

UN'AUTOREVOLE DIREZIONE: SUPINO E IL MUSEO DAVIA BARGELLINI

Silvia Battistini

Molto si è scritto in più occasioni negli ultimi anni sulla figura di Supino, sul suo profilo altissimo di studioso, di funzionario e di docente¹. In scritti in memoria e studi di grande intelligenza² si è ricostruito il contesto in cui ha operato, attraversando nella sua lunga vita numerose fasi della storia culturale e socio-politica dell'Italia, sempre con grande onestà intellettuale e autorevolezza.

Però nelle biografie viene ricordata solo rapidamente la direzione onoraria del Museo di Arte Industriale di Bologna, conferitagli direttamente dal Podestà dal 1929 al 1938³, incarico che gli affidava la responsabilità di tutto il museo, oggi per brevità chiamato Museo Davia Bargellini, che, oltre alle raccolte pubbliche del Museo d'Arte Industriale di gestione comunale, espone anche la preziosa quadreria, sculture e arredi dell'Opera Pia Davia Bargellini.

Certamente questa direzione fu un impegno assolutamente secondario nell'ancora fervida attività professionale dello studioso ultrasettantenne, ma sicuramente fu fondamentale per la conservazione e la sopravvivenza del museo in anni complessi della storia cittadina. Il suo incarico seguì quello di Francesco Malaguzzi Valeri, il fondatore del museo, morto nel 1928,

¹ *Igino Benvenuto Supino 1858-1940. Omaggio a un padre fondatore*, a cura di Paola Bassani Pacht, Firenze, Edizioni Polistampa, 2006; SILVIO BALLONI - BEATRICE PAOLOZZI STROZZI, *Il metodo e il talento. Igino Benvenuto Supino primo direttore del Bargello (1896-1906)*, catalogo della mostra (Firenze 2010), Firenze, Mauro Pagliai Editore, 2010; PAOLO GIULIANI, *Igino Benvenuto Supino e la fotografia: immagini per la storiografia artistica*, Bologna, Lulu Press, 2010; *Le immagini della ricerca: Igino Benvenuto Supino e Carlo Volpe in dialogo con le arti*, a cura di Marinella Pigozzi, Piacenza, Edizioni TIP.LE.CO, 2012; MARINELLA PIGOZZI, *Francesco Malaguzzi Valeri e Igino Benvenuto Supino, legami e dissonanze*, in *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928). Tra storiografia artistica, museo e tutela*, a cura di Alessandro Rovetta, Gianni Carlo Sciolla, Atti del convegno (Milano – Bologna 2011), Milano, Scalpendi Editore, 2014, pp. 319-325.

² REZIO BUSCAROLI, *Ricordo di I.B. Supino*, «Atti e memorie dell'Accademia Clementina», V, 1953, pp. 41-48; CESARE GNUDI - STEFANO BOTTARI, *Igino Benvenuto Supino*, «Annuario dell'Anno Accademico 1957-1958 (anno 869°), Università di Bologna sorta nel XI secolo», Bologna 1959, pp. 167-172; MASSIMO FERRETTI, *Igino Benvenuto Supino*, in *La cattedra negata: dal giuramento di fedeltà al fascismo alle leggi razziali nell'Università di Bologna*, a cura di Domenico Mirri, Stefano Arieti, Bologna, Clueb, 2002, pp. 166-175.

³ Archivio Storico dei Musei Civici d'Arte Antica (d'ora in poi ASMCAA), cartone IV, fasc. 27: fotocopia di una pratica del 6 gennaio 1929, con n. prot. 347/1929, conservata all'Archivio Storico Comunale di Bologna, Museo d'Arte Industriale.

nel momento in cui gli veniva contestata la scorretta gestione del patrimonio pubblico⁴. Supino si trovò a gestire un museo con caratteristiche assolutamente peculiari, pezzo per pezzo frutto del disegno del suo predecessore (*fig. 1*), e per di più già dotato di un catalogo agile ed esauriente, corredato da un numero di foto considerevolissimo per una pubblicazione di piccolo formato dell'epoca. Pertanto

non ci sono tracce di campagne fotografiche commissionate dal professore in museo per assenza di necessità, in quanto Malaguzzi Valeri, proprio per preparare la pubblicazione del catalogo⁵ e per corredare i due articoli usciti in «Cronache d'Arte» nel 1927⁶, aveva fatto realizzare riprese sia delle sale allestite che delle opere principali di entrambe le collezioni. Per lo stesso motivo Supino non mise mai in cantiere la realizzazione di un nuovo catalogo, benché, come si vedrà, nel giro di qualche anno l'esposizione subì delle modifiche per l'ingresso di alcune opere e per la cessione di altre.

Inoltre egli non dedicò mai uno studio specifico ad opere conservate nel Museo Davia Bargellini, pubblicando solo la foto della *Madonna dei Denti* di Vitale da Bologna nella prefazione del primo volume di *L'arte nelle chiese di Bologna*⁷, edito nel 1932 (*figg. 2 e 3*). Forse avrebbe riservato una diversa attenzione ad alcune delle opere conservate in museo nel terzo volume di questa impresa, dedicato ai secoli XVII e XVIII, ancora in lavorazione al momento della morte dello studioso⁸.

Supino dovette invece incaricare subito il dott. Stanislao Petri, da anni coadiutore del direttore del museo, di redigere un nuovo inventario di «oggetti, mobili, quadri», per comprendere esattamente l'entità del patrimonio e le provenienze e «specialmente per la identificazione degli oggetti che non erano bene determinati nel catalogo e nelle note d'acquisto»⁹; informazioni fondamentali dopo la bufera che aveva travolto la gestione del suo predecessore, accusato di aver venduto senza autorizzazione beni dati in carico al museo.

⁴ La vicenda, con anche i suoi lati oscuri, è ben analizzata nei saggi di M. PIGOZZI, *Francesco Malaguzzi Valeri e Igino Benvenuto Supino, legami e dissonanze* cit., pp. 319-325, e di LUCA CIANCABILLA, *Bologna «Mecca degli antiquari». L'affaire Malaguzzi Valeri*, in *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928)* cit., pp. 361-371.

⁵ FRANCESCO MALAGUZZI VALERI, *Il Museo d'Arte Industriale e la Galleria Davia Bargellini*, Reggio Emilia, Officine grafiche reggiane, 1928.

⁶ F. MALAGUZZI VALERI, *Il Museo d'Arte Industriale di Bologna*, «Cronache d'Arte», IV, 1, 1927, pp. 15-42; *Idem*, *La Galleria Davia Bargellini*, «Cronache d'Arte», IV, 2, 1927, pp. 81-99.

⁷ IGINO BENVENUTO SUPINO, *L'arte nelle chiese di Bologna. Secoli VIII-XIV*, vol. I, Bologna, Nicola Zanichelli, 1932, p. 17.

⁸ C. GNUDI - S. BOTTARI, *Igino Benvenuto Supino*, cit.

⁹ ASMCAA, cartone IV, fasc. 27: fotocopia di una pratica del 4 luglio 1929, con n. prot. 589/1929, conservata all'Archivio Storico Comunale di Bologna, Museo d'Arte Industriale.



Fig. 1, La sala 1 del Museo Davia Bargellini nel 1924



Fig. 2, La foto della *Madonna dei Denti* di Vitale da Bologna del Museo Davia Bargellini pubblicata in I.B. Supino, *L'arte nelle chiese di Bologna. Secoli VIII-XIV*, Bologna 1932



Fig. 3, Vitale da Bologna, *Madonna dei Denti*, 1345, tempera su tavola, Museo Davia Bargellini, come appare ora dopo il restauro degli anni ottanta del XX secolo

La morte di Malaguzzi Valeri aveva imposto profondi cambiamenti nella gestione culturale cittadina. Basti pensare che, per la sua sostituzione alla direzione della Regia Pinacoteca, venne chiamato a Bologna il siciliano Enrico Mauceri. Quest'ultimo provvide presto a riorganizzare l'allestimento ambientato della Pinacoteca, inaugurato da Malaguzzi Valeri nel 1924. Infatti già nel 1929 egli diede in deposito al Museo d'Arte Industriale il settecentesco *Teatrino delle marionette con fondale bibienesco*, comprato dal Ministero della Pubblica Istruzione nel 1921 per volere di Malaguzzi Valeri e fino a quel momento esposto nei locali di Via Belle Arti¹⁰ (fig. 4).

Appare quindi evidente il diverso significato dell'incarico conferito a Supino. Un museo di minore richiamo, considerato importante soprattutto per la sua finalità didattica necessitava di una figura di prestigio, che si accollasse il ruolo di garante del suo buon funzionamento, lasciando la gestione quotidiana al dott. Petri. Sfogliando i pochi fascicoli che raccolgono i documenti prodotti in quei dieci anni di direzione, si sarebbe tentati di pensare che l'impegno di Supino sia stato poco significativo. Analizzando meglio le pratiche¹¹ però e inserendo le vicende da esse documentate nella annosa storia del museo stesso (che aveva avuto, solo per la parte delle arti industriali, un primo allestimento nel 1920), si vede come Supino abbia adottato subito una linea precisa e sicura, che permise a questa tormentata istituzione di arrivare integra fino alla vigilia dello scoppio della guerra e alla nuova fattiva direzione di Guido Zucchini.

La gestione di Supino si distinse da quella di Malaguzzi Valeri per la scelta di effettuare poche acquisizioni, ma di opere significative dal punto di vista artistico, evitando di incamerare materiali importanti solo come testimoni dell'artigianato locale di pregio¹². Senza

¹⁰ ASMCAA, cartone V, fasc. 29: Protocollo del Museo d'Arte Industriale, 1929 (VII). In data 17 ottobre è protocollata una lettera del Direttore della Regia Pinacoteca, Enrico Mauceri; oggetto: «Per la cessione, in deposito provvisorio, al C. Museo d'A. Industriale, di un "Teatrino dei burattini" del Bibbiena, posseduto dalla R. Pinacoteca». In data 5 novembre viene protocollato il verbale di consegna del Teatrino al Museo; oggetto: «In cui si dichiara di accettare in deposito temporaneo il "Teatrino dei Burattini" di proprietà della R. Pinacoteca. Firmati: il Prof. Enrico Mauceri e il Prof. I.B. Supino». La vicenda dell'acquisizione del *Teatrino* è ricostruita da Stefano Tumidei, in scheda 91: *Anonimo bibienesco, Teatrino per marionette, 1770 ca.*, in *I Bibiena. Una famiglia europea*, a cura di Deanna Lenzi, Jadranka Bentini, catalogo della mostra (Bologna 2000), Venezia, Marsilio, 2000, pp. 344-345.

¹¹ ASMCAA, cartoni IV, V e VI.

¹² Per il rapporto personale e professionale tra Malaguzzi Valeri e Supino si vedano: GIANNI CARLO SCIOLLA, *Igino Benvenuto Supino e la storiografia artistica in Italia tra Ottocento e Novecento*, in *Igino Benvenuto Supino 1858-1940* cit., pp. 71-80, spec. 79-80; M. PIGOZZI, *Francesco Malaguzzi Valeri e Igino Benvenuto Supino* cit., pp. 318-325.

dubbio dovette tenere conto anche di una disponibilità economica mutata nei confronti del museo da parte della Municipalità, tant'è che i contributi speciali elargiti dal Consiglio Provinciale dell'Economia nel 1929 vennero impiegati da Supino per saldare piccole spese di manutenzione ordinate ancora dal suo predecessore, per migliorare la gestione ordinaria e per la promozione del museo¹³. Ma non si deve sottovalutare il fatto, che una mutata situazione politica stava via via cambiando le prassi operative all'interno degli uffici comunali. Pochissimi sono gli acquisti e le acquisizioni a titolo non oneroso avvenute nei dieci anni della sua direzione, ma, soprattutto quelle da lui promosse indicano la volontà di privilegiare opere che si distinguessero per la loro unicità. Chiedendo direttamente l'autorizzazione al Podestà, nel 1929 sostenne l'opportunità di acquistare due torchiere in ferro battuto dorato settecentesche dai fratelli Podio, antiquari che molto avevano lavorato con Malaguzzi Valeri. Il professore accompagnò la richiesta con una sua perizia, in cui sottolineava come il valore d'acquisto proposto fosse inferiore a quello reale e come comunque fosse pienamente giustificato dalla qualità degli oggetti in questione¹⁴ (fig. 5). Ancora da un antiquario, Giovanni Romagnoli, acquistò nel 1932 una targa devozionale in terracotta raffigurante *San Petronio*¹⁵, da lui ritenuta di epoca tardo rinascimentale (fig. 6).

Nello stesso anno invece fallì l'acquisto di una *Pietà* in terracotta, composta da cinque figure, e di una *Madonna addolorata*, tutte riconducibili alla maniera di Angelo Piò. Le statuette erano presso il convento delle Suore Cappuccine del Meloncello, che evidentemente avevano avuto l'intenzione di cedere opere non più oggetto di devozione, ma di cui si comprendeva il valore artistico. La trattativa venne però interrotta dalla Curia, che impose il veto alla vendita¹⁶.

¹³ ASMCAA, cartone IV, fasc. 27.

¹⁴ ASMCAA, cartone IV, fasc. 27: fotocopia di una pratica con n. prot. 19730/1929, conservata all'Archivio Storico Comunale di Bologna, Museo d'Arte Industriale. Invv. 375/1949 e 379/1949, Sala III.

¹⁵ ASMCAA, cartone V, fasc. 30: fotocopia di una pratica con n. prot. 13548/1932, conservata all'Archivio Storico Comunale di Bologna, Museo d'Arte Industriale. Inv. 305/1949 e 70/1980, Sala I.

¹⁶ ASMCAA, cartone V, fasc. 31: fotocopia di una pratica con n. prot. 38890/1932, conservata all'Archivio Storico Comunale di Bologna, Museo d'Arte Industriale. Per un errore nell'interpretazione del carteggio, in tempi recenti si è ritenuto di poter identificare questa *Pietà* con il gruppo del *Compianto* attribuito a Petronio Tadolini, oggi esposto nella Sala VI del museo (invv. 1023-1029/1949 e 106-112/1980), composto però da sette figure e già presente nell'allestimento del 1920.



Fig. 4, Manifatture veneziane e scenografie di ambito bolognese, *Teatrino delle marionette*, metà del XVIII secolo, Museo Davia Bargellini



Fig. 5, Manifattura emiliana, *Torchiere*, legno intagliato e dorato, XVIII secolo, Museo Davia Bargellini



Fig. 6, Plastificatore bolognese, *Targa devozionale con San Petronio*, gesso dipinto, XVII-XVIII secolo, Museo Davia Bargellini

Sono tutte opere di piccolo formato, manufatti delle arti minori dei secoli antichi, con cui lo studioso aveva acquisito dimestichezza negli anni di attività al Museo del Bargello¹⁷. Non v'è dubbio quindi che per più versi condividesse il progetto collezionistico di Malaguzzi Valeri, anche se forse non a pieno quello museografico. Ebbe però la sensibilità di non apportare mai al caratteristico allestimento modifiche strutturali, seppure in una lettera del 1938 si colga chiaramente il fastidio – anche estetico – per una situazione in cui le opere erano ormai «così affastellate e inorganicamente esposte»¹⁸. Del resto la sua concezione dell'opera come testimone di un contesto storico, non poteva accogliere senza riserve l'utilizzo di dipinti, sculture, arredi e manufatti vari per ricreare un'ambientazione.

Con Malaguzzi Valeri, Supino condivise anche la visione di una finalità educativa al bello e all'antico del museo. Nell'idea del fondatore infatti l'allestimento coinvolgente doveva servire a attirare in modo più efficace l'attenzione del visitatore comune, non solo dello studioso di cose d'arte, e doveva offrire modelli e fonti di ispirazione sia per coloro che lavoravano nel settore dell'artigianato, sia per gli artisti e soprattutto per gli studenti di cose d'arte. Non è quindi da escludere che la decisione di scegliere Supino come direttore sia stata condizionata anche dalla nomina a Preside dell'Accademia di Belle Arti e del Liceo Artistico di Bologna nel 1928, incarico ricoperto fino al 1936. Così nelle circostanziate relazioni annuali relative all'attività del museo, inviate all'Ufficio della Pubblica Istruzione del Comune, oltre ad indicare il numero dei visitatori, egli sempre poneva attenzione ad elencare i gruppi provenienti da scuole d'arte o d'artigianato italiane e straniere¹⁹.

In quei dieci anni di direzione è soprattutto da rimarcare l'attività di tutela del museo che gli era stato affidato e che egli condusse spendendosi in prima persona e assumendo posizioni nette e decise, non sempre condivise dalla Municipalità.

Un caso esemplare fu la richiesta da parte del Ricovero di Mendicizia di ritirare 47 manufatti concessi in deposito nel 1920, già avanzata nel 1927 a Malaguzzi Valeri, che si era fermamente opposto, adducendo anche come motivazione la collocazione della maggior parte di queste opere nel recente allestimento del museo e quindi nel catalogo, che avrebbe così

¹⁷ GRAZIA BADINO, *Igino Benvenuto Supino: gli anni del Bargello nelle carte dell'archivio delle Gallerie fiorentine*, in *Igino Benvenuto Supino 1858-1940* cit., pp. 167-193 e in *Il metodo e il talento* cit.

¹⁸ ASMCAA, cartone VI, fasc. 35: lettera dell'8 gennaio 1937, inviata da Supino all'Ufficio di Segreteria, Reparto Economato del Comune di Bologna.

¹⁹ Si vedano per esempio gli appunti per la relazione dell'anno 1932: ASMCAA, cartone V, fasc. 30.

perso immediatamente valore²⁰. La richiesta rimase sospesa per alcuni mesi, probabilmente a causa della morte di Malaguzzi Valeri e dell'avvicendamento nella direzione, ma fu avanzata nuovamente alla fine del 1929 e presentata come un dato di fatto, a cui il direttore del museo avrebbe dovuto semplicemente ottemperare. Parallelamente la direzione del Ricovero richiese anche i suoi beni depositati presso la Pinacoteca e il direttore Mauceri, come si è visto interessato ad una revisione dell'allestimento, non solo non si oppose, ma inviò una breve missiva dai toni perentori a Supino, affinché anche lui provvedesse rapidamente alla riconsegna delle opere. Iniziò così un intenso carteggio, con cui Supino interessò anche il Podestà affinché sostenesse l'inopportunità di questa richiesta; contestualmente inviò numerose accorate lettere al Presidente del Ricovero di Mendicità e dopo che l'istituto ebbe opposto un rifiuto anche al Podestà, adducendo la necessità di utilizzare questi oggetti come arredi per la cappella dell'erigendo Orfanotrofio di San Leonardo, Supino decise di condurre una strenua battaglia per conservare almeno presso il museo le due opere più significative: una *Croce processionale* settecentesca in legno intagliato e dorato, con figure, posta nella Sala III (fig. 7)²¹, ed il sottostante *Paliotto in scagliola* dell'inizio del XVIII secolo, con raffigurate scene della *Passione di Cristo* (fig. 8). Fedele quindi alla sua visione, decise di rinunciare a testimonianze minori del prolifico artigianato bolognese per puntare sui capolavori. Malgrado la determinazione e il prestigio del professore, i materiali furono tutti ritirati il 7 aprile del 1930, ad eccezione del *Paliotto*²²: evidentemente revisionando inventari e schede in preparazione della restituzione degli oggetti, si dovette accorgere che questa opera non era stata acquisita assieme alla *Croce*, ma comprata nel 1918 da Malaguzzi Valeri sul mercato antiquario²³.

²⁰ ASMCAA, cartone II, fasc. 13. Si veda inoltre SILVIA BATTISTINI, *Francesco Malaguzzi Valeri e il Museo Davia Bargellini*, in *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928)* cit., pp. 351-359, spec. 355-356.

²¹ In calce ad un elenco del 19 aprile del 1920, in cui sono riportati i beni presi in comodato dal Ricovero di Mendicità, si trova una nota manoscritta nel 1929, evidentemente realizzata in seguito ad un sopralluogo della proprietà, in cui si rileva che all'interno del Museo Davia Bargellini sono stati rinvenuti anche "una grande e ricca croce processionale in legno intagliato e dorato di proprietà dell'ospizio S. Giuseppe portante il N. 284 e due reliquiari a forma di ostensorio in legno intagliato e dorato di proprietà dell'Orfanotrofio S. Leonardo portanti i N. 340 e 341. Tutto ciò fu dato in deposito dal R. Ricovero di mendicità ed OO. PP. annesse al C.te Dr. Malaguzzi Valeri per la R. Pinacoteca e da questa è pervenuto al Museo d'Arte Industriale": ASMCAA, cartone II, fasc. 13.

²² ASMCAA, cartone V, fasc. 29. Inv. 4284.

²³ ASMCAA, cartone I, fasc. 8, ricevuta di vendita dell'antiquario Tiziano Pagan de' Paganis al Ministero dell'Istruzione, datata 22 ottobre 1918.

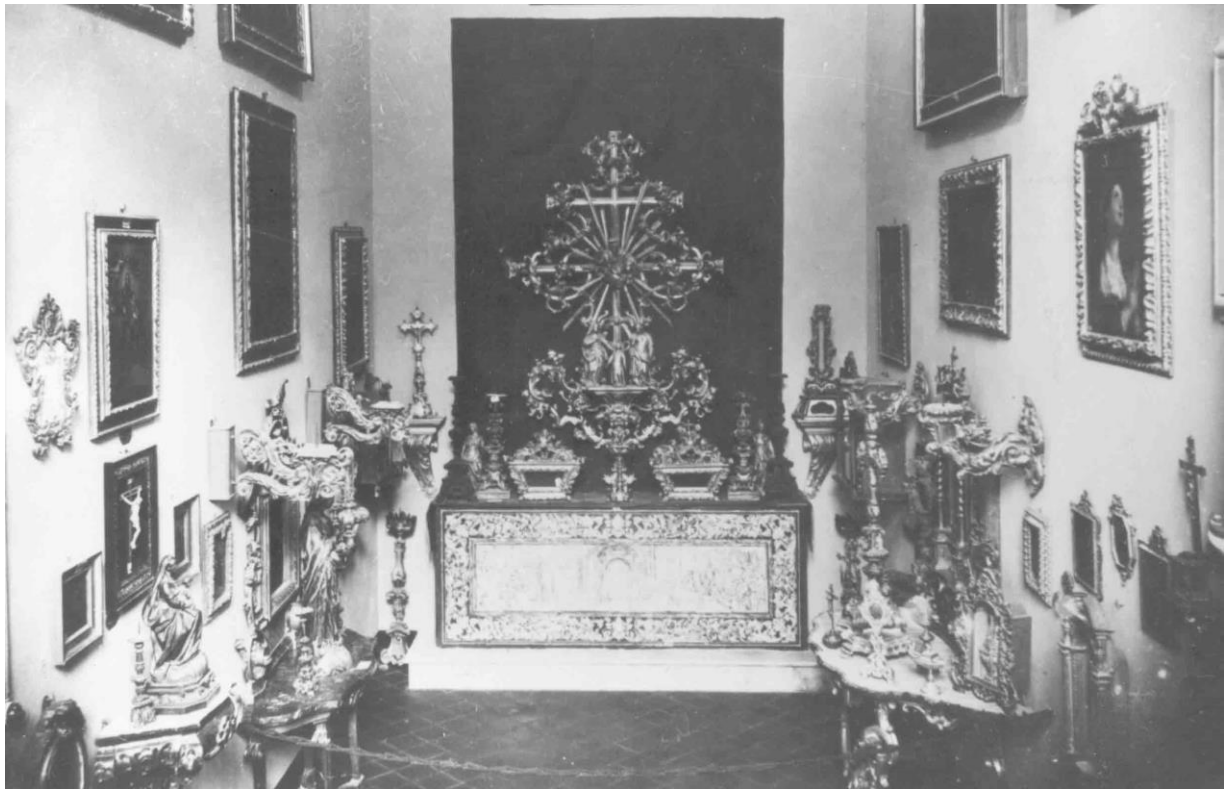


Fig. 7, La sala 3 del Museo Davia Bargellini nell'allestimento tra il 1924 e il 1929



Fig. 8, Manifattura emiliana, *Paliotto*, scagliola dipinta, XVIII secolo, Museo Davia Bargellini

Venne così di fatto a mancare la tutela garantita dalla custodia in un luogo pubblico e la *Croce processionale* risultò per decenni dispersa e solo recentemente è stata rintracciata, ma in condizioni non perfette. Un'altra vicenda sottolinea l'attenzione di Supino per l'aspetto conservativo: l'acquisizione dei disegni e del campionario dalla Società *Aemilia Ars*, che fu messa in liquidazione nel 1935 dalla sua «Patronessa Direttrice», la contessa Lina Bianconcini Cavazza²⁴. La nobildonna trattò direttamente la vendita col Comune di Bologna; la pratica si concluse solo all'inizio del 1936, seppure non fosse stato ancora deciso dove collocare questo materiale, prezioso per documentare un'esperienza imprenditoriale che aveva tentato di introdurre a Bologna il rinnovato modello inglese delle corporazioni artigiane medievali, vivificate nella loro ispirazione dalle idee fornite dagli artisti contemporanei più all'avanguardia. Tra l'altro, il fondo di disegni comprendeva quelli per i pizzi, ma anche quelli degli altri settori che inizialmente erano stati coinvolti in questa esperienza: ceramica, legno, ferro battuto, cuoio, vetro (*fig. 9*). Si pensò in un primo tempo di destinare il fondo al Museo della Scuola Professionale Regina Margherita, poi si optò per il Museo Davia Bargellini, senza di fatto aver chiesto prima il parere al suo direttore: procedura discutibile, che senza dubbio si inseriva in un clima politico in cui veniva concesso sempre minore spazio ai pareri dei tecnici. In una lettera dell'8 gennaio 1937 inviata all'Economato del Comune di Bologna, Supino contesta questa scelta, «nell'impossibilità, data la mancanza assoluta di spazio, di accogliere la preziosa raccolta di ricami e disegni dell'*Aemilia Ars* nel Museo che ho l'onore di dirigere. E nemmeno ho modo di accoglierla provvisoriamente entro i cassetti dei mobili esposti, già tutti pieni di oggetti che non ho mai trovato modo d'esporsi»²⁵. Le parole di considerazione rispetto a questo fondo non furono certo d'occasione. Lo dimostra la bella recensione, pubblicata su «L'Archiginnasio», al catalogo dei manufatti che la società aveva edito nel 1929²⁶ (*fig. 10*), in cui Supino tesse lodi circostanziate e puntuali dei lavori eseguiti e delle motivazioni ideali della società.

²⁴ La vicenda è stata ripercorsa in: DORETTA DAVANZO POLI, *Merletti e ricami a punto antico*, in *Aemilia Ars (1898-1903). Arts and Crafts a Bologna*, a cura di Carla Bernardini, Doretta Davanzo Poli, Orsola Ghetti Baldi, catalogo della mostra (Bologna 2001), Milano, A+G edizioni, 2001, pp. 93-115, spec. 111; S. BATTISTINI, *Dai vecchi disegni ai nuovi merletti*, in *Aemilia Ars. Dai vecchi disegni ai nuovi merletti*, catalogo della mostra (Bologna 2008), San Giovanni in Persiceto (BO), Il Punto Antico, 2008, pp. 1-9, spec. 7-8.

²⁵ ASMCAA, cartone VI, fasc. 35: lettera dell'8 gennaio 1937, inviata da Supino all'Ufficio di Segreteria, Reparto Economato del Comune di Bologna.

²⁶ I.B. SUPINO, Recensione a *Merletti e ricami della Aemilia Ars con prefazione della signora Elisa Ricci e note esplicative della contessa Lina Cavazza*, Milano, Casa Editrice d'arte Bestetti e Tumminelli, 1929, in «L'Archiginnasio», XXIV, 1929, pp. 166-169.



Fig. 9, Achille Casanova, *Rivestimento in ceramica di un camino della Rocchetta Mattei a Riola di Vergato (BO)*, disegno su carta a inchiostro e acquerelli, inizio XX secolo, Museo Davia Bargellini



Fig. 10, Copertina del volume *Merletti e ricami della Aemilia Ars*, Milano, Casa Editrice d'arte Bestetti e Tumminelli, 1929

Recensione che non risparmiava considerazioni anche pungenti sulle mode e i modi del suo tempo, non rinunciando mai ad un punto di vista attento alla storia e alla tutela delle sue testimonianze: « quando l'arte così detta floreale aveva invaso persino gli storici palazzi, portando una nota stonata in quegli ambienti severi e grandiosi, fu veramente fortuna che quel gruppo tentasse la nuova prova»²⁷. In questo testo così circostanziato, mostrò di conoscere bene le vicende ed i protagonisti che resero possibile l'esperienza dell'*Aemilia Ars* già dalla sua fondazione nel 1898. Tra gli artisti ne fu infatti protagonista Alfonso Rubbiani, sul cui metodo di restauro più volte Supino aveva avuto occasione di esprimersi in maniera critica, non ultimo nel ricordo che gli dedicò dopo la morte²⁸. Così anche nella recensione l'architetto, restauratore, artista e ideatore di disegni per merletti, viene encomiasticamente ricordato, ma con un appellativo che certo non ci si aspetterebbe e che rivela il distacco metodologico, che Supino volle sempre mantenere da quella figura tanto onorata nella città felsinea: «Nelle 18 tavole comprese nella quarta ed ultima parte del volume sono riprodotti i lavori eseguiti su disegni originali. E per questi la contessa Cavazza ha voluto due preziosi collaboratori: Alfonso Rubbiani e Achille Casanova. Il primo, poeta, il secondo artista elettissimo. [...] Sotto la guida di quel grande animatore di ogni bell'impresa che fu Alfonso Rubbiani, nome caro a quanti amano nella città dello Studio i ricordi del glorioso passato; con l'arte di quel creatore di ogni fantasia che è Achille Casanova [...], con la paziente, vigile, amorosa cura della contessa Lina Cavazza, l'*Aemilia Ars* ha trionfato»²⁹. I documenti attestano che egli ritirò il materiale destinato al Museo d'Arte Industriale presso palazzo Cavazza il 25 gennaio 1937³⁰, ma né la raccolta dei disegni, né il campionario vi furono mai esposti: la prima perché composta per lo più da pezzi di grandi dimensioni e piuttosto fragili, che si sarebbero facilmente deteriorati³¹; il secondo perché trovò subito una più consona collocazione nella Sala IX delle nuove Collezioni Comunali d'Arte³². Ripercorrendo invece le

²⁷ *Ibidem*, p. 167.

²⁸ I.B. SUPINO, *Alfonso Rubbiani*, in «Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Romagne», IV, III, 1914, pp. 31 e sgg.

²⁹ I.B. SUPINO, Recensione a *Merletti* cit., p. 169.

³⁰ ASMCAA, cartone VI, fasc. 35.

³¹ La raccolta è ancora di pertinenza del Museo d'Arte Industriale ed è conservata in un deposito presso il Museo Civico Medievale.

³² GUIDO ZUCCHINI, *Catalogo delle Collezioni Comunali d'Arte di Bologna*, Bologna 1938, pp. 175-176. Per il contesto in cui maturò la fondazione di questo museo si veda: *Bologna 1935: la scoperta del Settecento bolognese. Dalla mostra al museo*, a cura di Carla Bernardini con la collaborazione di Antonella Mampieri e Luca Ciancabilla, Ferrara, Edisai, 2008; *Bologna e le Collezioni Comunali*

richieste rivolte al museo di adesione a mostre e ad altre iniziative culturali, si nota come l'autonomia di scelta del direttore divenisse col passare degli anni sempre più limitata. Nel 1929 Supino aveva potuto liquidare con una semplice comunicazione al Podestà, la sua intenzione di non prestare statuette di terracotta da presepe (*fig. 11*) al comitato «Casa Riposo Elena di Savoia - Madri e Vedove dei caduti in guerra», che stava organizzando una mostra di presepi per beneficenza; gli fu sufficiente sottolineare la mancanza di sicurezza nell'esposizione e la scarsa affidabilità degli organizzatori dell'evento³³. Si deve invece notare come rimanga solo un verbale del gennaio 1934 di riconsegna delle statue da presepe prestate ad una mostra natalizia organizzata per beneficenza dall'Unione Nazionale Ciechi, che probabilmente non prevedeva garanzie conservative maggiori di quella progettata con simile finalità cinque anni prima³⁴. Nel nuovo decennio Supino si prestò sempre a partecipare agli eventi voluti in particolare dal Partito Nazionale Fascista, probabilmente mostrando in alcuni casi una convinta adesione al progetto. Così dovette essere per la partecipazione nel 1934 all'iniziativa del Dopolavoro Provinciale di Bologna, che volle istituire un Comitato Provinciale bolognese per le Arti Popolari, con l'intenzione di «promuovere con conferenze e corsi la coltura Artistica folkloristica regionale degli insegnanti, delle scuole primarie e le cognizioni dei metodi scientifici per la raccolta e la conservazione delle tradizioni popolari»³⁵. Ma i toni dell'invito sono molto più perentori nella lettera del 7 settembre 1938, che il soprintendente inviò a Supino per richiedere molte opere del Museo d'Arte Industriale in prestito: «La direzione del P.N.F. ha promosso in Roma una Mostra del Minerale Italiano [poi *Mostra Autarchica del Minerale Italiano*] per il 18 Novembre p. In un padiglione dell'Arte sarà illustrato ciò che l'arte italiana ha prodotto nei secoli, servendosi dei minerali e particolarmente di quelli tutti del suolo d'Italia, allo scopo di mostrare, in modo chiarissimo e completo, la straordinaria varietà delle tecniche di cui si è servita l'arte italiana anche nei settori delle arti industriali e applicate e l'uso svariatissimo che essa ha fatto di ogni minerale, dai metalli nobili alle terre povere».

Non si può pensare che Supino, storico dell'arte e conservatore, non avesse sussultato alla richiesta di prestare tutti insieme, solo per citare alcune opere: la *Madonna col Bambino*, terracotta di Giuseppe Maria Mazza; il *Busto di Virgilio Bargellini*, terracotta policroma di

d'Arte. Dalla Mostra del Settecento bolognese alla nascita del museo (1935 – 1936), a cura di Carla Bernardini, Atti del convegno (Bologna 2006), Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2011.

³³ ASMCAA, cartone IV, fasc. 27.

³⁴ ASMCAA, cartone V, fasc. 33.

³⁵ ASMCAA, cartone V, fasc. 33: lettera del 9 luglio 1934.

Vincenzo Onofri; la statua allegorica di un *Fiume*, terracotta bronzata attribuita al Tribolo; la grande scultura anch'essa di terracotta, ascritta a Giuseppe Maria Mazza, raffigurante *Re David* (fig. 12); molti esemplari della collezione di ceramiche arcaiche e graffite; alcune delle cialdiere del XVI e XVII secolo e delle chiavi rinascimentali in ferro³⁶.

Le opere partirono regolarmente, ma al loro rientro – una parte in febbraio e un'altra in maggio del 1939 – furono accolte solo dal dott. Petri, ormai alle dipendenze di un nuovo direttore, l'ingegnere Guido Zucchini, già alla direzione delle Collezioni Comunali d'Arte dal 1936, che manterrà l'incarico al Museo d'Arte Industriale fino alla morte, nel 1957.

Infatti il 23 novembre del 1938, in ottemperanza alle leggi razziali in vigore dal 17 novembre di quell'anno, il Podestà scrisse al segretario federale Leati, avendo evidentemente da risolvere un dubbio etico: «in via del tutto confidenziale gradirei che mi esprimessi il tuo avviso sul caso dell'ebreo prof. Benvenuto Supino, che è tuttora incaricato della Direzione Onoraria del Museo d'Arte Industriale. L'incarico è gratuito, il Supino è assai anziano e, credo, iscritto tuttora al P.N.F. Debbo io pregarlo di lasciare l'incarico?». La pratica si sbrigò rapidamente: alla risposta quanto mai concisa del federale Leati di procedere come dovuto, si inviò semplicemente una comunicazione amministrativa a Supino, informandolo che era stato dispensato dalla Direzione Onoraria del Museo d'Arte Industriale e inserendo in calce un breve ringraziamento per «l'opera data»³⁷. Finiva così l'ultimo dei suoi incarichi pubblici, senza che né la città né l'amministrazione Comunale gli rendesse un vero tributo, facendo anzi scivolare negli anni successivi il suo nome in un omertoso oblio.

³⁶ ASMCAA, cartone VIII, fasc. 60.

³⁷ ASMCAA, cartone VI, fasc. 38. M. FERRETTI, *Igino Benvenuto Supino: frammenti di uno specchio*, in *Igino Benvenuto Supino 1858-1940* cit., pp. 47-58, spec. 48.



Fig. 11, Scultori bolognesi, *Presepe composto da Madonna col Bambino, San Giuseppe e zampognari*, terracotta dipinta, fine XVIII - inizio XIX secolo, Museo Davia Bargellini



Fig. 12, Angelo Piò, *Re David*, terracotta dipinta, prima metà del XVIII secolo, Museo Davia Bargellini