

UNA NUOVA IDEA DI MUSEO TRA PASSATO E FUTURO

The Madrid Conference of 1934 sanctioned the affirmation of a new idea of the museum with an enhanced educational and social scope, which was shared internationally. The main objective of the reform, already underway in the first decades of the 20th century, was to enable the general public entering museums to understand the value of history, of the arts and of sciences in the ‘construction’ of the present. This process of profound transformations involves various design and theoretical concerns, which are explored in this issue of the Journal in three sections and in a photo album. The first section highlights the role of some of the decisive figures in the development of contemporary museography and then moves on to the theoretical debate and the relationship between exhibitions and museums. The second section focuses on education and communication, both within the museum and in the development of methodologies for designing its spaces. Finally, the third part investigates the museum from a formal and functional point of view. The volume closes with a photographic ‘story’ of the evolution of some of the Uffizi’s most important exhibitions and a tribute to the memory of Delfín Rodríguez Ruiz.

Un’impresa corale

Un grand effort a été entrepris, surtout depuis une vingtaine d’années, dans les divers pays, pour assurer la conservation rationnelle des œuvres d’art, aussi bien que leur mise en valeur. Après cette période d’expériences de tous genres et de réalisations multiples, il importait de faire le point, de marquer l’évolution des principes, des données, des travaux et des programmes des musées – autant d’éléments qui ont contribué à former une technique nouvelle: la muséographie. Tributaire des disciplines scientifiques le plus diverses, cette technique est peut-être l’une de celles qui exigent le plus large collaboration entre spécialistes de différents domaines et techniciens de différents pays¹.

Con questa premessa, che ricorda lo sforzo comune nella messa a punto delle principali linee d’azione di una nascente dottrina – la museografia – e il suo carattere marcatamente interdisciplinare, si era tenuta la conferenza internazionale promossa dall’Office International des Musées a Madrid: a confrontarsi, dal 28 ottobre al 4 novembre 1934, sessantanove esperti di diciannove nazionalità diverse, solidali nell’impresa di dare ai musei una veste rinnovata e socialmente potenziata². A febbraio dello stesso anno, i principi essenziali che avrebbero animato il dibattito madrileno, in via di definizione già dai primi decenni del Novecento, erano stati discussi anche in un importante articolo su *Casabella* da Elizabeth Moses, ex-funzionaria del Kunstgewerbemuseum di Colonia, di passaggio in Italia du-

rante il viaggio che la stava portando negli Stati Uniti³.

Con la riforma in atto, i “musei viventi”, come li aveva definiti Henri Focillon nel 1921⁴, dovevano acquistare una portata educativa di ampio respiro grazie alla messa a sistema dei patrimoni tramandati dal passato – artistici, demo-etno-antropologici, tecnico-scientifici, etc. – con delle istituzioni museali aggiornate nelle forme e nel funzionamento, vocate a mostrare a chiunque lo desiderasse, di qualsivoglia livello culturale, il valore della storia, delle arti e della conoscenza e il loro legame con il presente. Focus dello spazio museale diventa, quindi, “le grand public”, come sottolinea Frederik Schmidt-Degener, direttore del Rijksmuseum di Amsterdam:

Le spectateur, c’est celui qui ne représente rien de spécial: ce n’est l’artiste, ni le directeur de musée, ni le professeur d’université, ni le journaliste. Il s’identifie avec le grand public et pour tout dire, il doit être précieux pour le conservateur, car l’énorme appareil muséographique, les œuvres, le bâtiment, les fonctionnaires tout cela n’existe que pour qu’il puisse diriger son regard vers l’enseignement de l’histoire ou vers l’enchantement de la beauté⁵.

La chiave per innescare questo dialogo vitale è la progettazione dell’allestimento, veicolo di mediazione didattica tra l’architettura delle sale, i materiali esposti e il pubblico. Sebbene i fattori da considerare fossero – allora come ora – in-

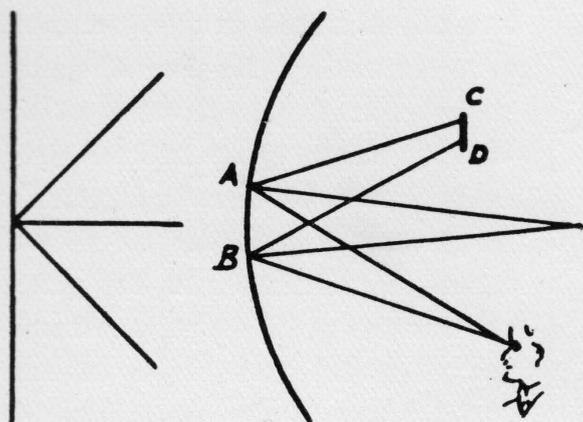
numerevoli, dato che “les musées sont de genre divers”⁶, la conferenza di Madrid permise di definire delle linee metodologiche condivise, utili a gestire le diverse situazioni che si profilavano e ad affrontare gli annosi problemi che impedivano al pubblico di giovare dei benefici educativi e/o estetici che potevano derivare dal rapporto con gli oggetti presentati⁷.

Nell’Italia degli anni Trenta, il Fascismo stava riversando le proprie aspettative di promozione politica e culturale nelle esposizioni temporanee, specie in quelle allestite a Roma e a Milano; viceversa, i musei non suscitavano grande interesse nel regime, sebbene le trasformazioni in atto a livello europeo e internazionale fossero note⁸. Il ritardo nell’applicazione dei precetti della nuova museografia, tuttavia, viene rapidamente recuperato tra il 1945 e i primi anni Sessanta, quando i musei italiani conoscono la loro stagione più felice – ora quasi completamente cancellata – grazie agli allestimenti, di carattere marcatamente autoriale, di architetti quali Franco Albini, BBPR, Ezio De Felice, Franco Minissi, Carlo Scarpa⁹. A sostenerli, curatrici e curatori di alto profilo culturale – Costantino Baroni, Licisco Magagnato, Caterina Marcenaro, Bruno Molajoli, Vittorio Moschini, Vittorio Viale, Giorgio Vigni, Fernanda Wittgens e altri – ma anche preparati funzionari e tecnici, uniti da un obiettivo comune:

quello di dare al pubblico la possibilità di avvicinarsi alle fonti della conoscenza, ponendogli avan-

PRINCIPE ET DIAGRAMMES DES PHÉNOMÈNES DE RÉFLEXION SUR LES VITRINES OU TABLEAUX

MUNIS DE GLACES INCURVÉES

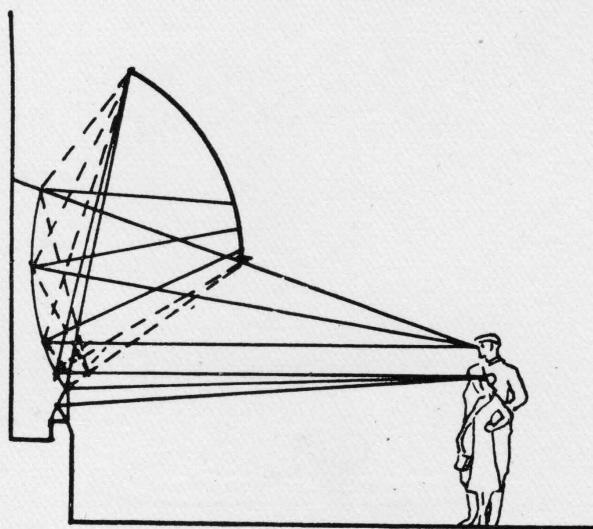


a

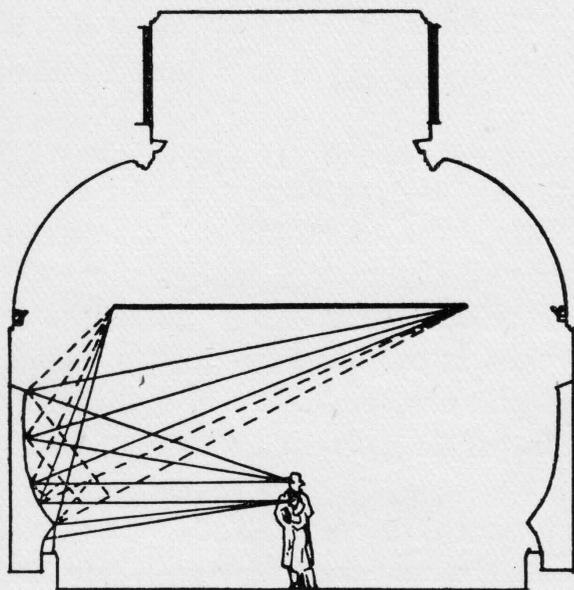
b

a : Marche ordinaire des rayons réfléchis par une surface plane.

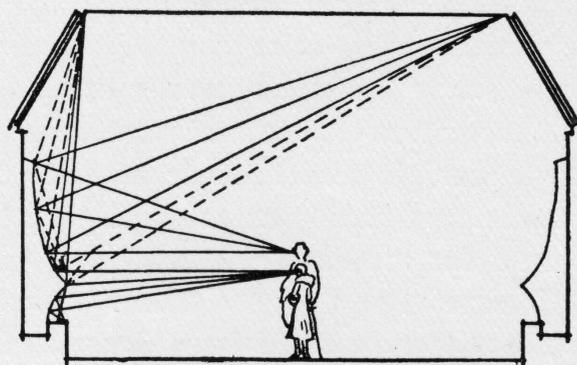
b : Effet produit sur les rayons par une surface courbe; tous les rayons réfléchis vers l'œil du spectateur proviennent de la surface noire C D.



Marche des rayons extrêmes, réfléchissant des surfaces sombres situées l'une au-dessus, l'autre au-dessous de l'objet, grâce à un système de deux verres incurvés adaptés, l'un à une personne de haute taille, l'autre à une personne de petite taille. — Lignes continues : rayons à longue portée; lignes en pointillé : rayons à courte portée.



Application du principe à deux verres courbes; éclairage fourni par un plafond en lanterne; vélarium faisant fonction d'écran. (*Galerie d'Art de Johannesburg.*)



Application du même principe, dans le cas d'un éclairage fourni par de hautes fenêtres, le plafond faisant fonction d'écran sombre.

pagina 9

Fig. 1 Diagrammi dei fenomeni di riflessione su vetrine o quadri muniti di vetri curvi (da *Museographie... cit.*, p. 139).

* Le curatrici ringraziano sentitamente i revisori anonimi che si sono prestati alla lettura critica dei saggi, le cui preziose indicazioni hanno aiutato gli autori a perfezionarne i contenuti; grazie a Richard Schofield e a Eva Renzulli per la revisione di alcuni testi in inglese e a Federico Marcomini per il supporto iniziale nella raccolta dei materiali. Un ringraziamento dovuto a Daniela Smalzi per l'accurato lavoro redazionale e a Federica Giulivo per la cura degli aspetti grafici del volume.

¹ E. FOUNDOUKIDIS, E. MACLAGAN, F. J. SANCHEZ CANTON, F. SCHMIDT-DEGENER, *Avant-propos*, in *Museographie. Architecture et aménagement des Musées d'Art*, conference internationale d'études (Madrid, 28 Octobre-4 Novembre 1934), edition Office International des Musées, I, Paris 1935, pp. 9-11: 9.

² Sulla conferenza di Madrid si veda J.B. JAMIN, *La Conférence de Madrid (1934). Histoire d'une manifestation internationale à l'origine de la muséographie moderne*, "Il Capitale Culturale", 15, 2017, pp. 73-101 e da ultimo, *Museographie. Musei in Europa negli anni tra le due guerre. La conferenza di Madrid del 1934. Un dibattito internazionale*, atti del convegno (Torino, 26-27 febbraio 2018), a cura di E. Dellapiana, M.B. Failla, F. Varallo, Genova 2020.

³ E. MOSES, *I musei viventi*, "Casabella", VII, 74, 1934, pp. 28-35 (riedito in L. BASSO PERESSUT, *Il Museo Moderno. Architettura e museografia da Auguste Perret a Luis I. Kahn*, Milano 2005, pp. 110-115).

⁴ H. FOCILLON, *La conception moderne des musées*, in *Actes du congrès d'histoire de l'art organisé par la Société de l'histoire de l'art français. Paris, 26 septembre-5 octobre 1921*, I, Paris 1923, pp. 85-94. Sull'idea di "museo vivente" si veda S. CECCHINI, *Il musée vivant di Henri Focillon*, in *Storia dell'arte come impegno civile. Scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani*, a cura di A. Cipriani, V. Curzi, P. Picardi, Roma 2014, pp. 47-53.

⁵ F. SCHMIDT-DEGENER, *Principes généraux de la mise en valeur des oeuvres d'art*, in *Museographie... cit.*, pp. 198-223: 216. Il medesimo concetto sarà espresso da Albini alla conferenza ICOM del 1953: "L'architettura, spostando anch'essa il suo fuoco dall'opera esposta al pubblico, tende ora ad 'ambientare il pubblico', se così si può dire, anziché ambientare l'opera d'arte"; poi replicata alla Facoltà di Architettura di Milano nell'anno accademico 1954-1955: cfr. la trascrizione in F. ALBINI, *Le funzioni e l'architettura del museo: alcune esperienze*, in *Zero Gravity. Franco Albini. Costruire le modernità*, catalogo della mostra (Milano, Triennale, 28 settembre-26 dicembre 2006), a cura di F. Bucci, F. Irace, Milano 2006, pp. 71-73: 72.

⁶ *Museographie... cit.*, p. 13.

⁷ Offrono esplicita testimonianza di questo programma di lavoro, i due ponderosi volumi, tuttora di sorprendente validità: *Museographie... cit.* (in particolare: I, pp. 12-293 e II, pp. 294-371), concepiti come un vero manuale di messa a punto dell'allestimento museografico; ogni aspetto della questione – l'architettura del museo e i suoi principi generatori, l'illuminazione, l'organizzazione delle collezioni e la loro presentazione al pubblico, il rapporto tra esposizioni temporanee e permanenti, i problemi connessi a particolari tipologie di musei, ad esempio quelli di arti decorative e industriali, o etnografici e di arte popolare, etc. – viene presentato in termini teorici e applicativi, anche attraverso numerosi schemi e fotografie.

ti agli occhi e nelle loro realtà i dati sui quali gli uomini di scienza hanno basato i loro studi, siano quei dati opere d'arte o documenti di storia, aspetti del cammino della tecnica o ritrovati della scienza¹⁰.

L'emanazione della Carta di Venezia nel 1964 sancisce, indirettamente, un drastico rallentamento, se non il termine definitivo, del processo di riforma dei musei in Italia: da un lato, il documento contribuisce a rafforzare i criteri di conservazione e salvaguardia dei monumenti; dall'altro determina dei vincoli considerevoli anche per gli edifici che ospitano istituzioni museali. Con i nuovi parametri, interventi tanto rilevanti quanto 'invasivi', dato che hanno comportato la demolizione di alcune strutture preesistenti, come quello di Albini e Helg nella Galleria Comunale di Palazzo Rosso a Genova (1953-1961) o di Scarpa nella prima fase di lavoro al museo di Castelvecchio (1958-1964) o nella Fondazione Querini Stampalia a Venezia (1959-1963), forse non avrebbero avuto la possibilità di essere realizzati nella loro forma attuale¹¹.

Dopo la pionieristica selezione di musei internazionali curata da Roberto Aloi nel 1961¹², gli esiti della ricerca museografica tra gli anni Trenta e Sessanta sono stati oggetto, episodicamente, di indagini e pubblicazioni, intensificate in anni recenti¹³. In questo solco, si inseriscono i saggi selezionati nel presente volume – che comprende tre gruppi di contributi, organizzati per temi – e un atlante fotografico. Le prime tre parti sono dedicate, principalmente, ad aspetti inediti o poco indagati della gestione, organizzazione, promozione e progettazione di un museo, con particolare attenzione ad alcune delle figure che hanno contribuito ad elaborare soluzioni innovative e ad aggiornare il quadro teorico di riferimento.

Dibattiti e protagonisti

La trasformazione dei musei, nel passaggio dalla concezione tassonomica e conservativa di matrice ottocentesca a una forma aggiornata e 'ope-

rativa', ha avuto come esito primario il rafforzamento del ruolo sociale del museo, spesso acquisito con la mediazione di personalità decisive, talvolta quasi ignorate dalla storiografia.

Dal profilo di Thérèse Rivière (1901-1970) tracciato da Anna Chiara Cimoli, in particolare, emerge una delle tante straordinarie personalità che animano la nuova museografia fin dagli anni Trenta: la "storia vera" di una donna colta e coraggiosa e allo stesso tempo un racconto paradigmatico dell'estrema complessità che caratterizza il contesto espositivo – specie se tocca il campo sensibile dell'etnografia –, nelle sue inesaurite e inesauribili istanze nei confronti dei materiali presentati e del rapporto innescato tra questi e le persone che li osservano, ciascuna di diversa cultura e sensibilità. Affiora, altresì, il "trasporto personale", come lo definisce Cimoli, che spesso caratterizza il curatore, o per meglio dire l'interprete, del messaggio veicolato dal museo, il suo impegno critico, del quale si assume rischi e benefici per trasmettere conoscenza. Quello che ancora appare in filigrana è lo spazio museale ed espositivo come luogo della "verità", anche la più scomoda o difficile da raccontare: spazio da organizzare per lo studio, l'educazione, la conservazione delle opere e delle fonti, ma anche da trasformare in un palcoscenico per raccontare al pubblico storie, spesso uniche, che esprimono in sé la propria essenza.

Approdati nel secondo dopoguerra, si profilano altre promettenti linee di ricerca che portano allo sviluppo di una nuova museografia, sostenuta, in Italia, da alcune figure cruciali – Giulio Carlo Argan, Cesare Brandi, Lionello Venturi e altri – capaci di recepire le novità d'oltreoceano – promosse da esperti come Alfred Barr, tra gli altri – e farle germogliare nel già fertile terreno nazionale. Come sottolinea Irene Baldriga, uno dei valori fondamentali che il museo si impegna a divulgare è la continuità del messaggio trasmesso dalle opere d'arte, tra passato e presente, da presen-

tare al pubblico anche attraverso il dialogo tra oggetti di epoche diverse. A tale scopo, “ambientare” coloro che assistono alla messinscena dell’arte diventa cruciale: le scelte cromatiche operate negli ambienti, il dibattito intorno all’eliminazione delle cornici “false”, la semplificazione delle forme dei supporti, l’estetica della “rarefazione” o addirittura del “vuoto” – condizione dirimente anche per garantire la continuità della narrazione nelle sale museali – diventano temi progettuali di prima grandezza nella rinnovata concezione museografica. E allo stesso tempo, si riflette sul valore filosofico, specie in termini fenomenologici e pedagogici, del museo, un dibattito – promosso da Antonio Banfi, Enzo Paci, Carlo Ludovico Ragghianti, sulla scorta delle idee di Benedetto Croce, John Dewey, Edmund Husserl, e altri – che pone l’accento sul suo ruolo sociale e di conseguenza sulla sua stessa ragione d’essere. In Italia, durante gli anni del Fascismo, erano state le mostre a fare da eccezionale laboratorio di incubazione, specie nel contesto milanese, di quelle strategie di allestimento finalizzate a coinvolgere e appassionare il pubblico, educandolo, che diventeranno l’asse portante della museografia del secondo dopoguerra. Quelle mostre dal carattere “al tempo stesso sobrio e fiabesco”, nelle parole di Raffaella Fontanarossa, rappresentano una sorta di *imprinting* per la giovane Franca Helg (1920-1989), una figura parzialmente nascosta dall’ombra ingombrante del collega Albini e solo recentemente restituita al ruolo che le spetta nel quadro della museografia contemporanea. Alla memoria di una protagonista che finalmente riemerge dalle pieghe della storia, fa da amaro controcanto l’inopportuno “aggiornamento” – motivato da quella che l’autrice chiama “la mannaia della ‘messa a norma’” – della Galleria Comunale di Palazzo Rosso, coraggiosa reinterpretazione della storia dell’edificio orchestrata da Albini, Helg e Marcenaro, riaperta nel 2022. Da anni, infatti, gli ‘anacronistici’ capola-

vori progettati, con precisi meccanismi educativi, dai maestri della museografia postbellica vengono irrimediabilmente modificati o smantellati del tutto¹⁴.

Eppure, i precetti messi a punto in Italia erano diventati, nel dopoguerra, un faro in un’Europa intenta a rialzarsi dopo i drammi bellici, come certifica Alexis Joachimides ricostruendo il caso emblematico della prima edizione di *documenta*, promossa da Arnold Bode (1900-1977) nel 1955. Quegli orientamenti, germogliati in età fascista, erano stati definitivamente liberati da qualsiasi implicazione politica; nella mostra di Kassel vengono reinterpretati con il medesimo obiettivo, ovvero portare alla luce esclusivamente le arti nella loro essenza, criticandone, implicitamente, la strumentalizzazione e censura in epoca nazista. In particolare, sconfiggere la “dittatura del muro” (“the dictatorship of the wall”) per creare vuoti d’aria attorno alle opere che ne rivelassero l’indole – in un “organic marriage of picture and space” come nei musei di Albini, Scarpa, etc. – diventa la strategia scelta da Bode per l’allestimento d’esordio di *documenta*, anche sulla scorta delle idee di Hans Curjel, a sua volta attento osservatore degli esempi italiani. L’ambizione sottesa all’introduzione di queste metodologie nel contesto germanico, concepite con finalità apertamente educative e totalmente apolitiche, era quella di far superare a una certa tipologia di pubblico, definita da Joachimides “the traditional art public”, la propria avversione per l’arte moderna. Allo stesso tempo, si trattava di presentare un modello nuovo e alternativo alle tecniche di allestimento dei musei tedeschi degli anni Trenta, alle quali si stava ritornando negli anni Cinquanta.

Educazione e comunicazione

Il compito pedagogico attribuito al museo moderno implica la messa a punto di strumenti di comunicazione con il pubblico in ogni fase del-

⁸ Per un sintetico quadro della situazione si veda S. CECCHINI, *Musei e mostre d’arte negli anni Trenta: l’Italia e la cooperazione intellettuale*, in *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, a cura di M.I. Catalano, Roma 2013, pp. 57-105.

⁹ Si veda il contributo, ancora fondamentale, di M. DALAI EMILIANI, *Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia*, in *EAD., Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il “saper mostrare” di Carlo Scarpa*, Venezia 2008, pp. 76-119; O. LANZARINI, *The living museums. Franco Albini-BBPR-Lina Bo Bardi-Carlo Scarpa*, Roma 2020.

¹⁰ *Musei e Gallerie d’Arte in Italia, 1945-1953*, a cura di G. Rossi, M.V. Brugnoli, A. Mezzetti, Roma 1953, p. 5. Il volume illustra, con un ricco corredo di disegni e fotografie, circa 150 musei trasformati nel corso dei primi otto anni di riforma.

¹¹ Il caso di Scarpa rimane emblematico. L’architetto si occupa di diciassette musei, tra progetti di concorso e affidamenti diretti e negli anni Quaranta e Cinquanta, ottiene sempre da direttori e funzionari carta bianca per agire, nel rispetto delle preesistenze, con la massima libertà interpretativa. Dalla metà degli anni Sessanta tutto cambia. Dei nove musei da lui elaborati, solo il Civico Museo Revoltella a Trieste (1963-1970; 1975-1978), il Museo delle Armi al Castello a Brescia (1971) e la Galleria Franchetti - Ca’ d’Oro a Venezia (1972-1973) vengono iniziati, tra innumerevoli difficoltà, per essere completati solo dopo la morte del maestro e con notevoli ‘licenze’ rispetto alle sue versioni.

¹² R. ALOI, *Musei. Architettura, Tecnica*, Milano 1961. Attraverso schede monografiche in italiano e inglese, illustrate con disegni e fotografie, vengono presentati circa 60 musei di tutto il mondo e di tutte le tipologie (musei d’arte, tecnico-scientifici, di arte popolare, etc.), per la maggior parte di nuova costruzione.

¹³ Lo stato delle ricerche è in continuo aggiornamento; tra le pubblicazioni che appare utile segnalare, oltre a *Musei e mostre tra le due guerre*, a cura di S. Cecchini, P. Dragoni, numero monografico de “Il Capitale Culturale”, 14, 2016 e ai saggi del ponderoso volume *Museographie. Musei in Europa...* cit., si veda il recente: *Musei italiani del dopoguerra (1945-1977). Riconoscimenti storiche e prospettive future*, a cura di V. Curzi, Milano 2022.

¹⁴ Basti ricordare la perdita della maggior parte degli allestimenti scarpiani alle Gallerie dell’Accademia (1944-1959) o le ingiustificabili modifiche al fragile complesso della Gipsoteca Canoviana di Possagno (1956-1957), la cancellazione degli allestimenti di De Felice al museo di Capodimonte a Napoli (1950-1957), di molti di quelli di Minissi al museo di Villa Giulia a Roma (1955-1960), o ancora la rimozione, nel 2015, della *Pietà Rondanini*, che ha tranciato di netto, compromettendola, la continuità del percorso del museo del Castello Sforzesco (1953-1956).

la sua creazione, non soltanto attraverso la visita delle collezioni ivi contenute. Raccontare delle trasformazioni in atto nelle diverse fasi della vita di un istituto museale, definire metodologie didattiche ed espositive che favoriscano la disseminazione della conoscenza al suo interno, insegnare come si progetta un museo che sia capace di ottemperare a queste esigenze, diventano fonti di dibattiti e ricerche di grande interesse, specie nel secondo dopoguerra.

Ambizione della museografia è senza dubbio sottrarre il museo, anche il più blasonato, dall'essere un luogo riservato a una parte specifica della società, generalmente la più colta e abbiente, per renderlo partecipe della vita quotidiana di ogni persona. Come spiega Eva Renzulli, uno straordinario esempio di "storia partecipata" è offerto dalla cronaca delle tappe che portano alla rinascita del Louvre in età postbellica, raccontata al pubblico da uno dei grandi maestri della storia dell'arte mondiale, André Chastel, assieme al collega giornalista Olivier Merlin, attraverso le pagine dei quotidiani, in particolare *Le Monde*. Ancora prima della sua riapertura, i parigini vengono guidati idealmente nelle nuove sale del grande museo, rinnovate da Georges Salles, primo direttore dei Musei di Francia, con i suoi collaboratori; ad accompagnarli, le voci narranti di Chastel e Merlin, acuti osservatori del rapporto tra il prestigioso contenitore museale e il suo prezioso contenuto, alla luce dei dettami della museografia moderna. Questa originale modalità di comunicazione "quotidiana" si estende, nell'analisi di Renzulli, a quella di altri studiosi e cronisti e ad altri giornali, generando un quadro storico di grande utilità e interesse, anche dal punto di vista metodologico.

La questione dell'educazione del pubblico è di fatto centrale in qualsiasi discussione riguardi il museo. In Italia, in particolare, Giulio Carlo Argan (1909-1992) svolge, come rileva Martina Lerda, un fondamentale ruolo di promotore

nell'introduzione di uno strumento importante e già in uso a livello internazionale, a completamento dei programmi culturali dei musei: quello delle mostre didattiche, in un'azione sinergica con il Centro funzionale per la didattica dei musei, istituito a Roma presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Un modo, secondo Argan, per dare un'immagine vitale e aggiornata ai musei italiani, superando il problema delle sedi che li ospitavano, spesso architetture tanto prestigiose quanto difficilmente modificabili, ma soprattutto uno strumento per offrire al pubblico quella conoscenza di base sulle arti che gli era necessaria per approcciarsi ai contenuti dei percorsi museali veri e propri. Nelle mostre romane promosse dallo studioso tra il 1949 e il 1952, le immagini, anche fotografiche, organizzate e combinate tra loro secondo precise modalità, assumono un'importanza cruciale nell'acquisizione di una "educazione visiva" – come l'avrebbe definita Marcenaro – da parte di chi le osservava. La combinazione di immagini di epoche diverse, inoltre, consentiva di sottolineare, agli occhi del pubblico, la continuità della storia e di conseguenza di confermare l'esistenza in vita dell'opera antica giunta al presente. Per queste operazioni, Argan si affida ad architetti esperti – in primis Franco Minissi – in grado di "ambientare" il pubblico, immergendolo in uno spazio espositivo capace di assicurare un'efficace trasmissione dei contenuti educativi sottintesi nel materiale presentato.

Anche il contesto internazionale offre esempi di grande rilievo, basti considerare l'allestimento della galleria vetrata della Neue Nationalgalerie di Berlino, progettata da Ludwig Mies van der Rohe negli anni Sessanta. L'analisi di Vincenza Benedettino si concentra sul ruolo dei "pannelli pensili", dei dispositivi agganciati a sottili tiranti appesi al controsoffitto, in grado di accogliere una selezionata messe di opere d'arte e allo stesso tempo di mantenere integra la visione sul pa-

norama urbano circostante, in uno scambio vitale e ininterrotto tra interno e esterno. Si genera così un percorso dialogico, anche se solo suggerito, che dovrebbe garantire, ancora una volta, l'educazione del pubblico, invitato ad avvicinarsi alle opere quasi in autonomia, secondo un metodo che aveva avuto il suo antefatto negli allestimenti curati da James Johnson Sweeney nella Cullinan Hall, progettata ancora da Mies. Alla prova dei fatti, però, le mostre allestite nella galleria berlinese, a partire da quella inaugurale dedicata a Piet Mondrian nel 1968, dimostrarono i limiti del sistema espositivo a pannelli sospesi, che venne infine smantellato nel 1975. Questa esperienza negativa, nonostante l'impegno di un maestro dell'architettura e di curatori preparati, mette in luce la difficoltà di coordinare il 'contenitore' con i dispositivi di allestimento delle opere, anche quando l'uno e gli altri sono progettati con estrema attenzione ai diversi aspetti funzionali ed espositivi.

Certamente Mies aveva avuto il merito di aprire il museo al paesaggio, trasformando il modello ottocentesco con pareti chiuse e illuminazione principalmente zenitale, in un contenitore trasparente, capace di accogliere gli stimoli provenienti dall'esterno e farli propri per arricchire l'esperienza percettiva ed estetica del pubblico. Il modello miesiano, con tutta la sua complessità compositiva, oltre che funzionale, è oggetto di una serie di approfondite analisi progettuali nelle tesi di laurea elaborate tra il 1949 e il 1955 all'IIT di Chicago da alcuni allievi di Mies, in particolare Daniel Brenner, Vera E. Jansone e Jan Lippert. Come afferma Anna Rosellini, i tre giovani offrono visioni articolate e complementari della difficile lezione miesiana, arricchendola con delle riflessioni sugli edifici museali di Le Corbusier, e più in generale sulla tradizione architettonica europea. Questi esempi, analizzati per la prima volta, rivelano l'importanza dell'insegnamento di Mies in campo museografico, e

allo stesso tempo, l'aleatorietà della definizione aprioristica di un qualsiasi modello di edificio museale, persino quello di un maestro di fama riconosciuta, operazione destinata fatalmente a scontrarsi con le innumerevoli istanze che ne caratterizzano l'esistenza.

La forma del museo

Spostando il fuoco sulla forma del museo, o meglio sul museo che prende forma attraverso una ricerca progettuale di carattere marcatamente sperimentale, nuovi temi e problemi si profilano accanto a quelli impliciti in questa tipologia di edificio fin dalla sua nascita.

È il caso dell'opera di Gio Ponti (1891-1979), autore, assieme a James Sudler e Joal Cronenwett, dell'Art Museum di Denver. Il "museo verticale", progettato nel 1971, si attesta quasi alla fine della sua carriera, ma l'architetto aveva maturato una propria visione di museo moderno – in linea con quella che si stava affacciando nel resto d'Europa – fin dagli anni Trenta. Bastino le parole di Ponti trascritte su *Domus* nel 1933 e riportate da Cecilia Rostagni: "un museo può essere e rimanere vivo soltanto se rispecchia l'animo del proprio tempo e risponde ai problemi posti dalla propria epoca". Nella sua idea, bisognava liberare le "opere detenute" nelle sale museali e ridargli un ruolo attivo nella società, portandole nei luoghi pubblici a partecipare della vita collettiva, come accade nel caso emblematico del Liviano di Padova. Qui, funzione educativa e museografica si fondono all'interno di un edificio che è viva espressione del proprio tempo e riesce a colloquiare felicemente con le pregevoli presistenze architettoniche di età moderna che lo affiancano.

La via del dialogo tra nuovo e antico è una consuetudine in Italia, data la grande disponibilità di prestigiosi edifici storici per ospitare raccolte e collezioni. Tuttavia, anche le poche sedi museali costruite ex-novo tra gli anni Trenta e Sessanta appaiono di grande interesse. Tra queste, va cer-

tamente annoverato il Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria, progettato all'inizio degli anni Trenta da Marcello Piacentini (1881-1960). Come segnala Germano Germanò, l'architetto romano si occupa sia del monumentale edificio, posto in relazione dialogica con il magnifico contesto marino nel quale si insedia, sia dell'originale allestimento, oggetto nel tempo di diversi aggiornamenti, puntualmente analizzati dall'autore attraverso materiali inediti.

Il dialogo con il paesaggio e le preesistenze caratterizza altri importanti musei. Affacciato sull'arioso lungarno pisano, l'ex-convento di San Matteo diventa nelle mani sapienti del soprintendente Piero Sanpaolesi (1904-1980), affiancato da Giovanni Paccagnini, Franco Russoli e Giorgio Vigni, un luogo di confronto e dialogo tra le opere d'arte e l'architettura, recuperata dopo gli ingenti danni bellici. Un carattere distintivo del progetto è rappresentato dalla valorizzazione della luce naturale, amplificata dalla vicina presenza del fiume. Come rileva Francesca Giusti, gli spazi tornano a vivere e a popolarsi di antiche presenze che raccontano la propria storia alle persone che li percorrono.

Più difficile, invece, si rivela la messa a punto di spazi adatti a ospitare e far apprezzare al pubblico le collezioni d'arte contemporanea, oggetto di un acceso dibattito avviato nel dopoguerra e ancora in corso nei primi anni Duemila. Pioneristica, da questo punto di vista, è senza dubbio la costruzione del Padiglione di Arte Contemporanea (PAC) a Milano, progettato da Ignazio Gardella (1905-1999) a partire dal 1948 e inaugurato nel 1954. In biblico tra un padiglione temporaneo e una galleria d'arte, il museo gardelliano – che accoglie la lezione misesiana – apre i suoi spazi attraverso ampie superfici vetrate, consentendo al verde del parco di Villa Reale di entrare nelle sale e alla luce di indugiare sui pezzi esposti, specie le sculture. Se le incertezze e le contraddizioni nella gestione del PAC, ricostruite da

Veronica Locatelli, specchiano le complesse dinamiche dell'ambiente culturale milanese, l'opera rimane una coraggiosa “digressione” rispetto alle linee generali stabilite per la costruzione dei musei, specie per la sua capacità di accogliere il paesaggio e trasformarlo in un valore solido con l'architettura.

Nell'Antiquarium di Himera a Termini Imerese (1963-1984), progettato da Franco Minissi (1919-1996), la simbiosi con il contesto naturale assume forme monumentali nei volumi esterni dell'edificio, la cui copertura replica i livelli orografici del suolo, mentre all'interno, la stessa orografia regola l'articolazione dei percorsi e dei piani a sbalzo che ospitano le diverse sezioni museali. Come spiega Matteo Iannello, superata definitivamente la separazione in sale, il pubblico può percepire il museo come un organismo unitario e dinamico, nel quale lo spazio espositivo è cadenzato dai sottili montanti che sostengono l'apparato di allestimento, anch'esso filiforme. Alla trasparenza discreta delle vetrine, che garantisce la continuità visuale in ogni punto del museo, si accompagna la robustezza delle strutture in cemento armato a vista, che conferisce a questo luogo una personalità precisa e potente, quella di Minissi.

La forma del museo, assieme al suo contenuto, ha subito, talvolta, sorprendenti manipolazioni. Ne offre testimonianza la storia, ricostruita da Pablo von Frankenberg, del Kepler Museum, inaugurato nel 1962 e frutto di una vera ‘forzatura’ storica. Walter Boll (1900-1985), con un passato di militanza attiva nel partito nazionalsocialista, costruisce un legame del tutto fittizio tra la città di Regensburg e l'insigne scienziato tedesco, poiché questi aveva trascorso solo pochi giorni della sua vita nella casa, trasformata in museo, dove era deceduto. L'edificio, di origine duecentesca, ma molto rimaneggiato nei secoli, versava in uno stato precario: Boll lo fa restaurare – sulla falsariga delle sale di Galileo al

Deutsches Museum di Monaco – con elementi architettonici autentici e falsi, arredandolo con mobili antichi e con strumenti astronomici, in modo da esprimere lo *Zeitgeist* dell'epoca in cui visse Keplero. Come sottolinea Frankenberg, Boll crea una scenografia per raccontare una storia che non era mai accaduta (“It became a stage rather than a museum, telling a story that never happened”). Una storia che trova riscontri anche in alcuni esempi italiani, primo fra tutti il ‘travestimento’ dell’ala ottocentesca del museo di Castelvecchio in forme ‘medievali’, ideato dal direttore Antonio Avena e dal soprintendente Ferdinando Forlatti.

Atlante o il museo in divenire

Il cammino verso un radicale rinnovamento degli spazi museali è espresso, in maniera paradigmatica, dall’atlante fotografico che chiude il volume: un racconto delle trasformazioni degli Uffizi di Firenze che Benedetta Cestelli Guidi ha costruito selezionando immagini da quattro campagne fotografiche compiute tra il 1920 e il 1956. Oltre ad evidenziare il valore documentario delle fotografie, che consentono di precisare la datazione di alcuni lavori di riallestimento, la sequenza scelta dall’autrice dimostra la processualità nella costruzione di un grande museo, dalle monumentali sale svuotate dai loro contenuti, all’introduzione di sistemi espositivi che rispondono a un’idea di allestimento ‘in divenire’, oltre a soddisfare precise finalità di tipo culturale e didattico.

Viene ribadito, così, un concetto che corre sottotraccia in tutti i saggi qui presentati: almeno fino agli anni Sessanta, il museo rimane un luogo di profonda sperimentazione progettuale e al tempo stesso un atto di fede nei confronti della capacità delle opere esposte di trasmettere al pubblico i propri vitali insegnamenti. Valgano, come invito alla riflessione all’interno dell’attuale dibattito sui musei e sul loro ruolo, le parole sa-

pienti di Guglielmo de Angelis D’Ossat nel presentare la prima fase della riforma museografica, nel 1953:

con l’assicurare la conservazione delle opere d’arte, con il facilitarne lo studio e diffondendo l’amore per le più significative manifestazioni dell’umana capacità creativa, [questa nuova idea di museo ha] contribuito ad elevare la cultura e a rafforzare quei sentimenti che, nel rispetto reciproco delle diverse civiltà, costituiscono una delle premesse indispensabili per un pacifico illuminato avvenire¹⁵.

Un dovuto ‘fuori tema’

Il volume si chiude con un ‘fuori tema’, ovvero un saggio di Delfín Rodríguez Ruiz e Maria Grazia D’Amelio, nella sezione *Delizie degli eruditi*, che raccoglie riflessioni e osservazioni frutto del confronto fra i due autori accomunati da una consolidata frequentazione di tematiche berniniane, affrontate con un rigore e una qualità riconosciute dalla comunità scientifica.

Delfín Rodríguez Ruiz (1956-1922), membro del comitato scientifico internazionale di *Opus Incertum* dal 2021, è scomparso prematuramente e la pubblicazione di questo saggio è un modo per ricordare la sua figura di studioso e, in particolare il contributo che ha dato al nuovo corso della rivista. Del resto, Bernini è stato un grande ‘allestitore’ di spazi, nella dimensione effimera e permanente, prefigurando una prospettiva empatica e partecipativa nel dialogo osservatore-opera d’arte che ancora oggi restituisce preziosi insegnamenti e feconde suggestioni progettuali. Licenziamo questo volume rattristati dalla notizia della scomparsa di un altro membro del comitato scientifico: Herman Schlimme (1969-2023). Nei prossimi numeri della rivista avremo modo di ricordare anche la sua figura di studioso, insieme al suo profondo e continuo impegno nella ricerca e nella didattica, portato avanti con una visione fortemente interdisciplinare che anche *Opus Incertum* intende fermamente percorrere.

¹⁵ *Musei e Gallerie d’Arte...* cit.