privilegio anche di tutte le altre arti).

Il massimo svago per il pittore, è esattamente la pittura. Il massimo divertimento è la pittura. Il massimo riposo, dal punto di vista dello spirito, è ancora la pittura.

Nella pittura, poi, esiste, importantissimo, un elemento di gioco, come non avviene nelle altre arti. Elemento gioco che rallegra anche le grandi e lunghe fatiche. Del resto pensate: tutti i bambini, più o meno, si divertono a pasticciare con le matite colorate o con gli acquerelli. Avete mai visto un bambino che giocasse a scrivere?

Ma la caratteristica più felice del mestiere del pittore è che questo mestiere non conosce l'usura del tempo.

Prendiamo uno scrittore. E' diventato proverbiale Goethe che a settant'anni era ancora in grado di fare dei capolavori. Ma è una rarissima eccezione. In genere lo scrittore, per quanto dotato dalle muse, ha una sua parabola fatale.

L'altro giorno, a proposito di una biografia di Hemingway, Indro Montanelli scriveva che a quarant'anni uno scrittore ha ormai dato il meglio di sé. A me, che ne ho più di sessanta, è parso lì per lì eccessivamente pessimista. Ma purtroppo la statistica, gli dà ragione. A cinquanta, a sessanta a settant'anni uno scrittore, ovviamente, può ancora scrivere delle cose valide, che gli conservano il diritto di esistere. Ma è ben raro



7.4 Alis Levi, *Ritratto di Giorgio*.
1970. Pastello su compensato,
72 × 60 cm, recto. AL23



Cara Alis,
non ho più voglia di
ridere e di incarcarvi mi.
Nelle prime ore del mattino
oscuro, ho provato il piombo
sulla mia carta; e ho no-
tato alcuni aspetti del mio
spirito, in cadenza.
Ecco le pagine. Ve le
sono in riconoscenza
dell'avermi mostrato un
aspetto novo e mirabil



dell'arte vostra.
Vi abbraccio. Abbraccia-
te Olga, che m'è
distante. Addio.

Alis

8. XI. 1930

Cara Alis,

non ho più voglia di ridere e di incarognirmi.

Nelle prime ore del mattino oscuro, ho provato il piombo su la mia carta; e ho notato alcuni aspetti del mio spirito, in cadenza.

Ecco le pagine. Ve le dono in riconoscenza dell'avermi mostrato un aspetto novo e mirabile dell'arte vostra.

Vi abbraccio.

Abbracciate Olga, che mi è distante. Addio.

Gabriel
8.XI.1930



7.6a



7.6b Estratto dalla raccolta di alcune significative lettere autografe – Calco della mano di Gabriele D'Annunzio a opera di Alis Levi. AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Miscellanea, nrr. 15 e 3



Una cara Omica,
gli risaltati sono deliziosi, con l'impronta dello spirito vigore che è in ogni cord eccita dalla sua mano femminile e virile a un tempo.
Grazie.

Vorrei vedere le altre bombole; e, per l'esposizione di Roma, vorrei fare qualche cosa. Che cosa?

Vuol venire lunedì sera a pranzo qui, con Giorgio?

Il tuo
Gabriele D'Annunzio

Mia cara Amica,

gli [scialletti] sono deliziosi, con l'impronta dello squisito vigore che è in ogni cosa uscita dalla sua mano femminile e virile a un tempo.

Grazie.

Vorrei vedere le altre bambole; e, per l'esposizione di Roma, vorrei fare qualche cosa. Che cosa?

Vuol venire lunedì sera a pranzo qui, con Giorgio?

Il suo
Gabriele D'Annunzio



7.8 Cesare Cantoni, *Castel de Zanna*. 1932. Dipinto su tavola, 18 × 24 cm, recto. VD1



7.9 Primo Potenza, *Casa natale di Mario Rimoldi*. 1961. Olio su cartone, 24 × 32 cm, recto. VD8



7.10 Giuseppe Cesetti, *Tavolozza di Giuseppe Cesetti*. s.d. Tavolozza, recto. AQ4



7.11 Ignoto, *Laocoonte*. XIX sec. Scultura in bronzo, h 83,5 cm. AQ50



7.12 Scuola cretese-veneziana,
Madonna Madre della consolazione.
XVI sec. Tempera su tavola, sfondo
dorato, lumeggiature dorate sparse,
31 × 24,5 cm, recto. AQ54



7.13 Renato Guttuso, *Il prete e la prostituta*. s.d.
China colorata su carta, 50 × 35 cm, recto. ND10



7.14 Mario Madaia, *I fiori, le foglie e l'acqua*. s.d. Olio su tela, 62 × 47 cm, recto. ND1



7.15 Giuseppe Capogrossi, *Superficie*. 1952. Olio su tela, 64,5 × 50 cm, recto e verso. ND41

Indice completo dei materiali

Carteggio

Si noti che la denominazione della corrispondenza è stata assegnata durante il processo di archiviazione avvenuto a luglio 2022, avendo cura di includere i mittenti e descrivere il contenuto della missiva.

Carteggio, nr. 15: «Lettera di Filippo de Pisis a Mario Rimoldi». 11 settembre 1939. AR, Fondo Mario Rimoldi	4.13
Carteggio, nr. 20: «Mario Rimoldi augura buona fortuna a Filippo de Pisis per il suo trasferimento a Roma». 29 novembre 1939. AR, Fondo Mario Rimoldi	3.5
Carteggio, nr. 22: «Cartolina di Filippo de Pisis e Giorgio de Chirico a Mario Rimoldi». 15 gennaio 1940. AR, Fondo Mario Rimoldi	4.1
Carteggio, nr. 25: «Saluti di Giorgio de Chirico da Firenze». 26 luglio 1940. AR, Fondo Mario Rimoldi	3.4
Carteggio, nr. 26: «Mario Rimoldi comunica a Filippo de Pisis (chiamato affettuosamente Pippo) che al momento possiede 150 sue opere». 7 agosto 1940. AR, Fondo Mario Rimoldi	4.10
Carteggio, nr. 43: «Ringraziamento di Fiorenzo Tomea per la presenza delle sue opere nell'esposizione sull'arte moderna italiana». 23 gennaio 1947. AR, Fondo Mario Rimoldi	3.12
Carteggio, nr. 47: «Mario Sironi scrive dopo il rientro a Milano rimpiangendo il precedente soggiorno a Cortina». Marzo 1950. AR, Fondo Mario Rimoldi	3.9
Carteggio, nr. 48: «Ringraziamento di Fortunato Depero per l'acquisto del quadro <i>Capogiro [Nucleo Emotivo]</i> e riferimenti alla storia dell'opera». 20 febbraio 1952. AR, Fondo Mario Rimoldi	3.8
Carteggio, nr. 53: «Ringraziamenti per l'acquisto delle opere di Guido Cadorin». 11 agosto 1967. AR, Fondo Mario Rimoldi	3.1
Carteggio, nr. 63: «Renato Guttuso a Renato Balsamo». 20 gennaio 1982. AR, Fondo Mario Rimoldi	6.12

Documenti Mario Rimoldi

Documento, nr. 1: «Conferimento onorificenza Ordine al Merito della Repubblica Italiana». 10 marzo 1952. AR, Fondo Mario Rimoldi	1.8
Documento, s.n.: «Diploma del conferimento dell'Ordine al Merito della Repubblica Italiana». AR, Fondo Mario Rimoldi	1.9
Documento, nr. 10: «Certificazione dell'onorificenza di Commendatore dell'Ordine Equestre di Sant'Agata, conferita dal Consiglio Grande e Generale della Serenissima Repubblica di San Marino». 17 settembre 1956. AR, Fondo Mario Rimoldi	1.10
Documento, s.n.: «Diploma dell'onorificenza di Commendatore dell'Ordine Equestre di Sant'Agata». 31 marzo 1956. AR, Fondo Mario Rimoldi	1.11

Miscellanea

- Buzzati, Dino (1970). «Estratto dalla raccolta di alcune significative lettere autografe – Presentazione di Dino Buzzati della Mostra tenuta da Alis Levi nella galleria Hausamman il 28 agosto 1970. Il testo è stato pubblicato nella rivista *Cortina* di Giovanna Mariotti». AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Miscellanea, nrr. 15 e 42 7.3
- D'Annunzio, Gabriele (1930). «Estratto dalla raccolta di alcune significative lettere autografe – Lettera ad Alis Levi dell'8-XI-1930 in cui le annuncia di aver notato alcuni aspetti del suo spirito, in cadenza (i Ricercari che accompagnano i Disegni di Capri)». AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Miscellanea, nrr. 15 e 4 7.5
- D'Annunzio, Gabriele (1916?). «Estratto dalla raccolta di alcune significative lettere autografe – Lettera ad Alis Levi senza data, presumibilmente del 1916». AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Miscellanea, nrr. 15 e 5 7.7
- de Pisis, Filippo (1939). «Fiore d'Alpe». AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Miscellanea, nr. 2 4.16
- Garavatti, Lina (1947). «Documento dattiloscritto». AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Miscellanea, nr. 5 1.5
- Levi, Alis. «Estratto dalla raccolta di alcune significative lettere autografe – Calco della mano di Gabriele D'Annunzio». AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Miscellanea, nrr. 15 e 3 7.6

Fotografie

Le fotografie sono qui elencate per numerazione d'archivio e recano tra virgolette un titolo riportato da un precedente elenco generale conservato presso l'Archivio delle Regole d'Ampezzo. Tuttavia, laddove si è ritenuta necessaria un'integrazione informativa, è inoltre indicata tra parentesi la disposizione delle persone raffigurate. Tra parentesi quadre invece sono indicate iscrizioni materiali presenti sulla documentazione stessa, mentre non è presente datazione sulle fotografie né sulle buste di appartenenza, salvo rare eccezioni.

- Fotografie Mario Rimoldi, nr. 16: «Ufficio Rimoldi (banco e scrivania, alle pareti i quadri appesi del collezionista)». AR, Fondo Mario Rimoldi 1.2
- Fotografie Mario Rimoldi, nr. 19: «Mario Rimoldi davanti alla Chiesa di Cortina di Filippo de Pisis: Giuseppe Tedeschi, Vittorio Babuin, Leonardo Sinisgalli e Mario Rimoldi, 1959» (Da sinistra: Giuseppe Tedeschi, Leonardo Sinisgalli, Mario Rimoldi e Vittorio Babuin). AR, Fondo Mario Rimoldi 5.12
- Fotografie Mario Rimoldi, nr. 20: «Ufficio Rimoldi: da sinistra Giuseppe Tedeschi, Vittorio Babuin, Leonardo Sinisgalli e Mario Rimoldi». AR, Fondo Mario Rimoldi [Verso: Timbro «Foto Zardini 6 set. 1959 Cortina»] 5.13
- Fotografie Mario Rimoldi, nr. 23: «Primo piano Mario Rimoldi». AR, Fondo Mario Rimoldi [Verso: Veduti BOLZANO] 1.1
- Fotografie Mario Rimoldi, nr. 31: «Filippo de Pisis a Cortina (sullo sfondo il Becco di Mezzodi)». AR, Fondo Mario Rimoldi 4.3
- Fotografie Mario Rimoldi, nr. 32: «Filippo de Pisis a Cortina con Cocò (sullo sfondo il Pomagagnon)». AR, Fondo Mario Rimoldi 4.5

Fotografie Mario Rimoldi, nr. 33: «Filippo de Pisis a Cortina mentre lavora al dipinto <i>Cortina</i> ». AR, Fondo Mario Rimoldi [Verso: FOTOGRAFIA GHEDINA CORTINA]	4.7
Fotografie Mario Rimoldi, nr. 34: «Filippo de Pisis e Mario Rimoldi in via C. Battisti a Cortina». AR, Fondo Mario Rimoldi	3.6
Fotografie Mario Rimoldi, nr. 37: «Filippo de Pisis a Cortina (porta con la scritta de Pisis)». AR, Fondo Mario Rimoldi	4.4
Fotografie Mario Rimoldi, nr. 44: «Mario Rimoldi, Massimo Campigli e Rosa Braun (davanti al ritratto di Rosa Braun)». AR, Fondo Mario Rimoldi [Verso: FOTO CONSTANTINI CORTINA]	2.6
Fotografie Mario Rimoldi, nr. 51: «Rosa Braun e Mario Sironi a Misurina». AR, Fondo Mario Rimoldi	3.10
Fotografie Mario Rimoldi, nr. 59: «Mario Rimoldi, Vittorio Babuin e Mario Sironi al bar dell'Hotel Corona, 1960». AR, Fondo Mario Rimoldi [Verso: FOTO ROMA – CORTINA D'AMPEZZO] (Presente nell'archivio in duplice copia)	2.3
Fotografie Mario Rimoldi, nr. 60: «Al Centro Mario Rimoldi e Giorgio de Chirico, mostra di Giorgio de Chirico all'Hotel Girardi» (da sinistra: non id., Mario Rimoldi, Giorgio de Chirico, non id.). AR, Fondo Mario Rimoldi [Verso: FOTO CONSTANTINI CORTINA]	3.3
Fotografie Mario Rimoldi, nr. 65: «Zoran Music, Mario Rimoldi, Rosa Braun e Vittorio Babuin davanti ai dipinti di Zoran Music». AR, Fondo Mario Rimoldi	2.1
Fotografie Mario Rimoldi, nr. 68: «Da sinistra: Mario Rimoldi, Zoran Music, Rosa Braun e Guido Cadorn a Venezia». AR, Fondo Mario Rimoldi	3.2
Fotografie Mario Rimoldi, nr. 75: «Mario Rimoldi presenta Michele Cascella, Circolo Artistico» (da sinistra Michele Cascella, Mario Rimoldi). AR, Fondo Mario Rimoldi [Verso: FOTO A. ZARDINI – CORTINA]	5.8
Fotografie Mario Rimoldi, nr. 78: «Michele Cascella mostra i suoi dipinti, Circolo Artistico» (da sinistra: Mario Rimoldi, Michele Cascella e non id.). AR, Fondo Mario Rimoldi [Verso: FOTO A. ZARDINI – CORTINA]	5.9
Fotografie Mario Rimoldi, nr. 83: «Vittorio Babuin, Giuseppe Cesetti e Mario Rimoldi sulla terrazza dell'Hotel Corona con la statua <i>Orfeo</i> di Dante Morozzi». AR, Fondo Mario Rimoldi [Verso: FOTO A. ZARDINI – CORTINA]	2.2
Fotografie Mario Rimoldi, nr. 88: «Giuseppe Cesetti, Mario Rimoldi e Vittorio Babuin in centro a Cortina». AR, Fondo Mario Rimoldi [Verso: FOTO OTTICA ZARDINI – CORTINA D'AMPEZZO]	2.5
Fotografie Mario Rimoldi, nr. 90: «Claudio Trevi lavora al ritratto di Mario Rimoldi». AR, Fondo Mario Rimoldi [Verso: FOTO CONSTANTINI CORTINA]	1.3
Fotografie Mario Rimoldi, nr. 102: «Mario Rimoldi e Maria José in visita alla Scuola d'Arte» (da sinistra: Mario Rimoldi, Maria José e non id.). AR, Fondo Mario Rimoldi [Verso: 28.I.1942]	2.8
Fotografie Mario Rimoldi, nr. 107: «Prima Mostra del Collezionista (gennaio-febbraio 1941)». AR, Fondo Mario Rimoldi	5.2
Fotografie Mario Rimoldi, nr. 108: «Prima Mostra del Collezionista (gennaio-febbraio 1941)». AR, Fondo Mario Rimoldi	5.3
Fotografie Mario Rimoldi, nr. 110: «Vittorio Babuin e Mario Rimoldi (<i>Natura Morta</i> di de Pisis – Prima Mostra del Collezionista)». AR, Fondo Mario Rimoldi [Verso: FOTO ZARDINI – CORTINA]	4.11

Fotografie Mario Rimoldi, nr. 114: «Mostra delle Collezioni d'Arte Contemporanea (agosto 1941) – Collezione Rimoldi». AR, Fondo Mario Rimoldi	5.6
Fotografie Mario Rimoldi, nr. 117: «Da sinistra: Vittorio Babuin, Mario Rimoldi, Fortunato Bellonzi, Fiorenzo Tomea, Mario Sironi, non id., prof. Antonio Allaria, non id.». AR, Fondo Mario Rimoldi [Verso: FOTO ROMA – A. CARDARELLI – CORTINA D'AMPEZZO]	3.11
Fotografie Mario Rimoldi, nr. 120: «Mario Rimoldi, Rosa Braun, Giorgio de Chirico, non id., Zoran Music, Vittorio Babuin in Piazza San Marco» (in piedi da sinistra: Mario Rimoldi, Rosa Braun, Giorgio de Chirico, non id., Zoran Music, Vittorio Babuin; in ginocchio: non id., non id.). AR, Fondo Mario Rimoldi	2.9
Fotografie Mario Rimoldi, nr. 121: «Mario Rimoldi e personalità» (da sinistra: Renato Balsamo, Claudio Trevi, Rosa Braun, Ninni D'Apice, Bona de Pisis, avv. Ovidio Menegus, Mario Rimoldi e Mina Balsamo). AR, Fondo Mario Rimoldi	6.10
Fotografie Opere certe, nr. 177: «Fotografia dell'opera <i>Carrozzelle a Rimini</i> di Filippo de Pisis». AR, Fondo Mario Rimoldi	6.7
Fotografie Opere certe, nr. 204: «Fotografia dell'opera <i>Compotier bleu-vert et oranges</i> di Gino Severini». AR, Fondo Mario Rimoldi	6.8

Libri d'oro

Firme nrr. 3 e 4: «Firme di Giovanni Comisso e Giulio Carlo Argan». AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Libri d'oro, nr. 1	2.10
Firma nr. 12: «Firma di Giorgio Zamberlan». AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Libri d'oro, nr. 1	2.11
Firma nr. 16: «Firma e dedica di Lorenzo Scolari». AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Libri d'oro, nr. 1	1.6
Firme nrr. 35 e 36: «Firma e dedica di Alis Levi – pseudonimo». AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Libri d'oro, nr. 1	7.2
Firme nrr. 40 e 41: «Firme e dedica di Massimo Campigli e moglie». AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Libri d'oro, nr. 1	2.12
Firma nr. 47: «Firma e dedica di Cesare Brandi». AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Libri d'oro, nr. 1	2.13
Firme nrr. 70 e 73: «Firme e dedica di Leone Minassian e Guido Cadarin». AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Libri d'oro, nr. 1	2.14
Firma nr. 85: «Dedica di Alfonso Gatti». AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Libri d'oro, nr. 1	4.17
Firme nrr. 124 e 125: «Firme e dediche di Giovanni Comisso ed Eugenio Montale». AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Libri d'oro, nr. 1	2.15
Firme nrr. 142 e 143: «Firme e dediche di Carlo Cardazzo e Gianni Dova». AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Libri d'oro, nr. 1	2.16
Firme nrr. 171 e 173: «Firme e dediche di Claudio Trevi e Milena Milani». AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Libri d'oro, nr. 1	2.17
Firma nr. 175: «Firma e dedica di Dino Buzzati». AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Libri d'oro, nr. 1	2.20
Firma nr. 191: «Firma e dedica di Fortunato Depero». AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Libri d'oro, nr. 1	2.18
Firma nr. 206: «Firma e dedica di Aldo Borgonzoni». AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Libri d'oro, nr. 1	2.19

Opere

Le opere qui riportate sono tutte della collezione Museo Rimoldi – Casa delle Regole Cortina d'Ampezzo e collocate presso la sede del museo stesso. © Museo Rimoldi – Regole d'Ampezzo.

Balsamo, Renato, <i>Il collezionista (Mario Rimoldi)</i> . 1971-74. Tempera all'uovo su tela, 80 × 60 cm, recto e verso. R0	6.9
Campigli, Massimo, <i>Ritratto di Rosa Braun</i> . 1955. Olio su tela, 100 × 70 cm, recto e verso. R35	2.7
Cantoni, Cesare, <i>Castel de Zanna</i> . 1932. Dipinto su tavola, 18 × 24 cm, recto. VD1	7.8
Capogrossi, Giuseppe, <i>Superficie</i> . 1952. Olio su tela, 64,5 × 50 cm, recto e verso. ND4	7.15
Cesetti, Giuseppe, <i>Tavolozza di Giuseppe Cesetti</i> . n.d. Tavolozza, recto. AQ4	7.10
de Chirico, Giorgio, <i>Isola S. Giorgio</i> . n.d. Dipinto su cartone telato, 71 × 81 cm, recto e verso. R65	6.2
de Chirico, Giorgio, <i>Nudo coricato (sera d'estate)</i> . n.d. Olio e tempera su tela, 65 × 84 cm, recto e verso. R62	6.3
de Pisis, Filippo, <i>Cantiere a Cortina</i> . 1937. Olio su tela, 91 × 69 cm, recto e verso. R75	4.6
de Pisis, Filippo, <i>Chiesa di Cortina</i> . 1937. Olio su tela, 90,8 × 68,8 cm, recto e verso. R73	4.15
de Pisis, Filippo, <i>Cortina</i> . 1939. Olio su tela, 70 × 42 cm, recto e verso. R87	4.8
de Pisis, Filippo, <i>Fiori</i> . 1930. Olio su vassoio di legno pressato, 58,5 × 43,5 × 5,5 cm, recto. R72	2.4
de Pisis, Filippo, <i>Natura Morta</i> . 1937. Olio su tela, 45 × 72 cm, recto. R90	4.12
Depero, Fortunato, <i>Nucleo Emotivo</i> . 1946. Olio su tavola, 55 × 85 cm, recto e verso. R153	3.7
Garbari, Tullio, <i>San Sebastiano</i> . 1927. Olio su compensato, 64 × 58 cm, recto e verso. R167	6.4
Guttuso, Renato, <i>Il prete e la prostituta</i> . n.d. China colorata su carta, 50 × 35 cm, recto. ND10	7.13
Ignoto, <i>Laocoonte</i> . XIX sec. Scultura in bronzo, h 83,5 cm. AQ50	7.11
Levi, Alis, <i>Autoritratto</i> . 1968. Pastello su compensato, 39,6 × 24,8 cm, recto. AL2	7.1
Levi, Alis, <i>Ritratto di Giorgio</i> . 1970. Pastello su compensato, 72 × 60 cm, recto. AL23	7.4
Madiai, Mario, <i>I fiori, le foglie e l'acqua</i> . n.d. Olio su tela, 62 × 47 cm, recto ND1	7.14
Potenza, Primo, <i>Casa natale di Mario Rimoldi</i> . 1961. Olio su cartone, 24 × 32 cm, recto. VD8	7.9
Scuola cretese-veneziana, <i>Madonna Madre della consolazione</i> . XVI sec. Tempera su tavola, sfondo dorato, lumeggiature dorate sparse, 31 × 24,5 cm, recto. AQ54	7.12
Semeghini, Pio, <i>Squero di S.Trovaso sotto la neve</i> . 1921. Olio su tavola di compensato, 60 × 90 cm, recto e verso. R265	6.5
Trevi, Claudio, <i>Ritratto di Mario Rimoldi</i> . 1954. Scultura in bronzo, h 34,5 cm. R337	1.4
Tomea, Fiorenzo, <i>Maschere</i> . 1940. Dipinto su carta telata, 43 × 52 cm, recto e verso. R316	6.1
Vedova, Emilio, <i>Crocifissione</i> . 1947. Olio su tela, 33 × 43 cm, recto e verso. R352	6.6

Rassegna stampa

Anonimo (1941). «La 'Mostra del collezionista' a Trieste (la Collezione Rimoldi a Cortina e a Trieste)». AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Rassegna Stampa, nr. 18	5.4
Anonimo (1974). «In 18 sale sono esposte opere di 90 maestri del 900, <i>Il Gazzettino</i> ». AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Rassegna Stampa, nr. 93	5.14
Branzi, Silvio (1951). «Mille opere d'arte nella cerchia delle Dolomiti». AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Rassegna Stampa, nr. 52	1.7
Brusati, Massimo (1951). «Giuria, artisti e personalità per il 'Premio Parigi 1951'». AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Rassegna Stampa, nr. 55	5.10
Falzoni, Giordano (1956). «De Pisis a Cortina». AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Rassegna Stampa, nr. 73	5.11
Levi, Giorgio (1959). «Domani s'inaugura il Circolo Artistico, <i>Il Gazzettino</i> ». AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Rassegna Stampa, nr. 43	5.7
Pais, Andrea (1939). «De Pisis sulle montagne». AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Rassegna Stampa, nr. 3	4.2
Pais, Andrea (1942). «I migliori artisti italiani alla prima Mostra del collezionista». AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Rassegna Stampa, nr. 11	5.1
Pancheri, Gino (1941). «Collezionisti d'arte moderna riuniti a Cortina d'Ampezzo». AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Rassegna Stampa, nr. 32	5.5
Rizzi, Paolo (1976). «Cortina, una pinacoteca, tante lacune, 1976». AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Rassegna Stampa, RS 103	6.11
Zamberlan, Giorgio (s.d). «Un mercante d'arte racconta come de Pisis dipingeva». AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Rassegna Stampa, nr. 39	4.9
Zanini, Giuseppe (1956). «Ricordo di de Pisis a Cortina». AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Rassegna Stampa, nr. 70	4.14

Indice delle illustrazioni

Foto di copertina

«Ufficio Rimoldi: Mario Rimoldi illustra i quadri a Giuseppe Tedeschi, Vittorio Babuin e Leonardo Sinisgalli» (dietro: Giuseppe Tedeschi; davanti da sinistra: Mario Rimoldi, Vittorio Babuin e Leonardo Sinisgalli). AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Fotografie Mario Rimoldi, nr. 17 [VERSO: Timbro «Foto Zardini 6 set. 1959 Cortina»]

Foto e illustrazioni nei capitoli

- Figura 1 La *Ciasa de ra Regoles* a Cortina d'Ampezzo dopo le ultime modifiche all'edificio con l'allestimento del Museo Rimoldi su tre piani, nonché con la sede delle Guide Alpine in una parte del pianterreno, 2010 ca.
- Figura 2 La *Ciasa de ra Regoles* negli anni Sessanta del Novecento, all'epoca sede dell'Istituto Scolastico Antonelli. Dal 1971 al 1983 i locali del piano terra hanno ospitato la Cassa Rurale e Artigiana di Cortina d'Ampezzo, mentre al primo e al secondo piano dal 1974 in poi vennero ospitati tutti e tre i musei delle Regole d'Ampezzo, ossia il Museo Rimoldi, il Paleontologico e l'Etnografico. Archivio Regole d'Ampezzo, fotografo sconosciuto
- Figura 3 La *Ciasa de ra Regoles* nei primi anni Duemila, al piano terra le sedi della Scuola Sci Rossa e delle Guide Alpine, al primo piano il Museo Rimoldi e al secondo piano il Museo Paleontologico Zardini e il Museo Etnografico delle Regole d'Ampezzo. Archivio Regole d'Ampezzo. © Dino Colli
- Figura 4 Matrice per la valutazione dello sviluppo in senso digital e public delle istituzioni d'arte contemporanea, considerate nel presente capitolo, nel corso dei primi due decenni del nuovo millennio. La freccia indica lo spostamento del focus nelle attività delle tre istituzioni (Biennale di Venezia, Collezione Peggy Guggenheim e Palazzo Grassi/Pinault Collection) in equilibrio tra l'ordinata *autoritario/partecipativo* nella creazione dei contenuti e l'ascissa *online/in presenza* nell'erogazione dei servizi. Elaborazione Diego Mantoan
- Figura 5 Rappresentazione grafica della struttura relazionale con FileMaker Pro del prototipo per la banca dati della Julia Stoschek Foundation, con evidenziazione della suddivisione multi-tabellare e diramazione di relazioni univoche tra tabelle, specie attraverso tabelle ponte e tabelle alias. 2016. © Diego Mantoan
- Figura 6 Lo studio di Mario Rimoldi presso la sua agenzia turistica di Villa Esperia in Corso Italia, a Cortina d'Ampezzo, con le pareti affastellate dalle opere d'arte collezionate, in una foto scattata nel 1970 da Renato Balsamo. Mario Rimoldi nel suo ufficio (foto di Renato Balsamo). AR, Fondo Mario Rimoldi, b. Fotografie Mario Rimoldi, nr. 29
- Figura 7 Scheda digitale di un'opera della collezione Rimoldi come si presentava prima dell'intervento di digitalizzazione (<https://www.musei.regole.it/Rimoldi/>, 2021)
- Figura 8 Scheda digitale di un'opera della Collezione Rimoldi dopo l'intervento di digitalizzazione (<https://www.musei.regole.it/Rimoldi/>, 2022)
- Figura 9 Scheda digitale di un documento del fondo archivistico dopo l'intervento di digitalizzazione (<https://www.musei.regole.it/Rimoldi/>, 2022)

Indice dei nomi

- Alamy 12
Allaria, Antonio 29 e n
Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) 13n, 15 e n
Argan, Giulio Carlo 39
- Balsamo, Renato 29, 31, 37, 43-4
Bottai, Giuseppe 40, 155
Brancusi, Constantin 15
Braun, Rosa 3, 26, 28-30, 37, 39-40, 43-4, 63, 75, 103
Bundesarchive-Wikimedia 12
- Cadorin, Guido 39, 104, 195
Casa dei Tre Oci 13
Centre Georges Pompidou, Parigi 51
Circolo Artistico di Cortina d'Ampezzo 29, 40 e n, 63, 75, 155
Comisso, Giovanni 28, 37-9, 93
Coronelli, Vincenzo 26
- de Chirico, Giorgio 3, 39, 103, 109, 130, 155, 195
Del Signore, Ilvo 37
de Pisis, Filippo 3, 4n, 28-9, 37-8, 75, 87, 103-4, 110, 129-30, 143, 151-2, 155, 171, 195
De Zanna, Luigi 37
Duchamp, Marcel 15
- Europeana 12, 18
- FileMaker Pro 21
Fonadtion François Pinault 7, 12, 16, 25
Fondazione Emilio e Annabianca Vedova 13, 23n
Fondazione Prada 13
- Gagosian Gallery 24
Galleria del Corso, Trieste 39, 155
Garage Centrale 28, 38, 75, 130
Gaspari, Eugenio 29
Gellner, Edoardo 37
Getty Images 12
Getty Museum, Los Angeles 51 e n
- Ghedina, Luigi 37
Google Arts & Culture 12, 15
Gordon, Douglas 8, 20 e n, 24
Guggenheim, Peggy 20, 26, 39
- Hotel Corona 28-9, 38-9, 39n, 75, 99, 155, 195
- IIIF 31, 53 e n
International Council of Museums (ICOM) 9 e n, 53
- Kokoschka, Oskar 39
- la Biennale di Venezia 7, 12, 13n, 14, 15n, 16, 23n, 39, 42
Legér, Fernand 39, 110
Levi, Alis 29, 31, 195
Libri d'oro 31, 39 e n, 43-5, 75
- Microsoft Access 45
MoMA, Museum of Modern Art (New York) 7, 25
Moro, Aldo 40
Mostra del Collezionista 29, 39
Mostra delle Collezioni d'Arte Contemporanea 29, 39
Museo Civico Giovanni Fattori, Livorno 31, 51 e n
Museo d'Arte Moderna e Contemporanea Mario Rimoldi 4 e n, 7-8, 12, 20, 23, 25-33, 35-6, 41-6, 49, 53-4
Museum Ludwig, Colonia 25
Music, Zoran 39, 195
MySQL 23, 25
- Olimpiadi 3, 28-9, 31, 40
- Palazzo Grassi Teens 16 e n
Pallucchini, Rodolfo 28-9
Pappacena, Roberto 37
Peggy Guggenheim Collection 3, 7, 12, 15-16, 26
Picasso, Pablo 39
Polke, Sigmar 8, 20 e n, 24-5
Pozza, Neri 28

Premio Bergamo 29, 38

Premio Parigi 29, 40, 63, 155

Regia Scuola d'Arte o Istituto d'Arte, Cortina d'Ampezzo 4, 28-9, 40, 63

Regole d'Ampezzo 3, 4, 8, 21, 25-33, 35-7, 37n, 40-3, 45-6, 49, 54, 75, 103, 155,
171, 195

Rijksmuseum, Amsterdam 51

Rimoldi, Mario 3-4, 26, 28-31, 37-40, 42-5, 54, 63, 69, 75, 88, 91-2, 95-6, 99-100,
103-4, 109, 115, 119-20, 126, 129-30, 152, 155, 171, 190, 195

Rizzi, Paolo 37

Rumor, Mariano 28

Sironi, Mario 3, 4n, 29, 103, 123, 155

Stosc hek, Julia 8, 20 e n, 24

Tate, London 7, 25, 51

Vincent Van Gogh Letters 18

Warhol, Andy 12

Wikipedia 11-12

William Blake Archive 18

Zamberlan, Giorgio 28, 37-8, 129

Nel 1974 apriva i battenti a Cortina il Museo d'Arte Moderna e Contemporanea intitolato a Mario Rimoldi, albergatore e già sindaco durante le Olimpiadi del 1956, in seno a una ben più antica istituzione, le Regole d'Ampezzo. Nasceva così uno dei primi musei privati rivolti all'arte del Novecento italiano, esito virtuoso dell'attività collezionistica dello stesso Rimoldi. Il Museo arricchì la comunità ampezzana di un patrimonio che si impegnava a valorizzare la complessiva eredità artistica della conca dolomitica, proiettando il ruolo di Cortina ben oltre quello naturalistico e ricettivo. Tuttavia, erano rimasti inesplorati finora i materiali d'archivio del Museo, tra cui corrispondenze e fotografie che ripercorrono le vicende di uno dei più raffinati collezionisti di metà Novecento con maestri quali Giorgio de Chirico, Filippo de Pisis, Fortunato Depero, Alis Levi e Mario Sironi.

Il presente volume è il frutto del progetto di analisi e adeguamento dell'identità digitale e dei sistemi informatici per gestire, studiare e valorizzare il ricco patrimonio di opere e materiali archivistici delle Regole d'Ampezzo in occasione del cinquantenario dalla fondazione del Museo Rimoldi. In vista di questo traguardo, il Museo ha proceduto assieme al Venice Centre for Digital and Public Humanities dell'Università Ca' Foscari Venezia a un'approfondita riorganizzazione del proprio patrimonio mediante il riordino dei fondi archivistici e il loro riversamento su una banca dati relazionale. Questo catalogo affianca il nuovo database pubblico come strumento utile a ripercorrere tappe e ambiti dell'intervento di riordino, in modo da affrontare al contempo stringenti aspetti metodologici nel dibattito sulla digitalizzazione del settore artistico.

Se da un lato il volume costituisce un momento di riflessione sulle *best practice* nelle *Digital e Public Humanities*, specie in materia di creazione di database relazionali, dall'altro offre un'occasione privilegiata di scoperta di materiali inediti del Museo, capaci di gettare luce sulla sua nascita nonché sul contesto artistico ampezzano nel Novecento. Quale esito concreto della metodologia relazionale adottata nella creazione del nuovo database museale, il catalogo presenta per la prima volta un vasto apparato iconografico composto da lettere, opere, documenti e fotografie attraverso cui indicare percorsi di ricerca e valorizzare primizie artistiche nel patrimonio delle Regole d'Ampezzo.



Università
Ca' Foscari
Venezia